

4	<i>Voorwoord</i>
12	<i>Krokodillen op zolder</i> Lukas De Vos en Marc Holthof
33	<i>Films</i>
46	<i>Non-conformisme als credo —</i> <i>Nicole van Goethem, een feministisch rolmodel</i> Ciska Hoet
61	<i>Illustraties</i>
78	<i>Zes minuten, tien seconden en een heel leven</i> Paul de Wit
105	<i>Tekeningen</i>
123	<i>English version</i>



Na de onthulling van het portret volgde er een geanimeerd gesprek over de zin van het portret in het zelfportret, 1993. Inkt, gouache en potlood op papier en cellofaan, 40 x 32 cm. Collectie Willem Thijssen

“Wat ik uitbeeld zijn conflictsituaties rond cultuur, arbeid en vrouwenlevens. Door de context krijgt alles een absurd karakter. Wat betekenen waarden trouwens nog in deze tijd?” — Nicole van Goethem

Artistieke nalatenschappen herbergen kunstenaarsschatten en zijn daardoor, net als musea en bibliotheken, gaten waardoor het verleden binnensijpelt in het heden. Ze moeten gekoesterd én geactiveerd worden. Het project dat we vandaag hebben opgezet rond het leven en het werk van graficus en cineast Nicole van Goethem (Antwerpen, 1941-2000) wil haar geëngageerde activiteiten en humoristische tekenkunst onder het stof vandaan halen en een plaats geven in de artistieke actualiteit. Krijgt een oeuvre niet pas betekenis en waarde wanneer het in een context geplaatst wordt? En kan naast het oeuvre ook het archief daarvoor ingeschakeld worden?

Niet zonder een zweem van sarcasme was het Van Goethems grootste bekommernis om “niet te eindigen als een quizvraag”. Wellicht weten de meesten vandaag dat Nicole van Goethem geschiedenis heeft geschreven met *Een Griekse Tragedie*, een korte animatiefilm waarmee zij in 1987 Vlaanderen eerste – en voorlopig enige – Oscar in de wacht sleepte. In die film toont Van Goethem met zachte humor begrip voor de menselijke zwakheden: drie kariatiden ondersteunen al eeuwenlang een tempel en doen al het mogelijke om het gebouw stabiel te houden. De alsmar verder afbrokkelende tempel maakt hun werk echter steeds zinlozer.

Maar verder? Wie kan de titels van haar twee andere animatiefilms opnoemen? Nochtans heeft Van Goethem een uitgebreid oeuvre en oogt haar ironische, fantasierijke en soms wat kolderieke teken- en vormtaal ook vandaag nog fris en actueel. Twintig jaar na haar overlijden blijft Van Goethems artistieke praktijk voor het grote publiek helaas onbekend. Met dit project hopen wij daar verandering in te brengen. Met het recent aangelegde Nicole Van Goethem-pad in de buurt Nieuw Zuid geeft ook het Antwerpse stadsbestuur haar alle waardering die ze verdient. Zo blijft de rijkdom van deze kunstenaar en haar oeuvre deel van het collectieve geheugen.

Nicole van Goethem volgde grafische vormgeving aan de Academie voor Schone Kunsten. In de jaren zestig en zeventig en ook daarna maakte ze deel uit van het Antwerpse artistieke milieu. Ze begon haar carrière in de publiciteitswereld met het maken van affiches en cartoons. In de jaren zeventig en tachtig werkte ze eerst mee aan verscheidene animatiefilmproducties om daarna zelf drie korte animatiefilms te maken: *Een Griekse Tragedie* (1985), *Vol van Gratie* (1987) en *L.A.T.* (postuum afgewerkt door haar levenspartner Rudi Renson, in 2002). Met haar debuutfilm *Een Griekse Tragedie* verraste ze publiek en critici in binnen- en buitenland en won ze achtereenvolgens een Grand Prix op het Animatiefilmfestival van Annecy (1985) en een Academy Award (Oscar) voor 'Best Animated Short Film 1986' (1987).

Naast enkele kortfilms liet Van Goethem ook een rijk en gevarieerd oeuvre na dat bestaat uit grafisch werk, opdrachtfilms, illustratiewerk en reclamecampagnes: van illustraties voor vrouwenbladen over korte commercials en diverse campagnes voor de stad Antwerpen, tot affiches voor vrouwendagen en talrijke gelegenheidstekeningen bij publicaties over de sociale zekerheid en het pensioenstelsel, in opdracht van de Universiteit Antwerpen. Van Goethem had een voorkeur voor initiatieven die waren opgezet vanuit een humanistisch gedachtegoed en verkende thema's en maatschappijkritische kwesties, zoals de mensenrechten en de rol van de vrouw in de samenleving.

Dit boek is een hommage aan Nicole van Goethem en wordt uitgegeven bij de tentoonstelling *Nicole van Goethem - Tekeningen, animatie en een Oscar*, georganiseerd op initiatief van Vera Claes (directeur van Zij-kant – De progressieve vrouwenbeweging), Ciska Hoet (directeur van RoSa – Kenniscentrum voor genderbewustzijn en feminisme), Josse Van Steenberge (ere-rector van de Universiteit Antwerpen), Sonia Renson (erfgename van de nalatenschap van Nicole van Goethem en Rudi Renson) en M HKA.

De tentoonstelling is opgevat als een collectiepresentatie en toont een selectie uit de recente schenking van Sonia Renson. Het was Rensons wens om een duurzame bestemming te vinden voor de nalatenschap die ze erfde van

haar broer Rudi Renson, die tevens de levenspartner van Van Goethem was. De schenking omvat een driehonderdtal ingekaderde tekeningen, ontwerpen, voorbereidende schetsen, originele tekeningen op cellofaan, jeugdwerk, personalia, publicaties, knipsels, beeldmateriaal en cartoons. Voor de presentatie werd aanvullend een beroep gedaan op diverse publieke en particuliere collecties. Zo is het Oscarbeeldje te zien dat in het bezit is van Willem Thijssen, een van de producenten van *Een Griekse Tragedie*. Er wordt ook ruim aandacht besteed aan tekeningen en clips die Van Goethem in opdracht van verschillende diensten en bedrijven uitvoerde. De tentoonstelling biedt een genereuze inkijk in Nicole van Goethems oeuvre en archief en maakt haar artistiek werk toegankelijk, zowel voor een gespecialiseerd als voor een groter en breed geïnteresseerd publiek.

Anders dan een klassieke tentoonstellingscatalogus probeert dit boek een portret te schetsen van Nicole van Goethem aan de hand van een reeks primaire beeldreferenties uit het archief en de nalatenschap. Schetsen van de drie korte animatiefilms worden getoond naast affiches voor de vrouwendagen, gelegenheidsgrafiek en andere opdrachten. Het beeldmateriaal wordt afgewisseld met drie geïllustreerde essays die Van Goethem vanuit verschillende invalshoeken benaderen. Zo worden haar animatiefilms tegen het licht gehouden van enkele kernideeën van Guy Debord en het Internationaal Situationisme, wordt ze als maatschappelijk geëngageerd humorist en feministisch rolmodel tegen de achtergrond van de vrouwenbeweging geplaatst en wordt tot slot ook haar persoonlijke levenssfeer gekaderd in een omstandige biografie.

Deze publicatie wil geenszins een volledig overzicht geven van de hele carrière van Nicole van Goethem. Ze kan eerder beschouwd worden als een aanvulling op de reeds door CinéTé voortreffelijk uitgegeven compilatie-dvd *All Films & Artwork – Nicole van Goethem – Drawing the Film* (2006), die niet alleen het ganse filmoeuvre van Van Goethem bevat, maar eveneens een zeer ruime selectie van haar cartoons, boekillustraties, affiches en gelegenheidsgrafiek, alsook een 35 pagina's tellend informatieboekje met *liner notes*.

De tentoonstelling en publicatie zijn gelijkwaardig en complementair en zorgen ervoor dat de artistieke praktijk van Nicole van Goethem geactiveerd wordt en in een hedendaagse beeldende context kritisch gevaloriseerd en gesitueerd kan worden. We hopen vurig dat het oeuvre van Nicole van Goethem verder kan inspireren en stimuleren. Want pas wanneer dat gebeurt, heeft het archief zijn rol als bemiddelaar tussen heden en verleden echt optimaal vervuld.

We danken alle particuliere bruikleengevers voor het ter beschikking stellen van bijkomende materialen en kunstwerken, zowel voor het boek als de tentoonstelling. In het bijzonder willen we Sonia Renson bedanken voor de uitgebreide schenking van het resterende archief en grafisch werk, voor haar vriendelijkheid, geduld en onwrikbaar vertrouwen, evenals Anthe Heyninck voor haar hulp bij de inventarisatie en digitalisering van archiefmaterialen. Ook danken we graag het Letterenhuis en daarbij de Stad Antwerpen voor de digitalisering en het in bruikleen geven van de vele foto's uit het legaat Nicole van Goethem.

De realisatie van dit boek wordt ondersteund door verschillende fondsenverleners. We zijn in het bijzonder dankbaar voor de steun die is verleend door P&V Verzekeringen, Zijkant, RoSa, Kunst op de Campus, de Universiteit Antwerpen en De Vrienden van het M HKA.

En ten slotte gaat onze welgemeende dank uit naar de initiatiefnemers van dit project en de verschillende auteurs van de essays. Zonder hun toegewijde deelname hadden deze tentoonstelling en publicatie nooit gerealiseerd kunnen worden.

Evi Bert, Content manager M HKA – CKV

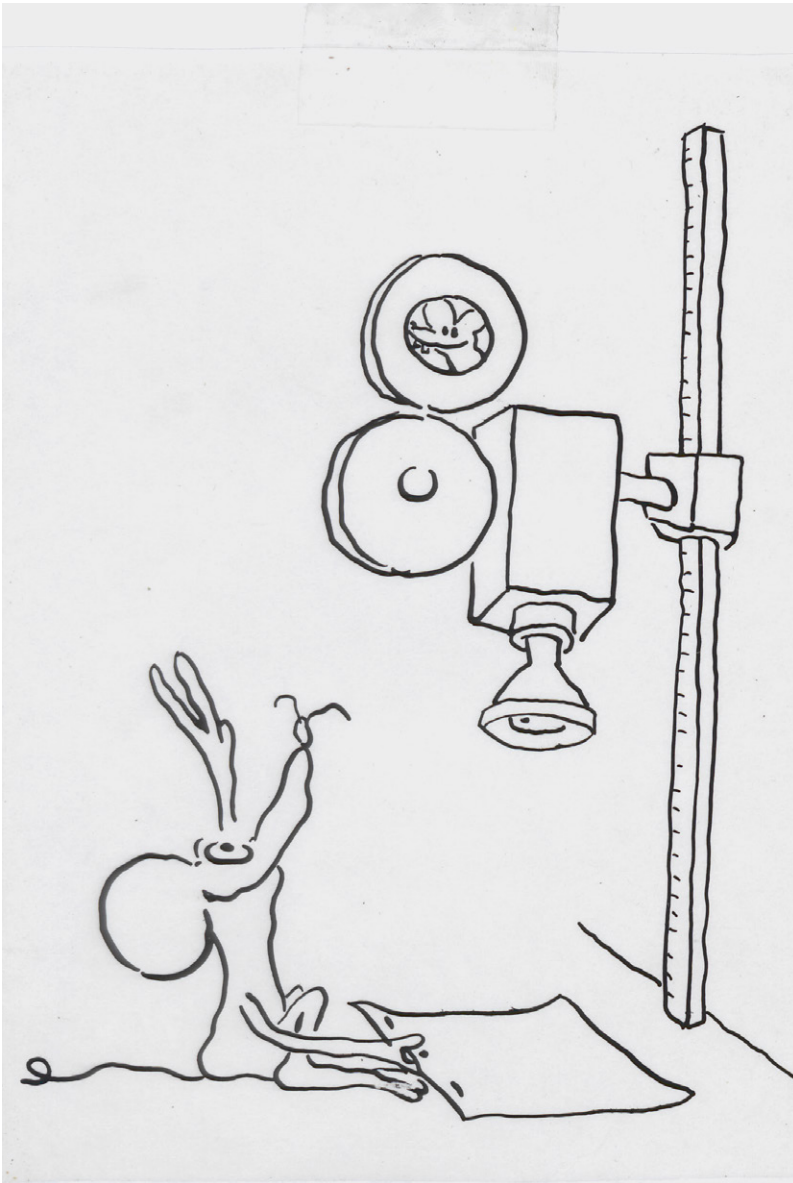
Jan De Vree, Afdelingsverantwoordelijke Collecties en Onderzoek M HKA





MAAR WAAROM?





“Debord en ik waren het vlug eens over het loslaten van de kunstkritiek. Immers, het kunstwerk is van minder belang dan de markt die de verkoop verzekert.” — Raoul Vaneigem

Nicole van Goethem in internationaal perspectief

Op 30 maart 1987 won *Een Griekse Tragedie* de Oscar voor beste korte animatiefilm. Hij versloeg een film die toen een mijlpaal was in de filmgeschiedenis en dat 33 jaar later nog steeds is. Nicole van Goethem (*who?*) from Belgium (*where?*) won het van *Luxo Jr.* (1986), een film van de toen nog weinig bekende Pixar Animation Studios. *Luxo Jr.* was de allereerste computergeanimeerde film voor een ruim publiek. Het twee minuten durende filmpje over een met een bal spelende bureaulamp is beroemd. Niet alleen vanwege de gebruikte animatietechniek, maar ook omdat Pixar de lamp een eigen identiteit had weten te geven, er een personage van had gemaakt.

Toch had de Academy of Motion Pictures Arts and Sciences zich niet vergist: *Een Griekse Tragedie* is beter, veel beter. Niet enkel omdat de film handwerk is – door Van Goethem zelf beeld per beeld (24 beelden per seconde) getekend –, maar vooral omdat de drie kariatiden springlevend zijn, iets wat van Pixars lamp niet echt gezegd kan worden. Bovendien heeft haar film een onderliggend thema: de vrouw die de wereld moet rechthouden en dat doet tot ze foert zegt. Kortom: de vrouwelijke conditie. In vergelijking daarmee is de lamp van Pixar niet meer dan een gemakkelijke tentoonspreading van technologische knowhow.

Nicole van Goethem mocht tijdens de uitreiking haar Oscar niet zelf op het podium komen halen bij de toen nog piepjonge Tom Hanks, die de categorie presenteerde met een filmpje van Bugs Bunny. Naar aloude Hollywoodgewoonte was die taak weggelegd voor de producers, dus in dit geval voor Linda Van Tulden en Willem Thijssen. In contrast met al het uiterlijke vertoon waren ze, aldus Thijssen, “naar het Dorothy Chandler Pavilion gereden in een gehuurde, witte Honda Civic tussen al die limousines”, tot bij de valet.

Het was Flor Bex die samenvatte waarom de Academy alsnog Van Goethem verkoos: “Het gaat over cultuur, over de tijd die voorbijgaat, de vergankelijkheid. Een tempel die verkrumelt, een ruïne wordt. Dat menselijke aspect, ze heeft van de kariatiden levende personages gemaakt. Als ze geen job meer hebben, als hun timpaan naar beneden is gevallen, dan zijn ze vrij; na eeuwenlang labeuren kunnen ze eindelijk door het landschap dansend wegluchten.” (1)

Af te meten aan de luttele commentaren die later op IMDb verschenen, had het Amerikaanse publiek dat duidelijk niet door. Er zijn hooguit drie user reviews over te vinden, waaruit bovendien onbegrip blijkt: “*this ordinary film*”, “*a headscratcher [...] but it isn’t terribly special*”. Een blogger fulmineerde zelfs: “*Three minutes of this six minute film is just the characters dancing off into the horizon. What is so tragic about this movie? Nothing. Nothing at all. It’s a big lie.*”



Te dansen inderdaad. Tegenover de zelfverknechting door werk en labeur stelt Van Goethem de *homo ludens* van Constant (en Huizinga). De dans is een spontane uiting van zelfexpressie. Aan het einde van Van Goethems *Vol van Gratie* (1987) wordt het dansen zelfs zweven, wanneer de nonnen in de kerk hun hoogtepunt bereiken. Het is de afzwering van de rituele arbeid, het *'ne travaillez jamais'*, dat gepropageerd werd door de in België gestichte Internationale lettriste (1952). Die beweging verklaarde de woorden, de poëzie, elke vorm van systematiek en God dood. Later ging ze op in de nog radicalere Internationale situationniste (1957-1972), van Guy Debord.

Voor Debord was het beeld geschiedenis en de geschiedenis herinnering. En *"la mémoire est pour ainsi dire l'organe de modalisation du réel, ce qui peut transformer le réel en possible et le possible en réel"*. Al dan niet bewust heeft Van Goethem dat principe toegepast, net omdat film montage is en dus steunt op herhaling en onderbreking (répétition et arrêt). *"La nouveauté qu'elle apporte c'est le retour en possibilité de ce qui a été"*, aldus Debord (2). Van Goethem past de grondslagen toe uit Debords *La Société du spectacle* (1967), daartoe ongetwijfeld aangespoord door haar partner Rudi Renson, kenner en vriend van Debord. Concreet gaat het om *Dérive*, *Détournement*, *Situationnisme*. Of in onze creatieve vertaling: Zwijmelen, Verdonkeremanen, 'Onthoezen'.

1. ZWIJMELEN

Dérive – Technique du passage hâtif à travers des ambiances variées (3)

België heeft altijd een bijzondere aantrekkingskracht uitgeoefend op de Situationistische internationale (SI) en haar onbetwiste leider Guy Debord. Guy-Ernest Debord debuteerde als essayist in het tijdschrift *Les Lèvres nues*, van surrealist Marcel Mariën en uitgegeven in Antwerpen (later in Brussel). Weinig bekend is dat het tijdschrift in de periode 1954-1958 gefinancierd werd door Gilbert Senecaut, de zoon van een in de Zurenborgse Velodroomstraat gevestigde groothandelaar in zeep. (4)

Toen de SI van 12 tot 16 november 1962 haar zesde congres in Antwerpen hield, gebeurde dat in de Zigeunerkelder (5), op een pleintje "vergelijkbaar met de Place De Fürstenberg" in Parijs. Aan de Stadswaag dus, waar ook de befaamde kunstenaarskroeg Gard Sivik was gevestigd. (6)

Een foto, wellicht gemaakt door Leo Dohmen, die net als Jan Van der Borgh in diverse cafés de deelnemers aan het congres fotografeerde, toont dat ook Gilbert Senecaut aanwezig was in de marge van het gebeuren, hoewel hij geen lid was van de SI. Hij staat te keuvelen met Debord. De aanleiding voor de ontmoeting was het pamflet *Haut les mains*, dat de groep rond *Les Lèvres nues* had opgesteld (7) en graag door 'de vrienden' van de SI wilde laten ondertekenen. Daar kwam niks van in huis. In naam van het centrale comité van de SI wezen de situationisten Jan Strijbosch en Raoul Vaneigem met de tekst *Geen dialoog met glui-perds, geen dialoog met idioten* alle banden af.



Jan Strijbosch en Guy Debord, 1962.
Foto: Jan Van der Borgh

De toon was meteen gezet: Debord voelde niets voor een samenwerking met andere groepen, de zuiverheid van de eigen doctrine stond voorop. Dat verklaart zijn breuk met de surrealisten in Antwerpen. De 'technoïde' stijl en de maatschappelijke omwenteling vormden de kern. De situationisten *"voulèrent mettre la révolution au service de la poésie et fustigeaient l'erreur des surréalistes d'avoir fait le contraire"*. (8) Debord belandde uiteindelijk in een compleet isolement.

Ondanks afdelingen in de meeste Europese landen, in Amerika en Afrika, bleef het aantal leden van de SI – met opzet – beperkt tot slechts 73. Iedereen werd op een bepaald moment uitgestoten, de officiële leden van de Belgische afdeling waren Raoul Vaneigem, die de groep verliet in 1970, schilder Maurice Wyckaert en de ingeweken Hongaarse dichter en steden-

bouwkundige Attila Kotányi. Daarnaast was er Walter Korun, pseudoniem van beroepsmilitair Piet De Groot. De Groot geniet enige bekendheid als ‘de situationistische generaal’. Hij zou zijn carrière afsluiten als generaal van de Belgische luchtmacht, gedetacheerd bij de NAVO. Een ander lid van de SI was de Nederlandse schilder en poppenspeler Jan Strijbosch, die zijn opleiding in Antwerpen had genoten. Naast zijn situationistische activiteiten schilderde Strijbosch de decors voor het populaire *Pats’ Poppenspel*, dat in 1965 zijn vierduizendste opvoering vierde.⁽⁹⁾ Samen met zijn strijdmakker en beschermeling de jonge Rudi Renson (1937-2018) maakte hij vanaf het congres in Antwerpen, eind 1962, deel uit van de SI.

Tarzoen, *La honte de la jungle*, 1974. Collectie Stad Antwerpen, Letterenhuis



Van jongste lid van de SI en manusje-van-alles⁽¹⁰⁾ evolueerde Rudi Renson al vlug naar een invloedrijkere rol. Dat hij erg gewaardeerd werd binnen de SI blijkt goed uit een opmerking van Michèle Bernstein, de vrouw van Debord, in een artikel in *The Times Literary Supplement* van september 1964, dat gewijd was aan de avant-gardekunst. Daarin stelt Bernstein kort de SI voor en vermeldt ze dat er op dat ogenblik drie belangrijke werken op stapel staan bij de Internationale: *Le Traité de savoir-vivre à l’usage des jeunes générations* van Raoul Vaneigem, *La Société du spectacle* van Guy Debord, – tot vandaag allebei sleutelwerken van het situationisme – en een derde boek, dat handelt over een van de basisbekkernissen van de situationisten: de bouwkunst. Dat boek was getiteld *L’Architecture et le détournement* en was van de hand van Rudi Renson. Of beter: zou van de hand van Renson geweest moeten zijn, want helaas is het boek nooit verschenen. Twee jaar later, in juli 1966, op de achtste conferentie in Parijs, worden Renson en Strijbosch, die hem bleef steunen, uitgesloten uit de SI. Weliswaar op een voor Debord vriendelijke manier. Niet vanwege onoverkoombare ideologische tegenstellingen, waardoor vroegere medestanders in één klap doods vijanden konden worden. Wel omdat ze slechts weinig activiteiten op hun naam konden schrijven.⁽¹¹⁾ Het zal niet geholpen hebben dat het boek over architectuur nooit het daglicht zag.

De klap van de uitstoting kwam hard aan. Aan activist Peter Terryn vertelde Rudi Renson veel later: “Ik ben nooit van mijn korte passage bij de SI en de breuk hersteld. Het heeft me gesloopt. Al de hoop die was geboren, bleek dood. Ik kwam tot een zeer pessimistische kijk op de wereld en ik ben niet in staat geweest die van me af te schudden.”⁽¹²⁾ Dat pessimisme is waarschijnlijk overgedragen op het latere werk van Nicole van Goethem.

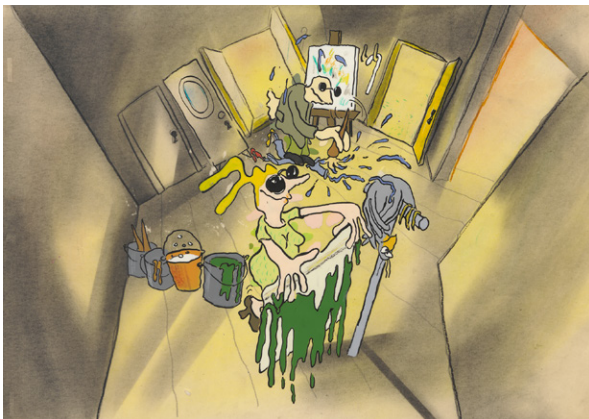
Aliënatie – Vervreemding

‘*Ne travaillez jamais*’ stond begin 1953 in krijt geschreven op een muur in de Rue de Seine in Parijs. Een foto ervan dook tien jaar later op in het *Bulletin central édité par les sections de l’Internationale situationniste*.⁽¹³⁾ ‘Aliënatie’ was in die tijd een sleutelbegrip voor marxistische denkers, zoals Kostas Axelos, maar zat ook in het taalgebruik van de SI, vooral bij Vaneigem. Het marginale, door Debord steeds despotischer geleide genootschap was zelf een (ongewild) gevolg van de obsessie die het naoorlogse Europa had met arbeid, economische groei en het *Wirtschaftswunder*. Heropbouw van het vooroorlogse status quo. Voor wie zich niet thuis voelde in deze dictatuur van ‘*Métro, boulot, dodo*’ of ‘*Famille, fabrique, travail*’ was er nauwelijks plaats.



Nicole van Goethem, videostill uit *My Tailor is Rich* van Ludo Mich, 1974 © Ludo Mich

Men kan zich vandaag nog moeilijk voorstellen hoe de maatschappij toen op ronduit paternalistische wijze werd bestuurd door de staat, het leger en de kerk van voor het Tweede Vaticaans Concilie. Het compleet achterhaalde machtsapparaat zou pas vanaf 1968 echt beginnen te wankelen, onder meer door de ondermijnende activiteiten van allerlei bewegingen, waarvan de SI in alle opzichten de absolute voorhoede vormde of althans wilde vormen.



Renson - Van Goethem

Rudi Renson ontmoette Nicole van Goethem in 1964, midden in zijn situationistische periode (1962-1966). Ze zouden samen optrekken van 1964 tot aan haar dood in 2000. Een tijdelijke breuk in 1965 dreef Van Goethem naar het Spaanse Torremolinos. Renson zocht haar daar weer op, zij leefde er van strandtekeningen. Samen keerden ze berooid terug. Ze hadden meer dan een latrelatie met ups en downs. Ze waren *compagnons de route*, ze opereerden samen. Werken deden ze niet, of toch niet in conventionele zin. Geen van beiden had een vaste baan. Van Goethem was acht jaar lang ‘affectiedame’ in uitzuipkroegen in het Antwerpse Schipperskwartier. Ze zou zichzelf spelen als ‘dame uit de goot’ in de film *Verloren maandag* (1974) van Luc Monheim en als ‘bloemenmeisje’ in *Trouble in Paradise* (1989), van Robbe De Hert. Renson hield een tijdje een café open. Samen richtten ze een zeefdrukatelier op.

Hun sociale toestand verbeterde pas toen Van Goethem in 1974 gecontacteerd werd door haar jeugdvriend Jean-Paul Walravens, alias Picha, om mee te werken aan zijn lange animatiefilm *Tarzoen: Shame of the Jungle*. Daarna volgde *The Missing Link*, ook van Picha en *Jan zonder Vrees* van Jef Cassiers. Zo evolueerde Van Goethem – zoals ze het later zelf plastisch zou uitdrukken – “van animeer- naar animatiemeisje”. Toen ze in Parijs meewerkte aan *The Missing Link*, tussen 1978 en 1980, was het ook Picha die haar binnenloodde bij het Franse schandaalblad *Hara-Kiri*, het anarchistische ‘*journal bête et méchant*’ van Georges Bernier, ofte le professeur Choron, en François Cavanna. Picha staat dat als volgt:

“[Ze kwam mee] naar Garches, bij Parijs, waar ik de kern van mijn ploeg, een zestal mensen, had bijeengebracht in een reusachtig groot huis met zeventien vertrekken. Wij woonden en werkten daar. Af en toe moest Nicole terug naar Antwerpen om tekeningen voor *Mimo* te maken.” (14)
Zelf hebben we echter in *Hara-Kiri* geen tekeningen van Van Goethem teruggevonden die deze getuigenis kunnen staven.

Vanaf 1979 horen Nicole van Goethem en Rudi Renson thuis bij de tekenaars en grafici die hun hoofdkwartier hadden in ERCOLA (Experimental Research Center of Liberal Arts), het vroegere godshuis Somers, een ruim gebouw van het OCMW, in de Wolstraat, dat in 2019 onbewoonbaar werd verklaard, maar waar gangmaker Jean-Claude Block wel nog mag blijven tot 2022. Café De Kat aan de overkant van de straat was hun nachtelijk trefpunt. De stadslegende wil dat Van Goethems Oscar daar drie dagen in de koelkast is blijven staan.

Nicole van Goethems kleine maar opmerkelijke oeuvre valt niet zomaar te reduceren tot het milieu van De Kat en ERCOLA. Net zomin als het oeuvre van de Pink Poets is terug te brengen tot dat van privéclub Vécu of dat van Willem Elsschot tot café Quinten Matsijs, twee plekken in dezelfde buurt. Het is ook onjuist – en bovendien weinig vrouwvriendelijk – om het korte situationistische verleden van Rudi Renson te projecteren op het werk van Nicole van Goethem. Het is een heuse dooddooener om, zoals gebruikelijk, hun alternatieve levenswijze toe te schrijven aan de geest van mei ’68, de geest van de hippies, de flowerpower, de provo’s, de Dolle Mina’s enzovoort. Er zat meer achter.

Natuurlijk was Van Goethem vertrouwd met de undergroundscene. Zo speelde ze een van de drie ‘bosjesvrouwen’ in de vreemde sciencefiction-film *Saturnus* (1971) van Ludo Mich, die zich afspeelt op een maan van de gelijknamige planeet. Freejazz en een voice-over in het Lingala – althans volgens Mich zelf, mogelijk gaat het eerder om Kiswahili – zorgen voor een uitermate bevreemdende sfeer. Wellicht werd muziek van Rudi Renson in de klankband verwerkt. Van Goethem speelt ook mee in Michs pornografische *Lysistrata* (1976), al is ze door de korrelige opname moeilijk herkenbaar. De vage beeldopnames van *The Making of Lysistrata* dragen bij tot de chaos in Aristofanes’ stuk, waarin de vrouwen van Athene in seksstaking gaan als aanklacht tegen hun uithuizige, oorlogvoerende mannen. (15)

Maar wat ze ook deden, met wie ze ook samenwerkten, bij Van Goethem en Renson zat er altijd meer achter. Bij Renson speelden steeds de ideeën van zijn ongeschreven of nooit afgewerkte boek, het eerdergenoemde *L’Architecture et le détournement*, mee.

Renson had ook zijn aandeel in Van Goethems films. *L.A.T.* maakte hij zelfs met Willem Thijssen af na haar dood. Meestal stond hij in voor de filmmuziek. Hij had een vinger in de pap en zou niet meegewerkt hebben als hij het niet grotendeels eens was geweest met wat Van Goethem probeerde te bereiken. Dat ze regelmatig van mening verschilden over wat ze moesten doen en hoe ze moesten overleven, blijkt mooi uit de generiek

van en een passage uit haar semi-autobiografische, laatste film, *L.A.7*. Bijna ongemerkt opent de film met onderaan in beeld een krokodil. Als twee naar elkaar snappende roofdieren zitten twee blinden in hun poel, hun atelier. Het vrouwelijke model van de man, een blinde schilder, is net met slaande deuren en krijssende stem vertrokken, omdat de blinde de ene Magritte na de andere Warhol en Mondriaan aflevert, maar er niet in slaagt om de werkelijkheid te kopiëren. De vrouw, een zangeres, vertrekt naar haar uitvoering van *Nabucco*. Ze is al even blind en neemt het derde personage, de papegaai, voor haar man aan. “Je hebt precies wel veel tekort aan inspiratie”, merkt ze op over het lawaai, veroorzaakt door het gescheld van het woedende model, het getater van de papegaai en de chaotische geluiden van de blinde schilder. “Vroeger was jij zo grandioos, schat, zo virtuoos.” De man leunt tegen zijn doek en zucht: “Da’s juist. Zij heeft gelijk. Ze heeft altijd gelijk gehad.” Dubbelzinnig? Allicht, maar tegelijk is hun band sterk. Zij roept hem nog na door het open raam: “Je komt toch naar dat concert? Zonder jou gaat het niet lukken.”

Een pittig detail: de mannenstemmen werden ingesproken door acteur Manou Kersting, de zoon van een Nederlandse kunstenaar die actief was in de G58-beweging en die als Gregor Kartai de Zigeunerkelder uitbaatte, de plek waar in november 1962 het congres van de SI plaatsvond. ‘t Stad was echt te klein in die creatieve jaren!

2. VERDONKEREMANEN

Détournement – Réemploi dans une nouvelle unité d’éléments artistiques pré-existants (16)

Een flink deel van Van Goethems nalatenschap bestaat onder meer uit tekeningen, storyboards en strips, die thuishoren in de grote opleving van het stripverhaal tijdens de jaren zestig. De strip, dat conservatieve en nationalistische genre uit de jaren dertig en veertig, evolueerde mee met de tijd en speelde een grote rol in de internationale ontvoogdingsbeweging van de jaren zestig. Belangrijke namen waren toen onder andere Crumb, Rodriguez, Vaughn Bodé, de Gung Ho-generatie en in Frankrijk Reiser, Moebius, Cabu, Gotlib, Bretécher, Wolinski. Zij publiceerden in bladen als *L’Echo des savanes*, *Pilote*, *Fluide glacial*, *Métal hurlant* en natuurlijk ook *Hara-Kiri* en *Charlie Hebdo*.⁽¹⁷⁾

Ook de SI gebruikte vaak strips met als doel de *détournement*, oftewel het ‘verdonkeremanen’ van materiaal om er iets heel anders mee te doen. De spectaculairste voorbeelden hiervan zijn niet de bewerkte strips in de verschillende gebundelde jaargangen van het tijdschrift van de SI, maar wel de strips die gebruikt werden in de situationistische films. Vooral dan in die van René Viénet. Zijn *La Dialectique peut-elle casser des briques?* is een meesterwerkje. Het werk is helemaal anders dan de producten van SI-paus Guy Debord, die in 1952 *Hurléments en faveur de Sade* maakte, een film zonder beeld, enkel met witte en zwarte vlakken, en in 1978 als testament een bittere documentaire draaide met de palindroom-titel *In girum imus nocte et consumimur igni* [’s Nachts draaien we rond in kringen en laten we ons door vuur verteren].

La Dialectique peut-elle casser des briques? is gebaseerd op de bestaande kungfufilm *Crush* (1972) uit Hongkong. In het Frans is hij nagesynchroniseerd met situationistische dialogen. Crush is geen slechte kungfufilm, maar wel een zeer clichématige, waarin twee partijen tegenover elkaar worden gesteld. Gewapend met zwaarden nemen Japanse samoerai het op tegen de leden van een Koreaanse kungfuschool die enkel hun vuisten als wapens hebben. De slechterik van dienst wordt erg overtuigend gespeeld door de Hongkongse acteur Chan Hung-lit (1943-2009), die in dit soort rollen is gespecialiseerd. Als ook Bruce Lee had meegespeeld, dan was Crush misschien wel een klassieker geworden in het genre.

Voor Viénet was de film vooral een dankbaar vehikel voor zijn *détournement*. “*Tous les films peuvent être détournés*”, daarmee bedoelde hij dat ze ‘herschikt en herplakt’ kunnen worden met een totaal andere invulling. Viénet verving in de voice-over de Japanners door ‘de bureaucraten’ en de Koreanen door ‘het proletariaat’. In plaats van de gebruikelijke kungfukreten gooien de protagonisten elkaar frasen naar het hoofd als “*On ne peut pas vaincre l’aliénation avec des moyens aliénés*” of de bedenking in de Engelse ondertitels: “*I’m sick of commodity capitalism*.”⁽¹⁸⁾ De marxistisch-leninistische slogans die gedebiteerd worden passen perfect bij de kungfugevechten, al was het maar vanwege de reminiscenties aan Mao’s *Rode boekje*. Bovendien had Viénet, anders dan zijn opperhoofd, veel zin voor ironie en gooide hij er wat toenmalige Parijse actualiteit door. Zo kraakte hij uitgever François Maspero af, omdat die gekuiste versies van De Sade uitbracht, en maakte hij reclame voor de publicaties van Champ Libre, de situationistische uitgeverij van Gérard Lebovici. *La Dialectique peut-elle casser des briques?* is een van de overtuigendste en amusantste demonstraties van wat je met found footage (hier een volledige, intact gebleven film) kan doen door de klankband te manipuleren.



Zatte muis, s.d. Potlood op papier, 29.7 x 39.6 cm.
Collectie M HKA - Schenking Sonia Rension, Antwerpen

In haar laatste film, *L.A.T.*, benaderde Van Goethem dat klankpandemonium. Voor het eerst gebruikte zij hier 3D-effecten en taal en dialoog, in het plat Antwerps en het Vlaams-Frans en vooral met schrille kreten en uitroepen. De dialogen zijn zo gechargeerd en gaan aan zo'n hels tempo dat Van Goethem zich ermee inschrijft in Viénets avant-gardisme. Zeker, geen enkele van de drie volwaardige animatiefilms van Van Goethem is in letterlijke zin een *détournement*. Ze zijn integendeel net eigenhandig door haar getekend en bevatten honderd procent eigen materiaal – voor de klankband van Rudi geldt dat al veel minder. Toch had ze zich het effectieve 'verdonkeremanen' al eigen gemaakt. Ze had immers jaren geleefd met de man die er hét boek over ging schrijven. Ze heeft het proces tot een stijl verheven.

Zonder titel (Vol van Gratie), ca. 1987.
Gouache op cellofaan. 38 x 27,5 cm.
Collectie M HKA - Schenking
Sonia Renson, Antwerpen



Toen Nicole van Goethem gevraagd werd om een reclamefilmpje te maken voor DVV Verzekeringen dacht ze niet aan saaie formulieren, schadeclaims of ongelukken. Zij dacht aan krokodillen. Het DVV-filmpje zou het hoogtepunt worden van haar reclamefilms en zelfs een van haar beste animatiefilms. Van Goethem *détourneerde* DVV Verzekeringen tot een alligatorboerderij, tot het werkterrein van Crocodile Dundee.

3. ONTHOEZEN
Situationniste - Celui qui s'emploie à construire des situations (19)
De onderwerpen van haar drie kunstfilms, *Een Griekse Tragedie*, *Vol van Gratie* en *L.A.T.*, zijn verre van onschuldig. Van Goethem neemt achtereenvolgens de klassieke cultuur op de korrel, de kerk en het huwelijksleven.

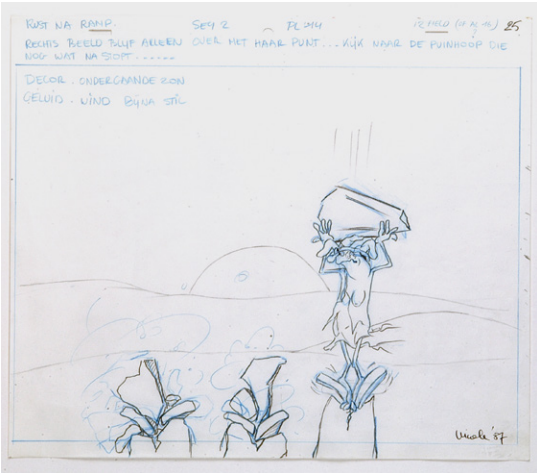
Oorspronkelijk stonden er zes kariatiden in het Erechtheion, naast het Parthenon. Een ervan werd tijdens de operatie van Lord Elgin aan het begin van de negentiende eeuw naar Londen versleept. Nu zijn er kopieën geplaatst, de originelen staan in het Akropolismuseum. Wat is nog echt, wat is verbeelding? Kariatide betekent eenvoudigweg 'vrouw uit Karyae', een oud stadje in de buurt van Sparta. De benaming is geen eerbetoon aan de vrouw. Integendeel. De Romeinse bouwmeester Vitruvius schrijft in zijn *De architectura* dat hij naar eeuwige smaad en slavernij verwijst. De Grieken straffen de stad Karyae af voor haar collaboratie met de Perzen, verwoestten haar, brachten alle mannen om en sleepten de vrouwen in slavernij. Zij mochten niet eens hun kleren en de tekenen van hun status als getrouwde vrouwen afleggen, maar zouden eeuwig het zondige lot, de onvergeeflijke hybriden en de onuitwisbare schaamte van hun staat moeten dragen.(20)



Collage met de oprichtingsakte 'Croco Buro', een muziekpartituur van Rudi Renson en Croco-tekeningen van Nicole van Goethem, s.d. 40 x 40 cm
Collectie M HKA - Schenking Sonia Renson, Antwerpen

Dat schept natuurlijk een heel ander, feministisch perspectief. In tegenstelling tot de Amerikanen die haar film niet hadden begrepen, had Van Goethem haar klassieken wel grondig gelezen. Haar film toont de overlevingskracht van de vrouw, die zelfs in de barste omstandigheden haar levensvreugde bewaart en daadkracht toont. Het filmpje begint met de lijfspreuk *Quod non fecerunt Scoti fecerunt Cariatidi* [Wat de Schotten niet zullen uitrichten, dat doen de kariatiden wel], een doorzichtige, ironische toespeling op het gezegde *Quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini* [Wat de barbaren niet zullen uitrichten, dat doen de pausmakers wel], dat alludeerde op de praktijken van de familie Barberini van Paus Urbanus VII, een beruchte vastgoedmaffia uit de zeventiende eeuw die monumenten ontmantelde voor eigen sier en voor de aankoop van kanonnen. De echte barbaren zijn onder ons, betekende dit, en ze heten ‘het grootkapitaal’. Lord Byron paste de uitspraak toe op de Schotse Lord Elgin, die het Parthenon verminkte: *Quod non fecerunt Gothi fecerunt Scoti*. De vrouwenrevolutie zet de verwoesting voort en werpt de kluisters van het verleden af.

Gapend gemis, 1987. Potlood op papier, 26.5 x 31.5 cm.
Kunstcollectie Provincie Antwerpen © Provincie Antwerpen



Dat er bij Van Goethem maar drie kariatiden op de bouwvallige Akropolis overblijven, toont de rode draad aan van verval, van beschavingsentropie. Ze heeft zich beperkt tot de essentie, tot de drie vermoldme steunpilaren – de vrouwelijke Drievuldigheid – die moeten wijken voor het pikhouweel, de drie wankelende ‘stutsters’ van de Westerse beschaving. Wie hadden er tien jaar eerder al geknaagd, geboord en gezaagd aan die pilaren? Waren dat niet de jongens en meisjes van de SI geweest? Bovendien deden ze dat tien jaar voor de beruchte ‘generatie van mei ’68’, onder wie Roel van Duyn en Jasper Grootveld, Timothy Leary en Theodore Roszak, Paul Goossens en Kris Merckx, die vandaag met de pluimen gaat lopen.

De les die uit *L.A.T* en *Vol van Gratie* dient te worden getrokken, is dat zelfbewustzijn en pose niet onderling inwisselbaar zijn. In *L.A.T* bestaat de pose uit dagelijkse gesprekken. Wie ziende blind is – of blind wil zien – schept een gesloten wereld die hier alleen door een snerpende scheepshoorn kan worden uitgebeeld. Daarom ook de schetterende klank en Coco de papegaai als passe-partout. Coco zuigt alle uitwaaiende klanken op en ‘spraakblindgangers’ die verloren gaan. Hij kan alleen maar reproduceren wat al bestaat en wat gezegd is. Dat doet hij echter in gealiëneerd Frans: het verraad van de woorden. “*Le poète peut opposer une limite sonore, métrique, à une limite syntaxique. Ce n’est pas seulement une pause, c’est une non-coïncidence, une disjonction entre le son et le sens*”, merkt Giorgio Agamben op. (21) ‘Horen, zien en zwijgen’ was Van Goethems thema, ze verpakte deze drie begrippen in een foedraal dat het omgekeerde verbergt: doofheid, blindheid en spraakwater.

In *Vol van Gratie* is de pose het habijt dat staat voor de orderegels in een nonnenklooster. De decors doen denken aan de opschietende oneindigheid van de kathedraalspitsen. Hoe dichter bij de grond, hoe herkenbaarder ze worden. Ze zijn omgevormd tot Ionische zuilen. De ‘verzuiling’ van de mens was ook het thema van *Een Griekse Tragedie*. De ommekeer – die ook een inkeer is – gebeurt door de soepele sprong die de kleine, nieuwsgierige non niet kan maken. Ze struikelt en maait ook haar grote zuster onderuit. De mist, het donker van de platoonse grot en het etherische van godsdienstige gezangen leggen een folie over het menselijk bestaan. Betekenisvol is hoe de zusters op hun zoektocht naar kaarsen de wasem van een raam wegvegen en zo dicht met de neus tegen dat raam gaan hangen dat zij het grotere geheel niet meer zien, net zoals ze ook de kathedraal voor het echte ‘Huis van de Vader’ houden als gevolg van een te beperkt blikveld. Ze zien enkel nog wat voor hun neus ligt: kaarsen in een stomende seksshop. Huppelend keren ze terug, een flinke wind doet de tabbaarden van heiligenbeelden opwaaien: hier hangt seks in de lucht. Dat wordt helemaal duidelijk wanneer de kaarsen de vorm van een penis blijken te hebben en vurig en snel opbranden. De invloed van Picha is hier onmiskenbaar. Volgens Nancy Bens heeft Van Goethem de scenario’s van haar drie films dan ook op een zolderkamertje in Garche geschreven. Haar stijl evolueerde naar harder, donkerder en meer iconoclastisch, wellicht ingegeven door beeldenstormer Picha. Van Goethems nichtje, Anne van der Vlucht, op wiens zangtalent Renson de klankband voor *Een Griekse Tragedie* bedacht, liet zich ontvallen dat haar werk veel verfijnder was vóór die film. Daarna werd het ‘grof’.

In Picha’s *Tarzoen: Shame of the Jungle* bedreigt het vuur de veertienbors-tige kale koningin Bazonga, die na het brandalarm wordt besprongen door ‘penissoldaten’, die zich elk ingekapseld hebben in een condoom en zo de heersende orde, zijnde Bazonga, finaal doen ontploffen. Dat zal de nonnen van Van Goethem niet overkomen. Zij snuiven de weldadige (wiet)dampen op die hen duidelijk in een roes brengen en leiden tot orgastisch genot en dansende elevatie. De bedwelming slaat over naar het doksaal, waar alle andere nonnen zich verzalgd verdringen en letterlijk sterretjes zien. Waar rennen al die nonnen naartoe na zo’n uitputtende ervaring? Moeder Abdis

valt voor de wufte schoonheid van een vlinder en verpopt als het ware zelf tot licht in de kooi van de kathedraal. De ontwijding is inwijding geworden, het discours werd ‘onthoed’ en opgevuld met een heel andere historische herhaling, het werd verdonkeremaand en dus situationistisch. *“La situation est une zone ‘indécidabilité, d’indifférence entre une unicité et une répétition.” (22)*

Subversief provincialisme

Wij gaan hier niet de eeuwige discussie aan of een subversieve film subversief kan blijven als hij met een Oscar wordt bekroond. Wat Van Goethem na haar bekroning op haar brood kreeg van de anciens combattants van mei ‘68 die zoals de Koreaanse kungfu-boys uit de film van Viénet in koor uitriepen: *“On ne peut pas vaincre l’aliénation avec des moyens aliénés!”*

Veel belangrijker is het om Van Goethem en haar mini-oeuvre los te haken uit het Vlaamse provincialisme dat iedereen die iets in het buitenland presteert eerst de hemel in prijst, om het vervolgens met een dikke laag Tiense suiker weer in te kapselen. Nicole van Goethem is niet het brave meisje dat de verkeerde kant opging maar toch (!) een geniale tekenfilmster werd en ‘toevallig’ een Oscar won. Hoe grappig ze ook zijn, er zit bitterheid en gal in haar films. Op de vier schetsen voor *Een Griekse Tragedie* die in het bezit zijn van het Antwerpse provinciehuis, denkt de kijker scenes van bevrijding te zien. Wanneer de laatste kariatide het zinloze van haar taak inziet, worden de titels van de schetsen echter veelbetekenend: *De leegte, ‘t Is gelukt, Gapend gemis, Eenzame kariatide*. Somberheid en gestoord contact overspoelen de arbeidsfierheid. Nicole van Goethem was geen zatte kunstenaar die heil zocht in de drank uit persoonlijke frustratie. Wel waren zij en Renson iets zat: de schijnheiligheid van de maatschappij waarin kerk en staat stilaan probleemloos vervangen werden door geld en ongeremde, ‘gepimpte’ consumptie.

Wat de oude Raoul Vaneigem in zijn memoires getuigde over zijn vroegere medesituationist Rudi Renson geldt allicht op een andere manier ook voor Nicole van Goethem: “Rudi had een gekwelde kant. Op dat moment [de jaren zestig] hadden we daar allemaal last van. Ik denk dat hij met behulp van de groep [SI] op zoek was naar een ontsnapping uit een existentiële stagnatie. Dat spookte door al onze hoofden. Het wordt te vaak vergeten: deze groep [SI], die zich uiteindelijk tegen ieder van ons keerde, had in het begin een bijzonder heilzame invloed. Hij liet ons toe ons los te maken van de donkere, duistere kant van een bestaan dat niet veel meer was dan slavernij. En welke betere ondersteuning dan creatief enthousiasme? Maar wanneer het enthousiasme sterft, wat blijft er over? Rudi werd gedragen door het verlangen om deel te nemen aan een beweging die het dagelijks leven wou bevrijden en emanciperen.” (23) Maar Rudi kon zijn Nicole niet loslaten. “Hij werkte na haar dood maandenlang, samen met zijn goede vriendin Yvonne Dewinter, aan het minutieus archiveren van Nicoles werk om het dan onder te brengen in het Letterenarchief, op een steenworp van ERCOLA, waar hij met ‘Nicolleke’ het productiefirmaatje Croco Buro had.” (24) Dat ‘buro’ was gevestigd op de zolderverdieping van het oude godshuis.

R.I.P.

Nicole van Goethem stierf aan een hartstilstand op 3 maart 2000. Bij de begrafenis van ‘spokenartiest’ Albert Szukalski een maand eerder had ze op het ereperk van het Schoonselhof in Hoboken nog toevertrouwd aan Adriaan Raemdonck, de galeriehouder van De Zwarte Panter: “Hier, naast den Beir, zou ik wel willen liggen.” Ze ligt er. Perk R, Rij 6, Cineaste-Grafica. In de Antwerpse nieuwbouwwijk Nieuw Zuid kreeg een straat in 2014 haar naam. Rudi Renson overleed op 13 juli 2018. Op zijn doodsbericht prijkt: Rudi Renson – architect, kunstenaar, situationist.

NOTEN

- (1) In de hommagefilm van Walter Debloudts, bij de opening van de tentoonstelling ‘Nicole van Goethem’ in De Bijl, Zoersel, 27 februari 2009 (Zoersel TV, 2012).
- (2) Giorgio Agamben, “Le Cinéma de Guy Debord”, in Image et Mémoire. Parijs, Hoëbeke 1998, pp. 65-76.
- (3) ‘Définitions’, in: Internationale situationniste - bulletin central édité par les sections de l’internationale situationniste, nr. 1, juni 1958, p. 13.
- (4) Gilbert Senecaut (1925-1997) publiceerde in *Les Lèvres Nues* en schreef met zijn goede vriend Marcel Mariën het scenario voor de film *L’Imitation du Cinéma* (1960), maar haalde om schandaal te vermijden zijn naam van de generiek. De behoudsgezinde katholieke Gazet van Antwerpen zette een heuse haatcampagne op tegen de surrealistische film - die erotiek en religie combineerde, op een - vandaag - overigens brave manier. De Brusselse première had plaats in het PSK. De Antwerpse première in Ciné Ambassades ging niet door vanwege het katholieke protest.
- (5) Vanaf de jaren tachtig werden dit de kelders van het Waagstuk
- (6) Er is een directe band tussen het literaire tijdschrift Gard Sivik (van Gust Gils, Paul Snoek, Hugues C. Pernath e.a.) dat er haar hoofdkwartier had en de S.I. in de persoon van Walter Korun, alias Piet De Groof, die aan beide meewerkte (maar al in 1959 uit de S.I. gezet werd). Korun richtte in Antwerpen ook het tijdschrift Taptoe op dat later overgenomen werd door het gelijknamige Brusselse kunstencentrum (van o.m. Gentil en Clara Hasaert). Het was dit Taptoe dat, ongewild en ongeweten, aan de basis lag voor de S.I.: in februari 1957 vond er de *Première Exposition de Psychogéographie* plaats, een thema dierbaar aan de latere situationisten. Op een conferentie op 4 februari zouden Asger Jorn (ex-Cobra), Guy Debord en de Brit Rumney elkaar in Brussel voor het eerst ontmoet hebben (Lars Bernaerts e.a., *Legendes van de Literatuur*. Gent, Academia Press 2017, p. 6.) Volgens een andere bron stuurde Debord echter zijn kat...
- (7) De jonge Tom Gutt (1941-2002) speelde een bijzonder prominente rol.
- (8) Claude Lorent, “Nieuwe Kunst in Antwerpen 1958-1962”, *La Libre Belgique*, 16 januari 2013. De tentoonstelling besteedde uiteraard ook aandacht aan de G58 die in het Hessenhuis het grootste kunstencentrum van Europa hadden uitgebouwd.
- (9) Raoul Vaneigem vermeldt in zijn memoires dat Jan Strijbosch poppen-speler was. ‘t Pallieterke van 18 februari 1965 vermeldt onderaan pagina 6 zijn naam twee keer in een artikel naar aanleiding van de 400ste opvoering van Pats’ Poppenspel in de Arenbergsschouwburg in Antwerpen. Poppenspel dat in conservatief-katholiek Vlaanderen zeer populair was. Willy Vandersteen liet er zich zelfs voor inspireren voor zijn strips.
- (10) In een brief van Debord aan Rudi Renson, gedateerd 21 juli 1963, legt Debord hem uit hoe hij dient om te gaan met galerie EXI in het Deense Odense. EXI organiseerde een situationistische expo met werken van Strijbosch. Die er overigens nooit toekwamen: Renson werd aan de grens tegengehouden en raakte nooit in Odense. Wat de Debord niet erg vond, want hij stond hoe dan ook argwanend tegenover de galerie (en galerietentoonstellingen in het algemeen).
- (11) De S.I. is zowat de enige moderne revolutionaire beweging die geen geweld, revoluties, omwentelingen of aanslagen gebruikte om haar doel te bereiken, maar zich beperkte tot het opstellen van teksten en traktaten. De SI is in die zin meer te vergelijken met een sekte die een geloof verspreidt, dan met een beweging die aan revolutionaire actie doet.
- (12) Facebookpagina van Peter Terryn: “Rudi Renson is dood”.

- (13) Foto die gereproduceerd werd bij een artikel van Raoul Vaneigem in het Bulletin de l’I.S., nr. 8, januari 1963, p. 42. In *L’an 01* van Gébé, een strip uit Charlie Hebdo (1971), verfilmd in 1973, voegen de Fransen de daad bij het woord en stoppen massaal met werken: “On arrête tout, on réfléchit et c’est pas triste”. De film is vooral opmerkelijk omdat Gérard Depardieu erin debuteert.
- (14) In een interview met Luk Menten, “Twee Meesters van de Aarzelende Pennentrek”; Filmmagie, nr. 563, 2006, p. 5. Menten schreef voor de DVD met Van Goethems animatiefilms, commercials, een onderhoud met Willem Thijssen en 200 tekeningen het begeleidende inlegboekje in drie talen (s.d., 36 pp.), “Nicole van Goethem, Biografie”. *Mimo* was een vrouwenblad, de opvolger van *Mimosa* en voorheen *De Haardvriend* van uitgever Dupuis. Op een blauwe maandag was Johan Anthierens er hoofdredacteur.
- (15) In Antwerpen, de Jaren Zestig (Antwerpen, Hadewyck 1988, p. 110) schrijft Rik Stallaerts over Lysistrata: “Een ‘echte’ underground, in de stijl van de schokkende films van de Brusselaar Roland Lethem (Le Sex Enragé, 1969) is er te Antwerpen niet geweest. Wel zorgde later, in 1976, Ludo Mich in de kelders van Flor Beckx’ (sic) I.C.C. voor een zonderlinge bewerking van Aristofanes’ Lysistrata, waarin ‘le tout Anvers’ naakt paradeerde”. Mich haalde met zijn performances wel The Guardian, toen hij op 17 november 2011 optrad in Morden Tower, Newcastle. “Ludo Mich is best known for his ‘pansexual actionist emetic’ films from the 60s. Apparently he ‘orchestrated mass group performances and released a series of underground films culminating in Lysistrata - an ecstatic all nude adaptation of Aristophanes’ satire featuring a soundtrack of primal yelling, tape delay machines, instant sax blasts, African poetry, de-tuned guitar, glass and elastic’.
- (16) Ook in zijn laatste film In *Girum* was Debord tot dat inzicht gekomen, “to resituate autobiographical reflections within the psychic and geographical relations”, zeg maar de Parijse Linkeroever, “as a defense against the full onslaught of commodified ahistoricity”. Zijn Parijs had opgehouden te bestaan, “infected by the ‘fatal illness’ of spectacular commodification” (filmbespreking in CTheory, 2000).
- (17) Voor een omstandige tijdsschets, zie Stéphane Mazurier, L’Hebdo Hara-Kiri / Charlie Hebdo (1969-1982): un Journal des Années Soixante-Dix. Rouen, Université de Rouen 2003.
- (18) “Le *détournement* comme négation et comme prélude”, Internationale Situationniste - bulletin central édité par les sections de l’internationale situationniste, nr. 3, december 1959, p. 10.
- (19) Het Situationisme ontleent zijn naam aan het begrip “situation construite”, dat het blad Internationale Situationniste definieert als: “*Moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l’organisation collective d’une ambiance unitaire et d’un jeu d’événements*” (nr. 1, juni 1958, p. 13).
- (20) Marcus Vitruvius Pollio, De Architectura, Boek 1, Hoofdstuk 1 : 5 (The Latin Library): “*Postea Graeci (...) matronas eorum in servitutem abduxerunt, nec sunt passi stolas neque ornatus matronales deponere, uti non una triumpho ducerentur, sed aeterno, servitutis exemplo gravi contumelia pressae poenas pendere viderentur pro civitate ut etiam posteris nota poena peccati Caritium memoriae traderetur*”.
- (21) G. Agamben, op. cit.
- (22) Ibid.
- (23) Raoul Vaneigem, Self-portraits and Caricatures of the Situationist International, translated by Ben Brown, New York, Colossal Books 2015, p. 138.
- (24) Ellen Verryt, “Mijn Zielsverwant Rudi Renson”, onafgebrokentijd.wordpress.com, Genua, 16 juli 2018.



EEN GRIEKSE TRAGEDIE, 1985 / A GREEK TRAGEDY, 1985

“Drie kariatiden, vrouwenbeelden, ondersteunen al eeuwenlang het timpaan (het driehoekig bovenstuk) van hun tempeltje. Weer en wind, vervuiling, de archeologen en het toerisme hebben ertoe bijgedragen dat wat er nog rest van het monument in erbarmelijke toestand verkeert. We zien de kariatiden ontwaken en hun ‘werkdag’ aanvangen. De afgetobde vrouwen met hangborsten torsen hun stenen last zo goed het kan. Een van de vrouwen valt van haar sokkel als een door de wind meegevoerde paraplu tegen haar aan smakt. Met de hulp van de twee anderen kan ze weer haar plaats innemen en wordt de schade beperkt. Het gaat echter helemaal mis als een houweel (van niet in beeld gebrachte archeologische activiteit) blijft haken in het kleed van de middelste kariatide. Twee van de drie vrouwen vallen van hun sokkel, het timpaan valt in gruzelementen. De derde blijft nog enige tijd overeind staan met een laatste blok steen, maar houdt het dan voor bekeken. Ze laat haar steen vallen en stapt naar beneden. Ondertussen zien we de eerste twee vrouwen op hoofse menuetmuziek door het landschap dansen. De derde volgt.” En Nicole voegt daaraan toe: “Het einde van het tempeltje betekent tevens het begin van het leven van de drie beelden in vrijheid, waar ze zo lang op hebben moten wachten. Dansend gaan ze een nieuwe toekomst tegemoet.”

Scenario en Regie / Screenplay and Directed by: Nicole van Goethem

Animatie / Animation: Jan Sanctorum

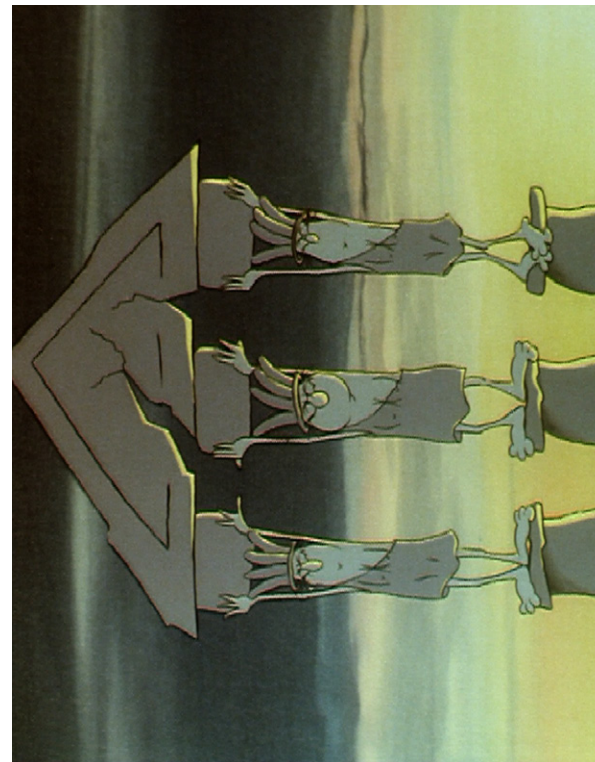
Muziek/Music: Rudi Renson, Luk Redig en Jan Boonen

Zang/Vocals: Anne Van der Vlucht

Productie / Production by CinéTé,

Duur / Duration: 00:07:00

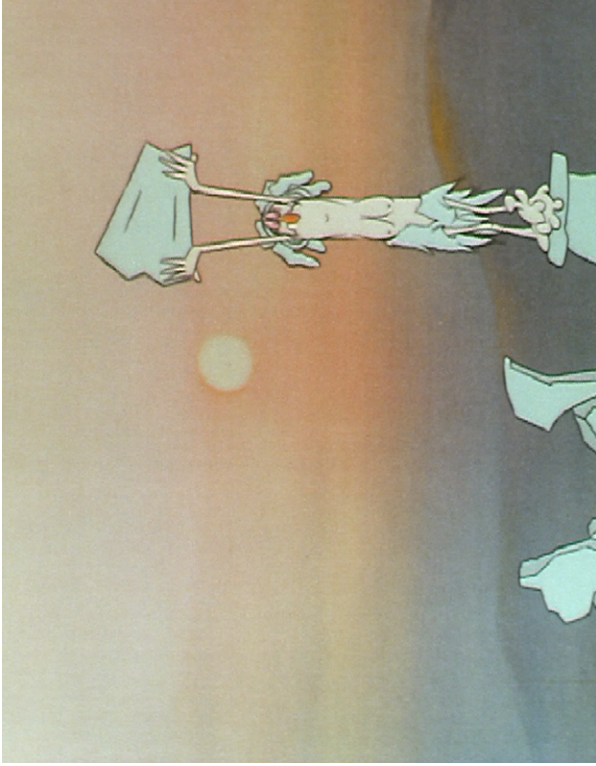
‘Three caryatids, statues of women, have supported their little temple’s tympanum (the decorated triangular wall surface over an entrance) for centuries. Wind and rain, filth, archaeologists, and tourism have all done their part in contributing to the miserable condition of what remains of the monument. The caryatids wake up and start their ‘working day’. The careworn women with saggy breasts bear their stony burden as best they can. One of the women falls off her pedestal when an umbrella, tossed about by the wind, crashes into her. With the help of the other two, she is able to resume her place and the damage is limited. However, everything gets turned on its head when a pickaxe – from unseen archaeological works – gets stuck in the central caryatid’s robe. Two of the three women go careening off of their pedestals, and the tympanum crashes to pieces. The third remains upright for a little while yet, with the last chunk of stone, but then decides that enough is enough. She drops her stone and steps down. Meanwhile, the first two women can be seen dancing through the countryside to a courtly minuet. The third goes after them.’ And Nicole adds: (2) ‘For the three statues, the demise of the little temple also symbolises the start of a liberated life, for which they had been forced to wait for ages. They head off dancing into a new future.’



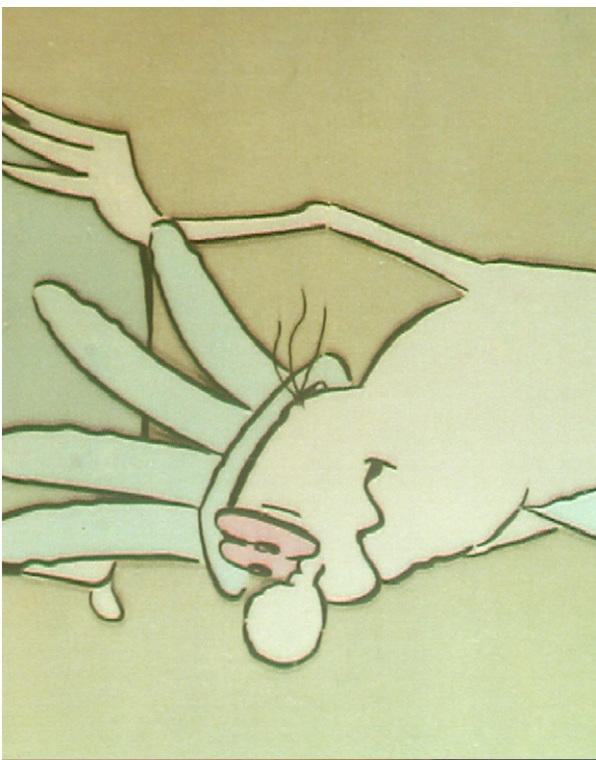
00:02:05



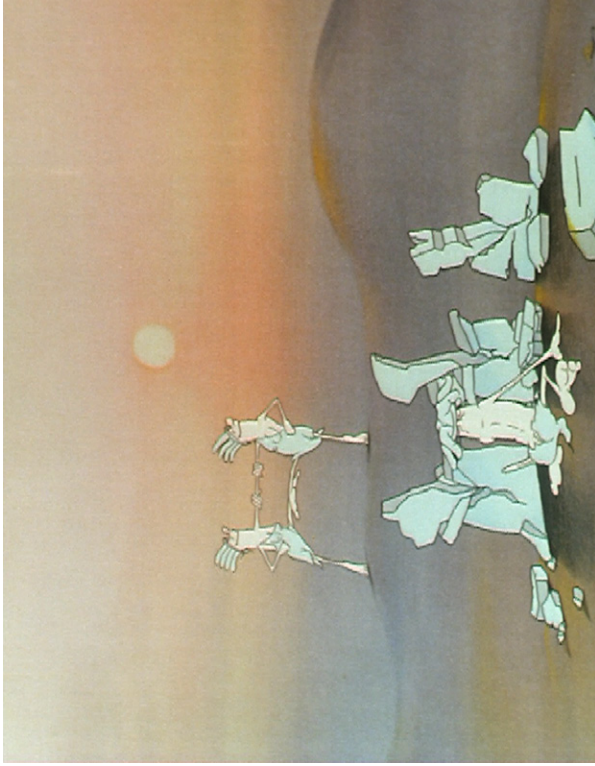
00:01:04



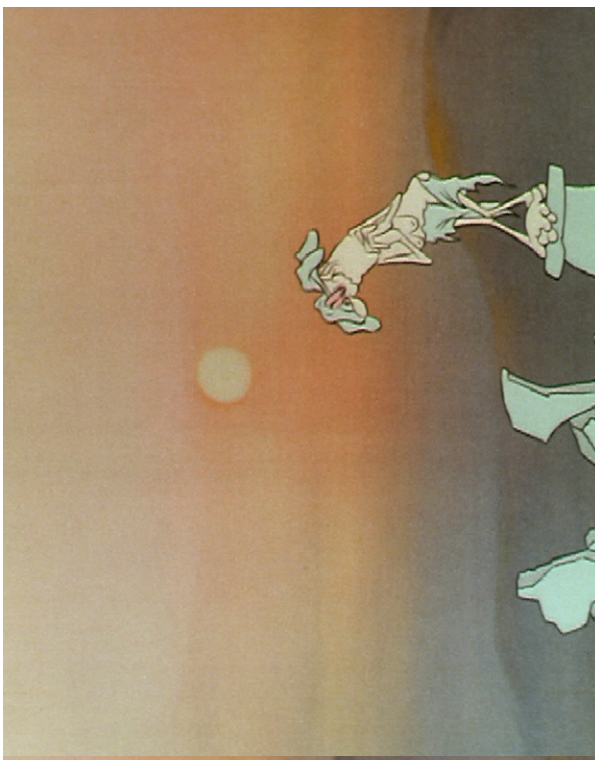
00:03:49



00:04:09



00:04:24



00:04:54

VOL VAN GRATIE, 1987 / FULL OF GRACE, 1987

De hoofdpersonages zijn twee onschuldige nonnetjes. In een winkel in de stad (een seksshop, maar daarvan zijn ze zich niet bewust) kopen ze kaarsen (in werkelijkheid dildo's, maar zo iets kennen ze niet) en steken die aan in de kerk van hun klooster. Het resultaat is een verstikkende zwarte rook. De nonnetjes gaan terug naar de winkel om hun beklag te doen. De verkoper fluistert hen de echte functie in en geeft elk van hen een nieuw exemplaar mee. Terug in het klooster bereiken de nonnetjes nu ook op aarde de opperste zaligheid. Hun medezusters vinden al snel de weg naar de 'kaarsenwinkel'.

Scenario en Regie / Screenplay and Directed by: Nicole van Goethem
Animatie / Animation: Jan Sanctorum, Bruno Wouters en Piet De Rycker
Muziek / Music: Rudi Renson, Jacques Smeets
Zang / Vocals: Anne Van der Vlugt
Productie / Production: CinéTé
Duur / Duration: 00:07:00

The main characters are two innocent nuns. They buy candles (which are actually dildos, but they wouldn't know what anything like that was) in a city shop (a sex shop, which they are oblivious to) and light them in their convent's church. The result is a suffocating cloud of black smoke. The nuns go back to the shop to lodge a complaint. The shopkeeper furtively whispers to them what they're really used for and gives each of them a new one. Once back at the convent, the nuns achieve also achieve heavenly bliss on earth as well as what they hope to find in heaven. It doesn't take long before their sisters find their way to the 'candle shop'.



00:00:38



00:01:20



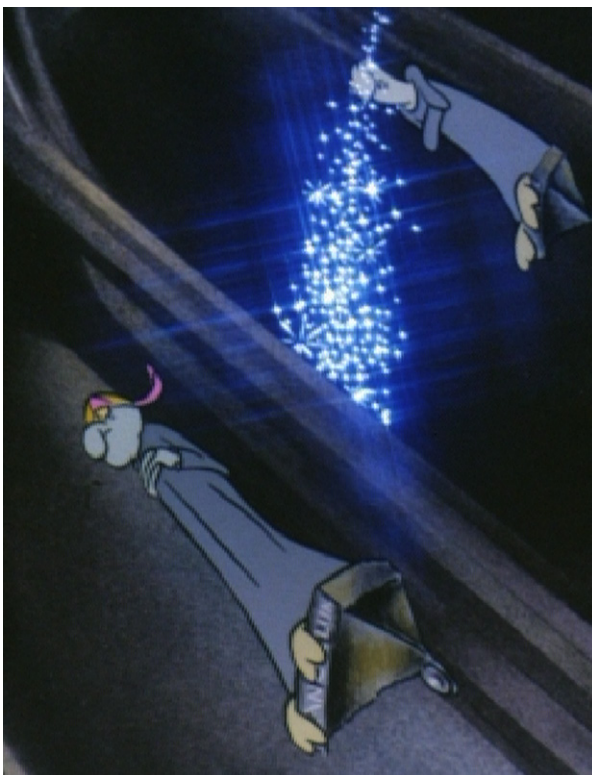
00:01:49



00:02:03



00:05:43



00:05:48

L.A.T. / LIVING APART TOGETHER, 2002

In *L.A.T.* heeft een blinde schilder een latrelatie met een blinde vrouw, die bij hem ook vaak schoonmaakt, en een affaire met een doof model. De film toont dat onze samenleving blind en doof is en raaskalt, in de plaats van 'horen, zien en zwijgen'.

Scenario en Regie / Screenplay and Directing: Nicole van Goethem

Animatie / Animation: Jan Sanctorum, Bruno Wouters en Piet De Rycker

Muziek / Music: Rudi Renson, Jacques Smeets

Zang / Vocals: Anne Van der Vlugt

Productie / Production: CinéTé

Duur / Duration: 00:08:00

L.A.T. portrays a blind painter in a living apart together (LAT) relationship with a blind woman who often also cleans up his home, and who is also having an affair with a deaf model. The film reveals how our society is blind, deaf, and a fount of nonsense, the opposite of 'hear no evil, see no evil, speak no evil'.



00:00:38

00:01:20



00:01:49

00:02:03



00:05:43

00:05:48



Oscarwinnaar, anarchist met eigenwijze levensstijl en geëngageerd humorist. Mocht Nicole van Goethem vandaag jong zijn, dan zou ze als feministisch rolmodel zonder twijfel over een grote schare fans beschikken. Het is dan ook haast onbegrijpelijk dat ze bij de vele vrouwen gerekend moet worden die ondanks hun uitzonderlijke verwezenlijkingen geen prominente plaats hebben gekregen binnen de recente geschiedschrijving. Hoog tijd om daar verandering in te brengen.

“Dat Nicole zichzelf misschien niet eens ‘feminist’ genoemd zou hebben”, merkte een van haar kennissen onlangs nog op. Maar dan toch vooral omdat ze te eigengereid was om zich in hokjes te laten vangen. Want hoewel ze inderdaad niet de doorsneefeminist was die acties organiseerde, publicaties uitbracht of op verkiezingslijsten ging staan, spreekt uit haar werk ontegensprekelijk een grote voeling met de vrouwenstrijd. Ze frequenteerde niet alleen de progressieve kringen waarbinnen de feministische beweging floreerde, ze leverde ook tekeningen voor posters, flyers, brochures en logo’s van prominente organisaties als Fem-Soc (feministisch en socialistisch) of het Vrouwen Overleg Komitee. Daarnaast staan haar films, zij het met de vette knipoog die haar eigen was, symbool voor de bevrijdingsdrang van vrouwen uit haar tijd. Van Goethems engagement is inherent aan haar artistieke noodzaak. Dankzij haar grote talent is ze bovendien als emancipatorisch rolmodel van groot belang voor de Belgische feministische geschiedenis.

Wellicht niet geheel toevallig loopt een aantal scharnierpunten van die geschiedenis gelijk met Van Goethems persoonlijke leven. Net geen zeven is ze als in maart 1948 de wet wordt goedgekeurd die er eindelijk voor zorgt dat alle meerderjarige Belgische vrouwen naar de stembus kunnen trekken. We kunnen het ons vandaag haast niet meer voorstellen, maar de naoorlogse periode is er een waarin vrouwen nog maar voorzichtig de eerste vruchten beginnen te plukken van hun felbevochten recht op onderwijs, deelname aan de arbeidsmarkt en politieke participatie. Tegelijk is het een periode van vooruitgangsoptimisme, hoop, een economische relance en van de opkomst van een heleboel emancipatorische bewegingen. Die combinatie blijkt de ideale vruchtbare grond te zijn, waaruit een vrije en creatieve geest als die van Van Goethem zich kan ontwikkelen. Het verbaast dan ook niet dat de keuze die ze rond haar dertigste maakt om zich volledig op haar artistieke carrière te focussen, samenvalt met het uitbreken van de tweede feministische golf bij ons. Het is een understatement te stellen dat Van Goethem het revolutionaire elan van haar tijd ten volle belichaamt. Wie de betekenis van haar oeuvre voor het feminisme wil bevatten, moet de tijd duiden waarbinnen ze opereerde.

De naoorlogse jaren

Het vrouwenstemrecht dat in Van Goethems prille jeugd wordt doorgevoerd, betekent de formele bekroning van de zogenaamde ‘eerste feministische golf’. Die eerste golf brengt in de negentiende en bij het begin van de twintigste eeuw de emancipatiebeweging op gang waarbinnen vrouwen streefden naar formele gelijkheid, met het recht op onderwijs en politieke participatie als voornaamste streep punten. Tegelijk worden Van Goethems jeugdjaren, de late jaren veertig en vijftig, ontegensprekelijk getekend door een dominante burgerlijke moraal. De man blijft kostwinnaar en hoewel vrouwen eindelijk kunnen studeren, blijft het de norm dat ze na de geboorte van hun eerste kind definitief thuisblijven. Ook de katholieke kerk heeft een stevige greep op het dagelijkse leven van de Belg. Scheiden is nauwelijks een optie, ongehuwd samenwonen is dat evenmin. Voor- of buitenhuwelijkse seks blijft een taboe.

Die enge zeden komen onder meer tot uiting in het feit dat de maritale macht en de handelingsonbekwaamheid van de gehuwde vrouw pas in 1958 wordt geschrapt uit het burgerlijk recht. Tegelijk blijft de man volgens de wet de beheerder van zowel zijn goederen als die van zijn vrouw. Een ander teken aan de vrouwenonvriendelijke wand is dat België tot 1965 moet wachten op een eerste vrouwelijke minister. De eer is aan Marguerite de Riemaeker-Legot, die zich over het ‘zachtere’ domein Gezin en Huisvesting zal ontfemen.

Eind jaren vijftig zwelt het revolutionaire elan aan dat uiteindelijk definitief zal doorbreken in de jaren zestig. Onder andere dankzij de democratisering van het onderwijs worden steeds grotere groepen van de bevolking mondiger. De onvrede over onge-



lijkheid en de beknoptende moraal groeit en zowel arbeiders als vrouwen organiseren zich steeds vaker en performanter. Het feminisme komt in deze context tot uiting in wat intussen geboekstaafd staat als 'de tweede feministische golf': de historische westerse emancipatiebeweging uit de jaren zestig en zeventig, die de nadruk legt op autonomie en zelfbeschikking, met prominente strijdpunten als een gelijk loon voor gelijk werk en reproductieve rechten. Een afgelijnd startschot voor deze tweede golf is er niet echt. In België worden vaak de vrouwenstaking bij FN Herstal in 1966 en het arrest Defrenne/Sabena II uit 1976 als motor aangeduid.

Golf nummer twee

De onvrede bij FN Herstal ontstaat doordat vrouwen er 25 procent minder verdienen dan mannen, terwijl ze hetzelfde werk verrichten. Ook de miserabele arbeidsomstandigheden, bijvoorbeeld op vlak van hygiëne, zijn een aanleiding tot dit historisch protest. Zonder syndicale steun, zonder overleg of stakingsaanzegging besluiten meer dan 3.000 werknemers het werk neer te leggen. Het is een van de grootste acties uit de Belgische sociale geschiedenis. Twee jaar later laait de discussie over vrouwenrechten opnieuw op. Gabriëlle Defrenne, airhostess bij Sabena, dient bij de arbeidsrechtbank een klacht in tegen haar werkgever voor discriminatie op grond van geslacht. Op haar veertigste verjaardag wordt ze

immers, overeenkomstig haar arbeidscontract, op non-actief gezet. Een dergelijke passage is in het contract van het mannelijke boordpersoneel niet terug te vinden.

De arbeidsters van FN Herstal en Gabriëlle Defrenne weigeren kortom nog langer als tweederangswerkkrachten te worden behandeld. Het zullen twee sleutelmomenten voor het losbreken van de vrouwenstrijd in België blijken te zijn. Bovendien draagt de revolutionaire sfeer van mei '68 bij aan het groeiende besef dat niet alleen wettelijke maatregelen nodig zijn, maar ook een diepgaande mentaliteitsverandering.

De feministische initiatieven schieten van dan af als paddenstoelen uit de grond. Vrouwen eisen hun plaats op de arbeidsmarkt op en in de politiek maar ook thuis, waar ze steeds meer hameren op een eerlijke verdeling en waardering van zorgtaken. Daarnaast worden taboeonderwerpen zoals seksueel misbruik of abortus opengebroken. Tijdens praatgroepen delen vrouwen hun ervaringen met discriminatie, seksisme en ongelijkheid. Zo wordt het structurele karakter van de onderdrukking van vrouwen als groep blootgelegd. Een van de gevoelige onderwerpen die voor het eerst besproken worden, is verkrachting. Al snel ontstaan vluchthuizen voor mishandelde vrouwen. De stijl van sommige organisaties is op zijn minst opvallend te noemen. Via collectieve, vaak ludieke acties wordt meer aandacht voor vrouwenrechten afgedwongen. De slogans 'Baas in eigen buik' en 'Het persoonlijke is politiek' zijn alomtegenwoordig. Bovendien raakt het feminisme steeds meer verankerd in organisaties, bij de overheid en in onderzoek en opleidingen. Vrouwenorganisaties worden gesubsidieerd en universiteiten zetten de eerste stappen richting vrouwenstudies. De discussies die wereldwijd voortvloeiden

fig. 1 *The Spectator*, 1986-1990. Gouache op cellofaan, 30 x 21 cm. Collectie M HKA - Schenking Sonia Renson, Antwerpen
fig. 2 *Zonder titel (pin-up girl)*, ca. 1974. Inkt op papier, 73 x 54.5 cm. Collectie Stad Antwerpen, Letterenhuis
fig. 3 Affiche voor de *Commissie Vrouwenarbeid*, 1979. Inkt op papier, 59 x 41 cm. Collectie Stad Antwerpen, Letterenhuis
fig. 4 Tekening voor affiche *Vrouwendag - 50 jaar stemmen!* Collectie M HKA - Schenking Sonia Renson, Antwerpen





uit de consciousness-raising-groepen hadden een eerste aanzet gevormd tot feministische theorievorming. Het begrip 'gender' ontstaat en fungeert als analytisch concept binnen, maar ook buiten, feministisch onderzoek. Er heerst een groeiend bewustzijn over de socialiserende effecten van de maatschappelijke ideeën, verwachtingen en normen rond mannelijkheid en vrouwelijkheid. De vrouwenbeweging vecht traditionele genderrollen aan en baant de weg naar meer zelfdeterminatie. Daarnaast bevrijdt de seksuele revolutie de maatschappij van schaamte en schuld. De secularisering wint terrein, waardoor de kerk enkel terughoudend en afwijzend kan toekijken op de radicaal veranderende morele waarden. Het recht op anticonceptie en abortus, vrouwelijke lustbeleving en lesbische seksualiteit, maar ook de strijd tegen huiselijk geweld en verkrachting vormen enkele belangrijke speerpunten van de tweede feministische golf. Het is een complexe afweging tussen de bevrijding van seksuele repressie enerzijds en de bestrijding van seksuele uitbuiting en geweld anderzijds.

Belangrijk hierbij is dat al deze ontwikkelingen zich voordoen tegen een brede, internationale achtergrond, die dankzij de televisie steeds dieper en levendiger de huiskamers binnendringt. Overal in het Westen ontstaan nieuwe sociale bewegingen die solidair zijn met elkaar: de vredesbeweging, de halebibbeweging, de studentenbeweging, de arbeidersbeweging, de antikernenergiebeweging, enzovoort. Bovendien lijkt het in die periode alsof er

wereldwijd revoluties aan de gang zijn. Zo zijn er het protest tegen de oorlog in Vietnam, de Praagse lente, de zwarte bevrijdingsbewegingen in de VS, de Cubaanse revolutie, revoluties in het Oostblok, grote stakingen in heel Europa en de gewapende strijd in Latijns-Amerika.

Revolutie binnen handbereik

Al die thema's en politieke evoluties zijn dagelijkse gespreksonderwerpen in de progressieve Antwerpse middens die Van Goethem frequenteert. Het is geen geheim dat de cafés van 'de Kant' – allemaal in de buurt van de Melkmarkt en de Wolstraat - haar tweede of misschien zelfs eerste thuis zijn. De Kant is het bruisende centrum voor elke Antwerpenaar die zich progressief noemt. De cafés zijn ontmoetingsplaatsen voor hippies, anarchisten, kabouters (zowat de Belgische tegenhangers van de provo's), trotskisten en feministen: een mikmak van iedereen die zich aangetrokken voelde tot een subversief verhaal. In de jaren zestig komen er zelfs Amerikaanse studenten over de vloer die aan de legerplicht willen ontsnappen. Het is in die cafés dat de activistische feministen na hun vergaderingen neerstrijken en ze in de non-conformistische Van Goethem een zielsverwant vinden.

Dat heeft zowel met haar artistieke stijl te maken als met haar levenswandel. Van Goethem is een vrije geest in alle betekenissen van het woord. Een nachtraaf met veel humor, een wildebras die vanuit kunstenaarsnest ERCOLA samen met zielsverwanten zoekt naar andere, collectievere manieren van werken, leven en liefhebben. Niet vanuit de individualistische zoektocht naar geluk die ons vandaag zo welbekend is, maar vanuit een

- fig. 1 Ontwerp Affiche 19e Vrouwendag, 1990. Potlood en inkt op papier, 61 x 43 cm.
 fig. 2 Twee vrouwen op een bank, s.d. Inkt en aquarel op papier en cellofaan, 28 x 35.5 cm.
 fig. 3 Illustratie Nicole van Goethem voor *Schoppenvrouw* - onafhankelijk driemaandelijks feministisch tijdschrift', 1993. Inkt op papier, afmetingen onbekend.
 fig.1-3 Collectie M HKA - Schenking Sonia Renson, Antwerpen



politiek bewustzijn dat leert dat het klassieke kerngezin geen motor is voor verandering. Ook de uitzuipkroegen waar Van Goethem als twintiger werkt en die telkens worden aangehaald als het over haar zogenaamd losbandige leven gaat, moeten in dat licht gezien worden. Normen rond seksualiteit, lichamelijke en relaties worden opgebroken vanuit een streven naar gelijkheid en een progressief politiek verhaal. De generatie van Van Goethem leeft in een era waarin een maatschappelijke ommekeer binnen handbereik lijkt te liggen. Zij en haar kompanen fungeren als voorhoede van een nieuwe, linkse orde. Wellicht kan niemand onder hen bevroeden hoe dominant de greep van het neoliberale markdenken ooit nog zal worden.

Alleszins mag duidelijk zijn dat haar werk kenmerkend is voor haar tegendraadse levensstijl. Van Goethem laat zich niet vastpinnen op het vlak van genres of opdrachtgevers. Haar grote talent schuilt bovendien in het feit dat ze humor en engagement op een zodanig fijnzinnige manier weet te combineren dat haar karikaturen nooit kwetsend zijn. Haar tekeningen kunnen letterlijk iedereen doen glimlachen. Ze beschikt bijgevolg over de ideale stijl om de vrouwenstrijd van beeld en kleur te voorzien. Typerend is

bijvoorbeeld de sticker die ze creëerde voor GROV (Groep Rooie Vrouwen), het collectief van enkele vrouwen die eerder tot de ontbonden Dolle Mina's hadden behoord. Van Goethem tekent voor hen een been met een rode hoge hak en een netkous. Op die manier maakt ze met een kwinkslag korte metten met de clichés en vooroordelen die ook toen al bestonden over het feminisme. GROV is verguld met het beeld.

Ook haar twee bekendste animatiefilms, haar befaamde *Een Griekse Tragedie* (1985), waarmee ze een Oscar in de wacht sleepte in 1987, en de opvolger, *Vol van Gratie* (1987), geven blijk van haar feministische ziel. In *Een Griekse Tragedie* is de kijker getuige van de emancipatorische bevrijding van drie kariatiden. De drie vrouwen doen al eeuwenlang hun uiterste best om een Griekse tempel stabiel te houden. Als het gebouw uiteindelijk toch instort, huppelen ze vrolijk een nieuw leven tegemoet. De beeldspraak mag duidelijk zijn. *Vol van Gratie* draait dan weer om seksuele bevrijding en is een vrolijke vingerwijzing naar de katholieke moraal die Van Goethems tijdgenoten nog maar net van zich hebben afgeschud. Twee nonnen gaan kaarsen kopen, maar als ze die aansteken, merken ze dat ze niet naar behoren branden en rookoverlast veroorzaken. Wanneer ze verhaal gaan halen bij de winkelier blijkt dat ze niet doorhadden dat ze in een seksshop verzeild waren geraakt en dildo's in plaats van kaarsen mee naar huis hadden genomen. De verkoper fluistert hen in hoe ze die echt moeten gebruiken en geeft hen twee nieuwe exemplaren mee. Niet veel later staat er een hele rij nonnetjes voor de deur van de winkel. Misschien is de hemel dan toch vindbaar op aarde.

- fig. 1 Affiche 'T's nog niet in de saccoche' - 22e Vrouwendag Antwerpen, 1993. Inkt op papier, 60 x 42 cm. Collectie Stad Antwerpen, Letterenhuis
- fig. 2 Theateraffiche *Het Trojaanse Paard* / *Ik ben niet gek, ik ben kwaad* ingericht door Vrouwenkommissie ACOD Antwerpen, 1979. Inkt op papier, 54 x 32 cm. Collectie Stad Antwerpen, Letterenhuis
- fig. 3 Affiche *Femmes et Pauvreté* / *Vrouwen en armoede*, 1988. Inkt op papier, 60 x 40 cm. Collectie Stad Antwerpen, Letterenhuis
- fig. 4 Afficheontwerp 13e Vrouwendag, 1984. Potlood en inkt op papier, afmetingen onbekend. Collectie M HKA - Schenking Sonia Renson, Antwerpen



Beperkte erkenning

Op basis van Van Goethems oeuvre is het een raadsel waarom haar naam minder bekend is dan die van tijdgenoten als Wannes Van de Velde, Fred Bervoets, Ferre Grignard of Guillaume Bijl. Feministische historici weten echter al langer dat het dankzij allerlei vaak onbewuste mechanismes voor vrouwen moeilijker is om een plekje te bemachtigen op de pagina's van geschiedenisboeken. Bij leven krijgen ze vaker te maken met barrières en/of worden hun verwezenlijkingen minder gedocumenteerd, waardoor ze later niet opduiken in de archieven. Daarnaast was het historisch onderzoek in het verleden zelf vaak bevooroordeeld waardoor er niet naar vrouwelijke sporen gezocht werd. De beperkte canonisering van Van Goethem is echter zeker geen zwart-witverhaal met een aanwijsbare boosdoener. Al blijft het merkwaardig dat die Oscar haar carrière weliswaar voortstuwde maar haar toch geen vanzelfsprekende faam opleverde. En wie haar verslavingsproblematiek als mogelijke oorzaak aanduidt, vergeet hoeveel beroemde mannelijke kunstenaars uit haar tijd hun verslaving cultiveerden en er op die manier zelfs symbolisch kapitaal uit putten.

Wie weet moet een deel van de sleutel tot het raadsel van haar beperkte erkenning wel gezocht worden bij de vrouwenbeweging zelf. Vanuit de wens om het anders te doen, wilden veel feministes immers niet meedoen met alles wat neigde naar personencultus. Ze hadden lak aan de hiërarchische structuren die ze kenden van het patriarchaat. Er werden daarom geen woordvoersters of trekkers naar voor geschoven en binnen som-

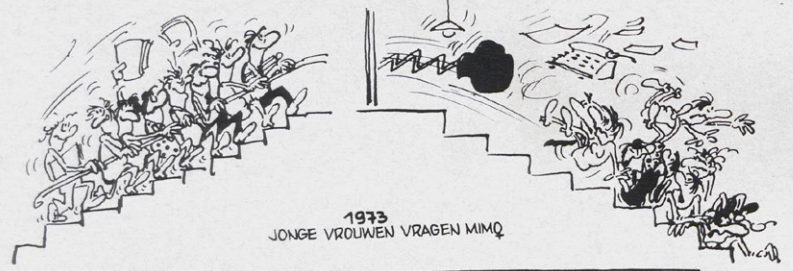
mige groepen werden zelfs principieel geen achternamen gebruikt om te voorkomen dat personen belangrijker zouden worden dan de inhoud. Dat blijft tot op vandaag een nobel streven en in tijden van influencers en vloggers klinken dergelijke principes zelfs aanlokkelijk. Maar de andere kant van de medaille is mogelijks dat het zonder de namen en gezichten van al die actieve en briljante vrouwelijke geesten binnen het huidige tijdsgewricht moeilijker is om blijvende sporen te trekken in de geschiedschrijving. Vandaag is de focus op personen en helden immers minstens even groot als toen. Het staat buiten kijf dat Van Goethem gesteund werd door heel wat feministische organisaties via de vele opdrachten die ze van hen kreeg. Hoewel het giswerk blijft, is de kans echter ook groot dat ze door diezelfde strijdzusters niet per se gestimuleerd werd om actief aan zelfpromotie te doen. Al moet gezegd dat ze voor dat soort poespas wellicht zelf gewoon te anarchistisch was.

Feit is dat de meeste van haar tekeningen tot op vandaag fris en ongedateerd aandoen. Het is dan ook bijzonder jammer dat ze zo vroeg gestorven is. De wereld zou rijker en verrassender zijn als Nicole Van Goethem haar de voorbije twee decennia via haar beelden was blijven becommentariëren.

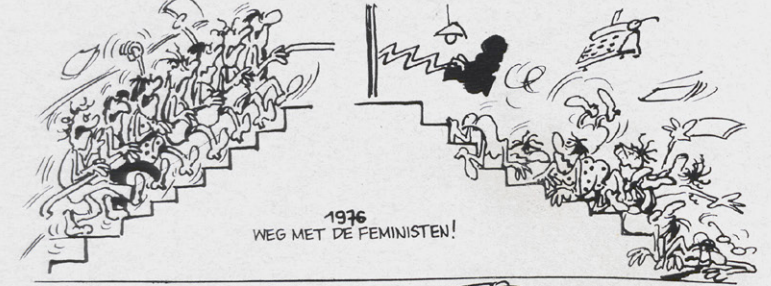
SOCIALE ZEKERHEID JA!
MAAR ... VERSTAANBAAR!
UITGAVEN = INKOMSTEN
VOORRANG AAN DE MINST BEDEELDEN



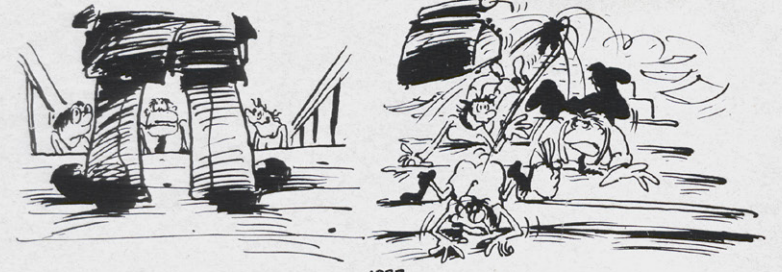
DE AVONTUREN VAN MIMQ ♀



1973
JONGE VROUWEN VRAGEN MIMQ



1976
WEG MET DE FEMINISTEN!



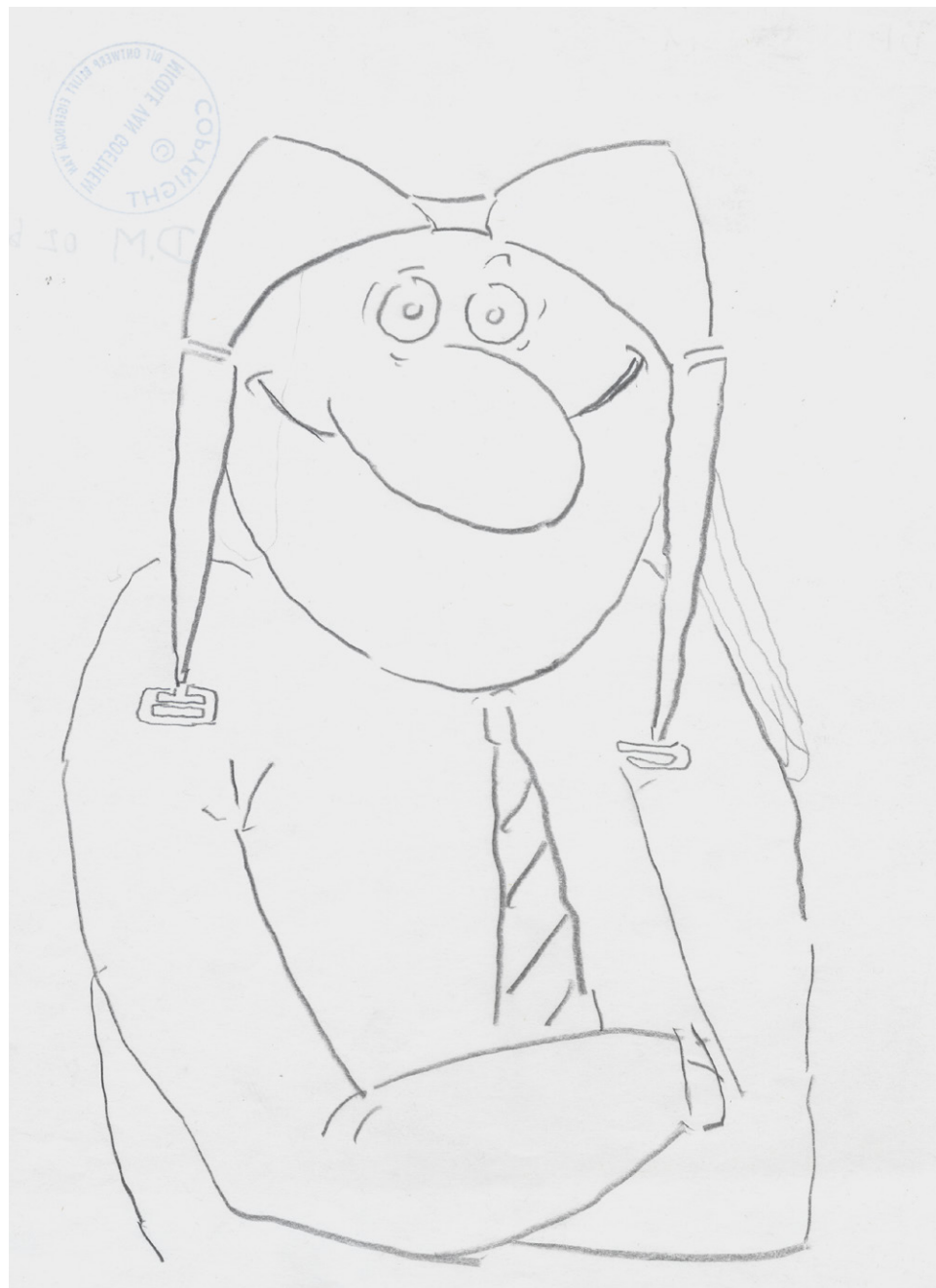
1977
TERUG NAAR DE ROMANTIEK



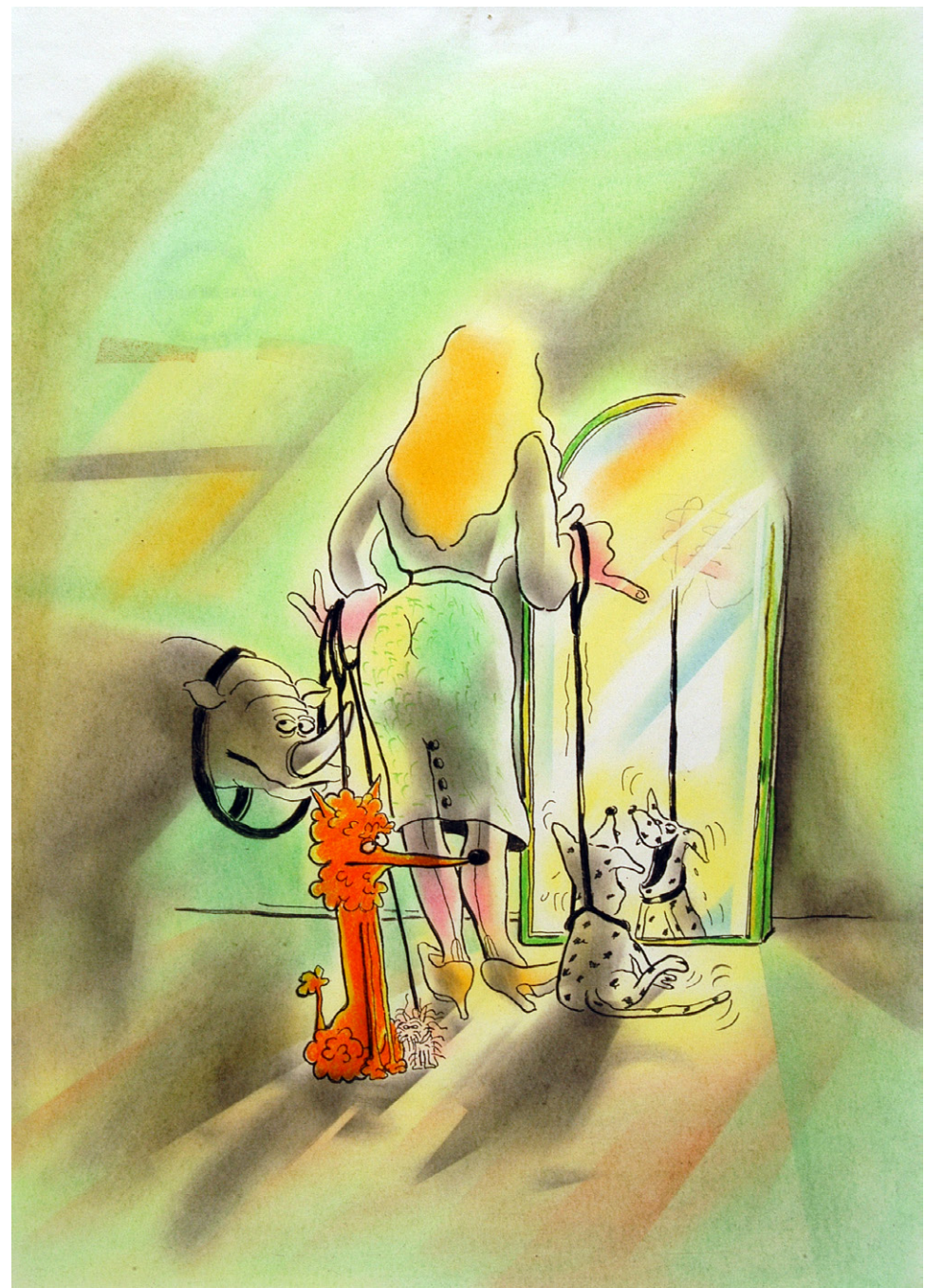
27 DECEMBER 1978
LIJF EN ONZE LAATSTE MIMQ

Nicole Van Goethem

TOCH NOG EEN GELUKKIG NIEUWJAAR

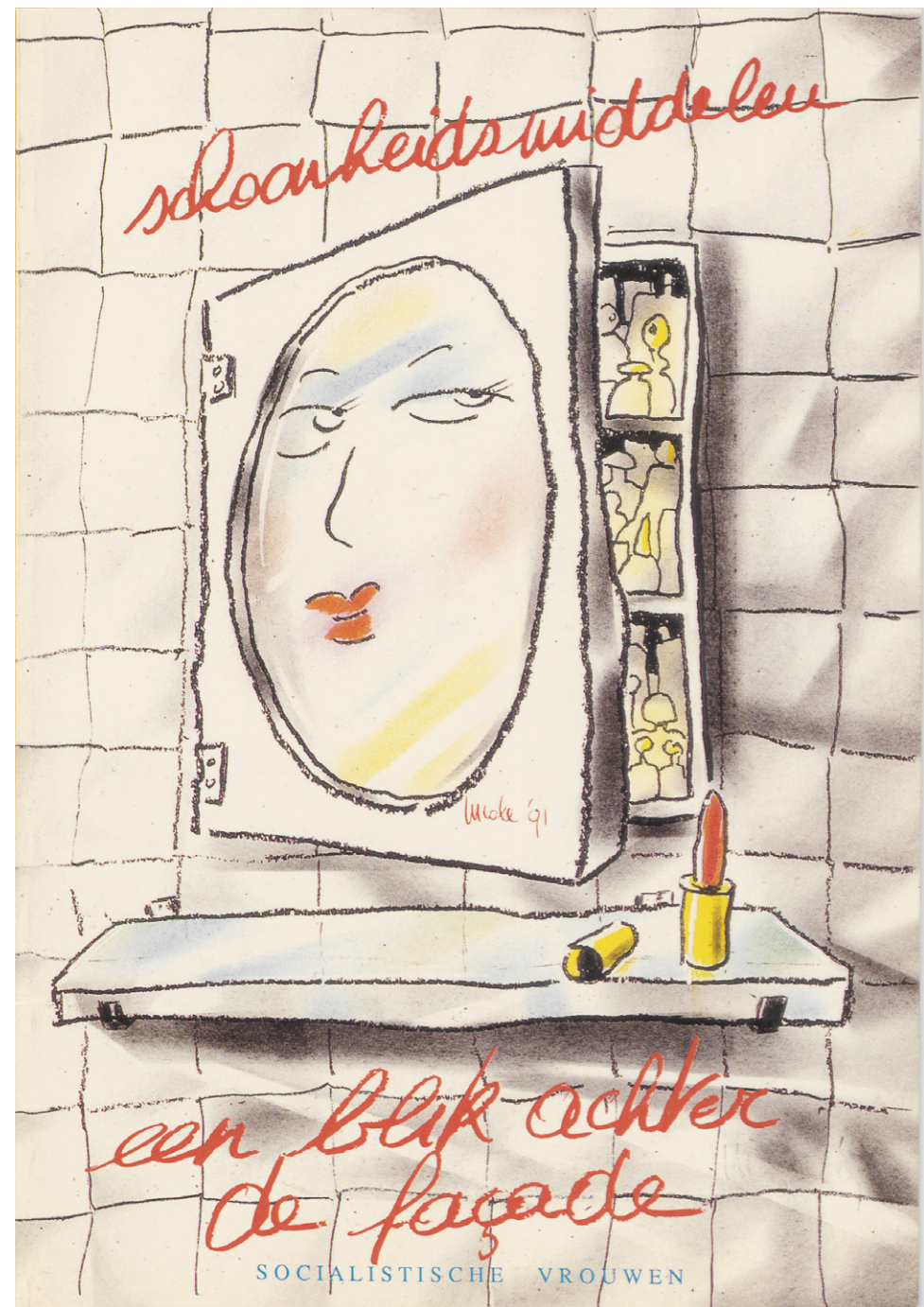


Illustratie voor De Morgen, *Heer met jarretellen*, 1986. Potlood op papier, 27.5 x 21 cm.
Collectie M HKA - Schenking Sonia Renson, Antwerpen





Illustratie voor de publicatie *DAME OP RUST, Dame op podium*, 1990. Inkt en pastel op papier en cellofaan, 42.5 x 30 cm. Collectie M HKA – Schenking Sonia Renson, Antwerpen



Claire van Putten

👉 **ANTWERPS** 👈
ZAKWOORDENBOEK

met medewerking van Nicole van Goethem



Nijgh & Van Ditmar / Dedalus



Illustratie voor het Tijdschrift voor Ruimtelijke Ordening en Stedebouw, *Zonder titel*, 1996. Gouache op cellofaan, 36.5 x 26.5 cm. Collectie M HKA - Schenking Sonia Renson, Antwerpen





RADELOOS GESTUITER

Nicole van Goethem wordt met een kleine 'v' geschreven. Dat komt omdat haar vader een 'Hollander' is. Joannes (Jan) Petrus van Goethem trouwt met de Franstalige Antwerpse Maria Charles Hilda Lescornez en samen zetten ze op zaterdag 31 mei 1941 oorlogskind Nicole van Goethem op de wereld. Er staat een zwakke bries uit het noordwesten, de zon schijnt, de maximumtemperatuur bedraagt 20°C, het regent niet. Je kan slechter starten.

Nicole heeft twee oudere zussen, Sabine en Monique, en een jongere broer, Pierre. Stoffenontwerpster Monique is haar lievelingszus. Na Moniques dood in 1982 zal Nicole zich samen met haar moeder ontfermen over haar dochter, Anne van der Vlugt.

Wanneer haar moeder overlijdt, noemt Nicole haar "een ijzersterke vrouw" en getuigt ze:

*"Ik stond naar haar dode lichaam te staren. Ik dacht: moeder, moet ik nu van u gaan houden? Ik heb haar niet toegedekt. Ik heb haar niet vastgepakt. Ik kon het niet. Ik wilde het niet. Het zou een leugen geweest zijn. Ik stond haar te bezien. Zoals ik altijd gedaan had. Ik voelde tegelijkertijd zo'n intens verdriet omdat ik nooit had kunnen zeggen: 'Mama ik zie u zo graag.'"*¹

Nicoles vader is vanaf 1947 als acteur vast verbonden aan het Reizend Volkstheater (RVT). Nicole gaat vaak naar hem kijken en is dan trots, zoals alleen dochters trots kunnen zijn op hun vader. Toch drinkt Jan van Goethem en heeft hij losse handjes. "Het is vreemd, wrok heb ik tegenover mijn ouders nooit gevoeld... Ik had als kind niets anders te doen dan binnenskamers die slag gade te slaan. [...] Aan vriendinnetjes die over hun familie spraken, vroeg ik: 'Hoe voelt dat, familie?' Ik voel me nog altijd een wees. Ik herinner me geen warmte [...] ik ben nog altijd op zoek naar zo'n familieband. Ik wil iemand waar ik mama en papa tegen kan zeggen. Ze hebben later rust gevonden bij elkaar. Mijn ouders zijn samen gelukkig oud geworden. Dat heeft me veel plezier gedaan."

Ook op school loopt het niet vlekkeloos. Nicole is een brutaal nest dat telkens weer de gang op vliegt en steevast met een slecht rapport thuis komt. Wanneer ze echter in 1958, op zeventienjarige leeftijd, technisch tekenen krijgt aan het Antwerpse Sint-Rita college en 's avonds gaat



fig.1, 2

fig.1 Moeder en zus. Foto: Collectie Stad Antwerpen, Letterenhuis

fig.2 Nicole van Goethem. Foto: Collectie Stad Antwerpen, Letterenhuis

tekenen naar model op de Academie voor Schone Kunsten wordt het vlegeltje plots de *primus inter pares* en geeft Nicole blijk van enorm veel zelfdiscipline. Voor het eerst komt de pijnlijke spagaat die haar hele leven zal domineren aan het licht: de spreidstand tussen ijzeren discipline en radeloos gestuiter. Veel is nu niet genoeg. Naast kunstonderwijs volgt Nicole ook les aan het conservatorium, waar ze dwarsfluit studeert. Haar muzikaliteit heeft ze van haar moeder, die behoorlijk haar weg vindt op het pianoklavier. Nicole zal een plaats veroveren in het koor van de Filharmonie, een vaste stek in jongerenorkest Jeugd en Muziek en een zitje in de kern van het Consortium Antiquum, opgericht door Janpieter Biesemans, dat muziek bracht ‘uit de tijd van Rubens’.

Nicoles goede vriend Walter Heynen² brengt haar onder de aandacht van de nu internationaal bekende Jos Van Immerseel³. Van Immerseel zegt over Nicole: “We hebben zeker samen gemusiceerd, maar het ging er toen in de klassieke muziek een beetje aan toe zoals in de moderne muziek: vandaag wordt een groepje gesticht dat morgen een grote toekomst wordt toegedicht maar overmorgen split. Ik herinner me Nicole als een goede muzikante, met een sterke persoonlijkheid en uitgesproken meningen, plezant ook.”

In diezelfde boeiende periode, meer bepaald in het jaar 1958, ontmoet Nicole nog iemand die belangrijk zal blijken: Jean-Paul Walravens, ofte Picha⁴, die vandaag nog altijd wereldberoemd is als de maker van de animatiefilm *Tarzoen: Shame of the Jungle*. In een interview herinnert hij zich: “[...] toen ik in 1959 als zeventienjarige de eerste prijs won in een cartoonwedstrijd, *La Mine souriante*, en Nicole als enige deelnemende vrouw heel close tweede eindigde [...] Eerlijk gezegd: ik was blij dat ik won maar ik vond toen al dat Nicole meer virtuoos was dan ik. We kregen beiden een aanval van acute verliefdheid. Ik nam haar mee achterop de scooter naar de kermis op Brussel Midi en we bleven de hele nacht samen... al babbelend, verliefd, maar niets meer. Ik dacht dat zij toen al een vriendje had en ook in mijn leven was er al iemand. Dus nee, maar toen zijn we wel vrienden voor het leven geworden.”

Dat vriendje waarover sprake is waarschijnlijk de vier jaar oudere, kunstzinnige Willy Cecile Johannes Van de Velde, allicht beter bekend als Wannes Van de Velde.

CLUB VAN DE MALCONTENTEN

In 1964 loopt Nicole Rudi Renson (1936-2018) tegen het interessante lijf. Hij is vijf jaar ouder, bijna afgestudeerd als architect en een manifest lid van de situationisten, een internationale, kunstzinnig-politieke beweging. Situationisten streefden er volgens Wikipedia naar “om een toestand van voortdurende maatschappelijke revolutie te bewerkstelligen”. Hun bedoeling zou geweest zijn dat te doen door “het creëren van voor massaconsumptie geschikte, ontregelende situaties, zogenaamde happenings”. In werkelijkheid betekende dat echter: de boel zo veel mogelijk verstieren.

Ofschoon de beweging in 1972 officieel wordt opgedoekt, blijft Rudi in elke vezel situationist. Dat wil zeggen: wanneer het maar enigszins mogelijk is, schopt hij rel. Hij is ongetwijfeld dé man in het leven van Nicole. “Hij was, denk ik, de eerste persoon waar ik liefde bij gevoeld heb”, zegt ze over hem.⁵

Verwante zielen zijn ze zeker. Dat weten we onder meer via Sonia Renson, Rudi's jongere zus, die Nicoles erfenis beheert. Zij kent haar broer als geen ander: “Rudi was een fantastische... *ambetanterik*.”⁶ Nicole is er kind aan huis. Sonia's kinderen spreken stevast over ‘tante Nicole’ en noemen haar liefdevol een soort tweede moeder. Er was geen familiefeest of Nicole was erbij. “Elk jaar vierden we bij ons thuis de verjaardag van mijn grootmoeder”, aldus Sonia, “en zoals het grootmoeders betaamt, had zij dan envelopjes met geld bij voor haar kleinkinderen, waaronder Rudi en ik. De anderen, de ‘koude familie’ en de achterkleinkinderen, kregen niets. Nicole richtte daarom toen samen met mijn echtgenoot de speelse Club van de Malcontenten op. Met de achterkleinkinderen op kop organiseerde zij protestmarsen door de gang en de living, compleet met door haar ontworpen ludieke *pancarten*. Toen mijn man in het ziekenhuis belandde, nam zij per brief het voorzitterschap van de club over.”

Tussen Nicole en Rudi is het helaas niet altijd peis en vree. In 1965 is het ‘af’ en vertrekt Nicole vol liefdesverdriet naar haar vriendin die de bar Il Goloso uitbaat in het Spaanse Torremolinos, waar toen de invasie van gepensioneerd Antwerpenaren stilaan op gang kwam. Zonder haar adres te kennen reist Rudi haar achterna. Het stel verzoent zich en beleeft *la vie bohémienne* onder de Spaanse zon. Nicole speelt dwarsfluit op de pleintjes en verkoopt zwart-witgouaches, vlotte kopieën van het betere werk uit haar schetsboek.

Al snel hebben ze wat geld gespaard en kunnen ze verder: Tanger lonkt. Maar Marokko valt tegen. Het is een andere wereld, een plek waar straatmuzikanten met een dwarsfluit als een westerse anomalie worden genegeerd, waar je een fraai aquarelletje aan de straatstenen niet kwijt kan en waar het geld dus snel op is. Rudi moet een luizenbaantje nemen als technisch tekenaar en Nicole doet wat ze kan als ‘westerse anomalie’. Begin 1966 zijn ze terug in Antwerpen. Blut. Maar wel in het bezit van een innemend schetsboekje.

EASY MONEY

Terwijl Rudi van elke hobby een beroep maakt – of vooral omgekeerd van elk beroep een hobby – gaat Nicole aan de slag in de zogenoemde ‘uitzuipkroegen’ van Antwerpen. Daarover zegt ze: “Ik begon in kroegen te werken.



fig.3, 4



fig.5

fig.3 Nicole tijdens een concert, s.d. Foto: Collectie M HKA - Schenking Sonia Renson, Antwerpen
fig.4 Reisschets uit Marokko, *Zonder titel*, 1965. Inkt op papier, 32 x 24 cm.
Collectie M HKA - Schenking Sonia Renson, Antwerpen

fig.5 Nicole van Goethem en Rudi Renson, s.d. Foto: Collectie Stad Antwerpen, Letterenhuis

Later werd ik tapster en serveerster in de Texasbar, een befaamde uitzuipkroeg in het Schipperskwartier. We lieten ons door de cliënten dure drankjes trakteren. Onder de toog stonden een glas whisky, een glas gin en een glas cognac klaar. De meisjes brachten hun eigen drank mee. Thee of cola met water. Ik doopte mijn vinger in de glazen sterke drank en ging ermee langs de rand van de glazen waarin onze drank zat. De cliënt snoof de geur van de sterke drank en voelde zich niet bedrogen. We verdienden geld als slijk. Wij, de meisjes van de Texas, waren de intellectuele uitzuipsters. We lieten ons trakteren en praatten over van alles en nog wat met de klanten. Als ze iets anders wilden, stuurden we ze naar de hoertjes, met wie we een overeenkomst hadden gesloten...⁷ Later zal ze aanvullen: “Veel van die mannen wilden ons uit dat slechte milieu halen en wij speelden daar handig op in. We gedroegen ons een beetje als sloren die vanwege een onwettig kind of uit geldgebrek dit soort werk moesten doen.”⁸

Maar wat zoekt een intelligente, jonge vrouw, een schrandere tekenares, een speelse muzikante in het midden van de jaren zestig, in een uitzuipkroeg? Nicole wist dat haar keuze niet evident was: “Zo’n leven is echt niet vol te houden. Het is een zeer gesloten milieu. Ik was van plan om in mijn vrije uren te blijven tekenen maar dat gebeurde natuurlijk niet. We deden alle dagen op wat we verdienden.”⁹ *Easy money* bleek dus haar voornaamste drijfveer te zijn, maar ook het feit dat haar zus Monique eveneens op deze manier aan de kost kwam,¹⁰ zal zeker hebben meegespeeld. De meisjes en barmannen met wie ze samenwerkte, zijn voor Nicole bovendien een soort familie. Ze vindt geborgenheid zonder de romantiek van de ‘Fanfare van honger en dorst’. In combinatie met *easy money* maakt dat de keuze om eruit te stappen en aan een ander leven te beginnen natuurlijk niet eenvoudiger.

In 1971 kiest Nicole dan toch een andere richting: “Ik werd dertig. Ik was die doffe ellende beu. Ik begon terug te tekenen.”¹¹ Meer dan ooit is ze een kind van ‘de ‘Kant’, de buurt rond cafés Het Pannenhuis, De Kroeg en De Mok, min of meer gelegen in een driehoek rond het Consienceplein. Het leven is er niet duur en de sfeer in die Antwerpse wijk ademt een zachtaardig anarchisme, dat anders is dan dat van de Hollandse provo’s, die frontaal de maatschappij tackelen. In Antwerpen haalt vooral een uitgebreide groep multidisciplinaire kunstenaars de boel door de mangel.¹²

Nicole zit op die trein en amuseert zich. Ze loopt mee in de eerste modeshows van haar goede vriendin Ann Salens¹³ en ze speelt een klein rolletje – dat van een heroïnehoertje! – in *Verloren maandag*, een ‘sfeerfilm’ van Luc Monheim, over marginaal Antwerpen. Samen met Rudi maakt ze snelle zeefdrukken, ontwerpt ze kinderposters en tekent ze tussen 1974 en 1978 sporadisch voor *Mimo*, het allereerste commercieel-feministische weekblad van uitgeverij Dupuis, die ook *Humo* op de markt brengt.

Het meeste verdient Nicole echter met de verkoop van allerhande prullaria in de Antwerpse cafés, van sandwiches over zelfgemaakte kaarsen tot kleine knuffels gemaakt uit oud bont. Het leuren gaat haar goed af: “Ik was klein, had kort pierenhaar en zag eruit als een lief verzopen vogeltje. Ik was een klein Edith Piafke en dat vonden de mensen charmant.”¹⁴

Veel succes heeft ze met haar ‘broches’. Ook dat is een toevalstreffer, vertelt ze: “Jaren geleden kwam een vriendin bij me uithuilen omdat haar vriend het had uitgemaakt. Ze wou iets actiefs doen, iets om handen hebben. ‘Gelijk wat, al is het hout zagen’, zeurde ze. En dat zijn we dan gaan doen. Kleine grappige figuurtjes in hout uitzagen, inkleuren

en er dan een hippe broche van maken.”¹⁵ Met de ironie die haar eigen is, organiseert Nicole de *Foire internationale de la broche*. Twintig hoogst originele, swingend afgewerkte houten broches worden uitgesteld tussen de twee deuren van het tochtsas van De Kroeg.

In de Wolstraat 32, recht tegenover cafés De Mok en De Kat, hebben Rudi en Nicole hun atelier op de bovenste verdieping van een oud gebedshuis dat iedereen kent als ERCOLA.¹⁶ Wonen doen ze in een ruim maar aftands pand in de Keizerstraat. Wie er boven binnen wil gaan, moet voorbij een – weliswaar volledig en vakkundig aangesloten – bad dat op de overloop staat.

Ook Martine Van Nuffel¹⁷ beleeft er eind jaren zeventig, begin jaren tachtig veel plezier. Ze werkt in die periode in café De Kroeg en richt in ERCOLA haar modelabel *White Spirit* op. Over Nicole zegt ze: “[...] een fantastische, creatieve, hardwerkende madame. Als ze aan het werk was aan een affiche of een illustratie dan kwam ze die meestal tonen. Dat leidde geregeld tot hilarische toestanden. Soms had ze geen zin om te werken en dan kwam ze naar beneden scènes uit *Theo en Thea* of *Dallas*¹⁸ naspelen. Tranen hebben we gelachen. Of, een ander idee van haar, we verkleedden ons als paaseieren, als Melkchocolade en Fondant, en gingen zo de rest van de dag de mensheid een zalig Pasen wensen. Of we rolden ons met vier vriendinnen in één rol stof en gingen zo de hele nacht... ‘aan de rol’.”

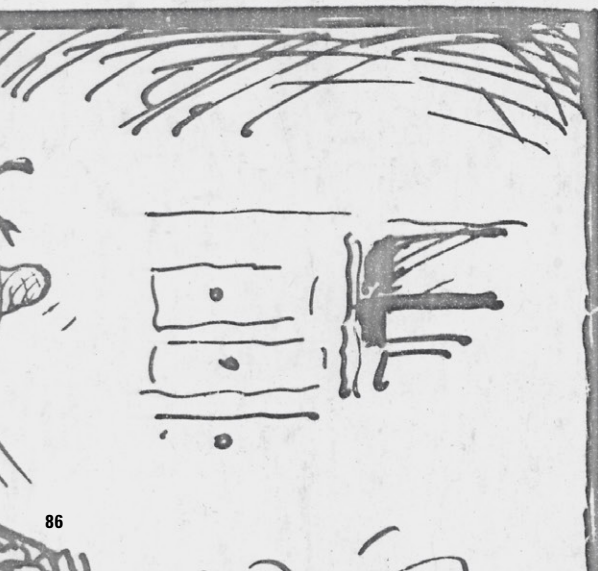
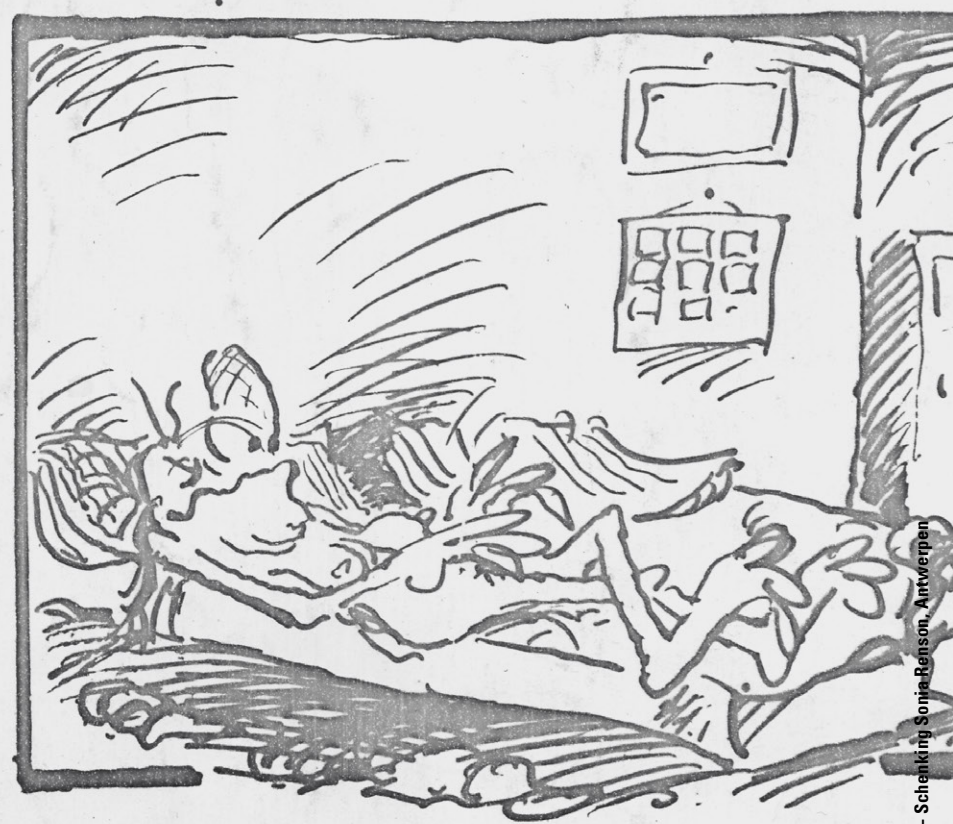
Toch was het niet alle dagen dulle pret. Ook dat herinnert Martine zich: “Nicole was uitgenodigd op het stripfestival van Lanaken om er als laureate van het *Festival international du film d’animation* van Annecy een lezing te geven. Er was een verblijf voor twee personen in een hotel geregeld en ze vroeg me mee. Wij gingen op reis en namen mee: een tennisracket, een snorkel en zwemvliezen. Per tram, trein en taxi... Buikpijn van de slappe lach maar achter de micro ijzeren sérieux en perfect Nederlands, hoewel ze aan dat laatste niet herinnerd wilde worden. Maar ’s nachts op de kamer liep het mis: Nicole leed aan slapeloosheid en was als de dood om alleen te zijn.”

EERDER CLAIRE BRÉTÉCHER

Ondertussen is in 1974 Picha opnieuw in Nicoles leven opgedoken. Ze zien elkaar wel vaker, maar deze keer wordt hun relatie puur werkgerelateerd. “Ik kwam toen



fig.6, 7



dikwijls naar Antwerpen, waar mijn goede vriend, de cartoonist Joke,¹⁹ woonde”, vertelt Picha. “Lekker eten, de wereld veranderen en pinten pakken. Nicole was toen nooit ver uit de buurt. Hoewel, ze leidde een ander leven. Wij stonden daar niet bij stil. Maar toch. Het stoorde mij een beetje dat ze niet meer tekende. Daarom vroeg ik haar ergens in 1974 om mee te werken aan *Tarzoan: Shame of the Jungle*, mijn eerste lange animatiefilm. Het was meteen duidelijk dat ze ‘het’ had. Ze was niet alleen een begenadigd tekenaar, ze kon op haar manier ook schitterend leidinggeven. Ze was een ijzersterke *chef d’atelier*, ze deed de achtergronden, tekende de special effects en maakte de kleureselectie.²⁰

Geloof me, er was geen betere. Ik heb dan ook geen ogenblik geaarzeld om haar in 1977 voor de productie van *The Missing Link* opnieuw te vragen. En ook toen leverde ze grandioos werk af.”

Die film wordt gemaakt in Parijs. Nicole spreekt daarover als “de 2,5 mooiste jaren” van haar leven. Het lijkt wel of ze ‘eindelijk’ een familie heeft gevonden. Picha herinnert zich die tijd nog heel goed: “We woonden en werkten in het zomerhuis van de Nederlandse schilder Kees Van Dongen (1877-1986) in Garches, bij Parijs. Er waren twee ploegen: de Belgische bende en de Franse bende. ’s Avonds zaten we minstens met z’n tien aan tafel, het leek wel een kolchoz... En ja, daar werd flink doorgedronken... En soms ruzie gemaakt, ja [aarzelt], zoals in een familie. Als Nicole en ik kibbelden was dat meestal mijn fout. Het was nooit volledig zoals het volgens mij hoorde. Nu, zoveel jaar later, weet ik wel beter, maar toen... Weet je, iedereen had het toen soms heel moeilijk. Ik verloor een kind in een ongeluk. Als reactie daarop beet ik me nog meer vast in mijn film, en ja, het was nooit perfect. Ik kan me inbeelden dat Nicole me soms hartsgrondig haatte. Als ze genoeg had van mijn geëmmer verdween ze soms voor enkele dagen. Meestal verbleef ze dan bij haar innige vriendin, Ann Demeulemeester, die toen, eind jaren zeventig, begin jaren tachtig, als pas afgestuurde modeontwerpster ook geregeld in Parijs woonde. Maar het belangrijkste is, vind ik, dat ze toen terug is beginnen te tekenen. Ik durf te hopen dat haar werk in Parijs daartoe mee de aanzet is geweest.”

Dat Nicoles stijl nauw aanleunt bij die van hem wil Picha niet gezegd hebben: “Op het eerste gezicht zou je dat kunnen stellen, maar ze heeft heus wel een heel eigen stijl. En als we ze dan toch ergens moeten onderbrengen, zit Nicole volgens mij eerder in dezelfde school als Claire Bretécher²¹, ook een fantastische vrouw en artieste. Volgens mij zijn Nicole en Claire zussen, terwijl ik eerder een neefje ben.”

EEN KUNSTGEBIT ALS CASTAGNETTEN

Elk leven telt een aantal kantelpunten, sommige zijn brutaal, zoals de onverwachte dood van een geliefde, andere fluisterzacht, als een rimpel op het water. Nicoles belangrijkste twist ligt ergens in het midden. Haar kantelpunt begint zachtjes, als een overpeinzing, maar haar leven zal er een dramatische wending door nemen.

Aan de basis ligt wellicht Rudi’s besluit om zijn laatste jaar architectuur af te werken en alsnog zijn diploma te behalen. Omdat hij het in Antwerpen te bont heeft gemaakt, moet hij in 1976 echter naar Brussel om tot de opleiding architectuur te worden toege-

laten. Vanuit het hooggelegen kamertje dat hij daar huurt, overschouwt Nicole, die pendelt tussen Parijs, Antwerpen en Brussel, in 1977 het speelveld en denkt: Zou ik het zelf kunnen doen? Ze schrijft kort na elkaar drie scenario’s, die later haar drie korte animatiefilms zullen worden.

Het zal echter tot 1984 duren vooraleer de eerste plannen concreet worden. Nicole blijft tot dan wel actief in de wereld van de tekenfilm. Eind 1976 is ze even in Londen, waar ze meedraait in de studio van Tony Cuthbert, die de tekenfilm *Yellow Submarine*, met de Beatles in de hoofdrol, realiseerde. Ze is er assistente animatie bij de productie van de pilootfilm van *The Snorks*, uitgebracht door Dupuis en later ook door de Belgische openbare oproep uitgezonden als *De snorkels*. Dezelfde rol zal ze hebben bij de productie van de langspeeltek- enfilm *Jan zonder Vrees*, in een regie van Jef Cassiers.

Nicole heeft dus wel wat kennis van animatie als ze in 1984 in contact komt met productiehuis CinéTé, van Willem Thijssen en zijn toenmalige partner, Linda Van Tulden. “Bij de eerste ontmoeting had ze drie storyboards bij”, weet Thijssen nog²². Later zullen dat de eerste schetsen van *Een Griekse Tragedie, Vol van Gratie* en *L.A.T.* blijken te zijn. Thijssen herinnert zich van het laatste verhaal enkel nog dat een vrouw er een kunstgebit in gebruikt als castagnetten.

Er wordt besloten om haar eerste scenario, *Een Griekse Tragedie*,²³ in productie te nemen. Omdat Nicole in het begin denkt dat de film slechts 2,5 minuten zou duren, wordt rekening gehouden met een budget van 1,2 miljoen frank (€ 30.000), waarvan ze na een eenvoudige aanvraag 800.000 frank (€ 20.000) staatssubsidie krijgt.²⁴ Wanneer de film echter ruim zes minuten lijkt te zullen duren, klimt het budget naar 2,3 miljoen frank (€ 57.000). Om die kloof te overbruggen wordt een lening aangegaan en investeren de makers hun virtuele loon in de productie. “Niettemin staande de schulden die we aangingen, is de film toch afgemaakt,” vertelt Thijssen, “niet in het minst dankzij de welwillende medewerking van mensen die voor weinig geld gewerkt hebben. [...] de investering [...] is in de loop van de carrière van de film teruggekomen. Het is niet echt een vetpot geweest maar ik denk wel dat we ongeveer quitte gespeeld hebben.”²⁵



fig.8, 9



fig.10

fig.8 Nicole in haar atelier in Parijs, s.d. Foto: Collectie M HKA - Schenking Sonia Renson, Antwerpen
fig.9 *Zonder titel* (THE BLOKES, Tony Cuthbert Cartoons, London), 1976. Inkt en gouache op papier, 37 x 30,5 cm. Collectie M HKA - Schenking Sonia Renson, Antwerpen

fig.10 *Zonder titel*, ontwerp voor het filmproject *Castagnetten*, 1985 (nooit gerealiseerd). Gouache op cellofaan, pastels op papier, 29 x 40 cm. Collectie M HKA - Schenking Sonia Renson, Antwerpen

Van bij de première in 1985 regent het onophoudelijk prijzen. Nicole breekt internationaal door, de volgende stap ligt voor de hand: een Oscar. Maar producer Thijssen vergeet de film in te dienen voor de Oscars van 1986. Aangejaagd door zijn omgeving brengt hij de film in Amerika in de zalen, waardoor hij alsnog mag deelnemen aan de competitie voor de Oscars van 1987.

EEN VERLIEFDE MUIS

Professor Josse Van Steenberge is een autoriteit op het gebied van sociale zekerheid, meer bepaald van sociaal zekerheidsrecht. Hij is razend intelligent en bijzonder sociaal. Via een van zijn assistentes ontmoet hij begin 1986 Nicole. “Ik moest meteen een zelfgemaakte broche van haar kopen,” schrijft hij in Nicoles grafrede, “want ze moest toch leven van haar kunst.”²⁶ Op dat moment begint een samenwerking die zal duren tot Nicoles dood hen scheidt.

Over haar band met Josse zegt Nicole: “Al meer dan tien jaar werk ik samen met Josse. Als de beste kameraden. Ik maakte de illustraties voor zijn wetenschappelijke studies over onder meer de sociale zekerheid. Zo’n vakliteratuur met zo’n illustraties bestaat nergens anders op de wereld... Ik ga verschrikkelijk nauwgezet te werk. Ik wist niets over sociale zekerheid. Ik heb metersdikke stapels documenten gelezen en bestudeerd. Zinnen onderstreept, paragrafen aangeduid. Dan bekijk ik het illustratief: over welke situatie ga ik een illustratie maken? Over die mevrouw wiens man is overleden en die met pensioen gaat. Ze hebben twee kinderen, eentje is geadopteerd, het andere is van een Chinees. Hoe komt die vrouw met kinderen aan pensioengeld? Wel, dat illustreer ik dan zo mooi als ik maar kan. Ik wil laten zien wie ik ben.”²⁷ Nicoles onmiddellijke omgeving geniet mee. “Nicole beschouwde Josse als een uiterst trouwe vriend, die haar nam zoals ze was”, aldus haar goede vriendin Ellen.²⁸

Josse Van Steenberge ziet het zo: “Dat ze ook voor de universiteit zou werken, was niet zo vanzelfsprekend. Het begon eerder toevallig. Ze werd gevraagd een boek over sociale wetgeving te illustreren en ze maakte knettergekke tekeningen: een ambtenaar met een dossier op zijn kop, een arme man met een visgraat in zijn mond, een blinde die tracht te schilderen, een werkloze die een eigen zaak begint en stempels verkoopt. Die tekeningen gaven kleur aan saaie wetgeving, ze gaven inhoud aan droge regels. Ze had een eigen stijl, krachtig, accuraat en altijd zeer aantrekkelijk, hard heel dikwijls, altijd met de glimlach. Het waren echte ‘Van Goethems’. We hebben uren, dagen, vooral nachten samen gediscussieerd over sociale zekerheid. Zij vroeg uitleg, ik gaf commentaar, ook op haar tekeningen. Met enige schroom ten opzichte van de gewone studenten kan ik meedelen dat Nicole een van mijn beste studenten is geweest. Ze heeft nooit examen afgelegd, maar ik was eigenlijk apetrots op haar. Dat alles met een enorme zin voor detail. Toen ze het OCMW tekende, tekende ze een arme dame met een verliefde muis. Die muis onderstreepte eigenlijk alle andere ellende. Hoe langer je haar tekeningen bekijkt, hoe meer je ziet. Ze zijn zoals een schilderij van Breugel.”²⁹

Actrice en boezemvriendin An Nelissen³⁰ kent die verliefde muis zeer goed: “Dat muisje dat je geregeld in haar tekeningen terugziet, zo’n beetje verlegen, chronisch verliefd... dat was zij, dat was Nicole zelf. Op die manier was ze zelf aanwezig in haar werk en kon je zien hoe ze tegen haar onderwerp aankeek. Zij was geen dogmatische feministe, maar een vrije vrouw die nooit vergat dat ongeveer de helft van de bevolking mannelijk is. Ook toen al was

ze als een elf uit Rivendel, lief en vredevol maar met pijn en boog altijd in de buurt.”

Voor Van Steenberge zijn er twee hoogtepunten in de samenwerking met Nicole: *Sociale zekerheid getekend*, een heus salontafelboek met de sociale zekerheid als thema, en *Het universitaire ganzenspel*, een klassiek ganzenspel waarbij alle vakjes gerelateerd zijn aan de Universiteit Antwerpen. “Ze wist wat ze kon”, schrijft Josse in zijn grafrede.³¹ “Ze wist wat ze deed, ze wist dat ze goed was. Maar alles kon ze relativeren. Ze omschreef zichzelf als nog gekker dan haar tekeningen, nog veel zotter dan al haar ventjes tezamen. Voor alles was ze een perfectionist, zelfs in de nonchalance waarmee ze de samenleving tegemoet trad.”

Nicole werkt ook samen met Vera Claes, nationaal secretaris van de progressieve vrouwenbeweging Zij-kant.³² Zij geeft Nicole wel vaker allerhande opdrachten: illustraties bij boeken, affiches, campagnes. “Bij de eerste ontmoetingen met Nicole dacht ik: ‘Wat een zotte doos’”, vertelt Claes. “Ze droeg haar slobbertruitjes niet alleen binnenstebuiten maar ook achterstevoren, zodat het versleten merklabel onder haar kin zat. Want wie had ooit bepaald dat zo’n label achteraan en binnenin moest zitten, was haar mening daarover. Vastgeroeste conventies aan haar laars lappen, daar was Nicole goed in. We hebben samen veel gelachen. Toen ze een publicatie van de Socialistische Vrouwen over schoonheidsidealen illustreerde, wist ze precies achter de façade van de cosmetica te kijken en dit haarscherp vast te leggen. Later tekende ze voor een affichecampagne haar interpretatie van ‘je bh verbranden’, een beeld dat het brede publiek vaak associeert met de feministische beweging. Haar ontwerp, een grappig ogend ventje met een bh op zijn hoofd, werd echter geweerd wegens te provocerend. Ze wist dat ik dat heel jammer vond. Later maakte ze dit werk opnieuw en kreeg ik het cadeau van mijn partner. Zo is Nicole tot vandaag bij mij.”

“THANK YOU VERY MUCH, NICOLE...”

Maar nu terug naar 1987, het jaar waarin niets zal blijven wat het is...

Op zondag 30 maart wordt de rode loper uitgerold aan het Dorothy Chandler Pavilion voor de 59ste uitreiking van de Oscars. Die avond verschijnt Tom Hanks op het podium,

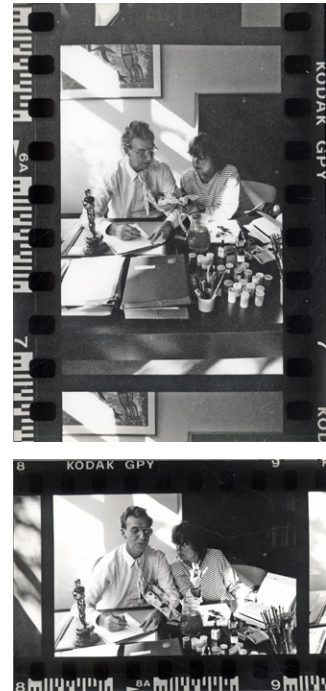


fig.11, 12



fig.13

fig.13 Nicole van Goethem met Oscar in Hong Kong, 1989. Collectie Stad Antwerpen, Letterenhuis



Ganzespele (1998) ontworpen door Nicole van Goethem voor de Universitaire Instelling Antwerpen (UIA). Collectie M HKA - Schenking Sonia Henson, Antwerpen © UA Antwerpen

waar hij zich uitleeft in een gortdroge dialoog met een meesterlijk geanimeerde Bugs Bunny.³³ En dan gooit Hanks onverwacht in de zaal: “*And the winner is...*... Greek Tragedy, by producers Linda Van Tulden en Willem Thijssen.” Omdat het de gewoonte was dat producers de Oscar in ontvangst komen nemen, begeven Van Tulden en Thijssen zich naar het podium, waar Linda, overweldigd door emotie, niet of nauwelijks uit haar woorden komt. Ze draait zich weg van de micro, die last minute toch nog gegrepen wordt door Thijssen, die zegt: “*Thank you very much, Nicole, for writing and directing this film...*” Het moment de gloire van Nicole van Goethem.

Omdat de producers met twee zijn, krijgen ze allebei een beeldje. Een van die beeldjes kreeg Nicole mee naar huis. In bruikleen. Haar Oscar is nooit echt van haar geweest.³⁴ Wellicht verklaart dat voor een deel haar dubbele houding tegenover ‘haren Ooskaar’. An Nelissen is daarover duidelijk: “Nicole zei me, met de Oscar in de hand: ‘Ik hou niet van deze man.’ Dat zei genoeg.”

Zelf zegt Nicole: “Ik had iets behaald wat niet behoorde tot mijn eigen wereld. Een Oscar is iets waar je op voorhand niet eens aan denkt. Zo’n Oscarnominatie wordt gigantisch goed voorbereid. Iedereen lijkt er zich mee bezig te houden. Alleen jij weet van niets.

Je zit daar in een zetel in een zaal in Hollywood, in een zwart jasje, geleend van een vriendin, in een witte zijden blouse en een voor de gelegenheid gekochte jeans. Ze zeggen: ‘*The winner is...*’ En dan hoor je de titel van je eerste eigen filmpje van zes minuten en tien seconden. Het was alsof die zetel in een elektrische stoel veranderde. Ik wist niet wat mij overkwam. Mijn omgeving evenmin. De relatie met mijn vrienden, mijn familie, met mezelf veranderde in één tel. Ik was dezelfde Nicole gebleven maar ik werd als een andere behandeld. Ik stond er alleen voor. Niemand wist nog hoe met mij om te gaan. Of ze durfden niets meer tegen me te zeggen, of ik kwam in van die jaloezietoestanden terecht. Hoe dikwijls heb ik een verwijt moeten slikken dat begon met de woorden: ‘Je moet nu niet denken dat je omdat je een Oscar hebt gewonnen...’ Na al die jaren is dat terug een beetje op zijn poten terechtgekomen. Dat beeldje staat bij mij thuis in een glazen kast. Het heeft mijn leven veranderd. Ik heb ertegen gevochten. Ik heb eronder geleden. Nu nog. Voor mezelf was het zo’n dubbelzinnige situatie. Je bent blij, je hebt een trofee behaald. De Oscar heeft zowel voor iemand als Elizabeth Taylor als voor mij een waarde. Maar je wordt er soms zo mee in de hoek gedrukt, dan weer de hemel mee in geprezen en dan op de grond gesmaakt. Ik denk dat ik niet alleen sta met dat gevoel. Ieder jaar kijk ik op tv naar de Oscaruitreikingen. En iedere keer grijpt de tragiek ervan me naar de keel. Het heeft me vereenzaamd.”³⁵

Uiteraard wordt er gefeest. En hoe. De driehoek Wolstraat, Hoofdkerkstraat, Conscienceplein is dagenlang in de ban van ‘Ooskaar’, die wel een vaste plaats lijkt te hebben gevonden op de toog (of in de koelkast!) van Nicoles stamkroeg De Kat. Ook het Antwerpse provinciebestuur plant een grootse viering voor Nicole, die uiteindelijk echter niet doorgaat. Op 14 mei 1987 verschijnt in *Humo* een interview van de hand van Leo De Haes, waarin Nicole nog eens uitvoerig terugblijkt op haar carrière als animeermeisje. Zo iemand wordt niet gevierd, Oscar of geen Oscar, moet het provinciebestuur gedacht hebben. Op dat moment weten ze nog niet dat Nicole met haar tweede kortfilm, *Vol van Gratie*, de burgerij nog meer aan het schrikken zal brengen.

SEKS EN RELIGIE: EEN PIKANT ONDERWERP

Het klopt dus niet volledig dat Nicole haar verdere carrière vooral te danken heeft aan die ene avond in Los Angeles. “Ik kreeg ze telkens weer te horen, die vraag. ‘Heeft het poorten geopend?’,” verzucht Nicole. “Ik was die poorten-vraag beu. Natuurlijk zijn er veel poorten opengegaan. Maar voor mezelf? In verhouding? Ik weet niet of het ook poorten naar de hel waren. Ik mag dat geen hel noemen. Het is die dualiteit die je overvalt, die je niet aankan.”³⁶

Hoe dan ook, Nicole is ook voor 30 maart 1987 al ‘goed bezig’. Niet alleen als unieke graficus, in nauwe samenwerking met professor Van Steenberge, maar zeker ook als regisseur. Meteen nadat *Een Griekse Tragedie* de hoofdprijs in de wacht sleept in Annecy, dus nog voor de Oscars, wordt een totaalbudget van vijf miljoen Belgische frank (€ 125.000) vrijgemaakt voor haar tweede film, *Vol van Gratie*. Drie miljoen frank (€ 75.000) van het totaal komt van een subsidie, de resterende twee miljoen worden ook nu weer gevonden in ‘participaties’, dat wil zeggen: de te verwachte lonen worden in het project geïnvesteerd. De realisatie en productie lopen veel vlotter dan bij haar eerste film, er werken ook meer mensen aan mee. Twee maanden na de Oscaruitreiking kan deze nieuwe film al internationaal worden getoond.

De hoofdpersonages uit *Vol van Gratie*³⁷ zijn twee onschuldige nonnetjes. Ze hebben kaarsen nodig en trekken daarvoor naar een winkel in de stad. Wanneer ze de aangekochte ‘kaarsen’ echter aansteken in de kerk van hun klooster ontstaat een verstikkende zwarte rook. Dat de kaarsen verdacht sterk op dildo’s gelijken en dat ze die niet in een kaarsenwinkel maar wel in een seksshop hebben aangekocht, hebben de nonnetjes op dat moment nog niet door. Verongelijkt keren ze terug naar de winkel om er hun beklag te doen over de stinkende kaarsen. De verkoper fluistert hen de echte functie van hun aankoop in het oor en geeft elk nonnetje een nieuw exemplaar mee. Terug in het klooster bereiken de nonnetjes nu ook op aarde de opperste zaligheid. Hun medezusters vinden al snel de weg naar de ‘kaarsenwinkel’. De heiligenbeelden in de kerk, waar een groot deel van de actie zich afspeelt, zijn niet mis te verstane knipogen naar bestaande personen. Onder meer een laderzatte Lenny Bruce³⁸, de ketterse prediker Tanchelm³⁹ en een uiterst venijnige Giovanni Boccaccio⁴⁰ verschijnen op het toneel. Nicole en Rudi zijn hier samen op hun best.



fig.14, 15

fig.15 Illustratie voor het tijdschrift *Feeling, Jalouzie*, 1992. Cellofaan op pasteldector, 27 x 21 cm. Collectie M HKA - Schenking Sonia Renson, Antwerpen

Ofschoon de film door de filmwereld als veel rijker en professioneler dan *Een Griekse Tragedie* wordt beschouwd, breekt hij internationaal niet door. In België wint hij weliswaar de Jozef Plateauprijs van 1988 en in Frankrijk wordt hij genomineerd voor de Gouden Palm voor de beste kortfilm, maar er is uiteindelijk geen enkel internationaal podium bij. Dat *Vol van Gratie* buiten de grote prijzen valt en minder erkenning krijgt, heeft wellicht te maken met de tijdsgeest. Hoe subtiel een en ander ook is verwerkt, in 1987-1988 ligt een film over nonnen die plezier beleven aan seksspeeltjes, met een kerk boordevol ketters, gerealiseerd door een ex-barmeid die het bed deelt met een intelligente, gepatenteerde herrieschopper, nog steeds moeilijk.

Beseft Nicole op dat ogenblik dat ze ‘de moraalridders aan de macht’ met haar film heeft geknepen op de plaats waar ze het niet graag hebben? An Nelissen weet hierover: “*Reken maar dat ze dat wist! Ze kon het gewoon niet laten de burgerij in het hemd te zetten.*”

Zelf blijft Nicole hierover eerder aan de oppervlakte: “Ik heb een pikant onderwerp, seks en religie, esthetisch in beeld gebracht. Die keuze voor raffinement wordt mij door sommigen verweten. Ik zou de moed niet hebben gehad om alles open en bloot te tonen. Alsof ik een seksfilm wou maken. [...] Het is eerder de vraag of ik inderdaad niet duidelijk genoeg ben geweest of dat sommige mensen zo geremd zijn dat ze de film niet willen begrijpen.”⁴¹ Over het mindere succes van *Vol van Gratie* zegt ze: “Na het winnen van de Oscar kon ik kritiek verwachten op mijn nieuwe werk. Na de hoogste lof is er alleen nog een weg terug. Maar voor mij persoonlijk is *Vol van Gratie* een stap vooruit. Ik heb mijn mogelijkheden verbreed, een professioneler product gemaakt. [...] Door die *inside jokes* heb ik aan het maken van de film meer plezier beleefd.”⁴²

In 1988 krijgt Nicole wel de Geuzenprijs,⁴³ die volgens Wikipedia is bedoeld als “een hommage aan signalen van het creatief vermogen van de vrije, kritische geest en als bijdrage tot de uitstraling van een volwassen, ongecomplexeerde vrijzinnigheid”. Deze prijs is haar het liefst, stelt ze bij herhaling. “Meer nog dan de Oscar en Annecy?”, wordt haar door de organisatie gevraagd. “Dat was echt gemeend!”, antwoordt ze resoluut. “Deze prijs is mij immers gegeven omwille van wat ik echt wil zeggen. Een Oscar krijg ik voor mijn filmische kwaliteiten, maar ik weet niet of de mensen die de Oscars uitdelen echt mijn film hebben verstaan. Uiteraard stond ik ten eerste versteld van het feit dat ik die Oscar in de wacht heb gesleept, net zoals ik sowieso verwonderd was over de talrijke prijzen die ik verder nog heb gekregen. Ik heb mijn films bewust ‘commercieel’ geconcipeerd – naar het publiek toe, bedoel ik dan – juist omdat ik toch altijd een boodschap, hoe klein ook, wil meegeven.”

HET MAFSTE PAARD OOI

Nicole heeft werk zat. Ze geniet internationale belangstelling en die wordt gecapteerd door Dorian Van der Brempt,⁴⁴ die voor haar in december 1987 de memorabele tentoonstelling *Drawing the Film* organiseert in het M HKA, waarin tachtig werken tot in de kleine details het ontstaansproces van *Een Griekse Tragedie* schetsen. Nicole noemt Dorian schertsend “mijn manager” en dat is nauwelijks overdreven. Van der Brempt maakt van Nicole een heus ‘merk’. Een reeks van zestien postkaarten met daarop scènes uit de film gaan als zoete broodjes over de toonbank.

fig.16 Ontwerp affiche ‘*Drawing the Film*’, 1987. Gouache op papier, 60 x 40 cm. Collectie M HKA - Schenking Sonia Renson, Antwerpen

fig.17 Kaartontwerp voor Filmfestival Internationaal Vlaanderen - *Marilyn* (animatiefilm), *Het Paard*, 1991. Cellofaan op pasteldecor, 13 x 10 cm. Collectie M HKA - Schenking Sonia Renson, Antwerpen

“*Dat Nicole mij haar manager noemde heb ik altijd als een eer beschouwd*”, laat Van der Brempt weten. “*Ik kende weinig of niets van animatiefilm maar was snel overtuigd van de kwaliteit van haar heel precieze werk. Nicole was een ambachtsvrouw. Er was nog geen computeranimatie in haar buurt. Alles gebeurde met de hand. De decors tekenen en schilderen met gouache, de personages bedenken en inkleuren. Toen ik die weelde aan tekeningen ontdekte, heb ik voorgesteld om in een tentoonstelling te vertellen hoe een animatiefilm ontstaat. We hebben toen samen een honderdtal tekeningen geselecteerd en ingelijst en het geheel *Drawing the Film* genoemd. Flor Bex vond het een goed idee om het werk van Nicole te tonen bij de opening van het M HKA.*”

Over Nicole als vriendin stelt Van der Brempt: “*Nicole is altijd een van mijn ‘strafste’ vriendinnen geweest. Ze is een van de origineelste en meest authentieke mensen die ik mocht ontmoeten. Nicole was een meester in het beoefenen van de kunst van de vriendschap. Nicole was ook de zachtste en sterkste feminist die ik gekend heb. Zij was zoals de personages die ze tekende: scherp, duidelijk, gracieus, heel lief, slim, mooi en onvergetelijk. Nicole was die Antwerpenaar die zonder moeite een wereldburger werd. Nooit zal ik haar (te) korte passage in mijn leven vergeten.*”

Drawing the Film zal een internationale carrière krijgen, met in 1993 als eindpunt de Frankfurter Buchmesse, waarvoor Nicole ook de affiche ontwerpt.

Ondertussen draait Nicles grafisch werk op volle toeren. Maar ook cinematografisch zit ze niet stil. Om al die opdrachten te maximaliseren richt ze samen met Rudi het productiebedrijf Croco Buro op, eerst als coöperatieve vennootschap, later als bvba. Op die manier houdt ze ook de productie in eigen handen.

Één filmpje springt eruit: de ‘leader’, een kort introductiefilmpje, van het *Internationaal Filmgebeuren van Vlaanderen* van 1991, in Gent. In dertig seconden voert Nicole een fenomenaal Marilyn Monroe-achtig figuurtje op in het gezelschap van het mafste paard ooit getekend. Ze ontwerpt ook de affiche voor het festival. Wanneer ze zich echter op de avond van 16 oktober 1991 aanbiedt voor de officiële première, wordt haar door de security de toegang geweigerd. Of dat te maken had met drankgebruik zullen we nooit weten, maar wat



fig.16

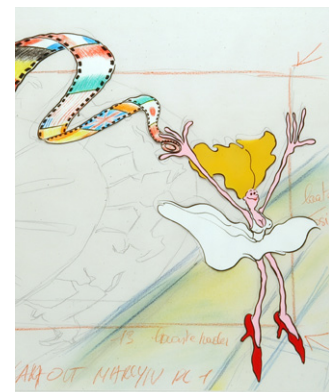


fig.17-18

fig.18 Tekening voor Filmfestival Internationaal Vlaanderen - *Marilyn* (animatiefilm), *Afsporg*, 1991. Lay-out en cellofaan, 30.5 x 37 cm. Collectie M HKA - Schenking Sonia Renson, Antwerpen

we wel weten is dat die avond voor Nicole is geëindigd in een plaatselijke fontein. Later zal ze dat verhaal nog vaak vertellen om de vergankelijkheid van roem te illustreren.

Op 7 april 1992 vragen Nicole en Rudi subsidies aan voor Nicoles derde kortfilm *L.A.T.*⁴⁵ De film zou acht minuten duren en in totaal is er 6,8 miljoen frank (€ 170.000) beschikbaar. Het scenario en storyboard heeft ze al in 1990 afgewerkt, maar de productie werd onder meer door financiële problemen uitgesteld.

In *L.A.T.* heeft een blinde schilder een latrelatie met een blinde vrouw en een affaire met een doof model. De personages staan voor onze blinde, dove en raaskallende samenleving. *L.A.T.* begint als een film zonder kleur. Pas wanneer een vogeltje met blote borsten de zonneblinden opendrukt, verschijnen de kleuren in de film. “Dat vogeltje is Nicole zelf”, zegt An Nelissen, die samen met Manou Kersting⁴⁶ haar platste Antwerps uitleende aan de film. Ook Ans grote ogen inspireren Nicole.⁴⁷ Nicole vindt dat ‘het madammeke’ niet alleen de stem, maar ook de ogen van An Nelissen moet hebben. Ze past alle tekeningen daaraan aan.

“Nicole was, ondanks de schijn van het tegenovergestelde, een perfectionist”, zegt An nog. “De buitenwereld had een verkeerd beeld van haar. Elk beeld van haar kortfilm moest juist zijn. Ze was een creatieve storm. Haar draaiboeken waren bezaaid met schetsen, tekeningen en opmerkingen. Ze durfde ook het werkproces omgooien. Zo deed ze voor *L.A.T.* eerst de opname van de stemmen en dan pas de eindmontage. Zij wou ook dat Manou en ik de tekst echt speelden. Op basis van ons spel zou zij de definitieve versie van de film maken. Ze belde me tientallen keren om mijn mening te vragen of gewoon om een stem te horen, want Nicole was eenzaam aan haar tekentafel.”

“Zo’n animatiefilm vraagt een monnikengeduld. Ik ben een enorme perfectionist”, erkent Nicole. “De houding van de hand van een personage dat een kopje vasthoudt, moet precies zo zijn als ik in gedachten heb. De pink omhoog, niet te veel, niet te weinig. Het lijken allemaal details, maar ik ben daar heel gevoelig voor. In mijn werk bezit ik enorm veel zelfbeheersing. Voor ik mijn tekeningen aan de animatoren geef, speel ik zelf thuis de hele film na, met alle corresponderende bewegingen. Ik neem dat op video voor hen op. Zo geef ik mijn hele lichaamstaal door aan de animatoren. Zo weten ze hoe ze de bewegingen van mijn personages moeten interpreteren. Ik speel het hun duizend keer voor en dan vraag ik: ‘Voelen jullie wat ik bedoel?’ Alles, tot en met de druppels die uit de verfemmer spatten, moet exact beantwoorden aan wat ik wil doorgeven. Ik laat geen detail aan het toeval over.”⁴⁸

Dat Nicole goed wist hoe ze iets wilde, spreekt ook uit deze anekdote van An: “Nicole speelde iets voor en dan zei ze: ‘Komaan, doe da nu eens goed, jij zijt de actrice.’ Zo moest ik bijvoorbeeld voorspelen hoe je dweilde... Zij nam dan foto’s en vroeg me te overdrijven: ‘Steekt uw poep eens wat hoger.’ Later werden dat de schetsen.”

POORTWACHTER VOOR RUDI

Het draaien van *L.A.T.* loopt voor geen meter. Er zijn financiële en relationele problemen met de producers, waardoor het werk soms gewoon stilvalt. Daarbovenop komen de persoonlijke problemen van Nicole. Haar verhouding met Rudi is ‘onhoudbaar’ geworden.

Ze zijn geen liefdeskoppel meer. Ze hebben beiden een andere, ‘standvastige’ relatie. En dan is er de drank...

Begin jaren tachtig laat Nicole zich vrijwillig opnemen in het toenmalige Psychiatrisch Centrum Broeders Alexianen in Boechout. Een week later heeft ze zichzelf alweer ontslagen. En dan gebeurt wat zo vaak gebeurt: na een nuchtere periode lonkt het hervallen. “Nicole kon echt niet tegen drank”, zo weet Martine Van Nuffel nog. “Na twee pinten schoof haar ‘froufrouke’ over haar ogen. En dan bleef ze drinken tot ze, bijna gracieus, van haar stoel schoof.”

Zelf wond Nicole er geen doekjes om: “Ik ben een alcoholist. Ik ben in psychiatrische behandeling geweest. Ik heb ooit zelf gevraagd om opgenomen te worden. Om een bescherming voor mezelf in te bouwen. Ik was mezelf aan het kapotmaken. Als je de kracht hebt om je op te richten, heb je ook de kracht om jezelf de vernieling in te jagen. Maar zelfs tijdens die maanden in die instelling ben ik blijven werken. Ik zat in het *maffekot* en tegelijkertijd was de buitenwereld volgeplakt met affiches die ik ontworpen had. In Antwerpen reden trams rond met mijn campagne ‘Ik flik bangelijk’ voor de integratie van migranten en vrouwen bij de politie. En ik kroop over de grond. Ik heb mijn psychiater gezegd: ‘Ik wil zes maanden opgenomen worden maar ik moet wel mijn tekentafel en mijn werkmateriaal meenemen. Ik moet kunnen blijven werken.’ Ik heb er ongelooflijke campagnes met reclameagentschapen gemaakt. Die mensen kwamen mij ophalen aan de poort van de psychiatrische instelling. Ik stapte met mijn ontwerpen onder mijn arm in hun sportwagen en ging op hun kantoor mijn hele campagnestrategie uitleggen, waarna ze me later op de dag terug afzetten aan de deur van die wereld waar de mensen niets doen.”⁴⁹

Helaas houdt Nicole het niet vol. Niet in het minst omdat haar relatie met Rudi als zand door de vingers glijdt. “Nicole was voor Rudi de brug tussen zijn bestaan en de rest van de wereld. Zij hield de poort open. Dat kan je alleen maar als je onvoorwaardelijk liefhebt”, stellen An Nelissen en Martine Van Nuffel, los van elkaar, formeel.

Zo’n verhouding kan je niet zomaar loslaten. Ook hierover neemt Nicole zelf geen blad voor de mond: “Ik ben alleen. Wat ik afschuwelijk vind. Ik lijd daar nog iedere dag onder. Liefde is zo onmisbaar. Ik heb in



fig.18, 19

mijn leven twee grote liefdes gehad. Als ik werk, heeft dat iets heel diepgaands. Als ik een verhouding heb, is dat ook zo. Wanneer zo iets afloopt, blijft dat in mij gegrift. Aan 'houden van' is geen zijspoor. Er is geen middenweg om het lijden en die liefde zachter te maken. [...] Ik heb een relatie van meer dan 25 jaar achter de rug. Hij [Rudi] was, denk ik, de eerste persoon waar ik liefde bij gevoeld heb. [...] Hij was een echte vader, mijn moeder, mijn vriend, mijn kind, mijn alles. Al zijn we niet meer samen. Dat is nog altijd zo. Toen het afliep, heb ik er een gigantisch verdriet over gehad, waardoor ik des te dieper in de alcohol ben geduikeld.”⁵⁰

Nicole spreekt over twee grote liefdes. De eerste is Rudi. De tweede is Claire van Putten, een kunstenares uit Amsterdam waarmee Nicole in 1993 het *Antwerps zakwoordenboek*⁵¹ uitbrengt. Martine Van Nuffel herinnert zich dat Nicole erg verliefd was op Claire, maar desondanks Rudi niet kon loslaten. In de woorden van An Nelissen: “Ze greep zich aan Claire vast als een drenkeling. Liefde was voor Nicole absoluut onvoorwaardelijk. [...] Wat ze deed, deed ze uit liefde. En liefde erkent geen geslacht. Ze was na de breuk met Rudi zeker heel eenzaam. Maar misschien kunnen vrouwen beter omgaan met de eenzaamheid van een ander.” Jammer genoeg liep ook deze grote liefde stuk in het tweede deel van de jaren negentig.

Liefde – of een teveel eraan – was voor Nicole veel meer dan een relationele deeltjes-versneller. “Liefde,” zo zegt ze zelf, “dat is de stempel op mijn werk. Mijn liefde voor de mensen die me omringen, om het even wie, vertaal ik in mijn liefde voor mijn personages. Ik zie die mannetjes die ik teken echt graag. Je moet die lijnen op papier ook liefhebben omdat dat stukken van jezelf zijn, dat is hetgeen je uitdrukt. Achter om het even wat staat een mens, een mens die denkt, die leeft, die huilt, die lacht. Of het nu een genie is of het is een man die komt zingen in een kroeg, er is altijd een ziel, hoe kapot, hoe ontwikkeld of hoe beschadigd die ook is.”⁵² Of zoals An Nelissen het stelt: “Een tedere anarchiste. Ze woog een ons. Maar ze was duizend kilo liefde. En daar ga je kapot aan.”

Omdat ze astmatisch is en pillen voor haar hart moet nemen, heeft Nicole zorg nodig. Die krijgt ze van Ellen Verryt, de hartsvriendin van Rudi en ook een oprechte vriendin van Nicole. Opdat Nicole niet altijd alleen zou zijn, woont Ellen afwisselend bij Rudi en bij Nicole.

Als Ellen op vrijdag 3 maart 2000 naar haar werk vertrekt, gebeurt er iets vreselijks. “Toen ik al foeterend op de hele wereld Nicoles loft binnenstormde, lag ze op de zetel. Ik dacht toen nog dat ze sliep. Zo zag ze er vanop afstand ook uit. Ik pikte een aantal zaken op en rende naar een afspraak op de jeugdrechtbank in het kader van mijn werk als jongerenbegeleider. Toen ik een tweetal uren later terugkeerde en Nicole riep, gaf niemand antwoord. Boven aan de trap gekomen, zag ik dat Nicole nog steeds op de zetel lag. Meteen bekwam me een bijzonder naargeestig gevoel. Met een klein hartje en heel voorzichtig bewoog ik me nader... Ik zag en voelde dat Nicole gestorven was. Ik belde de spoeddienst en dan Rudi, die op dat ogenblik bij een koffie zijn krant las in café De Kat, aan de overkant van de straat. In zeven haasten stormde hij binnen. De herinnering aan de verbijstering, het ongeloof en de diepe smart op het gezicht van Nicoles dierbaarste vriend, die ook mijn grote liefde was, gaat nooit meer weg.”⁵³

Die dag wordt het nauwelijks 7°C, er is veel bewolking en het regent stevig. Je kan een betere dag kiezen om te vertrekken...

Nicole van Goethem wordt 58 jaar. Ze wordt bijgezet in het Erepark van het Schoonselhof in Antwerpen. In 2020 in de wijk Nieuw Zuid wordt een straat naar haar genoemd: het Nicole van Goethempad. Zelf zou ze het Nicole van Goethemsteegje wellicht veel leuker hebben gevonden.



fig.20, 21

fig.20 Nicole van Goethem en Claire van Putten. Collectie Stad Antwerpen, Letterenhuis.

fig.21 Tekening voor de Kalender van de Socialistische Vooruitziende Vrouwen *April*, gesigneerd 95-96. Cellofaan op pasteldector, 42 x 30 cm. Collectie M HKA - Schenking Sonia Renson, Antwerpen

NOTEN

- Anna Luyten, ‘Het Nest van Nicole Van Goethem’, in: Knack – Weekend Knack, 31 maart 1999.
- Walter Heynen (1944-1995) was een befaamd fluitist, acteur en componist. Bekend werd hij vooral als lid van Groep Wannes Van de Velde. Hij schreef bovendien veel filmmuziek.
- Jos Van Immerseel (*1945) is een Belgisch pianist, klavecinist, pianofortist en dirigent. Hij stichtte het Collegium Musicum (1964-1968), dat zich toelegde op het renaissance- en barokrepertoire, uitgevoerd op historische muziekinstrumenten. Vervolgens ontpopte hij zich tot dirigent. Van Immerseel was ook actief als docent. In 1985 stichtte hij het ensemble Anima Eterna, sinds 1987 Anima Eterna Brugge genoemd.
- Picha (*1942) is een Belgisch animator, cartoonist, scenarioschrijver en filmregisseur. Hij is vooral bekend omwille van zijn tekenfilms voor volwassenen, waarvan Tarzoon: Shame of the Jungle (1975) de gekendste is. De citaten van Picha in deze tekst komen uit een interview met Paul de Wit, 18 maart 2020.
- Luk Menten, Nicole van Goethem: biografie, inlegboekje bij de dvd All Films & Artwork – Nicole van Goethem – Drawing the Film, uitgegeven door CinéTé, in 2006.
- De citaten van Sonia Renson in deze tekst komen uit een gesprek met Paul de Wit.
- Anna Luyten, op.cit. (noot 1). / Anna Luyten, op.cit. (note 1).
- Leo De Haes, ‘Griekse tragedie. Antwerps blijspel’, in: Humo, 14 mei 1987.
- Ibidem.
- Dixit Robbe De Hert in Gazet van Antwerpen, 15 september 2012.
- Anna Luyten, op.cit. (noot 1).
- Voor een lijst met grote namen zoals Marcel Broodthaers, Fred Bervoets, Panamarenko, Wout Vercammen, Albert Szukalski, zie bijvoorbeeld: [www.belgiumishappening.net/home/interviews/ludo-mich].
- Ann Salens (1940-1994) was een Belgische modeontwerpster die internationaal zou doorbreken. Haar fenomenale creaties waren ontsproten aan het lichtjes hyperactieve brein van haar toenmalige vriend Ludo Mich, die op zijn beurt schilder, beeldhouwer, cineast, muzikant, computerkunstenaar, hologrammenmaker maar vooral performer was. Je kon hem bijvoorbeeld inhuren om je feestje te laten mislukken. Niet tevreden geld terug! Of je kon bij hem voordelig grond kopen op de gasplaneet Jupiter. Mét certificaat.
- Leo De Haes, op.cit. (noot 8).
- Jan Geysen en Gerald Dauphin, ‘Van nature nieuwsgierig’, in: Knack – Weekend Knack, 27 januari 1988.
- ERCOLA (Experimental Research Center Of Liberal Arts) werd opgericht in november 1968 als een vriendeninitiatief. In de prille jaren zeventig groeide ERCOLA in Antwerpen uit tot een knooppunt in het wijdvertakte netwerk van informele, multidisciplinaire kunstenaarsinitiatieven. Nog altijd is ERCOLA een ‘plek’ met een bijzondere spirit, die woont en ateliers biedt aan een tiental kunstenaars, waaronder medestichter Jean-Claude Block en Dennis Tyfus, de nieuwe aanjager van dienst.
- De citaten van Martine Van Nuffel (*1955) in deze tekst komen uit opgetekende gesprekken tussen Van Nuffel en Paul de Wit.
- In die periode waren dat populaire televisieseries.
- Jo Lagrillièrre (1934-1982) was een sobere cartoonist, die vooral in De Nieuwe Gazet en Het Laatste Nieuws publiceerde.
- Elk personage bestaat uit tien tot twintig onderdelen (haarkleur, ogen, kleren, schoenen...) die stuk voor stuk een kleur moeten krijgen en houden.
- Claire Bretécher (1940-2020) was een veelzijdig Frans stripauteur. Ze is vooral gekend voor haar werk in het stripblad Pilote.
- Luk Menten, op.cit. (noot 5).
- Het verhaal: De protagonisten van Een Griekse tragedie zijn drie kariatiden, die vrouwenbeelden, die al eeuwenlang het timpaan van hun tempeltje ondersteunen. Weer en wind, vervuiling, archeologen en toeristen hebben ertoe bijgedragen dat wat nog rest van het monument in erbarmelijke toestand verkeert. We zien de kariatiden ontwaken en hun ‘werkdag’ aanvangen. De afgetobde vrouwen met hangborsten torsen hun stenen last zo goed als ze kunnen. Een van de vrouwen valt van haar sokkel als een door de wind meegevoerde paraplu tegen haar aan smakt. Met de hulp van de twee andere kan ze weer haar plaats innemen en wordt de schade beperkt. Het gaat echter helemaal mis als een houwdeel – van een niet in beeld gebrachte archeologische activiteit – blijft haken in het kleed van de middelste kariatide. Twee van de drie vrouwen vallen van hun sokkel, het timpaan valt in gruzelementen. De derde kariatide blijft nog enige tijd overeind staan, een laatste blok steen tillend, maar houdt het dan ook voor bekeken. Ze laat haar steen vallen en stapt naar beneden. Ondertussen zien we de eerste twee vrouwen op hoofse menuetmuziek door het landschap dansen. De derde volgt.” Zie: [www.youtube.com/watch?v=ghhVXF-Zhnk]
- Andere bronnen spreken over 600.000 frank subsidie.
- Luk Menten, op.cit. (noot 5).
- Josse Van Steenberghe, Studentin voor het leven, grafrede uitgesproken op Nicoles begrafenis, in 2000.
- Anna Luyten, op.cit. (noot 1).
- Citaat uit mailverkeer tussen Ellen Verryt en Paul de Wit.
- Jan Geysen en Gerald Dauphin, ‘Van nature nieuwsgierig’, in: Knack – Weekend Knack, 27 januari 1988.
- ^ Anelissen (*1955) is een Vlaamse actrice. Zij stond voor het eerst op de planken met Kindervreugd, een Antwerpse vereniging die allerlei activiteiten organiseerde voor kinderen en jongeren. Daarna begon ze haar professionele carrière bij het Fakkeltheater. Vanaf 1982 werd ze een vaste kracht bij het Raamtheater. Sinds 1997 maakt ze samen met haar huidige man, Peter Perceval, haar eigen theaterproducties, waaronder Vrouwendecamerone, Lysistrata, Me Jane, De vaginamonologen, De menopauzemonoloog en Het goede lijf. De citaten van Anelissen in deze tekst komen uit opgetekende gesprekken tussen de actrice en Paul de Wit.

- Josse Van Steenberghe, op.cit. (noot 26).
- Zij-kant is een Vlaamse progressieve vrouwenbeweging en een door de Vlaamse Gemeenschap erkende sociaal-culturele organisatie die zich inzet voor gelijke kansen voor vrouwen en mannen. Ze is de opvolgster van Socialistische Vrouwen (SV), de vrouwenorganisatie van de Belgische socialistische partij.
- Het loont de moeite dit stuk filmgeschiedenis nog eens te bekijken: [www.dailymotion.com/video/x2f1er4]
- Na haar dood ging het beeldje terug naar de rechtmatige eigenaar, Willem Thijsen.
- Anna Luyten, op.cit. (noot 1).
- Ibidem.
- Zie: [www.youtube.com/watch?v=PcTk4jZCIF0]
- Lenny Bruce (1925-1966) was een bikkelharde Amerikaanse stand-up-comedian, die thema’s aanhaalde als jazz, filosofie, politiek, vaderlandsliefde, religie, de wet, rassenscheiding, abortus, drugs, de Ku Klux Klan, hypocrisie en zijn Joodsse achtergrond.
- Tanchelm (ook Tanchelij, Tanchelmus of Tanchelinu) was een middeleeuwse ketter en sekteleider.
- Giovanni Boccaccio (1313-1375) was een Florentijns dichter, schrijver en humanist. Zijn voornaamste werk, De decamerone, is een verzameling van honderd, vaak erotische verhalen.
- Mark Van Dijk, ‘Nicole van Goethem, voyeur met handige handen’, in: Intermediair, 18 januari 1988.
- Ibidem.
- Sinds 1979 huldigt dit initiatief van T.S.G ‘t Zal Wel Gaan, de Bond der oud-Leden en het Fonds Tony Bergmann vzw met een zekere regemaat personen of organisaties die in de afgelopen periode het meest geassocieerd werden met het begrip ‘geus’. Laureaten die worden gekozen zijn mensen die, zonder een onberispelijk boegbeeld te zijn, de mond niet willen houden of de pen niet willen breken tegenover alles wat een vrij, open, meerdimensionaal leefklimaat in Vlaanderen tegenwerkt of bedreigt. Nicole zit daar in uitstekend gezelschap: Johan Anthierens, Kamagurka, Maurice De Wilde, Jeroen Brouwers, Etienne Vermeersch.
- Dorian Van der Brempt (*1949) is een culturele duizendpoot, die vele jaren directeur van het Vlaams-Nederlandse huis deBuren was, maar ook docent aan de Design Academie Eindhoven, bedenker van de naam De Lijn, directeur van boek.be en adviseur van cultuurministers Paul Van Grembergen en Bert Anciaux. De citaten van Dorian Van der Brempt in deze tekst komen uit mailverkeer tussen Van der Brempt en Paul de Wit.
- L.A.T. werd twee jaar na Nicoles overlijden afgewerkt door haar vaste medewerkers, onder leiding van Rudi Renson, en beleefde in oktober 2002 zijn Belgische première op Film Fest Gent.
- Manou Kersting (*1962) is een Nederlands acteur die vooral in Vlaanderen actief is. Hij speelt en regisseert in het theater en heeft een aantal rollen in televisieseries en langspeelfilms.
- Peter Haex, ‘Nicole was duizend kilo liefde’, in: Gazet van Antwerpen, 28 maart 2000.
- Anna Luyten, op.cit. (noot 1).
- Anna Luyten, op.cit. (noot 1). In 1996 was Nicole opgenomen in een psychiatrische kliniek in Zelzate. Voordien werd ze ook in het Antwerpse Sint-Vincenciusziekenhuis behandeld voor alcoholverslaving en depressie.
- Ibidem.
- Claire van Putten, Antwerps zakwoordenboek, Amsterdam (Nijgh & Van Ditmar), 1993.
- Anna Luyten, op.cit. (noot 1).
- Citaat uit mailverkeer tussen Ellen Verryt en Paul de Wit.



MARLYN

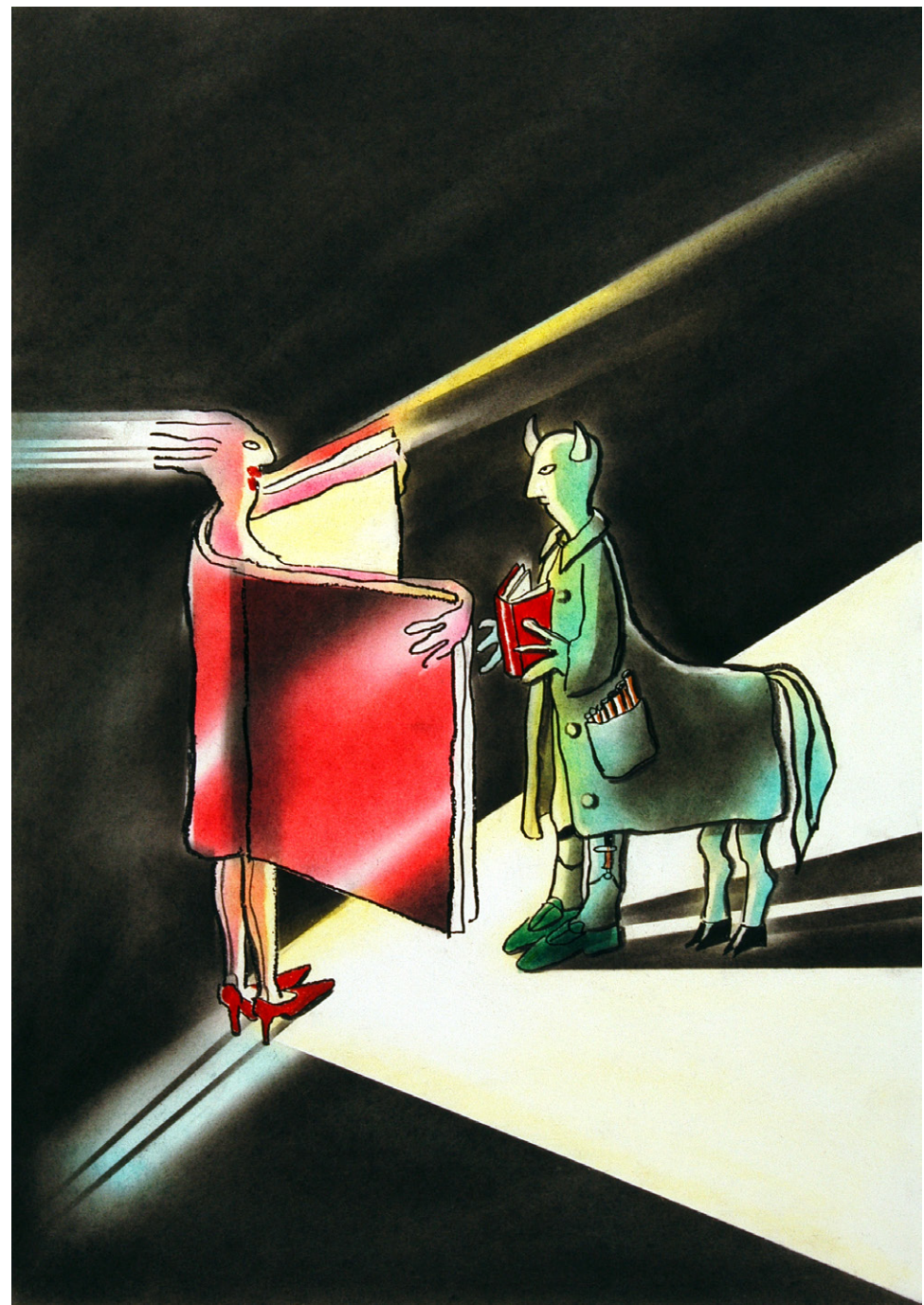
FG

PL3

2A

KADER





Ontwerptekening voor de flyer *Ironie und tiefere Bedeutung*, een schrijversevenement op de Frankfurter Buchmesse. *Ironie en diepere duiding*, 1993. Gouache en potlood op papier, 40 x 28.5 cm. Collectie M HKA - Schenking Sonia Renson, Antwerpen













Foreword

'What I portray are conflict situations concerning culture, work, and women's lives. The context lends everything an absurdist character. What do values mean in this day and age anyway?'

— Nicole van Goethem

Artistic estates harbour artistic treasures, which makes them, like libraries and museums, holes through which the past seeps into the present. They need to be nurtured and activated. The project set up here today on the life and work of graphic artist and filmmaker Nicole van Goethem (Antwerp, 1941-2000) aims to shake the dust off her socially conscious activities and humorous drawings and position them in the art scene in which they arose. After all, isn't it true that an oeuvre only acquires meaning and value once it has been put in context? And wouldn't it also be possible to deploy the archive, in addition to the oeuvre, for that purpose?

It can be said without a trace of sarcasm that what weighed heaviest on Van Goethem's mind was the fear of 'ending up as a quiz question'. Perhaps most people today know that Nicole van Goethem made history with *Een Griekse Tragedie* (*A Greek Tragedy*), an animated short film that won her an Oscar in 1987, which at the same time was the first and only Oscar ever to have been won by a film from Flanders. In the film, Van Goethem demonstrates sympathy for human frailty with a gentle sense of humour. There they are, three caryatids having supported a temple for centuries and doing everything in their power to keep the building in one piece. However, the more the temple falls apart, the more meaningless their labour becomes.

But for the rest? Is there anyone who can list the titles of her two other animated films? Notwithstanding, Van Goethem has an extensive oeuvre and her ironic, imaginative, and occasionally slightly zany drawings and formal language still look fresh and relevant today. Lamentably, twenty years after her death, the public remains unaware of Van Goethem's artistic practice. We hope to change all that with this project. The Antwerp city council recently also granted her the full recognition she deserves by christening a new street in the Nieuw Zuid district the Nicole Van Goethempad. In this way, this artist and her oeuvre remain part of collective memory.

Nicole van Goethem studied graphic design at the Royal Academy of Fine Arts. In the 1960s, 1970s, and the years that followed, she was an integral part of the Antwerp art scene. She launched her career in the advertising world making posters and cartoons. In the seventies and eighties, she initially collaborated on several different animated film productions before going on to make three of her own animated short films, *Een Griekse Tragedie* (1985), *Vol van Gratie* (1987) and *L.A.T.* (the last finished posthumously by her life partner Rudi Renson in 2002). She shocked the public and critics at home and abroad when her début film *Een Griekse Tragedie* consecutively won a Grand Prix at the Annecy International Animation Film Festival (1985) and an Academy Award (Oscar) for 'Best Animated Short Film 1986' (1987).

In addition to several short films, Van Goethem left behind a rich, diverse oeuvre consisting of graphic art pieces, commissioned films, illustrations, and advertising campaigns. It ranges from illustrations for women's magazines to commercial clips and a variety of campaigns for the city of Antwerp, to posters for women's days and countless one-off drawings for publications about the social security and pension system commissioned by the University of Antwerp. Van Goethem had a penchant for initiatives rooted in humanist philosophy which explored themes and socio-critical issues such as human rights and the role of women in society.

This book forms a tribute to Nicole van Goethem to be published in tandem with the exhibition *Nicole van Goethem - Drawings, animation and an Oscar*, organised on the initiative of Vera Claes (director of Zij-kant – The Progressive Women's Movement), Ciska Hoet (director of RoSa - Knowledge Centre for Gender Awareness and Feminism), Josse Van Steenberge (honorary rector of the University of Antwerp), Sonia Renson (heir to the Nicole van Goethem and Rudi Renson estate), and M HKA.

The exhibition consists of a collection presentation and displays a selection from Sonia Renson's recent donation. Renson's wish was to find a sustainable destination for the legacy she inherited from her brother Rudi Renson, who was also Van Goethem's life partner. The donation includes close to three hundred framed drawings, designs, initial sketches, original drawings on cellophane, youth work, personalia, publications, cuttings, visual material and cartoons. A variety of public and private collections were also used to

supplement the presentation. For example, the Oscar statue owned by Willem Thijssen, one of the two producers of *Een Griekse Tragedie* is on display. There is also a serious focus on drawings and clips that Van Goethem created by commission to various services and companies. The exhibition provides a generous insight into Nicole van Goethem's oeuvre and archive and makes her artistic work accessible, both to a niche audience and to a broader, interested public.

Unlike a traditional exhibition catalogue, this book attempts to sketch a portrait of Nicole van Goethem with a series of primary image references from the archive and the estate. Sketches from the three animated shorts are displayed alongside posters for the women's days, one-off graphic designs, and other commissions. The visual material is interspersed with three illustrated essays with three different takes on Van Goethem's life and work. For instance, her animated films are studied through the lens of some of Guy Debord and the Situationist International's central ideas, and she is set against the backdrop of the women's liberation movement as a socially engaged comic and feminist role model. Lastly, a comprehensive biography frames her private life.

In no way does this publication seek to provide a full overview of Nicole van Goethem's entire career. Instead, it should be considered a supplement to the outstanding compilation DVD, *All Films & Artwork – Nicole van Goethem – Drawing the Film* (2006), published by CinéTé, which not only contains Van Goethem's complete film works, but also includes an expansive selection of her cartoons, book illustrations, posters, one-off graphic art pieces, and a 35-page information booklet with liner notes.

The exhibition and publication are equivalent and complementary and ensure that Nicole van Goethem's artistic practice is brought to life and can be critically valorised and situated in the visual context of her time. We fervently hope that Nicole van Goethem's oeuvre will continue to inspire and motivate because it is then and only then that the archive will truly have fulfilled its role successfully as the mediator between past and present.

We would like to thank all the private lenders for having made additional materials and works of art available, both for the book and the exhibition. In particular, we would like to express our gratitude to Sonia Renson for the broad donation of the remaining archive and graphic work, for her kindness, patience and unfaltering trust, as well as to Anthe Heyninck for her assistance with the inventory and digitisation of archival materials. We also want to say thank you to het Letterenhuis and the City of Antwerp for the digitisation and loan of many photographs from the Nicole van Goethem legacy.

This book was made possible by the support of various funders. We are especially grateful for the support provided by P&V Verzekeringen, Zij-kant, RoSa, Kunst op de Campus, the University of Antwerp, and The Friends of M HKA.

And, last but not least, we want to express our heartfelt thanks to this project's initiators and the various authors. Without their dedication, this exhibition and publication would never seen the light of day.

Evi Bert, M HKA – CKV Content Manager
Jan De Vree, Head of the M HKA Collections and Research Department

‘Debord and I quickly agreed to give up art criticism. After all, works of art are less important than the market that ensure their sale.’ — Raoul Vaneigem

An international perspective on Nicole van Goethem

Een Griekse Tragedie [A Greek Tragedy] won the Oscar for Best Animated Short Film on 30 March 1987. It beat a film that was a milestone in film history at the time and continues to be so 33 years later. Nicole van Goethem (*who?*) from Belgium (*where?*) stole the show from *Luxo Jr.* (1986), a film by the then little-known Pixar Animation Studios. It was the very first computer-animated film made for a wide audience. The two-minute film about a desk lamp playing with a ball is famous, not only because of the animation technique that was used, but because Pixar succeeded in giving the lamp its own identity, by turning it into a character.

Even so, the Academy of Motion Picture Arts and Sciences made the right call. *A Greek Tragedy* is better, by a long run – not just because the film is all drawn by hand (van Goethem drew each of the 24 images per second herself), but especially because the three caryatids are crackling with life, something that can’t really be said of Pixar’s lamp. Moreover, her film has an underlying theme, i.e. woman, who is obliged to keep the world upright until she gets fed up enough to say, ‘screw it’. In short, it is about the female condition. In comparison, the Pixar lamp is nothing more than an entertaining display of technological wizardry.

Nicole van Goethem was not allowed to collect her Oscar from the then relatively young Tom Hanks during the award ceremony, who presented the category with a Bugs Bunny video. According to time-honoured Hollywood custom, this task was reserved for the producers, in this case, Linda Van Tulden and Willem Thijssen. According to Thijssen, in contrast with all the showboating, they ‘drove by all those limousines to the Dorothy Chandler Pavilion in a rented, white Honda Civic’, straight up to the valet.

Flor Bex is the one who summed up why the Academy picked Van Goethem in the end: ‘It’s about culture, about the passing of time, mortality. There’s a crumbling temple, which becomes a ruin. She uses that human dimension to turn the caryatids into living characters. When they’re out of a job, once their tympanum comes crashing to the ground, they’re free; after centuries of toil and trouble, they can finally escape, dancing off into the distance.’¹

Judging from the paltry few comments that showed up on IMDb afterwards, the American public clearly didn’t get it. To make matters worse, all three of the only user reviews there display obliviousness: ‘*this ordinary film*’, ‘*a headscratcher [...]* *but it isn’t terribly special*’. One blogger even scathingly fumed: ‘*Three minutes of*

this six-minute film is just the characters dancing off into the horizon. What is so tragic about this movie? Nothing. Nothing at all. It’s a big lie.’

Dancing, obviously. In contrast to the self-abnegation that arises from labour and duty, Van Goethem presents us with the *homo ludens* of Constant (and Huizinga). The dance is a spontaneous manifestation of self-expression. At the end of *Vol van Gratie* (1987) [Full of Grace], the dancing even becomes levitating when the nuns in the church reach their climaxes. This is the repudiation of ritual labour, the ‘*ne travaillez jamais*’ promoted by the Letterist International (1952) founded in Belgium. This movement declared words, poetry, any form of system-atics and God, dead. She later went on to join Guy Debord’s even more radical Situationist International (1957-1972).

Debord saw the image as history, and history as memory. And ‘*la mémoire est pour ainsi dire l’organe de modalisation du réel, ce qui peut transformer le réel en possible et le possible en réel*’. Consciously or not, Van Goethem applied this principle precisely because film is montage and so relies on repetition and interruption (répétition et arrêt). ‘*La nouveauté qu’elle apporte c’est le retour en possibilité de ce qui a été*’, said Debord.² Van Goethem applied the principles of Debord’s *La Société du spectacle* (1967) [*Society of the Spectacle*], encouraged, no doubt, by her partner Rudi Renson, a connoisseur and friend of Debord. To be more specific, it was about *Dérive*, *Détournement*, *Situationnisme*, or in our creative translation – Drift, Misappropriation, ‘Revelation’.

1. DRIFT

Dérive – Technique du passage hâtif à travers des ambiances variées³

Belgium has always held a particular appeal for the Situationist International (SI) and its undisputed leader, Guy Debord. Guy-Ernest Debord made his début as an essayist in the magazine *Les Lèvres nues*, by surrealist Marcel Mariën and published in Antwerp (later Brussels). What few know, is that the magazine was financed from 1954 to 1958 by Gilbert Senecaut, the son of a soap wholesaler operating out of the Zurenborg Velodroomstraat.⁴

When the SI held its sixth conference in Antwerp from 12 to 16 November 1962, it was in the Zigeunerkelder⁵, on a square ‘comparable to the Place de Fürstenberg’ in Paris. That meant it was in the Stadswaag (the historic centre of trade during Antwerp’s Golden Age), where the renowned jazz café and artists’ haunt, Gard Sivik, was located.⁶

A photograph, likely taken by Leo Dohmen, who just like Jan Van der Borghot photographed conference participants at various cafés, shows that Gilbert Senecaut was also there at the margins of the event, even though he was not a member of the SI. He can be seen conversing with Debord. The impetus for the meeting was the *Haut les mains* pamphlet that the group associated with *Les Lèvres nues* had drafted⁷ and hoped to have signed by ‘the friends’ of the SI. However, nothing ever came of it. On behalf of the SI’s Central Committee, the situationists Jan Strijbosch and Raoul Vaneigem cut off all ties in their tract, *Geen dialoog met gluiperds, geen dialoog met idioten* [No dialogue with creeps and idiots].

The tone was instantly set. Debord was utterly disinterested in collaborating with other groups; the purity of his own doctrine was paramount. This explains his break with the surrealists in Antwerp. Technoid style and social revolution were at the centre of it all. Situationists ‘voulaien

other, everyone was expelled; however, the official members of the Belgian branch were Raoul Vaneigem, who left the group in 1970, painter Maurice Wyckaert and the Hungarian immigrant, poet, and architect-urbanist, Attila Kotányi. Walter Korun was there as well, professional soldier Piet De Groof's alter-ego. De Groof enjoyed a certain measure of fame as 'the Situationist General'. He would go on to finish his career as a general of the Belgian Air Force, seconded to NATO. Another SI member was Dutch painter and puppeteer Jan Strijbosch, who studied in Antwerp. In addition to his Situationist activities, Strijbosch painted the sets for the popular *Pats' Poppenspel [Pats' Puppet Show]*, which celebrated its four thousandth show in 1965.⁹ He and his comrade and protégé, the young Rudi Renson (1937-2018), became members of the SI at the Antwerp Conference at the close of 1962.

Rudi Renson quickly went from being the SI's youngest member and a jack-of-all-trades¹⁰ to wielding a more influential role. How highly esteemed he was within the SI is apparent from a comment by Michèle Bernstein, Debord's wife, in an article in *The Times Literary Supplement* (a magazine devoted to avant-garde art) of September 1964. Bernstein briefly introduces the SI in the article and mentions that there are three major works in the pipeline for SI: *Le Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, by Raoul Vaneigem, *La Société du spectacle*, by Guy Debord, – both still pivotal situationist works today – and a third book, addressing one of the situationists' key concerns, architecture. The book was entitled *L'Architecture et le détournement* and was penned by Rudi Renson. Or worse yet, it ought to have been penned by Rudi Rension, because lamentably, the book was never published. Two years later, in July of 1966, Renson and Strijbosch (who continued to support him), were kicked out of the SI during the eighth conference in Paris. Admittedly, their expulsion was amicable – for Debord anyway. The expulsion was not due to insurmountable ideological differences of opinion, which were often a cause for instantaneous transformation of former allies into mortal enemies. Rather, it was because there were hardly any activities they could attribute to their names.¹¹ That the book on architecture was never published is not likely to have helped their cause.

Being ousted came as a heavy blow. Years later, Rudi Renson told activist Peter Terryn: 'I never recovered from my short stint with the SI and the rift that ensued. I was devastated. All the hope that had been kindled seemed to have been snuffed out. I developed a deeply cynical world-view and haven't been able to shake it.'¹² In all likelihood, that cynicism carried over into Nicole van Goethem's later work.

Alienation

The words '*Ne travaillez jamais*' [*Never work*] were scrawled in chalk on a wall in the Rue de Seine in Paris, in early 1953. Ten years later, a snapshot of it appeared in the *Bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste*.¹³ In those days, alienation was a key concept drawn on by Marxist philosophers, such as Kostas Axelos, but it was also part of the SI's vocabulary – especially for Vaneigem. The increasingly despotic society led by Debord, which had sprung up on the fringes of society, was itself an 'unwitting' outcome of post-war Europe's obsession with labour, economic growth and the Wirtschaftswunder – the restoration of the pre-war status quo. There was little room for anyone who felt out of place in the dictatorship of 'Métro, boulot, dodo' or 'Famille, fabrique, travail'.

For people today it is almost impossible to imagine how the state, military, and pre-Vatican II Catholic Church governed society at the time with such blatant paternalism. It wasn't until 1968 that the completely outdated power structure would truly begin to falter, in part due to undermining activities by all kinds of movements, of which the SI was the undisputed vanguard in every respect – or at least that's what it sought to be.

Renson - Van Goethem

Rudi Renson met Nicole van Goethem in 1964, in the middle of his situationist period (1962-1966). They would seek out one another's companionship from 1964 until her death in 2000. In 1965, a temporary breakup sent Van Goethem packing for the Spanish coastal town of Torremolinos. Renson tracked her down there, where she was living off of beach drawings. The returned together, penniless. Their relationship was more than living apart together, with ups and downs. They were compagnons de route; they operated as a unit. They didn't work, or at least not in a conventional sense. Neither of them had a steady job. Van Goethem was a hostess at clip joints in Antwerp's Schipperskwartier for eight years. She would play herself as 'queen of the gutter' in the film *Verloren maandag* (1974) [Lost Monday] by Luc Monheim, and as 'flower girl' in *Trouble in Paradise* (1989) by Robbe De Hert. Renson ran a café for a brief while. They set up a silkscreen studio together.

Their social circumstances only started to look up when Van Goethem was contacted by her childhood friend Jean-Paul Walravens, a.k.a. Picha, in 1974 to collaborate on his feature-length animated film, *Tarzoan: Shame of the Jungle*. That was followed by *The Missing Link*, also by Picha, and Jan zonder vrees (John the Fearless) by Jef Cassiers. In this way, Van Goethem evolved – as she would later graphically express it herself – 'from hostess to cartoon girl'. During her collaboration on *The Missing Link* in Paris between 1978 and 1980, Picha was also the one to introduce her to the French tabloid Hara-Kiri, the anarchist '*journal bête et méchant*' by Georges Bernier, known widely as Le Professeur Choron, and François Cavanna. Picha corroborated this as follows: '[she went along] to Garche, near Paris, where I'd assembled the core of my team, six people, in a humongous house with seventeen rooms. That was where we lived and worked. From time to time, Nicole would need to go back to Antwerp to make drawings for *Mima*.'¹⁴ However, we weren't able to find any of Van Goethem's drawings in Hara-Kiri to substantiate this claim.

By 1979, Nicole van Goethem and Rudi Renson had joined the artists and graphic designers who had set up shop in ERCOLA (Experimental Research Center of Liberal Arts), formerly the Somers almshouse, a spacious building owned by the OCMW in Wolstraat that was declared derelict in 2019, but where fireball Jean-Claude Block is still allowed to stay until 2022. Their nightly haunt was across the street, at Café De Kat. Urban legend has it that Van Goethem's Oscar spent three nights cold in the fridge there.

Nicole van Goethem's small, but striking oeuvre is not something that can simply be reduced to scenes from De Kat and ERCOLA, just as the oeuvre of the Pink Poets cannot simply be reduced to the Vécu private members club or that of Willem Elsschot to café Quinten Matsijs, two spots in the same neighbourhood. It is also wrong – and what's more, not terribly woman-friendly – to project Rudi Renson's short-lived situationist past onto Nicole van Goethem's work. It is genuinely cliché to jump on the bandwagon and attribute their alternative lifestyle to the spirit of May 68, hippie culture, flower power, the Provos (a Dutch counterculture movement), the Dolle Minas (second wave feminists), etc. There was more to it than that.

Of course, Van Goethem was familiar with the underground scene. For example, she played one of the three 'bush women' in the bizarre sci-fi film *Saturnus* (1971) by Ludo Mich, which is set on one of the planet's moons. Free jazz and voice-over in Lingala (at least according to Mich, although it's probably Kiswahili) create an outright disconcerting, otherworldly atmosphere. There is a good likelihood that Rudi Renson's music was incorporated into the soundtrack. Van Goethem also performed in Mich's pornographic *Lysistrata* (1976), although it's difficult to

recognise given the graininess of the recording. The blurry images of *The Making of Lysistrata* contribute to the chaos of Aristophanes’ play, in which the women of Athens go on a sex strike to protest their good-for-nothing, bellicose men.¹⁵

But whatever they were doing, with whomever they were collaborating, for Van Goethem and Renson there was always more to it than that. For Renson, the ideas from his unwritten or unfinished book, the aforementioned *L’Architecture et le détournement*, always figured into the picture.

Renson also had his part to play in Van Goethem’s films. He even finished *L.A.T.* with Willem Thijssen after she died. In most cases, he was responsible for the film score. He held a certain sway and would not have collaborated if he had not been largely on board with what Van Goethem was trying to do. The credits and a passage from her semi-autobiographical, last film, *L.A.T.*, provide a keen illustration of how frequently they butted heads on what their course of action should be and how they should survive. The film starts with a barely noticeable crocodile at the bottom of the screen. Like two predators snapping at each other, a blind couple wallows in their cesspool, their studio. The female model there for the man, a blind painter, has just left screaming and slamming doors behind her because the blind man produces one Magritte after another Warhol after the other Mondrian, continually failing to reproduce reality. The woman, a singer, is leaving for her performance in *Nabucco*. She is as blind as he is and mistakes the third character, the parrot, for her husband. ‘You clearly suffer from a lack of inspiration’, she remarks over the racket caused by the profanity-laced screaming of the furious model, the parrot’s chatter, and the chaotic sounds coming from the blind painter. ‘You used to be so magnificent, admired, brilliant.’ The man leans against his canvas and sighs: ‘That’s right. She’s right. She’s always been right.’ Poorly disguised subtext? Of course, but the ties that bind them are too strong. After leaving, she calls to him through the open window: ‘You are coming to the concert, aren’t you? I can’t do it without you.’

A tantalising bit of trivia: the male voices were recorded by actor Manou Kersting, the son of a Dutch artist, Gregor Kartai, who was active in the G-58 movement and who ran the Zigeunerkleder, the location of the SI conference in November 1962. Antwerp really was a small world back in that insanely creative period.

2. MISAPPROPRIATION

*Détournement – Réemploi dans une nouvelle unité d’éléments artistiques pré-existants*¹⁶

A fair amount of Van Goethem’s legacy consists of drawings, storyboards and comics, among others, which belong to the huge comic strip revival of the 1960s. Comics, originally a conservative and nationalist genre from the 1930s and 1940s, evolved with the times and played a major role in the international liberation movement of the 1960s. Key names from that period included Crumb, Rodriguez, Vaughn Bodé, the Gung Ho generation, with Reiser, Moebius, Cabu, Gotlib, Bretécher, Wołinski, in France. They published in magazines such as *L’Echo des savanes*, *Pilote*, *Fluide glacial*, *Métal hurlant* and, of course, *Hara-Kiri* and *Charlie Hebdo*.¹⁷

The SI would also frequently use comics for *détournement*, i.e. to misappropriate material and do something radically different with it. The most spectacular examples of misappropriation are not the edited comics in the combined editions of the SI magazine, but rather the comics that feature in the situationist films – especially those by René Viénet. His *La Dialectique peut-elle casser des briques?* is a masterpiece. The piece is nothing like the products of reigning SI Tsar Guy Debord, who created *Hurléments en faveur de Sade* in 1952, a film without images, only black

and white surfaces, and who also filmed, as a testament and bitter documentary, the palindrome entitled *In girum imus nocte et consumimur igni* [We Spin Around the Night Consumed by the Fire] in 1978.

La Dialectique peut-elle casser des briques? is based on the Hong Kong-produced kung fu film, *Crush* (1972). It’s been dubbed with situationist conversations in French. *Crush* isn’t a bad kung fu film, but it is very cliché, with two parties pitted against each other. Armed with swords, Japanese samurai take on the members of a Korean kung fu school, whose only weapons are their fists. The bad guy on duty is played quite convincingly by Hong Kong actor Chan Hung-lit (1943-2009), who specialised in that kind of role. Had Bruce Lee also co-starred, *Crush* may very well have become one of the genre’s classics.

But for Viénet, the film was chiefly a convenient vehicle for his *détournement*. ‘*Tous les films peuvent être détournés*’ [All films are subject to misappropriation], by which he meant that they can be ‘rearranged, cut and pasted’ with completely new content. In the voice-over, Viénet replaced the Japanese with ‘the bureaucrats’ and the Koreans with ‘the proletariat’. Instead of the usual kung fu cries, the protagonists sling phrases at each other like, ‘*On ne peut pas vaincre l’aliénation avec des moyens aliénées*’ or the comment in the English subtitles: ‘*I’m sick of commodity capitalism*.’¹⁸ The Marxist-Leninist slogans banded about are the perfect match for the kung fu fights, if only due to their allusion to Mao’s Little Red Book. Moreover, unlike his ‘overlord’, Viénet had a brilliant sense of irony and even chuckled in some Parisian current affairs. For example, he laid into François Maspéro for having released censored versions of De Sade, and advertised publications by Champ Libre, Gérard Lebovici’s situationist publisher. *La Dialectique peut-elle casser des briques?* is one of the most convincing and hilarious demonstrations of what you can do with found footage (in this case a film fully intact and complete) by playing with the soundtrack.

In her last film, *L.A.T.*, Van Goethem approaches the same level of pandemonium. For the first time, she uses 3D-effects, language, and dialogue, in Antwerp slang and Flemish-French, punctuated at all times by shrill shrieking and shouting. The dialogues are so over the top and recited at such an infernal pace that Van Goethem qualifies for Viénet’s avant-gardism. To be sure, not a single one of Van Goethem’s three feature length animated films is a *détournement* in a literal sense. Quite the opposite, in fact, given that they have all been drawn by her and 100% of the content is her own material – something that cannot really be said of Rudi’s soundtrack. That said, she had effectively already mastered ‘misappropriation’. After all, she’d spent years with the man who was going to write the book on it. She had elevated the process to a style.

When Nicole van Goethem was asked to make a promotional video for DVV Insurance, she didn’t think about dull forms, damage claims, or accidents. She thought about crocodiles. The DVV would become the apex of her promotional videos and even one of her best animated films. Van Goethem misappropriated DVV Insurance into an alligator farm, into the stomping ground of Crocodile Dundee.

3. REVELATION

*Situationniste - Celui qui s’emploie à construire des situations*¹⁹

The subjects of her three art films, *Een Griekse Tragedie*, *Vol van Gratie*, and *L.A.T.*, are far from innocent. One after the other, Van Goethem takes traditional culture, church, and married life to task.

There were originally six caryatids in the Erechtheum, next to the Parthenon. One was carted off to London at the dawn of the nineteenth century along with the Earl of Elgin’s other controversially acquired marbles. Now replicas have been

installed, with the originals displayed in the Acropolis Museum. Which one is the real one, and which the replica? Caryatid simply means ‘woman from Karyes’, an old town near Sparta. The name is no tribute to the woman. Rather the opposite is true. In his *De architectura*, the Roman architect Vitruvius writes that it represents eternal shame and slavery. The Greeks punished the town of Karyes for having collaborated with the Persians, laying waste to it, killing all the men, and dragging the women off into slavery. They were even denied the simple dignity of discarding their clothes or symbols of their status as married women, instead being forced to bear their wicked fate, unforgivable hubris, and the indelible shame of their condition for all eternity.²⁰

Naturally, that casts things in an entirely different, feminist light. Unlike the Americans who hadn’t understood her film, Van Goethem was well versed in her classics. Her film demonstrates woman’s resilience, how even under the harshest of conditions, she retains her zest for life and demonstrates resolve. The film begins with the quote ‘*Quod non fecerunt Scoti fecerunt Cariatidi*’ [What the Scots did not do, the caryatids did], a transparent, ironic allusion to the quip, ‘*Quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini*’ [What the barbarians did not do, the Barberini did], a reference to the practices of the Barberini family of which Pope Urban VIII was part. They were a property mafia of the seventeenth century notorious for stripping antiquities for personal gain and to procure canons. It means that the true barbarians are among us, and their name is ‘big business’. Lord Byron applied the quip to the Scottish Earl of Elgin, who disfigured the Parthenon: ‘*Quod non fecerunt Gothi fecerunt Scoti.*’ The sexual revolution continued the destruction, cast off the shackles of the past.

That only three caryatids remain on the dilapidated Acropolis in Van Goethem’s short reveals the common thread of decay and the entropy of civilisation. She confines herself to the essence, to the three decaying buttresses – the female Trinity – forced to yield to the pickaxe, three tottering supports of Western civilisation. Who was it that had gnawed, drilled into, and sawed those pillars a decade before? Wasn’t that the guys and gals of the SI? What’s more, they did it ten years before the May 68 generation, which included Roel van Duyn and Jasper Grootveld, Timothy Leary and Theodore Roszak, Paul Goossens and Kris Merckx, all of whom take the credit for it today.

The lesson to be drawn from *L.A.T.* and *Vol van Gratie* is that self-awareness and pose are not interchangeable. In *L.A.T.*, the pose consists of daily conversations. Anyone who is blind to what is right in front of them – or who is blind and wants to see – creates a closed world that could only be represented here by a blaring ship’s horn. It is also the reason for the shrill trumpeting sound and Coco the parrot as a passe-partout. Coco absorbs all the sounds of the room and things said that have missed their mark. He is only capable of parroting what already exists, what has already been said. However, he does it in lunatic French – the betrayal of words. ‘*Le poète peut opposer une limite sonore, métrique, à une limite syntaxique. Ce n’est pas seulement une pause, c’est une non-coïncidence, une disjonction entre le son et le sens*’, Giorgio Agamben remarks.²¹ ‘Hear no evil, see no evil, speak no evil’ was Van Goethem’s theme; she packages these concepts in a casing that conceals their flip sides – deafness, blindness and prolix.

In *Vol van Gratie*, the pose is the habit, which stands for the rules of order in a convent. The scenes are reminiscent of cathedral spires shooting up into eternity. The closer they are to the ground, the more recognisable they become. They’ve been transformed into Ionic columns. The ‘pillarisation’ of humanity was also the theme in *Een Griekse Tragedie*. The about face, which is also an act of repentance, occurs in an effortless leap that the small, curious nun is unable to take. She trips and knocks her big sister over in the process. The mist, the darkness of Plato’s cave, and the ethereal quality of religious hymns wrap human existence in a film. There is also significance

in how the sisters wipe the mist from a window on their quest for candles, but are pressed so close to the window that they are incapable of seeing the big picture, just as their limited field of vision causes them to confuse the cathedral with the true ‘Father’s House’. They only see what is right in front of them, candles, and a steamy sex shop. They rush back in a hurry. A heady gust of wind lifts the robes of statues of saints as if to say, ‘sex hangs in the air here’. That becomes crystal clear when it turns out the candles are penis-shaped, burning fervently and far too quickly. Picha’s influence here is unmistakable. According to Nancy Bens, Van Goethem also wrote the scenes of her three films in an attic chamber in Garche. Her style evolved towards something harsher, darker, and more iconoclastic, perhaps inspired by Picha, the iconoclast. Van Goethem’s niece, Anne van der Vlucht, whose vocal talent Renson inspired *Een Griekse Tragedie*’s soundtrack, let slip that her work had been considerably more refined before that film. After that, it became ‘crude’.

In Picha’s *Tarzoan: Shame of the Jungle* the fire of the bald, fourteen-breasted queen Bazonga threatens. After the fire alarm goes off, she is leapt on by ‘penis soldiers’, each of whom has sheathed themselves in a condom so that ultimately the ruling order, i.e. Bazonga, is blown sky high. Van Goethem’s nuns avoid that fate. They inhale the salubrious (weed) smoke, which clearly gets them high and leads to orgasmic ecstasy and dancing in the air. The sparkling cloud of intoxication ends up in the rood loft, where all the other nuns are blissfully bowled over and literally see stars. Where do all those nuns run off to after such an exhausting experience? Mother Superior falls in love with the frivolous beauty of a butterfly, metamorphosing into sparkles and light in the cage of the cathedral. The deconsecration has become initiation, the discourse ‘revealed’ and packed with a completely different historical replay, is misappropriated, and thereby becomes situationist. ‘*La situation est une zone ‘indécidabilité, d’indifférence entre une unicité et une répétition.*’²²

Subversive provincialism

We are not going to get into the interminable debate here about whether a subversive film can remain subversive if it is awarded an Oscar. After her award, Van Goethem had to put up with the anciens combattants of May 68, such as the Korean kung fu boys in Viénet’s film, all shouting in chorus: ‘*On ne peut pas vaincre l’aliénation avec des moyens aliénés!*’

It is far more worthwhile to untether Van Goethem and her mini oeuvre from the Flemish provincialism that praises anyone having achieved something abroad to high heaven, going on to slather it in a thick syrupy layer of Tienen sugar afterwards. Nicole van Goethem is not a good girl gone bad, but who still (!) managed to become a brilliant animator and ‘happened’ to take an Oscar home. As funny as they are, there is a bitterness and venom in her films. In the four sketches of *Een Griekse Tragedie* housed in the Antwerp Province Hall, the viewer believes they see scenes of liberation. However, when the last caryatid sees the pointlessness of her task, the titles of the sketches signify otherwise: *The Emptiness – It Worked – Gaping Loss – Lonely Caryatid*. Gloominess and communication breakdown douse the joy of labour. Nicole van Goethem was not a drunken artist driven by personal frustration to seek her salvation in drink. However, she and Renson were inebriated with rage at society’s hypocrisy, in which church and state were slowly and steadily being replaced by money and unrestrained, pimped-out consumption.

What the elderly Raoul Vaneigem testified to in his memoirs about his past co-situationist, Rudi Renson, probably applies to Nicole van Goethem as well, but differently: ‘Rudi had a tormented side. We all suffered from it at the time (the sixties). I think that with the [SI] group’s help, he was looking for an escape from existential dread. It was

something that haunted all of us. It is too easily forgotten that this [SI] group, which eventually turned on every one of us, had an incredibly therapeutic effect in the beginning. It allowed us to free ourselves from the dark obscurity of an existence that was little more than slavery. And what better support than creative enthusiasm? But when the enthusiasm dies, what's left? Rudi was sustained by the desire to participate in a movement that sought to liberate and emancipate everyday life'.²³ But Rudi couldn't let go of his Nicole. 'After she died, he worked for months with his good friend Yvonne Dewinter on meticulously archiving Nicole's work, so that it could later be transferred to the Letterist Archive, just a stone's throw from ERCOLA, where he and 'Nicolleke' had had their little production house, Croco Buro.'²⁴ Their office was located in the attic of the former almshouse.

R.I.P.

Nicole van Goethem died of a heart attack on 3 March 2000. At the funeral of 'ghost' artist Albert Szukalski a month earlier, on the grounds of the Schoonselhof in Hoboken, she had confided in Adriaan Raemdonck, the gallery owner of De Zwarte Panter: 'Here, next to den Beir, that's where I'd like to be laid to rest.' That's where she's lying now. Section R, Row 6, Filmmaker-Graphic Artist. In Antwerp's new housing district, Nieuw Zuid, a street was named after her in 2014. Rudi Renson died on 13 July 2018. His obituary reads: Rudi Renson – architect, artist, situationist.

- NOTES**
- (1) In the film as homage by Walter Debloudts, on the occasion of the opening of the exhibition 'Nicole van Goethem' in De Bijl, February 27 2009 (Zoersel TV, 2012)
- (2) Giorgio Agamben, "Le Cinéma de Guy Debord", in Image et Mémoire. Parijs, Hoëbeke 1998, pp. 65-76.
- (3) 'Définitions', in: Internationale situationniste - bulletin central édité par les sections de l'internationale situationniste, numéro 1, juin 1958, p.13
- (4) Gilbert Senecaut (1925-1997) published in Les Lèvres nues and co-wrote the screenplay for the film L'Imitation du cinéma (1960) with his good friend Marcel Mariën. However, to avoid scandal, he removed his name from the credits. The at the time conservative, Catholic Gazet of Antwerp launched a deadly-serious hate campaign against the surrealist film that combined eroticism and religion, even though how it was done then would be regarded as rather tame today. The Brussels première took place at the Centre for Fine Arts Brussels (BOZAR), but the Antwerp première at Ciné Ambassades fell through due to the Catholic protest.
- (5) In the eighties, this was turned into and continues to serve as 't Waagstuk's cellars.
- (6) There is a direct link between the SI and Gard Sivik, the literary magazine penned by Gust Gils, Paul Snoek and Hugues C. Pernath, among others, which was headquartered there. The link is none other than Walter Korun, a.k.a. Piet de Groof, who was involved in both, although he would be kicked out by SI in 1959. Korun also founded the magazine Taptoe in Antwerp, which would later be acquired by the Brussels art centre of the same name, inspired by Gentil and Clara Hasaert, among others. This was the art centre that would inadvertently and unwittingly form the foundation of the SI. The Première exposition de psychogéographie [première psychogeography exhibition] took place in February of 1957, its theme one that later situationists would cherish. That same year, ex-CoBrA artist Asger Jorn, Guy Debord and the British Ralph Rumney would meet each other for the first time in Brussels at a conference on 4 February (see: Lars Bernaerts et. al., Legendes van de literatuur: schrijvers en het artistieke experiment in de jaren zestig, Ghent (Academia Press), 2017: p. 65.). However, according to another source, Debord didn't grace them with his presence...
- (7) The young Tom Gutt (1941-2002) played an especially prominent role.
- (8) Claude Lorent, 'Nieuwe kunst in Antwerpen 1958-1962', in: La Libre Belgique, 16 January 2013. Naturally, this exhibition also focussed on the G-58 group, which was responsible for having developed Europe's largest arts centre in the Hessenhuis.
- (9) In his memoirs, Raoul Vaneigem mentions that Jan Strijbosch was a puppeteer. 't Pallieterke of 18 February 1965 mentions his name twice at the bottom of page 6 in an article written in honour of the four thousandth Pats' Poppenspel show in de Arenbergsschouwburg in Antwerp, a puppet show that was wildly popular in conservative-Catholic Flanders. It was even a source of inspiration for Willy Vandersteen's comics.
- (10) In a letter from Guy Debord to Rudi Renson, dated 21 July 1963, Debord explains to Renson how he should deal with the Exi gallery in Odense, Denmark. Exi organised a situationist exhibition featuring works by Strijbosch, who, unfortunately, never made it there. Renson was stopped at the border and never made it to Odense. Debord wasn't too troubled by it, given how suspicious he was of the gallery and gallery exhibitions in general.
- (11) The SI is virtually the only modern revolutionary movement that did not employ violence, revolutions, or attacks to achieve its goal, but confined itself to drafting statements and tracts. In this sense, the SI is more analogous to a cult spreading the tenets of its faith than a movement fomenting revolutionary action.
- (12) Peter Terryn's Facebook page, Rudi Renson is dood [Rudi Renson is dead], 16 June 2018.
- (13) Reproduced in an article by Raoul Vaneigem: Internationale situationniste. Bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste, no. 8, January 1963: p. 42. In Gébé's L'an 01, based on a comic trip from Charlie Hebdo (1971) and filmed in 1973, the French put their money where their mouth was and stop working en masse: 'On arrête tout, on réfléchit et c'est pas triste.' The film is particularly remarkable for being Gérard Depardieu's début.
- (14) Interview with Luk Menten: 'Twee meesters van de aarzelende Pennentrek', in: Filmmagie, no. 563, May 2006, p. 5. Menten wrote commercials and an interview with Willem Thijssen for the DVD of Van Goethem's animated films (All Films & Artwork – Nicole van Goethem – Drawing the Film, published by CinéTé, in 2006), and also created two hundred drawings for the accompanying introductory booklet in three languages. Mimo was a women's magazine, the successor to Mimosa and De haardvriend before that, published by Dupuis. Johan Anthierens spent a brief period as the magazine's editor-in-chief.
- (15) Ludo Mich is best known for his 'pansexual akionist emetic' films from the 60s. Apparently he 'orchestrated mass group performances and released a series of underground films culminating in Lysistrata - an ecstatic all nude adaptation of Aristophanes' satire featuring a soundtrack of prima yelling, tape delay machines, instant sax blasts, African poetry, de-tuned guitar, glass and elastic'."

Concerning Lysistrata, Rik Stallaerts writes: 'Antwerp has never had a "true" underground in the style of Brussels artist Roland Lethem's (Le Sex enragé, 1969) provocative films. Although Ludo

Mich did later provide a peculiar rendition of Arisophanes’ Lysistrata in the cellars of Flor Beckx’ (sic) I.C.C. in 1976, in which le tout Anvers parades naked.’ (In: B. Bern, Antwerpen, de jaren Zestig, Antwerp (Hadewijch), 1988: p. 110. Ludo Mich made it into The Guardian with his performances after performing in Morden Tower, Newcastle on 17 November 2011: ‘Ludo Mich is best known for his “pansexual akionist emetic” films from the 60s. Apparently he “orchestrated mass group performances and released a series of underground films culminating in Lysistrata – an ecstatic all nude adaptation of Aristophanes’ satire featuring a soundtrack of primal yelling, tape delay machines, instant sax blasts, African poetry, de-tuned guitar, glass and elastic”.’

(16) In his last film, *In girum imus nocte et consumimur igni*, Debord seems to have come to the same conclusion. ‘To resituate autobiographical reflections within the psychic and geographical relations [La Rive Gauche in Paris, for instance] as a defense against the full onslaught of commodified ahistoricity’. His Paris had ceased to exist, ‘infected by the “fatal illness” of spectacular commodification’, according to Debord in a film interview in CTheory, 2000.

(17) Charlie Hebdo (1969-1982): un journal des années soixante-dix, Rouen (University of Rouen), 2003.

(18) Anonymous, ‘Le *détournement* comme négation et comme prélude’, Internationale situationniste. Bulletin central édité par les sections de l’Internationale situationniste, no. 3, December 1959: p. 10.

(19) Situationism derives its name from the concept of ‘situation construite’ [constructed situation], which Internationale situationniste magazine (no. 1, June 1958: p. 13) defined as: ‘Moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l’organisation collective d’une ambiance unitaire et d’un jeu d’événements.’

(20) Marcus Vitruvius Pollio, De architectura, Book 1, Chapter 1:5, The Latin Library: ‘Postea Graeci [...] matronas eorum in servitutem abduxerunt, nec sunt passi stolas neque ornatus matronales deponere, uti non una triumpho ducerentur, sed aeterno, servitutis exemplo gravi contumelia pressae poenas pendere viderentur pro civitate ut etiam posteris nota poena peccati Cariatium memoriae traderetur.’

(21) Giorgio Agamben, op.cit. (note 2).

(22) Ibid

(23) Raoul Vaneigem, Self-Portraits and Caricatures of the Situationist International, New York (Colossal Books), 2015: p. 138.

(24) Ellen Verryt, Mijn zielsverwant Rudi Renson, Genoa, 16 July 2018. See: onafgebrokentijd.wordpress.com.

Nonconformism credo — Nicole van Goethem, a feminist role model
Ciska Hoet

Oscar winner, anarchist with a maverick lifestyle, and socially conscious comic – were Nicole van Goethem still in her youth today, then there is no question that as a feminist role model her fan base would have been huge. And that is also why it is nearly inconceivable that she should be lumped in with the myriad women who, despite their exceptional achievements, have failed to receive a prominent place in recent written history. It is high time that changed.

One of her acquaintances recently remarked that ‘Nicole might not have even called herself a “feminist”.’ However, that would be largely because she had too much chutzpah to let herself be pigeonholed like that. For while it may be true that she wasn’t a run-of-the-mill feminist organising campaigns, printing publications, or insisting on getting herself on the electoral roll, her work demonstrates an unarguable affinity for the feminist cause. Not only was she a regular in progressive circles where the feminist movement was flourishing, but she also supplied drawings for posters, flyers, brochures and logos of prominent organisations like Femi-Soc (feminist and socialist) or the Women’s Consultation Committee (known as Furia today). What’s more, her films symbolise the push for liberation by the women of her day, albeit with a comic twist all of her own. Van Goethem’s social consciousness and activism are intrinsic to what drove her as an artist. Moreover, her tremendous talent makes her a key liberation role model in Belgian feminist history.

It may not be entirely coincidental that several pivotal points in that history coincide with moments in Van Goethem’s personal life. She had not quite reached seven years old when the law was finally passed in March of 1948 granting all adult Belgian women the right to vote. It is scarcely imaginable today, but the post-war period was one in which women had only just cautiously begun to reap the first benefits of their hard-won rights to education, to participate in the labour market, and to take part in politics. At the same time, it was a period of optimistic faith in progress, hope, economic revival, and the rise of a whole host of liberation movements. That combination turns out to have been the ideal breeding ground for a creative, free spirit like Van Goethem’s to develop in. Her choice around the age of 30 to fully focus on her career should come as no surprise then, given that it coincides with the emergence of second-wave feminism in Belgium. To say that Van Goethem fully embodies the revolutionary zeal of her time would be an understatement. Anyone interested in understanding the significance of her oeuvre vis-a-vis feminism must allude to the period in which she was active.

The post-war years
Women’s right to vote, codified when Van Goethem was just a little girl, signified the official apex of so-called ‘first-wave feminism’. In the nineteenth and early twentieth centuries, this first wave triggered the women’s

rights movement, in which women strove for legal equality, with the right to education and political participation forming its main objectives. At the same time, Van Goethem's youth in the late 1940s and 1950s was indelibly marked by the prevailing middle-class (bourgeois) morality. Men remained the breadwinners and despite the fact that women finally had access to education, the norm remained for women to permanently stay at home after the birth of a first child. The Roman Catholic Church also had a vice-like grip on the day-to-day lives of Belgians. Divorce was largely unheard of, and unmarried cohabitation was off the table altogether. Premarital or extra-marital sex remained taboo.

The restrictiveness of these morals is expressed, among others, in the fact that marital power and a married woman's legal incapacity were not abolished from civil law until 1958. Simultaneously, men remained *ipso jure* the custodians of their goods and those of their wives. Another sign on the misogynist wall was that Belgium was forced to wait until 1965 for its first female minister. That honour would be bestowed on Marguerite de Riemaecker-Legot, who became responsible for the modest domain of Family and Housing.

By the end of the 1950s, the revolutionary flame that would finally and definitively explode in the sixties had been ignited. This was partially due to the democratisation of education, in which growing segments of the population were becoming increasingly outspoken. Unrest over inequality and oppressive morality was on the upswing, and both workers and women were organising more frequently and effectively. It was in this context that feminism manifested in what now is recorded as 'second-wave feminism', i.e. the historical Western women's liberation movement of the 1960s and 1970s that emphasised autonomy and self-determination, punctuated by major battles, such as equal pay for equal work and reproductive rights. There was no truly well-defined starting shot for this second wave. The women's strike at FN Herstal in 1966 and the Defrenne v Sabena (No.2) case are often referred to as catalysts in Belgium.

Second wave

Dissatisfaction with FN Herstal was the result of women earning 25 percent less than men, despite performing the same work. Lousy working conditions in the area of hygiene, for example, were another grounds for this historical protest. Over 3,000 female workers decided to down their tools, without trade union support, consultation, or strike notice. It was one of the largest protests in Belgian social history. Two years later, the debate on women's rights was smouldering and back on the table. Gabrielle Defrenne, a Sabena air hostess, lodged a complaint against her employer with the labour court for gender discrimination. After all, on her fortieth birthday, she was dismissed, as per her employment contract. That same passage was nowhere to be found in the contracts of male crew members.

In short, FN Herstal's female employees and Gabrielle Defrenne refused to continue to be treated as second-class employees. These turned out to be two pivotal moments in setting the Belgian women's liberation movement in motion. To compound matters, the revolutionary atmosphere of May 68 contributed to a growing awareness that not just legal measures, but a profound change of mindset was also sorely needed.

From that point on, feminist initiatives shot up everywhere like mushrooms. Women not only demanded their rightful place in the labour market

and politics but at home as well, where they continued to press for a fair distribution of and appreciation for care-related duties. The flood gates also opened on previously taboo subjects such as sexual abuse and abortion. During discussion groups, women would discuss their experiences with discrimination, sexism, and inequality. This exposed the systemic nature of women's oppression as a group. One of the sensitive topics discussed for the first time was rape, and it wasn't long before shelters for abused women were set up. The style of some organisations was striking, to say the least. Collective, often comical actions compelled a greater focus on women's rights. Slogans such as 'My body, my choice' and 'The personal is political' were everywhere.

Feminism was also becoming more embedded in organisations, the government, and in research and education. Women's organisations became subsidised and universities took their first steps towards women's studies. The discussions that arose all over the globe during consciousness-raising groups are what got the ball rolling for the development of feminist theory. The concept of 'gender' was developed, operating as an analytical concept within and outside of feminist studies. A growing awareness about the socialising effects of social ideas, expectations and norms related to masculinity and femininity prevailed. The women's liberation movement fought against traditional gender roles and paved the way towards greater self-determination. At the same time, the sexual revolution sought to free society from the shackles of shame and guilt. Secularisation was gaining ground, and all that the Church could do was idly sit by and watch, aloof and dismissive, as the morals radically shifted and changed. The right to contraception and abortion, women's sexual pleasure, lesbian sexuality, as well as the fight against domestic violence and rape were some of second-wave feminism's key spearheads. The trade-off was a tricky one, between liberation from sexual repression on the one hand, and the fight against sexual exploitation and violence on the other.

An important factor to keep in mind was that these developments took place against a broad, international backdrop, which, thanks to television, was increasingly becoming a very real, integral topic of discussion in living rooms across the globe. New social movements were springing up in solidarity throughout the West – the peace movement, the gay liberation movement, the student movement, the labour movement, the anti-nuclear movement, and the list goes on. Moreover, during that period it seemed that revolution was afoot all over the world. For example, there were protests against the Vietnam War, the Prague Spring, the black power and liberation movements in the United States, the Cuban revolution, revolutions in the Eastern bloc, major strikes throughout Europe, and the armed revolution in Latin America.

Revolution within reach

These topics and political developments were all daily conversation fodder in the progressive Antwerp circles that Van Goethem frequented. It was no secret that the 'de Kant' cafés, all close to the Melkmarkt and Wolstraat, were her second, or even arguably her first, home. For any Antwerp resident considering themselves to be progressive, De Kant was the place to be. The cafés were a rendezvous point for hippies, anarchists, *kabouters* (the Belgian equivalent of the Dutch Provos), Trotskyites, and feminists – a mishmash of anyone and everyone who felt drawn to a subversive narrative. In the 1960s, even American students arrived on the scene, hoping to dodge the draft.

It was to those cafés that feminist activists would flock after their meetings, and it was where they would find a kindred spirit in the non-conformist Van Goethem. That had as much to do with her artistic style as it did with her character and history. Van Goethem was a free spirit in every sense of the word – a night owl with a fantastic sense of humour, a spitfire on a journey with kindred spirits from ERCOLA to find other, more collective ways of working, living, and loving. Hers was not the individualistic quest for happiness so familiar to us today, but rather stemmed from a political consciousness instructing that the traditional nuclear family is not an engine for change. Even the clip joints that Van Goethem worked at in her twenties, hauled out time and again whenever her so-called licentious life is brought up, must be viewed in that light. Norms concerning sexuality, the body, and relationships were shattered to achieve equality and a progressive political narrative. Van Goethem’s generation lived in an era in which social change seemed to be within reach. She and her companions were at the forefront of a new, leftist order. Chances are fair that none of them ever imagined how omnipotent the grip of neoliberal free-market ideology would become.

It should be clear, in every respect, that her work was characteristic of her nonconformist lifestyle. Van Goethem refused to be pinned down in terms of genres or clients. Moreover, her tremendous talent lay in her ability to combine humour and activism so subtly that her caricatures never become cruel or offensive. Her drawings can literally make anyone smile. Consequently, her style is perfect for giving feminism a visual shape and colour. A sticker she created for *GROV* (Red Women Group), the collective of a few women who had previously belonged to the now-obsolete *Dolle Minas*, was typical of her work. She drew a fishnet stockinged leg in a red high heel for them. In doing so, she made short work of the clichés and prejudices that already existed about feminism back then. GROV was delighted with the picture.

Her two most famous animated films, the distinguished *Een Griekse Tragedie* (1985), with which she won an Oscar in 1987, and its successor, *Vol van Gratie* (1987) are also testaments to her feminist spirit. The viewer is witness to the liberation of three caryatids in *Een Griekse Tragedie*. For centuries, the three women have made every effort to keep a Greek temple standing and in one piece. When the building finally collapses though, they go frolicking cheerfully into a new life. The metaphor is clear. *Vol van Gratie*, on the other hand, is all about sexual liberation and is a cheerful allusion to the Catholic morality that Van Goethem’s contemporaries have only just shaken free off. Two nuns head out to buy candles, but when they light them, they notice that they don’t burn properly and produce a heady cloud of smoke. When they arrive at the shop to claim compensation, they discover that they’ve unwittingly landed in a sex shop and that what they took back with them were dildos, not candles. The shopkeeper furtively whispers how they really ought to be used and hands them two new ones to take home. Hardly any time passes before there is a long line of nuns queuing at the shop’s door. Maybe heaven can be found on earth after all.

Limited recognition

Based on Van Goethem’s work, the obscurity of her name in comparison to those of contemporaries such as Wannes Van de Velde, Fred Bervoets, Ferre Grignard or Guillaume Bijl is curious. Feminist historians, however, have been aware for ages now that all kinds of often subconscious mechanisms impede women from commandeering a place for themselves in the annals of history. While alive, they are more likely to encounter obstacles

and/or their achievements are not documented as often, so that their names do not appear in the historical record later. Moreover, historical research in the past was often biased, which meant that women’s presence in history itself was not an object of study. Van Goethem’s perfunctory canonisation, however, can hardly be told as a black-and-white story with a clear villain. Although it does remain remarkable that the Oscar which certainly gave her career a boost, did not necessarily lead to her fame. And anyone who points a finger at her addiction issue as probable cause is remiss, given how many famous male artists of her time even managed to cultivate their addiction into a source of symbolic capital.

Who knows? Perhaps part of the key to the mystery of her limited recognition is attributable to the women’s liberation movement itself. Stemming from a desire to do things differently, many feminists did not, for that matter, wish to be part of anything that smacked of a personality cult. They held contempt for those hierarchies that they associated with the patriarchy. That was why no spokespersons or charismatic leaders were advanced, and in some groups, even surnames were dropped as a matter of principle, to prevent people from becoming more important than the cause. That remains a worthy endeavour to this day, and in an age of influencers and vloggers, these kinds of principles may even sound enticing. However, the other side of that coin may be that without the names and faces of all those brilliant, active feminine souls of the current era, it becomes much harder to leave a lasting mark on the written record of the past. The truth is that today, the focus on people and heroes is at least as strong as it was then. There is no question that Van Goethem enjoyed the support of a host of feminist organisations as a result of the commissions she received from them. But while it remains speculation, there is also a good chance that she may not necessarily have received much encouragement from that same sisterhood when it came to actively trying to make a name for herself. That said, it should be mentioned that her anarchistic streak probably made her immune to that particular brand of fuss.

The fact is that most of her drawings still come off as fresh and timeless today, which makes it all the more a pity that she died so young. The world would be a richer, more astonishing place should Nicole van Goethem have had the past two decades to continue providing commentary on it with her images.

Distraught disarray

Nicole van Goethem is written with a small ‘v’ because her father was a Dutchman. Joannes (Jan) Petrus van Goethem married the French-speaking Maria Charles Hilda Lescornez from Antwerp, and on Saturday, 31 May 1941, they welcomed Silent Generation baby, Nicole van Goethem, into the world. There was a gentle breeze blowing from the Northwest, the sun was shining, the maximum temperature was 20°C, and it was dry. All in all, not a bad start to life.

Nicole had two older sisters, Sabine, and Monique, as well as a younger brother, Pierre. Textile designer Monique was her favourite sister. After Monique’s death in 1982, Nicole and her mother took care of her daughter, Anne van der Vlugt.

When her mother died, Nicole called her ‘an iron lady’, and related the following: ‘I stood there, staring down at her dead body. And I thought, “Am I supposed to love you now mum?” I didn’t cover her. I didn’t wrap my arms around her. I couldn’t. I didn’t want to. It would have been a lie. I stood there observing her like I’d always done. At the same time, I felt such a deep sorrow because I’d never been able to say: “Mum, I love you so much.”’¹

As an actor, Nicole’s father had been a member of the Reizend Volkstheater (RVT) [Travelling Popular Theatre] since 1947. Nicole would often go to watch him there and would feel proud in a way that only a daughter can feel for her father. That said, Jan van Goethem drank and had wandering hands. ‘It’s strange. I never felt a grudge towards my parents... As a child, I had no alternative but to watch that battle behind closed doors. [...] I would ask girlfriends who talked about their families: “What does family feel like?” I still feel like an orphan. I don’t remember any warmth [...] I’m still looking for that kind of family connection. I want someone that I can call “Mummy” and “Daddy”. Eventually, they made peace with one another. My parents grew old happily together. That really meant a lot to me.’

School wasn’t a walk in the park either. Nicole was a cheeky little madam, constantly being sent out of class for a time-out, and always bringing bad reports home. However, in 1958, when she started a technical drawing class at the age of seventeen at Sint-Rita College in Antwerp and sketching live models at the Royal Academy of Fine Arts in the evenings, Nicole suddenly went from *enfant terrible* to *primus inter pares*, demonstrating a tremendous amount of self-discipline. For the first time, the painful dilemma that would come to dominate every aspect of her life was revealed – the balancing act between iron discipline and distraught disarray. However, a tremendous amount would not be enough. In addition to studying art, Nicole also took lessons at the conservatory, where she studied the flute.

She inherited her musical talent from her mother, who had a knack for tickling the ivories. Nicole earned a spot in the Antwerp Symphony Orchestra choir, a permanent place in the Youth and Music youth orchestra, and a seat in the heart of the Consortium Antiquum, founded by Janpieter Biesemans, which produced music ‘from the age of Rubens’.

Nicole’s good friend Walter Heynen² introduced her to the now internationally renowned Jos Van Immerseel³. Speaking of Nicole, Van Immerseel says, ‘We definitely played together, but things in classical music in those days went a bit like they do in modern music; a band is born today that somebody says is going to be tomorrow’s shining star, but it breaks up the day after. I remember Nicole as a good musician, with a strong personality and outspoken opinions. She was good fun too.’

During that same exciting period, in 1958, to be more specific, Nicole met someone who would turn out to play a key role in her life, i.e. Jean-Paul Walravens, better known as Picha⁴, who is still world-famous today for having created the animated film *Tarzoan: Shame of the Jungle*. During an interview, he reminisces: ‘[...] when I won first prize in 1959 in a cartoon contest, *La Mine Souriante*, at the age of seventeen, and Nicole, the only woman participating in the contest finished on my heels at a close second [...] To be honest, I was glad I had won, but I was already convinced then that Nicole was a greater genius than I was. We both had a case of acute puppy love. I took her on the back of my scooter to the fair at Brussels Midi and we spent the whole night together...talking endlessly, in love, but that’s where it ended. At the time, I thought she had a boyfriend and I also had someone in my life. So that didn’t work out... but then we did become lifelong friends.’

The boyfriend mentioned was probably the four years older, artistic-minded Willy Cecile Johannes Van de Velde, more commonly known as Wannes Van de Velde.

The Club of Malcontents

In 1964, Nicole bumps into an interesting fellow, Rudi Renson (1936-2018). He was five years older, a heartbeat away from graduating as an architect, and an in-your-face member of the situationists, an international political, avant-garde art movement. According to Wikipedia, situationists sought to ‘bring about a state of perpetual social revolution’. Their goal would have been to do that by ‘creating disruptive situations designed for mass consumption, also known as happenings’. What that meant in reality, however, was stirring the pot as much as possible.

Although the movement officially disbanded in 1972, Rudi remained a situationist to the core. That is to say, he was intent on raising hell wherever he could. There is no question that he was the man in Nicole’s life. ‘He was, I think, the first person I felt loved by’, she says of him.⁵

They were soulmates, plain and simple. Among others, it has been confirmed by Sonia Renson, Rudi’s little sister and the executor of Nicole’s inheritance. Nobody knew her brother like she did: ‘Rudi was a phenomenal... pain in the ass.’⁶ Nicole was like one of the family. Sonia’s children regularly talk about ‘Auntie Nicole’ and lovingly call her a kind of second mother. No family celebration was complete without her. ‘We would celebrate my grandmother’s birthday at our house every year’, says Sonia, ‘and in grandmotherly fashion, she would bring envelopes stuffed with money for her grandchildren, including Rudi and me. The others, family that wasn’t blood-related and the great-grandchildren, didn’t get a thing. That was

why Nicole and my husband started the silly Club of Malcontents. Having the great-grandchildren lead the way, she organised protest marches through the hallway and the living room, replete with funny signs that she had designed. When my husband ended up in the hospital, she sent a letter announcing that she'd taken over the club's presidency.'

Unfortunately, it was not always sunshine and roses between Nicole and Rudi. In 1965, they called it 'quits' and Nicole left, utterly heartbroken, for a friend who was running the *Il Goloso* bar in Torremolinos, Spain, where the invasion of pensioners from Antwerp was just getting started. Without even knowing her address, Rudi set out to find her. The couple reconciled and soaked up *la vie bohémienne* under the Spanish sun. Nicole played the flute out on the squares and sold black-and-white gouaches, quick reproductions of her sketchbook's better works.

Soon they'd saved up a little money and could move on. Tangier was calling. But Morocco was a bust. It was a different world, a place where street musicians with a flute were ignored as some kind of western aberration, where you couldn't pay someone to take a lovely watercolour off your hands, and consequently, where the money didn't last long. Rudi was forced to take a cushy job as a draughtsman, and Nicole did what she could as a 'western aberration'. They were back in Antwerp by the beginning of 1966 – flat broke. They did, however, bring a captivating sketchbook home with them.

Easy money

While Rudi turned every hobby into a job – or conversely, turned every job into a hobby – Nicole had started working at Antwerp's so-called clip joints. She had this to say about it: 'I started working in pubs. Later I took care of the tap and became a waitress at the Texas bar, an infamous clip joint in the Schipperskwartier. We let the customers buy us expensive drinks. There was a glass of whiskey, a glass of gin, and a glass of cognac set out and waiting on the shelf under the bar. The girls brought their own drinks, tea, or watered-down coke. I would dip my finger in the liquor bottles and then wipe that around the rims of the glasses that our drinks were in. The customer would get a whiff of the liquor and wouldn't feel cheated. We were raking the money in. As Texas girls, we were intellectual con artists. We'd let customers buy us drinks and talk to them about everything under the sun. If they were interested in something else, we'd send them to the 'working girls', who we'd made a deal with...' ⁷ She went on to add later: 'Loads of those guys wanted to rescue us from that seedy environment, and we conveniently played along. We acted a little like birdbrains who'd been forced into this kind of work because of an illegitimate child or lack of money.' ⁸

But that begs the question. What was an intelligent young woman, a clever artist, a playful musician in the mid-sixties looking for in a clip joint? Nicole knew her choice wasn't an easy one: 'That kind of life can't really be sustained. It's an incredibly insular environment. I had planned to keep drawing in my spare time, but obviously, that didn't happen. Everything we earned in a day, we blew through it.' ⁹ It seemed then that *easy money* was her main motive; however, the fact that her sister Monique was also making a living that way ¹⁰ must also have factored into it.

What's more, the girls and bartenders she worked with were, in a way, Nicole's family. She felt safe there, without the romanticism attached to the '*Fanfare van honger en dorst*' (Fanfare of thirst and hunger). ¹¹ Pair that with *easy money* and it becomes clear that the decision to get out and start a new life didn't get any easier.

Still, in 1971 Nicole did decide to go down a different road: 'I turned thirty. I'd had enough of that miserable affair. I started drawing again.' ¹² More than ever though, she was a child of 'de Kant', the neighbourhood around the cafés *Het Pannenhuis*, *De Kroeg* and *De Mok*, loosely positioned as a triangle on the Hendrik Conscienceplein. Life was affordable there and the atmosphere in that area of Antwerp exuded an affable air of anarchism, different than that of the Dutch Provos, whose tactic was to grab society by the horns and shake it as hard as possible. In Antwerp, it was especially a wide range of multi-disciplinary artists who were being raked over the coals. ¹³

Nicole was along for the ride and had a great time. She participated in her good friend Ann Salens' ¹⁴ first fashion shows, and she played a bit part – a heroine-junkie whore! – in *Verloren maandag* [Lost Monday], a 'mood film' by Luc Monheim about fringe Antwerp. As a team, she and Rudi made quick silkscreen prints, but she also designed children's posters and drew illustrations on and off between 1974 and 1978 for *Mimo*, the very first commercial-feminist magazine published by Dupuis, which also marketed *Humo*.

However, Nicole would earn the most from selling various trinkets and knick-knacks at Antwerp cafés, from sandwiches to homemade candles to tiny cuddly toys made from old fur. Peddling suited her: 'I was small, had short, wild hair that stood on end, and looked like an adorable little drowned bird. I was a baby Edith Piaf, and people found it endearing.' ¹⁵

Her 'brooches' were quite a hit. That was another fluke. She said: 'Years ago, a girlfriend came over to cry on my shoulder because her boyfriend had broken up with her. She wanted to do something active, something to keep busy. "Anything, even if it's sawing wood", she whimpered. And that's what we did. We sawed cute little funny characters out of wood, painted them, and then turned them into trendy brooches.' ¹⁶ With an irony all her own, Nicole organised the *Foire internationale de la broche*. Twenty highly original, stylishly finished wooden brooches were displayed between the two doors of *De Kroeg's* entryway.

At 32 Wolstraat, opposite the *De Mok* and *De Kat* cafés, Rudi and Nicole had their studio on the top floor of an old almshouse that everyone knew as ERCOLA. ¹⁷ They lived in a spacious but dilapidated building in the Keizerstraat. Anyone who wanted to get in upstairs, first had to get past a – to be fair, quite expertly and professionally installed – bathtub on the landing.

Martine Van Nuffel ¹⁸ was also there living it up at the end of the seventies and in the early eighties. In those days, she worked at *De Kroeg* café and was founding her fashion label *White Spirit* at ERCOLA. She has this to say about Nicole: '[...] a fantastic, creative, hard-working lady. When she was working on a poster or an illustration, she would usually stop by to show us. That often led to side-splittingly funny shenanigans. Sometimes she wouldn't feel like working and would come down to re-enact scenes from *Theo en Thea* or *Dallas*' ¹⁹. We laughed 'til we cried. Or there was another idea of hers where we dressed up as Easter eggs, as Milk Chocolate and Dark Chocolate, and spent the rest of the day wishing all of humankind a Happy Easter. Or four of us girls would roll ourselves up in a roll of fabric, to spend the night out... "on the roll".' ²⁰

Still, it wasn't all fun and games every day. Van Nuffel remembers that too: 'As an Annecy International Animation Film Festival winner, Nicole was invited to speak at the Lanaken Comic Strip Festival. A stay for two at a hotel had been arranged and she invited me along. We set out on our journey with a ten-

nis racket, a snorkel, and flippers. By tram, train, and taxi...Her stomach hurt from all the hysterical giggling, but once behind the mic, she was deadpan and spoke perfect Dutch Dutch (as opposed to Flemish), despite not liking to be reminded of the latter. But things went pear-shaped back in the room at night. Nicole suffered from insomnia and was terrified of being alone.’

More of a Claire Bretécher

Meanwhile, Picha resurfaced in Nicole’s life in 1974. They began seeing one another more frequently, but this time their relationship was purely professional. ‘Back then, I frequently visited Antwerp, where my good friend, the cartoonist Joke ²¹, lived’, says Picha. ‘It was good eats, changing the world, and throwing back pints. Nicole was never far in those days. She led a different life though. That was something we didn’t give any thought to. But still... I was a little concerned by the fact that she wasn’t drawing anymore. That was why at some point in 1974 I asked her to collaborate on *Tarzoan: Shame of the Jungle*, my first feature-length animated film. It was instantly clear that she had what it took. Not only was she a gifted artist, but she could also run things brilliantly in her own way. She was a tough-as-nails *chef d’atelier*, she did the backgrounds, drew the special effects, and was responsible for the colour selection²². Believe me – she was the best. That also meant it took me no time at all to ask her (for her help) again in 1977, for the production of *The Missing Link*. And she did a magnificent job that time around too.’

That film was produced in Paris. Nicole mentions it as ‘the two and a half most beautiful years of my life’. It really seemed like she had ‘finally’ found a family. Picha remembers that time like it was yesterday: ‘We lived and worked in the summer house of the Dutch painter Kees Van Dongen (1877-1986) in Garches, near Paris. There were two teams, the Belgian crew and the French one. In the evening, there were at least ten of us around the table; it was a little like a kolkhoz... And yes, there was a lot of drinking... And there was occasionally some fighting, you know [hesitantly], like a family. If Nicole and I bickered, I was usually the one at fault. It was never quite the way I thought it should be. Now, so many years later, I know better, but then...You know, everybody had it tough once in a while back then. I lost a child in an accident. I reacted by clinging even more desperately to my film, and yes – it was never good enough. I can imagine that Nicole hated my guts sometimes. When she’d had enough of my bullshit, she would occasionally disappear for days. When that happened, she would usually stay with her close friend, Ann Demeulemeester, who as a recently graduated fashion designer at the time – the late seventies, early eighties – regularly made Paris her home. But the most important thing, I think, is that she started drawing again. I have the audacity to hope that her work in Paris was partially a catalyst for that.’

That Nicole’s style closely resembles his own is something Picha disavows: ‘Maybe you could say that at first glance, but she really does have a style all her own. And if we are being forced to classify it under some kind of heading, I think Nicole is more in the same school as Claire Bretécher²³, who was also a fantastic woman and artist. In my opinion, Nicole and Claire are sisters, while I’m more of a cousin.’

Dentures as castanets

Every life is punctuated by a number of tipping points, with some heartless and cruel, such as the unexpected death of a loved one, while others are

gentle as a whisper, like a ripple in a pool of water. For Nicole, her main conflict lay somewhere in between. Her tipping point began quietly, like a reflection, but would take her life on a dramatic turn.

Rudi’s decision to finish his final year of architecture and still get his degree may have been at the foundation of it all. Because he had made such a mess of things in Antwerp, however, he had to travel to Brussels in 1976 if he wanted to be able to finish the architecture programme. From the high-storeyed room that he’d rented there, Nicole, who was commuting between Paris, Antwerp, and Brussels in 1977, looked out on the playing field and thought to herself, ‘Could I do the same?’ She wrote three screenplays, one after the other, which would later become her three animated short films.

However, it would not be until 1984 that the first plans would take real shape. Nevertheless, Nicole stayed active in the world of cartoons until then. She spent a brief stint in London at the end of 1976, where she worked in Tony Cuthbert’s studio, which produced the *Yellow Submarine* cartoon, starring the Beatles. She was an animation assistant in the production of the pilot film of *The Snorks*, released by Dupuis and later even broadcasted by Belgian public demand as *De snorkels*. She played the same role in the production of the feature-length animated film, *Jan zonder vrees* [John the Fearless], directed by Jef Cassiers.

That meant that Nicole did know a thing or two about animation when she came into contact with the CinéTé production house in 1984, owned by Willem Thijssen and his then partner, Linda Van Tuldén. ‘She had three storyboards along at the first meeting’, Thijssen recalls ²⁴. Later, it would turn out that those were the initial sketches of *Een Griekse Tragedie*, *Vol van Gratie*, and *L.A.T.* The only thing Thijssen remembers about the last story is that there was a woman using dentures as castanets.

A decision was made to produce her first script, *Een Griekse Tragedie*.²⁵ Because Nicole initially thought that the film would only last two and a half minutes, a budget of 1.2 million Belgian francs (€30,000) was taken into consideration, for which she received a state subsidy of 800,000 Belgian francs (€20,000) after submitting a simple application.²⁶ However, when it transpired that the film would last over six minutes, the budget rose to 2.3 million Belgian francs (€57,000). A loan was taken out to compensate for the disparity, and the producers invested their potential wages in the production. ‘Despite the debts we took on, we still managed to produce the film,’ says Thijssen, ‘especially due to the benevolent cooperation of people who worked for a pittance. [...] the investment [...] has been paid back over the course of the film’s career. It isn’t really a fortune, but I think we’ve more or less broken even.’ ²⁷

The première in 1985 was just the start of a torrent of awards. Nicole had made her international breakthrough. The next step was a no-brainer, an Oscar. However, the producer, Thijssen, forgot to submit the film in time for the 1986 Oscars. Encouraged by the people around him, he had the film screened in American theatres, making it possible for him to participate in the 1987 Oscars competition.

A mouse in love

Professor Josse Van Steenberghe is an authority in the field of social security, more specifically on social security law. He is wildly intelligent and incredibly social. He met Nicole in early 1986 through one of his assistants.

‘I had to buy one of her homemade brooches straight away,’ he writes in Nicole’s eulogy, ‘because she had to make a living off of her art after all.’²⁸ That was the start of a collaboration that would last until Nicole’s death separated them.

Nicole says of the bond she shared with Josse: ‘I’ve worked with Josse for over ten years. We were the best of friends. I drew the illustrations for his scientific studies on social security, among others. That kind of specialist literature with illustrations like those doesn’t exist anywhere else on the planet... I was painstakingly meticulous about that work. I knew nothing about social security. I read and studied my way through mile-high stacks of documents, underlining sentences, marking paragraphs. Then I’d look at it from the illustration side. What situation was I going to create an illustration for? About the woman whose husband died and who is retiring. They’ve got two kids, one is adopted, and the other is Chinese. How is that woman going to access pension funds with children? Well, I’m going to illustrate it as best I can. I want you to see who I am.’²⁹ Nicole’s circle got a kick out of it too. ‘Nicole saw Josse as the most loyal of friends, someone who took her as she was’, her good friend Ellen relates.³⁰

Josse Van Steenberge saw it this way: ‘That she would be employed by the university certainly wasn’t a given. It was more happenstance. She got a request to illustrate a book on social law, and the drawings she came up with were off the wall. There was a civil servant with a file on his head, a poor man with a fishbone in his mouth, a blind person trying to paint, an unemployed person starting their own business and selling stamps. Those illustrations injected otherwise dull legislation with colour, adding content to dreary rules. She had her own style – powerful, precise, and always engaging, garish on more than one occasion, and always with a sense of humour. They were genuine ‘Van Goethems’. We spent hours, days, and especially nights discussing social security with one another. She would ask for an explanation and I’d provide commentary, even on her drawings. With some diffidence to the average student, I can say that Nicole was one of my best students. She never sat any exams, but the truth is that I was incredibly proud of her. And this was all with a tremendous sense of detail. When she drew the OCMW [Flanders’ social services], she drew a poor lady with a mouse in love. That mouse actually underscored all the other misery. The longer you look at her illustrations, the more you see. They’re like a Breugel painting.’³¹

Actress and bosom friend An Nelissen³² remembers that lovelorn mouse well: ‘That little mouse, making regular appearances in her drawings, just a bit shy, chronically head-over-heels...that was her – that was Nicole. That was how she put herself into her work, and you could see how she looked at her subject. She wasn’t a dogmatic feminist, but a free woman who never forgot that around half the population was male. Even back then she was like an elf from Rivendell, sweet and peaceable, but never without a bow and arrow at the ready.’

For Van Steenberge, there were two milestones in his collaboration with Nicole: *Sociale zekerheid getekend* [Social Security Illustrated], a true coffee table book on the topic of social security, and *Het universitaire ganzenspel* [The University Goose Game], a classic game of the goose in which all the spaces are related to the University of Antwerp. ‘She knew what she was capable of’, Josse writes in his eulogy.³³ ‘She knew what she was doing, and she knew that she was good. But she could put it all into perspec-

tive. She described herself as even crazier than her drawings, as far madder than all her wee characters put together. Above all, she was a perfectionist, down to the nonchalance with which she approached society.’

Nicole also worked with Vera Claes, the Belgian national secretary of the progressive women’s movement, Zij-kant.³⁴ She often awarded Nicole all kinds of commissions, including book illustrations, posters, and campaign art. ‘The first time I met Nicoleke, I thought: “What a wild child”’, says Claes. ‘She didn’t just wear her oversized jumpers inside out, but backwards too so that the threadbare brand label was right under her chin. Because whose idea was it anyway to put a label like that inside and at the back? That was her opinion on the matter. Nicole had a talent for circumventing firmly established convention. We laughed a lot together. When she illustrated a publication by the *Socialistische Vrouwen* [Socialist Women] on beauty ideals, she had no trouble looking right past the cosmetic industry’s façade and capturing it in razor-sharp detail. Later, for a poster campaign, she drew her own interpretation of ‘burn your bra’, an image that the general public often associates with the feminist movement. However, her design, a goofy-looking guy with a bra on his head, was banned for being too provocative. She knew that I felt rotten about it. She reproduced the piece again later on, and my partner bought it for me as a present. That way Nicole is still with me today.’

‘Thank you very much, Nicole...’

But now, back to 1987, the year when nothing would remain the same... On Sunday 30 March, the red carpet would be rolled out for the 59th presentation of the Oscars at the Dorothy Chandler Pavilion. That night, Tom Hanks took the stage, where he had a great time in bone-dry banter with a masterfully animated Bugs Bunny³⁵. And then Hanks unexpectedly announced: ‘*And the winner is... A Greek Tragedy, Linda Van Tulden and Willem Thijssen, producers.*’ Because the custom was for producers to collect the Oscar, Van Tulden and Thijssen made their way onto the stage, where Linda, overcome with emotion, had difficulty getting any words out. She turned away from the mic, which Thijssen quickly grabbed, last minute, to say: ‘*Thank you very much, Nicole, for writing and directing this film...*’ That was Nicole van Goethem’s moment of fame.

Because there were two producers, they each received a statue. Nicole would get to take one of them home – on loan. Her Oscar never really belonged to her.³⁶ That could very well explain her mixed feelings about ‘her Oscar’. An Nelissen is clear about it: ‘Nicole said to me, Oscar in hand: “I don’t like this guy.” That said it all.’

Nicole even said: ‘I’d achieved something that didn’t belong to my world. An Oscar is something that doesn’t even occur to you before you get it. An Oscar nomination like that is something that’s incredibly well prepared. It seems like everyone is involved in it. Only you are in the dark. You’re sitting in a chair in a Hollywood auditorium, in a black jacket borrowed from a friend, in a white silk blouse and jeans bought for the occasion. They announce: “The winner is...” And then you hear the title of your very first film of six minutes and ten seconds. It was like that seat transformed into an electric chair. I didn’t know what hit me. That impact doubled for the people around me. The relationship with my friends, family, and myself all changed in a heartbeat. I stayed the same old Nicole, but I was treated like someone else. I was on my own. Nobody knew how to act around me anymore. Either they were too afraid to talk to me anymore, or I’d end up the brunt of someone’s jealous

rage. I don't know how many times I had to swallow a comeback sparked by the words: "Don't think that just because you won an Oscar..." After all these years, things have mostly turned out all right. That statue is at home in a glass cupboard. It changed my life. I fought for it. I suffered for it. I still am. The situation felt so ambiguous. You're pleased; you've won a trophy. The Oscar means something both to someone like Elizabeth Taylor and to me. But sometimes you're beaten into a corner with it, then praised to high heavens, and then pummelled back into the ground. I don't think I'm the only one who feels that way. Every year I watch the Oscar Awards on TV. And every time the tragedy of it yanks me by the throat. It's made me lonely.'³⁷

Naturally, there was a celebration – and how. For days, the Wolstraat, Hoofdkerkstraat, and Conscienceplein triangle were over the moon about 'Oscar', who seemed to have found a permanent home on the bar (or in the fridge!) of Nicole's favourite pub, De Kat. Even the Antwerp provincial government was planning a huge celebration in honour of Nicole that, as it happens, never panned out. A *Humo* interview by Leo De Haes appeared on 14 May 1987, in which Nicole took a detailed look back at her career as a clip joint hostess. You don't celebrate somebody like that, Oscar or no Oscar – at least that's what the provincial government must have thought. They had no idea at the time that Nicole was currently working on her second short film, *Vol van gratie*, which would scandalise the upstanding citizenry even further.

Sex and religion: a risqué topic

So, it is not entirely true that Nicole mainly owed the rest of her career to that one night in Los Angeles. 'I am constantly being asked that question. "Did it open doors for you?"', sighs Nicole. 'I was sick of that doors question. Of course, it opened a bunch of doors. But how I felt about it? In proportion? They might as well have been the gates to hell. I can't really call it hell though. It's the duality that catches you off-guard, that you can't handle.'³⁸

Whatever the case, Nicole was already 'on the right track' before 30 March 1987, and not just as a unique graphic artist in close collaboration with Professor Van Steenberge, but unquestionably as a director as well. Straight after *Een Griekse Tragedie* won the first prize in Annecy, i.e. before the Oscars, a total budget of five million Belgian francs (€125,000) was made available for her second film, *Vol van Gratie*. Three million Belgian francs (€75,000) of the total was from a subsidy, while the remaining two million were sourced from 'shares', i.e., what should normally have been wages were invested in the project. Making it a reality and its production went much more smoothly than her first film, and more people were working on it as well. Two months after the Oscar awards, this film could already be screened for an international audience.

In *Vol van Gratie*³⁹, the main characters are two innocent nuns. They need candles and make their way to a shop in the city to find some. However, when they light the 'candles' they've purchased in their convent's church, a suffocating cloud of black smoke fills the air. The fact that the candles look suspiciously like dildos and that they were not bought at a candle shop but in a sex shop, isn't something the nuns have caught onto yet. Feeling swindled, they go back to the shop to complain about the smelly candles. The shopkeeper whispers to them what the purpose of their purchase really is and hands each nun a new one. Once back at the convent, the nuns also achieve heavenly bliss on earth. It doesn't take long before their sisters find their way to the 'candle shop'. The statues of the saints in the church, where much of the action takes place, are unmistakable allusions to real people.

Among others, a sloshed Lenny Bruce⁴⁰, Tanchelm⁴¹ the heretic preacher, and an extremely biting Giovanni Boccaccio⁴² all appear on the scene. Here, Nicole and Rudi are at their best together.

While film critics found the film much more substantial and professional than *Een Griekse Tragedie*, it failed to make it on the international scene. To be sure, it did win the 1988 Joseph Plateau Award and was nominated for the Golden Palm for best short film in France, but ultimately, it never made it onto the international stage. The spirit of the times may well have had something to do with why *Vol van Gratie* missed out on the big awards and enjoyed so little recognition. However subtly it may have been concocted, a film about nuns getting off on sex toys in a church full of heretics in 1987-1988, produced by an ex-barmaid who was sharing a bed with an intelligent, patented troublemaker, remained a tough sell.

Was Nicole aware at the time that her film kicked the 'moral crusaders in power' where it hurt most? An Nelissen has an answer to that: 'You bet she knew it! She simply couldn't stop herself from taking the piss out of genteel society.'

However, Nicole herself tended to skirt the surface of it: 'I aesthetically portrayed a risqué topic, sex and religion. Some people blame me for my decision to apply nuance. I wouldn't have had the guts to lay it all out in the open, as though I were interested in making a porno flick. [...] The actual issue is whether I really wasn't clear enough, or whether some people are so repressed that they didn't want to get the film.'⁴³ In reference to how *Vol van Gratie* didn't do as well in the box office, she says: 'Criticism of my new work was expected after winning the Oscar. After reaching the summit of praise, there's only one way back. But for me personally, *Vol van Gratie* was a step forward. I expanded my options, created a more professional product. [...] The inside jokes also made creating the film a more fun experience for me.'⁴⁴

Nicole was awarded the *Geuzenprijs* [Geuzen Prize]⁴⁵ in 1988, which according to Wikipedia was intended to be 'a tribute to signs of the free critical spirit's creative potential and a contribution to the spread of mature, uncomplicated secular liberalism'. She repeatedly insisted that this was her favourite award. 'Even better than the Oscar and Annecy?', the organisation asked her. 'I really mean it!', she answered resolutely. 'At least this prize was awarded to me for what I was really trying to say. I got an Oscar for my cinematic skills, but I'm not sure whether the people handing out the Oscars really understood my film. Obviously winning the Oscar knocked me off my socks, the same way I was astonished, for that matter, by the numerous other awards that I'd also received. I intentionally developed my films to be 'commercial' – with the audience in mind, I mean – precisely because I've always wanted to share a message, no matter how small.'

The goofiest horse ever

Nicole had work enough to last her a lifetime. The international scene had its eye on her, and when Dorian Van der Brempt⁴⁶ caught wind of her he organised a memorable exhibition, *Drawing the Film*, at the M HKA for her, in which eighty works sketch the genesis of *Een Griekse Tragedie*, down to the tiniest detail. Nicole would jokingly refer to Dorian as 'my manager', but that was a bit of an understatement. Van der Brempt turned Nicole into a genuine 'brand'. A series of sixteen postcards with scenes from the film sold like hotcakes.

‘I always considered it an honour to be called manager by Nicole’, Van der Brempt mentions. ‘I knew little to nothing about animated film but was quickly won over by the quality of her incredibly meticulous work. Nicole was an artisan. There wasn’t any computer animation involved where she was concerned. Everything was done by hand. She drew and painted the sets in gouache, would come up with the characters and colour them in. When I discovered this treasure trove of drawings, I proposed that we explain how an animated film is created in an exhibition. We then selected around a hundred drawings together, framed them, and named the selection, *Drawing the Film*. Flor Bex thought it would be a good idea to show Nicole’s work at the opening of the M HKA.’

Referring to Nicole as a friend, Van der Brempt says: ‘Nicole had always been one of my ‘most dynamite’ friends. She’s one of the most original and authentic people I’ve ever met. Nicole was a master of practicing the art of friendship. She was also the gentlest and toughest feminist I’ve known. She was like the characters she drew, sharp, clear, graceful, extremely sweet, smart, beautiful, and unforgettable. Nicole was that Antwerp native who effortlessly became a cosmopolitan. I will never forget her (far too) brief presence in my life.’

Drawing the Film ended up travelling the international circuit, finishing at the *Frankfurter Buchmesse* [Frankfurt Book Fair], for which Nicole even designed the poster in 1993.

Meanwhile, Nicole’s graphic art was chugging full steam ahead. Even cinematically speaking, there was never a dull moment. To handle all those commissions as efficiently as possible, she and Rudi founded the Croco Buro production company, initially as a cooperative and later as a private limited company. That way she was also able to personally maintain control over the production.

A single film stood out: the ‘leader’, a short intro film at the 1991 Flanders International Film Festival Ghent in Ghent. In thirty seconds, Nicole presented a phenomenal Marilyn Monroe-esque character riding the goofiest horse drawn in history. She also designed the festival’s poster. However, when she showed up to the official première on the evening of 16 October 1991, security turned her away. Whether that had anything to do with her drinking, we will never know. What we do know, however, is that the evening did end up with Nicole in a local fountain. She would frequently tell that story later to illustrate the fleetingness of fame.

On 7 April 1992, Nicole and Rudi applied for subsidies for Nicole’s third short film, *L.A.T.*⁴⁷ The film would be eight minutes long and there were 6.8 million Belgian francs (€170,000) available to make it with. The script and storyboard had already been finished back in 1990, but due to financial issues, among others, it had been postponed.

L.A.T. portrays a blind painter in a living apart together (LAT) relationship with a blind woman, who is also having an affair with a deaf model. The characters represent our blind, deaf, and nonsense-spewing society. *L.A.T.* starts out as a film without colour, which only appears after a little bird with bare breasts opens the blinds. ‘That bird is Nicole’, says An Nelissen, who along with Manou Kersting⁴⁸ lent her basest Antwerp dialect to the film’s soundtrack. An’s huge eyes were also one of Nicole’s inspirations.⁴⁹ Nicole felt like the ‘little lady’ shouldn’t just have An Nelissen’s voice but her eyes as well. She altered all the drawings accordingly.

‘Nicole was, despite all appearances to the contrary, a perfectionist’, An adds. ‘The outside world had the wrong idea about her. Every illustration in her short film had to be perfect. She was a creative whirlwind. Her screenplays were littered with sketches, drawings, and comments. She also wasn’t afraid to switch around the work order. For example, for *L.A.T.*, she did the voice recording first, leaving the final edit for after. She also wanted Manou and me to actually act out the script. Based on our play-acting, she would create the final version of the film. Nicole rang me up dozens of times to ask my opinion or just to hear another voice because she was feeling lonely at her drawing board.’

‘An animated film like this calls for the patience of a saint. I am a huge perfectionist’, Nicole acknowledges. ‘The position of a character’s hand holding a cup needs to look exactly like what I see in my head. The pinkie should be elevated, not too much, not too little. They may just seem like they are all mere details, but I’m particularly sensitive about them. I exercise a tremendous amount of self-control on behalf of my work. Before I hand my drawings over to the animators, I act out the whole film at home with all the corresponding movements. I videotape it for them so that the animators get my whole body language. That way they know how they should interpret my character’s movements. I act it out for them a thousand times and then ask: “Do you get what I mean?” Everything, down to the drops that splash out of the paint bucket, has to match what I am trying to convey to perfection. I don’t leave a single detail to chance.’⁵⁰

The following anecdote shared by An is a good example of how well Nicole knew what she wanted: ‘Nicole would act something out then say: “Come on, now you do it better. You’re the actress.” For example, I had to act out how you would mop... She’d take pictures and ask me to ham it up: “Stick your butt out a little higher.” Later, those would become the sketches.’

Rudi’s gatekeeper

Recording *L.A.T.* was a disaster. There were financial and relational problems with the producers, which meant the work occasionally ground to a halt. On top of that, Nicole had her personal issues. Her relationship with Rudi had become intolerable. They were no longer a couple in love. Both of them were in a second, ‘steady’ relationship. And then there was the booze...

In the early eighties, Nicole voluntarily had herself admitted to what was then the Broeders Alexianen Psychiatric Centre in Boechout. Only a week later she had herself discharged. What happened next is the usual story; after staying sober for a while, relapse came calling. ‘Nicole really couldn’t handle her liquor’, Martine Van Nuffel remembers. ‘After two glasses of beer her head would drop with her fringe over her eyes like a curtain. And then she’d keep drinking until she, almost elegantly, slid off her seat.’

Nicole herself was quite upfront about it: ‘I’m an alcoholic. I’ve been in psychiatric care. Once I even asked to be admitted myself, so that I could develop an in-built protective mechanism for myself. I was tearing myself apart. If you’ve got the power to pull yourself up, then you’ve also got the power to grind yourself into the ground. But I kept working even during those months spent in that institution. I was stuck in the funny farm, while the outside world was being plastered with posters that I’d designed. In Antwerp, trams rode around with my ‘Ik? Flik? Bangelijk!’ [Me? A cop? Yikes!] campaign advocating integration of immigrants and women into the

police force. And I was dragging myself across the floor on my hands and knees. I told my psychiatrist: “I want to be admitted for six months, but I have to take my drawing board and my tools with me. I have to be able to keep working.” I worked with advertising agencies to create incredible campaigns while I was there. Those folks would come and pick me up at the gates of the psychiatric institution. I’d get into their sports car with my designs under my arm and arrive at their office where I’d explain my entire campaign strategy. Afterwards, they’d drop me back off later in the day at the door of that world where people do nothing.’⁵¹

Unfortunately, Nicole wasn’t able to stick it out, not least because her relationship with Rudi was slipping through her fingers like sand. ‘For Rudi, Nicole was the bridge between who he was and the rest of the world. She held the gate open. You can only do that when your love is unconditional’, An Nelissen and Martine Van Nuffel both formally state on separate occasions.

You can’t just let go of a relationship like that. Here too, Nicole didn’t mince words: ‘I’m alone. I hate it. Every day is a trial. Love is so essential. I’ve had two great loves in my life. When I work, there’s something incredibly profound about it. When I’m in a relationship, it’s the same. When something like that ends, it remains engraved in me. There are no two ways about ‘loving someone’. There is no golden mean to ease the suffering and temper that love. [...] I’ve had a relationship of over 25 years. He [Rudi] was, I think, the first person I felt loved by. [...] He was really my father, my mother, my friend, my child, my everything. Even though we aren’t together anymore, it’s still just as true. When it ended, I was overwhelmed with sadness, which plunged me even deeper into the bottle.’⁵²

There are two great loves that Nicole mentions. The first is Rudi. The second is Claire van Putten, an artist from Amsterdam with whom she published the *Antwerps zakwoordenboek* [Antwerp pocket dictionary]⁵³ in 1993. Martine Van Nuffel recalls how in love Nicole was with Claire but was simply unable to let go of Rudi. According to An Nelissen: ‘She held onto Claire like someone who was drowning. For Nicole, love was absolutely unconditional. [...] Whatever she did, she did out of love. And love knows no gender. After the breakup with Rudi, she was terribly lonely – without question. But perhaps women are better able to cope with someone else’s loneliness.’ Lamentably, this great love would also fall apart during the second half of the nineties.

For Nicole, love – or an overdose of it – meant considerably more than the catalyst for a relationship. ‘Love,’ she says, ‘is the hallmark of my work. I transform the love I feel for the people around me, whoever they may be, into the love I have for my characters. I’m really crazy about those little guys that I draw. You’ve got to love those lines on paper too because they’re pieces of yourself; that’s what you’re expressing. Behind it all, there is a person, a person who thinks, lives, cries, and laughs. Whether that’s a genius or a guy who shows up to a pub to sing, there’s always a soul, no matter how broken, developed or how damaged it may be.’⁵⁴ Or, as An Nelissen puts it: ‘A gentle anarchist. She hardly weighed a thing, but she was a thousand tons of love. And that’ll kill you.’

Nicole was asthmatic and had to take pills for her heart, which meant she required care. She got that from Ellen Verryt, Rudi’s best mate and one of Nicole’s dearest friends as well. To make sure that Nicole wouldn’t always be alone, Ellen would take turns living with Rudi and Nicole.

After Ellen left for work on 3 March 2000, something terrible happened. ‘When I stormed into Nicole’s loft shaking my fist at the whole world, she was lying on the sofa. At the time I just thought she was asleep. That’s what it looked like from a distance. I grabbed a few things and ran to an appointment at the juvenile court for my job as a youth counsellor. When I came back a couple of hours later and called Nicole’s name, nobody answered. When I got to the top of the stairs, I saw that Nicole was still lying on the sofa. A terrible feeling of foreboding instantly washed over me. I moved cautiously and timidly closer... I saw and felt that Nicole had died. I called the A&E and then Rudi who at that moment was reading his newspaper over a cup of coffee at De Kat café, across the street. He rushed right over. The memory of confusion, disbelief, and deep anguish on the face of Nicole’s dearest friend, who was also my great love, can never be erased.’⁵⁵

It was barely 7°C that day; the clouds loomed and there was a downpour. There have been better days to shake off this mortal coil...

Nicole van Goethem passed at the age of 58. She was laid to rest in the memorial garden of the Schoonselhof in Antwerp. In 2020, a street in the Nieuw Zuid district was named after her: the Nicole van Goethempad [Nicole van Goethem Way]. If she’d had a say in it, she probably would have liked the Nicole van Goethemsteegje [Nicole van Goethem Alley] quite a bit better.

NOTES

1 Anna Luyten, ‘Het Nest van Nicole Van Goethem’, in: Knack – Weekend Knack, 31 March 1999.

2 Walter Heynen (1944-1995) was a famous flautist, actor, and composer. He gained fame mainly for being a member of the Wannes Van de Velde folk band. He also composed several film scores.

3 Jos Van Immerseel (b. 1945) is a Belgian pianist, harpsichordist, fortepianist, and conductor. He founded the Collegium Musicum (1964-1968), which was devoted to the repertoire of the Renaissance and Baroque periods performed on period musical instruments. He later became a conductor. Van Immerseel also taught as a professor. In 1985, he founded the Anima Eterna ensemble, which since 1987 has been known as Anima Eterna Brugge.

4 Picha (b. 1942) is a Belgian animator, cartoonist, screenwriter, and film director. He is best known for his adult cartoons including *Tarzoan: Shame of the Jungle* (1975), his most famous. Quotes by Picha in this essay are taken from an interview with Paul de Wit on 18 March 2020.

5 Luk Menten, Nicole van Goethem: biography, introductory booklet accompanying the DVD All Films & Artwork – Nicole van Goethem – Drawing the Film, published by CinéTé, in 2006.

6 Quotes by Sonia Renson in this essay are taken from an interview with Paul de Wit.

7 Anna Luyten, op.cit. (note 1).

8 Leo Dehaes, ‘Griekse tragedie. Antwerps blijspel’, in: Humo, 14 May 1987.

9 Ibid

10 Dixit Robbe De Hert in Gazet van Antwerpen, 15 September 2012.

11 A popular song by Jan de Wilde, literally ‘Brass band of hunger and thirst’, that cast a fairly maudlin light on living a bohemian lifestyle.

12 Anna Luyten, op.cit. (note 1).

13 For a list of big names, such as Marcel Broodthaers, Fred Bervoets, Panamarenko, Wout Ver-cammen, Albert Szukalski, see: [www.belgiumishappening.net/home/interviews/ludo-mich].

14 Ann Salens (1940-1994) was a Belgian fashion designer who made a breakthrough on the international market. Her phenomenal creations originated from the slightly hyperactive musings of her then boyfriend, Ludo Mich, who was also a painter, sculptor, filmmaker, musician, computer artist, hologram creator, and above all – a performer. For example, you could hire him to crash your party. Not satisfied? Get your money back! Or you could buy a cheap plot of land on the gas planet Jupiter from him – certificate included.

15 Leo Dehaes, op.cit. (note 8).

16 Jan Geysen and Gerald Dauphin, ‘Van nature nieuwsgierig’, in: Knack – Weekend Knack, 27 January 1988.

17 ERCOLA (Experimental Research Center Of Liberal Arts) was founded in November 1968 as a friendship initiative. In the early 1970s, Antwerp’s ERCOLA became a hub for the widespread network of informal, multidisciplinary artists’ initiatives. ERCOLA remains a ‘spot’ with a unique spirit, home to dozens of artists and their studios, including co-founder Jean-Claude Block and Dennis Tyfus, the new rabble-rouser at the helm.

18 Quotes by Martine Van Nuffel (b. 1955) in this essay are from recorded conversations between Van Nuffel and Paul de Wit.

19 Both were popular television series at the time.

20 Aan de rol’ is literally ‘on the roll’ in Dutch but means a night out on the town. In this way, van Goethem took a popular metaphor and turned it into something literal – a kind of breaking the fourth wall.

21 Jo Lagrillière (1934-1982) was a no-frills cartoonist, who mainly published in De Nieuwe Gazet and Het Laatste Nieuws.

22 Each character is comprised of ten to twenty parts (hair colour, eyes, clothes, shoes, etc.), each of which has to be assigned a colour that remains consistent throughout.

23 Claire Bretécher (1940-2020) was a versatile French cartoonist. She is best known for her work in the comic magazine *Pilote*.

24 Luk Menten, op.cit. (note 5).

25 The story: The protagonists of Een Griekse tragedie are three caryatids, female statues, who have supported their little temple’s tympanum for centuries. Wind and rain, filth, archaeologists, and tourists have all done their part in contributing to the miserable condition of what remains of the monument. The caryatids wake up and start their ‘working day’. The careworn women with saggy breasts bear their stony burden as best they can. One of the women falls off her pedestal when an umbrella, tossed about by the wind, crashes into her. With the help of the other two, she is able to resume her place and the damage is limited. However, everything gets turned on its head when a pickaxe – from unseen archaeological works – gets stuck in the centre caryatid’s robe. Two of the three women go careening off of their pedestals, and the tympanum falls to smithereens. The third caryatid remains upright for a little while yet, hefting the last chunk of stone, but then decides enough is enough. She drops her stone and steps down. Meanwhile, the first two women can be seen dancing through the countryside to a courtly minuet. The third goes after them.’ See: [www.youtube.com/watch?v=ghhVXF-Zhnk] (accessed August 31st 2020).

26 Other sources mention a subsidy of 600,000 Belgian francs.

27 Luk Menten, op.cit. (note 5).

28 Josse Van Steenberge, Studentin voor het leven, eulogy delivered at Nicole’s funeral in 2000.

29 Anna Luyten, op.cit. (note 1).

30 Quote from an e-mail exchange between Ellen Verryt and Paul de Wit.

31 Jan Geysen and Gerald Dauphin, ‘Van nature nieuwsgierig’, in: Knack – Weekend Knack, 27 January 1988.

32` An Nelissen (b. 1955) is a Flemish actress. She took to the stage for the first time with Kindervreugd, an Antwerp association that organised all kinds of activities for children and young people. After that she began her professional career at the Fakkeltheater. In 1982 she became a full-time actress at the Raamtheater. She has been producing her own theatre productions with her current husband, Peter Perceval, since 1997, including *The Women’s Decameron*, *Lysistrata*, *Me Jane*, *The Vagina Monologues*, *The Menopause Monologues* and *The Good Body*. Quotes by An Nelissen in this essay are from recorded conversations between the actress and Paul de Wit.

33 Josse Van Steenberge, op.cit. (note 26).

34` Zij-kant is a Flemish progressive women’s movement and an official Flemish Community socio-cultural organisation that promotes equal opportunities for women and men. It is the successor of Socialistische Vrouwen (SV), the Belgian socialist party’s women’s association.

35 Taking another look at this piece of film history is well worth the effort [www.dailymotion.com/video/x2zurey7] (accessed August 31st 2020)

36 When she died, the statue was returned to its rightful owner, Willem Thijssen.

37 Anna Luyten, op.cit. (note 1).

38 Ibid.

39 See: [www.youtube.com/watch?v=PcTk4jZCIF0]

40 Lenny Bruce (1925-1966) was a fierce American stand-up comedian, whose material tackled topics like jazz, philosophy, politics, patriotism, religion, the law, racial segregation, abortion, drugs, the Ku Klux Klan, hypocrisy and his Jewish roots.

41 Tanchelm (also known as Tanchelm of Antwerp, Tanchelijn and Tanquelin) was a medieval heretic and cult leader.

42 Giovanni Boccaccio (1313-1375) was a Florentine poet, writer, and humanist. His masterpiece, *The Decameron*, is a collection of a hundred, often erotic stories.

43 Mark Van Dijk, ‘Nicole van Goethem, voyeur met handige handen’, in: Intermediair, 18 January 1988.

44 Ibid.

45 This T.S.G ‘t Zal Wel Gaan (the Union of Former Members and the Tony Bergmann Fund vzw) initiative had, since 1979, fairly regularly paid tribute to individuals or organisations who or which had in recent years best represented the concept of ‘geus’ (heretic, loosely). The winners selected were people who, without having been flawless standard bearers, refused to keep their mouths shut or stop writing about anything that stood in the way of or threatened a free, open, diverse environment in Flanders. Nicole was in excellent company with Johan Anthierens, Kamagurka, Maurice De Wilde, Jeroen Brouwers, Etienne Vermeersch, etc. beside her.

46 Dorian Van der Brempt (b. 1949) is a cultural polymath, who was the director of the Flemish-Dutch deBuren house, but was also a professor at Design Academy Eindhoven, the inventor of the name De Lijn (Belgium’s public bus service), the director of boek.be, and advisor to culture ministers Paul Van Grembergen and Bert Anciaux. Quotes by Dorian Van der Brempt in this essay are from an e-mail exchange between Van der Brempt and Paul de Wit.

47 Two years after Nicole’s death, L.A.T. was completed by its permanent crew, directed by Rudi Renson, and had its Belgian première at Film Fest Ghent in October 2002.

48 Manou Kersting (b. 1962) is a Dutch actor who is mainly active in Flanders. He plays and directs in the theatre and has had several roles in television series and feature-length films.

49 Peter Haex, ‘Nicole was duizend kilo liefde’, in: Gazet van Antwerpen, 28 March 2000.

50 Anna Luyten, op.cit. (note 1).

51 Anna Luyten, op.cit. (note 1). Nicole was admitted to a psychiatric clinic in Zelzate in 1996. Prior to that, she had also been treated at the St. Vincencius Hospital in Antwerp for alcoholism and depression.

52 Ibid.

53 Claire van Putten, Antwerps zakwoordenboek, Amsterdam (Nijgh & Van Ditmar), 1993.

54 Anna Luyten, op.cit. (note 1).

55 Quote from an e-mail exchange between Ellen Verryt and Paul de Wit.

Deze publicatie verscheen ter gelegenheid van de tentoonstelling *Nicole van Goethem – Tekeningen, animatie en een Oscar*, in het M HKA, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, van 24 september 2020 tot en met 10 januari 2021. / *This publication appeared on the occasion of Nicole van Goethem – Drawings, animation and an Oscar, at M HKA, Museum of Contemporary Art Antwerp, from 24 September 2020 to 10 January 2021.*

Tentoonstelling / Exhibition

Samenstelling / Compiled by: Evi Bert, Jan De Vree
Productie / Production: Ilse Raps
Opbouw / Technicians: Hughe Lanoote, Jürgen Addiers, Leen Bosch
Bemiddeling / Mediation: Marte Sommen
Vormgever bemiddeling / Mediation Design: Christophe Clarijs
Communicatie / Communication: Bert De Vlegelaer, Madiken Verboven
M HKA Ensembles: Evi Bert, Ante Heyninck, Charlotte Van Brugghe

Publicatie / Publication

Concept en Redactie / Concept and Editing:
Evi Bert, Jan De Vree
Teksten / Texts: Paul de Wit, Lukas De Vos, Ciska Hoet, Marc Holthof
Overall copy-editing: Jenke Van den Akkerveken (NL), Kate Mayne (EN)
Vertalingen / Translations: Portaal
Vormgeving / Design: Frédérique Gagnon
Druk / Printer: die Keure, Brugge
Uitgever / Publisher: M HKA
Opplage / Edition: 800

Beeldrechten / Image Rights

©Erven Nicole van Goethem
©M HKA
©Collectie Stad Antwerpen, Letterenhuis

We hebben ernaar gestreefd de wettelijke toepassingen betreffende copyright toe te passen. Wie desondanks ten onrechte niet vermeld werd, of wie denkt nog rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht zich tot de uitgever te wenden. Alle rechten voorbehouden.

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en of openbaar gemaakt, door middel van druk, fotokopie, microfilm, of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaandelijke schriftelijke toestemming van de uitgever.

We have endeavored to apply the legal applications regarding copyright. Whoever is nevertheless mistakenly not mentioned, or who thinks he can still assert rights, is requested to contact the publisher. All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced and/or made public, by means of printing, photocopying, microfilm, or in any other way, without the prior written permission of the publisher.

ISBN 9789072828705
D/2020/4828/202

©2020, M HKA, de auteurs en de fotografen /
the authors and photographers

M HKA Team

Algemeen Directeur / Director: Bart De Baere
Geassocieerd Directeur / Associated Director: Nav Haq
Zakelijk Directeur / Financial Director: Dieter Vankeirsbilck
Team: Jürgen Addiers, Jamaheer Jaafar Al-Kadhimi, Fadil Ayoujil, Olcay Bakir, Katrien Batens, Lotte Beckwé, Giulia Bellinetti, Evi Bert, Maya Beys, Leen Bosch, Els Brans, Josine Buggenhout, Veerle Bydekerke, Tom Ceelen, Ann Ceulemans, Riyad Cherif Chaker, Celina Claeys, Christophe Clarijs, Christine Clinckx, Leen De Backer, Bart De Block, Annelien De Troij, Bert De Vlegelaer, Jan De Vree, Martine Delzenne, Liliane Dewachter, Kunchok Dhondup, Dirk Dumoulin, Elise Gacoms, Lode Geens, Anna Geukens, Marlies Hama, Marco Harmsen, Abdelhouahed Hasnaoui, Sabine Herrygers, Goele Jacquemyn, Joris Kestens, Nico Köppe, Danny Kortleven, Renild Kroels, Christine Lambrechts, Hughe Lanoote, Viviane Liekens, Natalie Meeusen, Erik Martens, Lotte Ogiers, Ilse Raps, Marleen Reijmen, Gabriëla Rib, Bjorn Scherlippens, Chris Straetling, Jan Stuyck, Georges Uittenhout, Jos Van den Bergh, Ria Van den Broeck, Sarah van Hapert, Chantal Van Hauter, Piet Van Hecke, Kaat Vannieuwenhuysse, Roel Van Nunen, Lutgarde Van Renterghem, Marjon Van Waelvelde, Madiken Verboven, Orlando Verde, Oliver Vereycken Els Verhaegen, Ekaterina Vorontsova, Lot Wens, Hans Willemsse, Abdel Ziani

Raad van Bestuur / Board of Directors

Voorzitter / President: Herman De Bode
Ondervoorzitter / Vice President: Yolande Avontroodt
Bestuurders / Board Members: Koen Derkinderen, Annick Garmyn, Vasif Kortun, Katrien Mattelaer, Frederik Swennen, Jan Rombouts, Annelies Thoelen, Eugene Tan, Toon Wassenberg

Regeringsafgevaardigden /

Representatives of the Flemish Community

Afgevaardigde van de Vlaamse minister bevoegd voor Cultuur /
Representative of the Flemish Minister responsible for Culture:
Kristina Houthuys
Afgevaardigde van de Vlaamse minister bevoegd voor
Financiën en Begroting / Representative of the Flemish Minister
responsible for Finance and Budget: Karin Heremans

Het M HKA is een initiatief van de Vlaamse Gemeenschap en wordt gesteund door de Stad Antwerpen, Klara, De Standaard, De Olifant en Allen & Overy. / *M HKA is an initiative of the Flemish Community and is supported by City of Antwerp, Klara, De Standaard, De Olifant and Allen & Overy.*

Met dank aan Nancy Bens, Flor Bex, Lieve Dedeyne, Philippe Golbert, Luk Menten, Adriaan Raemdonck, Els Rastelli, Jan Rombouts, Inge Rombouts, Willem Thijssen, Dennis Tyfus, Ernest Van Buynder, wijlen Leo Dohmen en Jan Van der Borcht.

M HKA
Leuvenstraat 32
BE – 2000 Antwerpen
Tel: +32 (0)3 260 99 99
www.muhka.be

M HKA

P&V
VERZEKERINGEN

U Universiteit
Antwerpen

zij-kant
de progressieve vrouwenbeweging

rosa kenniscentrum
voor gender en feminisme

