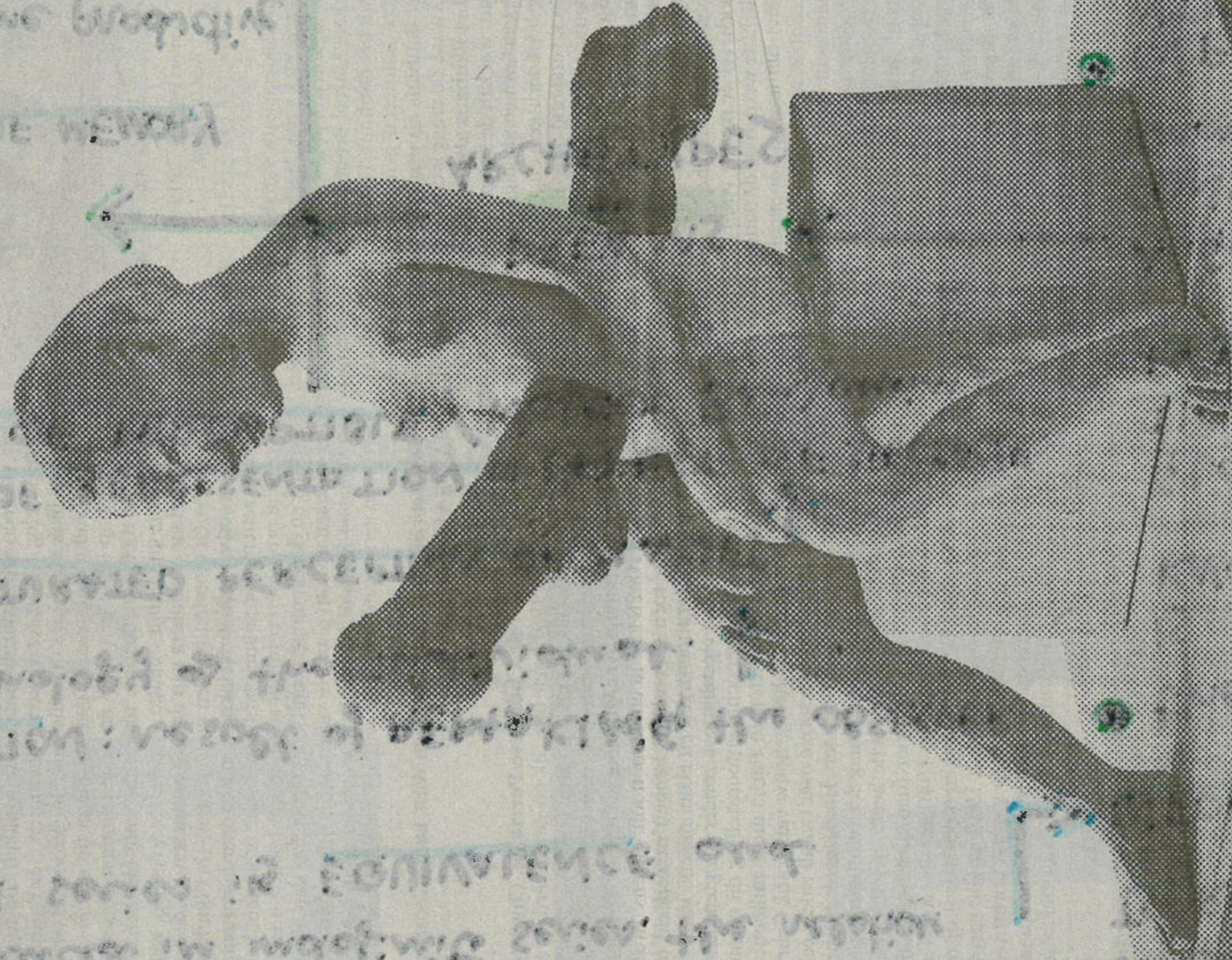


Foreign Body, 2019, Paloma Yanga Weisz, photo Stephan Hostettler, VG-Bildkunst, courtesy the artist and Gladstone Gallery, New York and Brussels

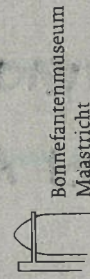
EXAMENWORK

2020-21

BONNEFANTENMUSEUM
MAASTRICHT



DREAM SCREEN



Bonnefantentemuseum
Maastricht

mede mogelijk gemaakt door
provincie limburg

BankGiro Loterij
WIN MEER, BELEEF MEER



DSM
DUPONT PULVER
BASF



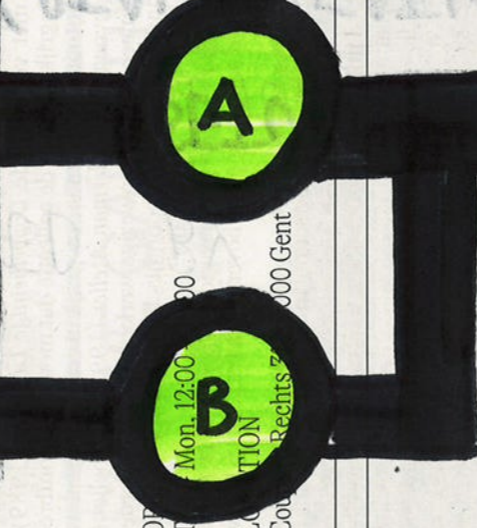
M
MONTBLAND
TONER

LIVIA RIBICHINI

HI 201
 HIBITION • AN
 Sofia Cae
 Lisette de
 Francesc
 Eva Giolo
 Johna Ha
 Megan-L
 Sina Hen
 Roel Her
 Mirthe K
 Hannah
 Mark Po
 Bárbara
 Gintautė

CURATOR
 Da... a Géo

Multimedia



upcomi

Artur Eranosian
 vernissage
 Exhibition
 24.11 > 22.12

Charlie De Voet
 vernissage
 Exhibition
 19.01 > 16.02

Yves Velter
 vernissage
 Exhibition
 23.02 > 22.03

Dirk Vander Eeck
 vernissage
 Exhibition
 03.05 > 31.05

2000 Antwerpen
 www.dewaellis.art

22.11 - 15.12.19

1. HYPERMODERN SOCIETY ANALYSIS

- ALGORITHM = CONNECTIVE SUBCONSCIOUS
- A - PERSPECTIVE

A. DREAMS - ARCHETYPES
 B. LOOP

2. STANDARDIZATION OF PERCEPTIBLE

3. MEMORY

Heilig
 hez Barroso
 ernityé

OPENING
 Thu 21.11.19,
 18:00 - 22:00

HISK
 Hoger Instituut voor Schone Kunsten
 Higher Institute for Fine Arts
 www.hisk.edu

Island
 Of
 Bridges

ARIUK ERANOSIAN

Façade

VERNISSAGE
 zondag > 24.11 > 14.00u - 18.00u

2

EXPO 24.11 > 22.12.2019

FINISSAGE
 zondag > 22.12 > 14.00u - 18.00u

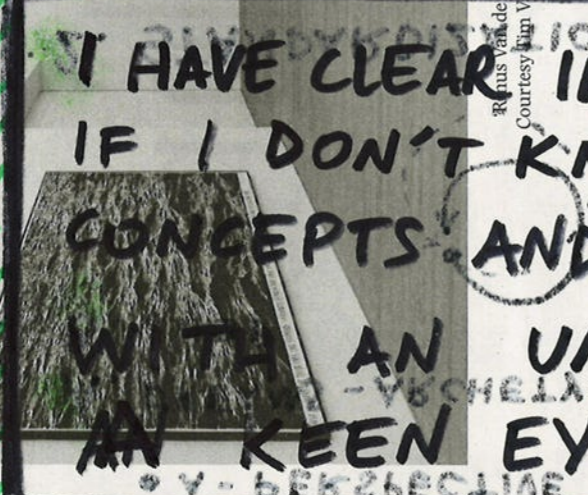
www.dewaellis.art



Rinus Van de Velde, 'The Villagers', 2019. Courtesy Tim Van der Laere Gallery, Antwerpen.

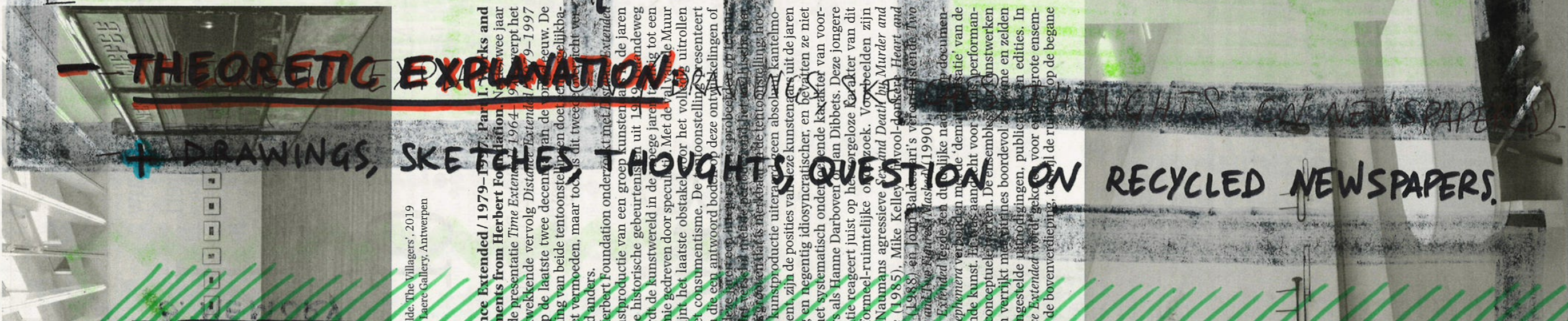
het steeds terug: die geweldige kna... dat hij ook and... recentste gallerie... de Velde is de al... eerd naar een... een spanning tu... verschillende m... ties en nu dus o... De tentoonste... Amerikaanse f... hout en karton... houtskool gete... film van veertig... niet echt ergens... res die van de... alternatieveve... begesterend m... tolkt door onde... Frederik Willem... is met gereed... Voor het over... takel boven een... slap abstract ex... traag en eenza... zit vermoed in... man heeft auto... nen. Een jonge... visie en loopt... zelf in beeld;... hoede. En tere... van een diner a... teren als regiss... producent of d... voorwerpen en... kroonstuk. De... werk is overdu... neemt van hist... zet in papier n... foto's te onder... Pettibon imitee... de ambiguite... Demands straf... van nagenoeg... van alles wat... dekking; 'niem... den platenspe... Tegelijkertijd... bank van pap... plaatsnamen... sche werkelijk... min te ontwa... zoals de zaalte... ningen (waar... de bij elkaar... zelf - het zijn... kunstenaar d... omdat het kan... vol, kritisch... goede wil kan... teerd worden... baarheid van... ons leven 'spe... slechte wil no... stenaar die ov... het even welk... medium.

I HAVE CLEAR IDEAS ON WHAT I WANT TO MAKE AND REALIZE EVEN IF I DON'T KNOW THE WHY THROUGH ANALOGIES BETWEEN CONCEPTS AND ARTWORKS (RECYCLING MY ART) BUT WITH AN UNWARE APPROACH (RECYCLING MY ART) BUT WITH AN EYE ON THE TRANSFORMATION OF SOCIETY.



Rinus Van de Velde, 'The Villagers', 2019. Courtesy Tim Van der Laere Gallery, Antwerpen.

THEORETIC EXPLANATION
DRAWINGS, SKETCHES, THOUGHTS, QUESTIONS ON RECYCLED NEWSPAPERS.



AN INSTALLATIVE PART (ONLINE SETUP)
AN INSTALLATIVE PART (REAL CREATION OF 5 WORKS).

grond één kunstenaar uitlichten aan de hand van sleutel... van Didier Vermeiren. Thomas Schütte en Jan Vermeiren. In de eerste zaal, die in negen vakken wordt gestructu... ken van Vermeiren. Vier ervan komen uit zijn eigen collectie, de overige vijf komen uit het archief van Vermeiren. Naar... kunstenaar zelf de opstelling van de werken die als schaa... knikken te midden van een aantal presentaties in België met sleu... bod: de verbinding tussen een kunstwerk en het vloer... De sobere geometrische opstelling zoekt een relatie op met... architectuur en verzet tegen verbanden en spiegelingen... De naam van Vermeiren is om andere... na Vermeiren's overlijden... jaar, een van de eerste presentaties in België met sleu... werken uit zijn reeks. Er zijn maar liefst zes... en een aantal werken in deze monogra... zalen in het museum opgesteld. Enerzijds krijgen ze... doende ruimte, anderzijds ontstaat er een dialoog en... eren er spanningen ontstaat. Het inhoudelijk en... nelijk veranderen karakter van deze oeuvres komt... naar voren. De kunstenaars ontwikkelden momenten... elfreflexie in de kunstwerken die worden gekenmerkt... duidelijk, open en reeks, en die tot een groter... enkel samenkomsten in geregisseerde oeuvres.

Distance Extended / 1979-1997. Part I. Works and Documents from Herbert Foundation. In twee jaar... presentatie Time Extended / 1964-1997... de volgende Time Extended / 1979-1997... op de laatste twee decennia van de 20e eeuw. De... ing van beide tentoonstellingen doet een gelijkba... re opzet vermoeden, maar toch is dit twee... anders.

Distance Extended / 1979-1997. Part I met werk van Martin Kippenberger, John Baldessari en Helmo Zöbering, 2019. © Herbert Foundation, Gent, foto Yuri van der Hoeven

LYOTARD · BUNTING · HAN · HUSSERL · SARTRE · COOPER · LYNNCH

Amsterdam Galleries

BEGIN

GALERIE ONRUST

22/11–28/12
STARKAWK'S BACKYARD
Gijs Frieling, Emma Talbot
do–za: 13:00–18:00
22/11–24/11
AMSTERDAM ART WEEKEND
VIRTUAL SETUP
www.onrust.nl

WILLEM BAARS

- **WBO OBJECTS WATERFALL INSTALLATION**
t/m 23/11
De Dolder, Kadijk 17
020.423.06.07
14/12–18/01/2020
wo–za: 12–18u
ido Vunderink & Pjotr Müller
www.baarsprojects.com

SLEWE GALLERY

06/10–24/11
Huis aan de Water
NEWSPAPER ANS THESIS
25 YEARS SLEWE

09/11–21/12
HARPCORE
Jair van Munster
experiment FAN - WIND INSTALLATION

22/11–24/11
- **PLASTIC SHOP - STALAGMITE INSTALLATION**
18/01–15/02/2020
Kees Smit
www.slewe.nl

EENWERK

t/m 16/11
50 JAAR TURKS FRUIT
- **NEWS PAPER ANS THESIS** ontwerper /
typograaf, dichter Jan Vermeulen.
Koninginnenvaart 176 A
23/11–11/01/2020
- **DREAMS VIDEOS**
don–za: 13:00–18:00
(en op afspraak)

- **PINK SPRAYPAINT**
Arne Poam
- **CAVE INSTALLATION**

ANDRIESSE EYCK

GALERIE

t/m 16/11
MOON BACK BOOT LEG
Antonietta Peeters
19/11–21/11
LOOP BARCELONA
Rory Pilgrim – Software Garden
22/11–18/01/2020
- **NEWS PAPER THESIS**
MOUNTAIN, MOUNTAIN
Nicoline Timmer

22/11–24/11
AMSTERDAM ART WEEKEND
25/01–07/03/2020
YORISHIRO
Charlotte Dumas
Leliegracht 47
+31 (0)20.623.62:37
wo–vr: 11:00–18:00
za: 13:00–18:00
(en op afspraak)
www.andriesse-eyck.com

- **SETUP ON LOCATION**

GALERIE VAN GELDER

22/11–11/01/20
in GVG
ABOUT WHAT
Nokukhanya Langa
22/11–11/01/20
in AP

Linda Persson,
curator Birta Gudjónsdóttir
curator of Venice Biennale of Icelandic Pavillion 2019
22/11, 10:00–20:00 23/11, 11:00–20:00 24/11
opening in GVG & AP
AMSTERDAM ART WEEKEND 2019

LAUNCH OF THE 2019 VENICE BIENNALE
WITH IMMEDIATE ACTION
NOVEMBER
www.galerievan Gelder.nl

GALERIE RON MANDOS

16/11–28/12
AXIS MUNDI
Jacco Olivier & Per Kirkeby
22/11–24/11
AMSTERDAM ART WEEKEND
11/01–15/02/2020
Ron van der Ende & Julian Rosefeldt

04/12–08/12
UNTITLED ART MIAMI BEACH
Lieven Hendriks, Esther Tielemans, Hans Op de Beeck,
Pavel Grosu, Ryan McGinness, Isaac Julien

05/12–08/12
ART BASEL MIAMI BEACH
MERIDIAN SECTION
Isaac Julien
www.merchandhouse.nl

THE MERCHANT HOUSE

21/11–28/02/2020
Opening 22/11, 17:00–19:00
TMH Talk: 24/11, 15:00–17:00
TMH Music: 15/12, 16:00
TMH Evening: 17/01, 19:00–21:00
OF THE WORLD WE SHARE: TEN WORKS
IN SLOW TIME BY CRAIGIE HORSFIELD
Craigie Horsfield
21/11–24/11
AMSTERDAM ART WEEKEND
www.merchanthouse.nl

REUTENGALERIE

16/11–21/12
EAGLE DRAGON RHYTHM SECTION
"DE STIJL" AND THE FUTURE.
Artists from China and Europe
Tang Xiao, Shuqing Ma, Liang Chen, Peng Li, Liu Ke,
Ciu Yunfeng (CN)

Henriëtte van 't Hoog, lemke van Dijk, Richard van
der Aa, Michael Wright, Veronica Wenger, Oleksiy Koval

22/11–24/11
AMSTERDAM ART WEEKEND
04/01–09/02/2020
WERKEN OP PAPIER
Bas Ketelaars
Prinsengracht 510
020.620.75.37
065.582.87.05
woe–za: 13:00–18:00
www.reutengalerie.com

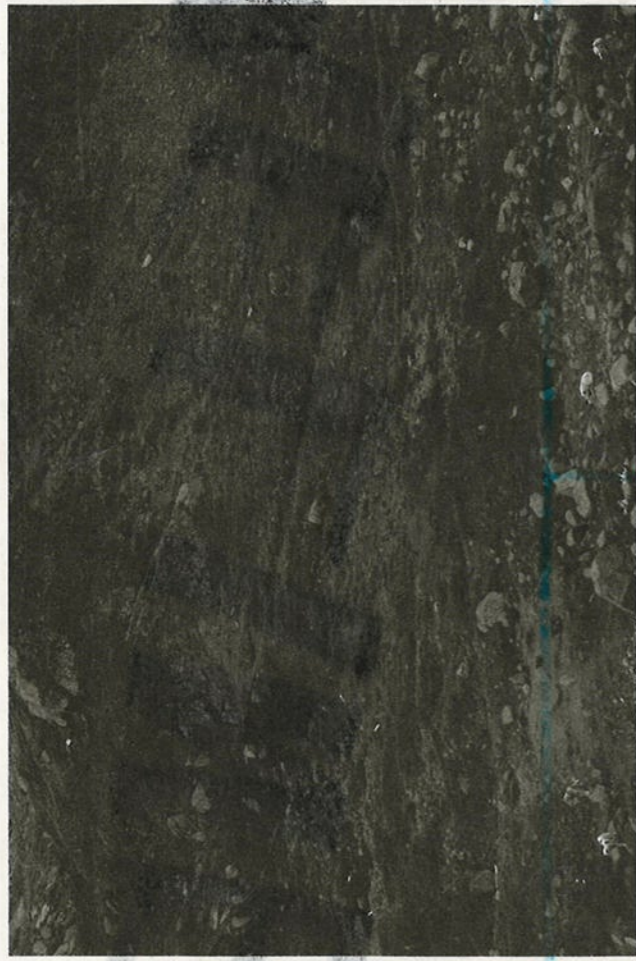
END

een heilige plaats gecreëerd. Met hun blikke-
rende blaadjes zingen ze in zusterlijke omarm-
ing hun vreugde uit om de godin te lokken
naar het altaar in hun midden.

Niet als in het grote fotowerk zijn ook hier
de maten van dat wat wordt afgebeeld niet
zonder meer duidelijk. Het hangt ervan af
hoe ver je van de bergwand of de planten-
mantel denkt af te staan. Een schaduw kan
een steen aanduiden, maar ook een onbe-
klimbaar gladde rotswand. Het is een struik
als ik me er vlak voor denk - ik kijk schuin
omlaag - maar een boomgroep als ik me op
veertig meter afstand plaats, op een verho-
ging in het landschap.

Awoiska van der Molen wil met haar werk
geen positie kiezen in het klassieke debat uit
de analoge fotografie over de betrouwbaar-
heid van het fotobeeld, dat onvermijdelijk
vertekeningen toont, afhankelijk van het
gevozen standpunt. Haar foto's gaan niet
over het medium fotografie, maar over de
fotografieerbare wereld. Ze legt de natuur
geen beeld op, maar laat de natuur zichzelf
fotografieren. En wat toont de natuur dan?
Wat raken deze beelden in mij? Wat maakte
het oorspronkelijke moment, al zo bijzonder,
daar in Griekenland of België? Waarom loop
ik al meer dan veertig jaar lange eindeloze
de vrije natuur, ieder weekeind, elke vak-
antie weer? Het antwoord op die vraag vond ik
via een andere fotograaf.

Els Martens, Stek, 2018



op de tafel van Art Paper Editions Els
Martens' fotoboek *Stek* (2018). Wat me
onmiddellijk gelukkig stemt aan het voor-
plat van het boek is dat er een paginavullen-
de foto op staat (zonder tekst) van wat op
het eerste en tweede gezicht een volstrekt
oninteressant landschap is. Niets erin wil de
aandacht trekken, er is geen punctum te
bepalen; het beeld als geheel doet mij
verleiden te kijken. De autoritaire van
vaag-roze onderaan, doet grijs in het mid-
den, in lichte lijns bovenaan geeft het beeld
van dit rotslandschap iets ingengends, maar
de afstelling neemt me het tegelijkertijd
giamour. Ik pak het boek in het plastic hul-
sel, de verpak scheurt het voor me los,
en dan blijkt de omslag ook nog ongeveer
twee doffig als om een zaaheid van het
landschap nog verderjden laten uitkomen.
Bij nadere bestudering merk ik reeds in
de rotsgrond twee wat glasjes met wat
gryp en erlangs en daar op de rots door het
licht op eens een zwarte kabel die zich over
reize gestrekt plooft. Coördinatant,
houdvast. Er blijkt een onverharde weg voor
de kabel te lopen, ik ontgrendel een nod ton-
net dan weer achter de kabel verrijst een rots
eekom in het eerste met wat glasjes,
of een uitgestrekt groen dal? Hoe vet kijk ik?
Heel even dunkt het me. Mijn blik verdert
zich al naar goed de piek van de foto. Het
vastbij tot me dan een meter of mis-
schenen wel tien kilometer zonder lokanseer-
de overgang te zien. Steeds één foto
ik sla het boek open. Om lag en paarsa's
over twee pagina's, geen rand en geluk-
kig geen scherpe vouw in het midden. De
eerste foto toont een nevelige vlakke oer-
delan is opvallend groen, het grijs is or-
vat in het met de licht neutraliseerend
aan de onderkant zowaar twee witte hon-
de husky's in de rand van een grijs
stukje nakte grond in een eerder meage
struiken begrensd gebied, dat zo'n heerd
meter bergopwaarts loopt, waar kale grijze
gesteenten waken. De beeldopbouw is
compleet chaotisch, niets wat de blik hu-
veer ook die twee husky's niet; er liggen wel
madel witte plekken in het groen, steun-
raken. Wanneer wil de fotograaf dat ik
Het zo aandachtig op sta, dat ik er in
pauze zal turen de komende jaren? Wat heeft
zij gezien dat ik niet mag missen?

Wat ik vertel in twintig beelden in het verhaal
van een plek. De camera raakt op punt verhuist
weer te een en naar rechts, en soms ook
leeg een stuk terug. Waar plaatsens ons
zitten een dal waarin husky's de zomer uit-
gaan trekken die op een van de latere foto's
in de reeks ook in beeld komen. De husky's
liggen vast aan een touw en hebben elk hun
eigen hok. Het is dat om tientallen honden.
De dieren scharen rond in hun bewe-
gang kring gaan alle planten dood, vermoe-
delijk door hun geschar van hun pis. Zo
ontstaan er paarsen van grijze cirkelvlak-
ken achter elkaar, als ver raancirkels in
het groene land. Op een andere foto keert
de nevel uit het begin van het verhaal terug
in het dal en in twee laatste beelden vliegen
we in reuzensprongen via de dalrand het
open land en het schelle licht in. Het lege dal
krijgt in deze laatste beelden steeds duidelij-
ke afmetingen: we verlaten de plek en de
open horizon verschijnt.

3. MEMORY

De illusie van diepe in een vlak wordt
van oudsher op drie manieren opgevoerd.
Dominant is het resister het lineair per-
spectief waarin het beeld een projectie lijkt
vanuit twee perspectiefpunten, het cen-
traal achter in beeld op de horizon, en ander
op dezelfde hoogte voor het beeld. Het oog
van de kijker. Het resulterende beeld toont
het snijvlak van de lijnen van beide perspec-
tiepunten. Het proces van een perspectief
met dubbel verdwijnpunt is gecommati-
geerd in het fotowerk. Daardoor heeft elke
foto onvermijdelijk diepte, zelfs als deze
bewust is gecomponeerd door een vlak als
onderwerp te kiezen. Een schilder kan wel
een plat beeld schilderen, ook naar Matisse
of Mondriaan, maar een fotograaf zal het
nooit fotograferen. De kijker projecteert er
hoe dan ook diepte in. De perspectiefische
ruimte is het nood van de oog.
Naast lineair perspectief, over ten
tweede het atmosferisch perspectief. Diepte
wordt dit nu gesuggereerd door de kleur-
schakeringen en schaduwpartijen in het
beeld zelf. Iedereer weet dat een heuvel-
landschap blauwer wordt naarmate het
verder van je affigt, en dat de horizon ver-
vaagt boven zee. Iedereer weet ook hoe
aan de schaduw en de heuvelver-
schillen in het landschap te meten. De
zon als de bron van het licht vormt het ver-
dwijnpunt van het atmosferisch perspectief.
Voor een schilder bestaat perspectief uit
leegte, maar uit licht. Voor een fotograaf
bestaat ruimte uit onderlinge afstanden, zoals
ik eens in een hatelaliding. 'Great photo-
graphers don't stop objects, but the spaces
in-between.'

De derde methode om lijnen te creëren in
de afbeelding is een landschap. Is het
Chinees perspectief dat het lineair pec-
tief afgwijst en geen schaduw tekent voor
een atmosferisch effect. De figuren op
afstand zijn even belangrijk als de dichtbij
mato komt niet voor. Het beeld is opgebouwd
die steeds vanaf een diepte het beeld gele-
gen standpunt van de kijker. Het beeld moet het
beeld-stap voor stap bij elkaar bouwen, je
kunt het niet vanuit één punt overzien.
Het kijkersstandpunt ligt ook hoger aan de
relatieve positie van mens en ogen te zich-
te van het landschap - de positie waar het
westerse lineair perspectief zich oriën-
teert. Het Chinees perspectief is anders door
minder lichamenlijkt dan het westerse. In
Chinees inkttekeningen wordt het atmosfe-
risch perspectief gebruikt en niet de dan
uit de variaties in de dikte en stevigheid van
de penseelstreken en de afwisselenderingen
van de inkt. Het voor stuk uitingen van de
lichamelijkheid is hun-ker.

Op een van de volledige talen op de boeken-
markt tijdens de Unesco fotofestival in
Amsterdam, in september 2018, ontdek ik

1. THE WORLD AS WE SEE IT

het boek zo in verhaallijn te vinden is.
Deze documentaire kant van de reeks was
me niet eerder opgevallen. In de losse teksta-
term met een essay van Stefan Vanthuynne die
in het boek is geschreven, staat ergens: 'Tasililaq,
Tiniteqilaq, 2014-2016'. Tiniteqilaq is
Nielsen's Wikipedia een plaats in het zuiden
van Groenland. Het boek is bijltbaar
bedoeld als een eerbetoon aan de legende
één plek. Maar het verhaal is wat mij betreft
niet meer een principe om de reeks
te bepalen, maar een einde te geven. Ik zal
voor de voorbeelden de groene vlakken
eropen kriskras vage lijnen door het beeld.
Weed is het nodig om mijn blik te activeren.
Als die stips niet zouden verschijnen, had
het land dat mij betreft in Zuid-Fran-
ken besen. Witte husky's, dat zijn huis-
dieren tegevoerd.

Wanneer ik met mijn blik het beeld aanschiet
mijn oog telkens door een heel afwissel-
naar mijn order geziene landschapsfoto's
naar, maar blijft het geen frangen.
het eerst gezien. Waar ik naar kijk is
ene, door geen bestaand beeld bevestigd
plek. Het is een unieke wijze vastge-
deze foto is een fotografie. Moet ik deze
den nu zo objectief mogelijk interpreteren
met behulp van de technieken die mij
wezenlijks is en wat ik verlang? Vermoed ik
wellicht de geheime in het landschap een
plaats del of plek des onheils? Een
best paars? Betekenisgeving zoekt tal-
het bekeken om er het onbekende tegen af
te zetten en net zo te duiden. Maar de
dal van Martens ontleenen hun kracht
aan de betekenis waarmee ze gelan-
zijn. De om mentaire kant van dit werk
mijn open blik juist in de weg. Ik vergeet
verhaal ook meteen weer als ik opnieuw de
eerste de beeldpagina opensla. Waarom
gevoel ik van dit landje?

Opnieuw ver ik me naar Roland Barthes,
naal in zijn pleidooi voor de fotografie als
het codeloze beeld. Omdat de foto door een
technisch apparaat wordt geproduceerd,
in zijn zaling, kunnen er geen verborgen
betekenis of emotionele boodschappen in zit-
ten. Wat het is puur beeld, opgebouwd uit
fotografische korrels (of in onze tijd pixels).

In de foto worden geen lijnen getrokken door
menselijke hand, zoals bij een tekening of
tekening, de lijnen en vlakken liggen in hun
geheel vast zodra de foto is geschoten, het
geacht de camera niet uit wat of wie er voor
staat. De foto is objectief en nuchter.
dat de foto in een fractie van een seconde
is gemaakt is er geen tijd voor codering.
wist Barthes als geen ander - herlees
zijn superieure *Mythologieën* (1957) - dat
foto's bewust worden gecodeerd door hun
makers, als mode- of natuur fotografie bij-
voorbeeld, of als literaire of wetenschappelij-
ke publicatie, als politieke propaganda, en
journalistische sturing, als kunstfotografie of
als objectieve registratie. Fotografen coderen
hun beelden om ze herkenbaar te maken.
Alleen, zegt Barthes, zijn deze coderingen uit-
sluitend mogelijk omdat er iets neutraals te
coderen valt, het technische, codeloze beeld

namelijk. Een foto is principieel betekenisloos,
dat is het geheim ervan, en de grote bron van
vreugde, van fotografisch genoegen.
Barthes idealiseert de fotografie, dat zal
duidelijk zijn. Techniek is nooit neutraal en
waardenvrij, en al helemaal niet de technie-
ken van de waarneming. Elke foto is door-
trokken van een bepaalde politiek, een gen-
devopting, een maatschappelijke positie.
Elke foto is een samenballing van de comple-
te geschiedenis van het onrecht op aarde. En
dan is er nog Barthes' eigen kritiek op de
betekenisgeving via de verschillende distri-
butiekkanalen, zoals tijdschriften, boeken,
radio- of televisieprogramma's, galeries en
musea (en het internet, kun je daar vandaag
aan toevoegen). En zo makkelijk is het niet
om een foto als codeloos beeld te herkennen
wanneer je gewend bent aan een paar hon-
dert overgecodeerde en dus gemakkelijk
herkenbare foto's per uur. De gemiddelde
kijkertijd op instagram is minder dan een
alve seconde per alzondertig beeld. Sterk
beteren is dus nodig om herkenning en ver-
assing op te roepen. Er bestaan geen
onschuldige foto's meer. Ze hebben allemaal
en agenda en bedelen om aandacht.

Toch blijft ik vasthouden aan Barthes' idee
van de foto als het codeloze beeld. Het maakt
duidelijk dat wat er interessanter is aan
niet zit in de veranderingen ervan, maar in
dat wat oncodebaar blijft. Dat is de afstand
tussen het algeheel en de fotograaf/ker.
De projectie op een plat vlak van een driedi-
imensionale ruimte vol objecten is niet meer
een mathematisch probleem, zoals als ara-
ge betekenisloos de reeks op aarde snapt
wa een foto is. Het is dat heten uitsnede uit de
niet meer een principe om de reeks
te bepalen, maar een einde te geven. Ik zal
voor de voorbeelden de groene vlakken
eropen kriskras vage lijnen door het beeld.
Weed is het nodig om mijn blik te activeren.
Als die stips niet zouden verschijnen, had
het land dat mij betreft in Zuid-Fran-
ken besen. Witte husky's, dat zijn huis-
dieren tegevoerd.

Wanneer ik met mijn blik het beeld aanschiet
mijn oog telkens door een heel afwissel-
naar mijn order geziene landschapsfoto's
naar, maar blijft het geen frangen.
het eerst gezien. Waar ik naar kijk is
ene, door geen bestaand beeld bevestigd
plek. Het is een unieke wijze vastge-
deze foto is een fotografie. Moet ik deze
den nu zo objectief mogelijk interpreteren
met behulp van de technieken die mij
wezenlijks is en wat ik verlang? Vermoed ik
wellicht de geheime in het landschap een
plaats del of plek des onheils? Een
best paars? Betekenisgeving zoekt tal-
het bekeken om er het onbekende tegen af
te zetten en net zo te duiden. Maar de
dal van Martens ontleenen hun kracht
aan de betekenis waarmee ze gelan-
zijn. De om mentaire kant van dit werk
mijn open blik juist in de weg. Ik vergeet
verhaal ook meteen weer als ik opnieuw de
eerste de beeldpagina opensla. Waarom
gevoel ik van dit landje?

Opnieuw ver ik me naar Roland Barthes,
naal in zijn pleidooi voor de fotografie als
het codeloze beeld. Omdat de foto door een
technisch apparaat wordt geproduceerd,
in zijn zaling, kunnen er geen verborgen
betekenis of emotionele boodschappen in zit-
ten. Wat het is puur beeld, opgebouwd uit
fotografische korrels (of in onze tijd pixels).

In de foto worden geen lijnen getrokken door
menselijke hand, zoals bij een tekening of
tekening, de lijnen en vlakken liggen in hun
geheel vast zodra de foto is geschoten, het
geacht de camera niet uit wat of wie er voor
staat. De foto is objectief en nuchter.
dat de foto in een fractie van een seconde
is gemaakt is er geen tijd voor codering.
wist Barthes als geen ander - herlees
zijn superieure *Mythologieën* (1957) - dat
foto's bewust worden gecodeerd door hun
makers, als mode- of natuur fotografie bij-
voorbeeld, of als literaire of wetenschappelij-
ke publicatie, als politieke propaganda, en
journalistische sturing, als kunstfotografie of
als objectieve registratie. Fotografen coderen
hun beelden om ze herkenbaar te maken.
Alleen, zegt Barthes, zijn deze coderingen uit-
sluitend mogelijk omdat er iets neutraals te
coderen valt, het technische, codeloze beeld

namelijk. Een foto is principieel betekenisloos,
dat is het geheim ervan, en de grote bron van
vreugde, van fotografisch genoegen.
Barthes idealiseert de fotografie, dat zal
duidelijk zijn. Techniek is nooit neutraal en
waardenvrij, en al helemaal niet de technie-
ken van de waarneming. Elke foto is door-
trokken van een bepaalde politiek, een gen-
devopting, een maatschappelijke positie.
Elke foto is een samenballing van de comple-
te geschiedenis van het onrecht op aarde. En
dan is er nog Barthes' eigen kritiek op de
betekenisgeving via de verschillende distri-
butiekkanalen, zoals tijdschriften, boeken,
radio- of televisieprogramma's, galeries en
musea (en het internet, kun je daar vandaag
aan toevoegen). En zo makkelijk is het niet
om een foto als codeloos beeld te herkennen
wanneer je gewend bent aan een paar hon-
dert overgecodeerde en dus gemakkelijk
herkenbare foto's per uur. De gemiddelde
kijkertijd op instagram is minder dan een
alve seconde per alzondertig beeld. Sterk
beteren is dus nodig om herkenning en ver-
assing op te roepen. Er bestaan geen
onschuldige foto's meer. Ze hebben allemaal
en agenda en bedelen om aandacht.

Toch blijft ik vasthouden aan Barthes' idee
van de foto als het codeloze beeld. Het maakt
duidelijk dat wat er interessanter is aan
niet zit in de veranderingen ervan, maar in
dat wat oncodebaar blijft. Dat is de afstand
tussen het algeheel en de fotograaf/ker.
De projectie op een plat vlak van een driedi-
imensionale ruimte vol objecten is niet meer
een mathematisch probleem, zoals als ara-
ge betekenisloos de reeks op aarde snapt
wa een foto is. Het is dat heten uitsnede uit de
niet meer een principe om de reeks
te bepalen, maar een einde te geven. Ik zal
voor de voorbeelden de groene vlakken
eropen kriskras vage lijnen door het beeld.
Weed is het nodig om mijn blik te activeren.
Als die stips niet zouden verschijnen, had
het land dat mij betreft in Zuid-Fran-
ken besen. Witte husky's, dat zijn huis-
dieren tegevoerd.

Wanneer ik met mijn blik het beeld aanschiet
mijn oog telkens door een heel afwissel-
naar mijn order geziene landschapsfoto's
naar, maar blijft het geen frangen.
het eerst gezien. Waar ik naar kijk is
ene, door geen bestaand beeld bevestigd
plek. Het is een unieke wijze vastge-
deze foto is een fotografie. Moet ik deze
den nu zo objectief mogelijk interpreteren
met behulp van de technieken die mij
wezenlijks is en wat ik verlang? Vermoed ik
wellicht de geheime in het landschap een
plaats del of plek des onheils? Een
best paars? Betekenisgeving zoekt tal-
het bekeken om er het onbekende tegen af
te zetten en net zo te duiden. Maar de
dal van Martens ontleenen hun kracht
aan de betekenis waarmee ze gelan-
zijn. De om mentaire kant van dit werk
mijn open blik juist in de weg. Ik vergeet
verhaal ook meteen weer als ik opnieuw de
eerste de beeldpagina opensla. Waarom
gevoel ik van dit landje?

Opnieuw ver ik me naar Roland Barthes,
naal in zijn pleidooi voor de fotografie als
het codeloze beeld. Omdat de foto door een
technisch apparaat wordt geproduceerd,
in zijn zaling, kunnen er geen verborgen
betekenis of emotionele boodschappen in zit-
ten. Wat het is puur beeld, opgebouwd uit
fotografische korrels (of in onze tijd pixels).

In de foto worden geen lijnen getrokken door
menselijke hand, zoals bij een tekening of
tekening, de lijnen en vlakken liggen in hun
geheel vast zodra de foto is geschoten, het
geacht de camera niet uit wat of wie er voor
staat. De foto is objectief en nuchter.
dat de foto in een fractie van een seconde
is gemaakt is er geen tijd voor codering.
wist Barthes als geen ander - herlees
zijn superieure *Mythologieën* (1957) - dat
foto's bewust worden gecodeerd door hun
makers, als mode- of natuur fotografie bij-
voorbeeld, of als literaire of wetenschappelij-
ke publicatie, als politieke propaganda, en
journalistische sturing, als kunstfotografie of
als objectieve registratie. Fotografen coderen
hun beelden om ze herkenbaar te maken.
Alleen, zegt Barthes, zijn deze coderingen uit-
sluitend mogelijk omdat er iets neutraals te
coderen valt, het technische, codeloze beeld

namelijk. Een foto is principieel betekenisloos,
dat is het geheim ervan, en de grote bron van
vreugde, van fotografisch genoegen.
Barthes idealiseert de fotografie, dat zal
duidelijk zijn. Techniek is nooit neutraal en
waardenvrij, en al helemaal niet de technie-
ken van de waarneming. Elke foto is door-
trokken van een bepaalde politiek, een gen-
devopting, een maatschappelijke positie.
Elke foto is een samenballing van de comple-
te geschiedenis van het onrecht op aarde. En
dan is er nog Barthes' eigen kritiek op de
betekenisgeving via de verschillende distri-
butiekkanalen, zoals tijdschriften, boeken,
radio- of televisieprogramma's, galeries en
musea (en het internet, kun je daar vandaag
aan toevoegen). En zo makkelijk is het niet
om een foto als codeloos beeld te herkennen
wanneer je gewend bent aan een paar hon-
dert overgecodeerde en dus gemakkelijk
herkenbare foto's per uur. De gemiddelde
kijkertijd op instagram is minder dan een
alve seconde per alzondertig beeld. Sterk
beteren is dus nodig om herkenning en ver-
assing op te roepen. Er bestaan geen
onschuldige foto's meer. Ze hebben allemaal
en agenda en bedelen om aandacht.

Toch blijft ik vasthouden aan Barthes' idee
van de foto als het codeloze beeld. Het maakt
duidelijk dat wat er interessanter is aan
niet zit in de veranderingen ervan, maar in
dat wat oncodebaar blijft. Dat is de afstand
tussen het algeheel en de fotograaf/ker.
De projectie op een plat vlak van een driedi-
imensionale ruimte vol objecten is niet meer
een mathematisch probleem, zoals als ara-
ge betekenisloos de reeks op aarde snapt
wa een foto is. Het is dat heten uitsnede uit de
niet meer een principe om de reeks
te bepalen, maar een einde te geven. Ik zal
voor de voorbeelden de groene vlakken
eropen kriskras vage lijnen door het beeld.
Weed is het nodig om mijn blik te activeren.
Als die stips niet zouden verschijnen, had
het land dat mij betreft in Zuid-Fran-
ken besen. Witte husky's, dat zijn huis-
dieren tegevoerd.

Wanneer ik met mijn blik het beeld aanschiet
mijn oog telkens door een heel afwissel-
naar mijn order geziene landschapsfoto's
naar, maar blijft het geen frangen.
het eerst gezien. Waar ik naar kijk is
ene, door geen bestaand beeld bevestigd
plek. Het is een unieke wijze vastge-
deze foto is een fotografie. Moet ik deze
den nu zo objectief mogelijk interpreteren
met behulp van de technieken die mij
wezenlijks is en wat ik verlang? Vermoed ik
wellicht de geheime in het landschap een
plaats del of plek des onheils? Een
best paars? Betekenisgeving zoekt tal-
het bekeken om er het onbekende tegen af
te zetten en net zo te duiden. Maar de
dal van Martens ontleenen hun kracht
aan de betekenis waarmee ze gelan-
zijn. De om mentaire kant van dit werk
mijn open blik juist in de weg. Ik vergeet
verhaal ook meteen weer als ik opnieuw de
eerste de beeldpagina opensla. Waarom
gevoel ik van dit landje?

Opnieuw ver ik me naar Roland Barthes,
naal in zijn pleidooi voor de fotografie als
het codeloze beeld. Omdat de foto door een
technisch apparaat wordt geproduceerd,
in zijn zaling, kunnen er geen verborgen
betekenis of emotionele boodschappen in zit-
ten. Wat het is puur beeld, opgebouwd uit
fotografische korrels (of in onze tijd pixels).

In de foto worden geen lijnen getrokken door
menselijke hand, zoals bij een tekening of
tekening, de lijnen en vlakken liggen in hun
geheel vast zodra de foto is geschoten, het
geacht de camera niet uit wat of wie er voor
staat. De foto is objectief en nuchter.
dat de foto in een fractie van een seconde
is gemaakt is er geen tijd voor codering.
wist Barthes als geen ander - herlees
zijn superieure *Mythologieën* (1957) - dat
foto's bewust worden gecodeerd door hun
makers, als mode- of natuur fotografie bij-
voorbeeld, of als literaire of wetenschappelij-
ke publicatie, als politieke propaganda, en
journalistische sturing, als kunstfotografie of
als objectieve registratie. Fotografen coderen
hun beelden om ze herkenbaar te maken.
Alleen, zegt Barthes, zijn deze coderingen uit-
sluitend mogelijk omdat er iets neutraals te
coderen valt, het technische, codeloze beeld

namelijk. Een foto is principieel betekenisloos,
dat is het geheim ervan, en de grote bron van
vreugde, van fotografisch genoegen.
Barthes idealiseert de fotografie, dat zal
duidelijk zijn. Techniek is nooit neutraal en
waardenvrij, en al helemaal niet de technie-
ken van de waarneming. Elke foto is door-
trokken van een bepaalde politiek, een gen-
devopting, een maatschappelijke positie.
Elke foto is een samenballing van de comple-
te geschiedenis van het onrecht op aarde. En
dan is er nog Barthes' eigen kritiek op de
betekenisgeving via de verschillende distri-
butiekkanalen, zoals tijdschriften, boeken,
radio- of televisieprogramma's, galeries en
musea (en het internet, kun je daar vandaag
aan toevoegen). En zo makkelijk is het niet
om een foto als codeloos beeld te herkennen
wanneer je gewend bent aan een paar hon-
dert overgecodeerde en dus gemakkelijk
herkenbare foto's per uur. De gemiddelde
kijkertijd op instagram is minder dan een
alve seconde per alzondertig beeld. Sterk
beteren is dus nodig om herkenning en ver-
assing op te roepen. Er bestaan geen
onschuldige foto's meer. Ze hebben allemaal
en agenda en bedelen om aandacht.

5. VIDEOS DREAMS

De derde methode om lijnen te creëren in
de afbeelding is een landschap. Is het
Chinees perspectief dat het lineair pec-
tief afgwijst en geen schaduw tekent voor
een atmosferisch effect. De figuren op
afstand zijn even belangrijk als de dichtbij
mato komt niet voor. Het beeld is opgebouwd
die steeds vanaf een diepte het beeld gele-
gen standpunt van de kijker. Het beeld moet het
beeld-stap voor stap bij elkaar bouwen, je
kunt het niet vanuit één punt overzien.
Het kijkersstandpunt ligt ook hoger aan de
relatieve positie van mens en ogen te zich-
te van het landschap - de positie waar het
westerse lineair perspectief zich oriën-
teert. Het Chinees perspectief is anders door
minder lichamenlijkt dan het westerse. In
Chinees inkttekeningen wordt het atmosfe-
risch perspectief gebruikt en niet de dan
uit de variaties in de dikte en stevigheid van
de penseelstreken en de afwisselenderingen
van de inkt. Het voor stuk uitingen van de
lichamelijkheid is hun-ker.

Op een van de volledige talen op de boeken-
markt tijdens de Unesco fotofestival in
Amsterdam, in september 2018, ontdek ik

namelijk. Een foto is principieel betekenisloos,
dat is het geheim ervan, en de grote bron van
vreugde, van fotografisch genoegen.
Barthes idealiseert de fotografie, dat zal
duidelijk zijn. Techniek is nooit neutraal en
waardenvrij, en al helemaal niet de technie-
ken van de waarneming. Elke foto is door-
trokken van een bepaalde politiek, een gen-
devopting, een maatschappelijke positie.
Elke foto is een samenballing van de comple-
te geschiedenis van het onrecht op aarde. En
dan is er nog Barthes' eigen kritiek op de
betekenisgeving via de verschillende distri-
butiekkanalen, zoals tijdschriften, boeken,
radio- of televisieprogramma's, galeries en
musea (en het internet, kun je daar vandaag
aan toevoegen). En zo makkelijk is het niet
om een foto als codeloos beeld te herkennen
wanneer je gewend bent aan een paar hon-
dert overgecodeerde en dus gemakkelijk
herkenbare foto's per uur. De gemiddelde
kijkertijd op instagram is minder dan een
alve seconde per alzondertig beeld. Sterk
beteren is dus nodig om herkenning en ver-
assing op te roepen. Er bestaan geen
onschuldige foto's meer. Ze hebben allemaal
en agenda en bedelen om aandacht.

Toch blijft ik vasthouden aan Barthes' idee
van de foto als het codeloze beeld. Het maakt
duidelijk dat wat er interessanter is aan
niet zit in de veranderingen ervan, maar in
dat wat oncodebaar blijft. Dat is de afstand
tussen het algeheel en de fotograaf/ker.
De projectie op een plat vlak van een driedi-
imensionale ruimte vol objecten is niet meer
een mathematisch probleem, zoals als ara-
ge betekenisloos de reeks op aarde snapt
wa een foto is. Het is dat heten uitsnede uit de
niet meer een principe om de reeks
te bepalen, maar een einde te geven. Ik zal
voor de voorbeelden de groene vlakken
eropen kriskras vage lijnen door het beeld.
Weed is het nodig om mijn blik te activeren.
Als die stips niet zouden verschijnen, had
het land dat mij betreft in Zuid-Fran-
ken besen. Witte husky's, dat zijn huis-
dieren tegevoerd.

Wanneer ik met mijn blik het beeld aanschiet
mijn oog telkens door een heel afwissel-
naar mijn order geziene landschapsfoto's
naar, maar blijft het geen frangen.
het eerst gezien. Waar ik naar kijk is
ene, door geen bestaand beeld bevestigd
plek. Het is een unieke wijze vastge-
deze foto is een fotografie. Moet ik deze
den nu zo objectief mogelijk interpreteren
met behulp van de technieken die mij
wezenlijks is en wat ik verlang? Vermoed ik
wellicht de geheime in het landschap een
plaats del of plek des onheils? Een
best paars? Betekenisgeving zoekt tal-
het bekeken om er het onbekende tegen af
te zetten en net zo te duiden. Maar de
dal van Martens ontleenen hun kracht
aan de betekenis waarmee ze gelan-
zijn. De om mentaire kant van dit werk
mijn open blik juist in de weg. Ik vergeet
verhaal ook meteen weer als ik opnieuw de
eerste de beeldpagina opensla. Waarom
gevoel ik van dit landje?

Opnieuw ver ik me naar Roland Barthes,
naal in zijn pleidooi voor de fotografie als
het codeloze beeld. Omdat de foto door een
technisch apparaat wordt geproduceerd,
in zijn zaling, kunnen er geen verborgen
betekenis of emotionele boodschappen in zit-
ten. Wat het is puur beeld, opgebouwd uit
fotografische korrels (of in onze tijd pixels).

In de foto worden geen lijnen getrokken door
menselijke hand, zoals bij een tekening of
tekening, de lijnen en vlakken liggen in hun
geheel vast zodra de foto is geschoten, het
geacht de camera niet uit wat of wie er voor
staat. De foto is objectief en nuchter.
dat de foto in een fractie van een seconde
is gemaakt is er geen tijd voor codering.
wist Barthes als geen ander - herlees
zijn superieure *Mythologieën* (1957) - dat
foto's bewust worden gecodeerd door hun
makers, als mode- of natuur fotografie bij-
voorbeeld, of als literaire of wetenschappelij-
ke publicatie, als politieke propaganda, en
journalistische sturing, als kunstfotografie of
als objectieve registratie. Fotografen coderen
hun beelden om ze herkenbaar te maken.
Alleen, zegt Barthes, zijn deze coderingen uit-
sluitend mogelijk omdat er iets neutraals te
coderen valt, het technische, codeloze beeld

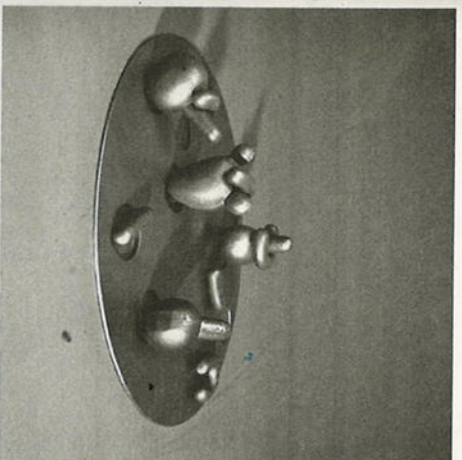
namelijk. Een foto is principieel betekenisloos,
dat is het geheim ervan, en de grote bron van
vreugde, van fotografisch genoegen.
Barthes idealiseert de fotografie, dat zal
duidelijk zijn. Techniek is nooit neutraal en
waardenvrij, en al helemaal niet de technie-
ken van de waarneming. Elke foto is door-
trokken van een bepaalde politiek, een gen-
devopting, een maatschappelijke positie.
Elke foto is een samenballing van de comple-
te geschiedenis van het onrecht op aarde. En
dan is er nog Barthes' eigen kritiek op de
betekenisgeving via de verschillende distri-
butiekkanalen, zoals tijdschriften, boeken,
radio- of televisieprogramma's, galeries en
musea (en het internet, kun je daar vandaag
aan toevoegen). En zo makkelijk is het niet
om een foto als codeloos beeld te herkennen
wanneer je gewend bent aan een paar hon-
dert overgecodeerde en dus gemakkelijk
herkenbare foto's per uur. De gemiddelde
kijkertijd op instagram is minder dan een
alve seconde per alzondertig beeld. Sterk
beteren is dus nodig om herkenning en ver-
assing op te roepen. Er bestaan geen
onschuldige foto's meer. Ze hebben allemaal
en agenda en bedelen om aandacht.

Toch blijft ik vasthouden aan Barthes' idee
van de foto als het codeloze beeld. Het maakt
duidelijk dat wat er interessanter is aan
niet zit in de veranderingen ervan, maar in
dat wat oncodebaar blijft. Dat is de afstand
tussen het algeheel en de fotograaf/ker.
De projectie op een plat vlak van een driedi-
imensionale ruimte vol objecten is niet meer
een mathematisch probleem, zoals als ara-
ge betekenisloos de reeks op aarde snapt
wa een foto is. Het is dat heten uitsnede uit de
niet meer een principe om de reeks
te bepalen, maar een einde te geven. Ik zal
voor de voorbeelden de groene vlakken
eropen kriskras vage lijnen door het beeld.
Weed is het nodig om mijn blik te activeren.
Als die stips niet zouden verschijnen, had
het land dat mij betreft in Zuid-Fran-
ken besen. Witte husky's, dat zijn huis-
dieren tegevoerd.

Wanneer ik met mijn blik het beeld aanschiet
mijn oog telkens door een heel afwissel-
naar mijn order geziene landschapsfoto's
naar, maar blijft het geen frangen.
het eerst gezien. Waar ik naar kijk is
ene, door geen bestaand beeld bevestigd
plek. Het is een unieke wijze vastge-
deze foto is een fotografie. Moet ik deze
den nu zo objectief mogelijk interpreteren
met behulp van de technieken die mij
wezenlijks is en wat ik verlang? Vermoed ik
wellicht de geheime in het landschap een
plaats del of plek des onheils? Een
best paars? Betekenisgeving zoekt tal-
het bekeken om er het onbekende tegen af
te zetten en net zo te duiden. Maar de
dal van Martens ontleenen hun kracht
aan de betekenis waarmee ze gelan-
zijn. De om mentaire kant van dit werk
mijn open blik juist in de weg. Ik vergeet
verhaal ook meteen weer als ik opnieuw de
eerste de beeldpagina opensla. Waarom
gevoel ik van dit landje?

Opnieuw ver ik me naar Roland Barthes,
naal in zijn pleidooi voor de fotografie als
het codeloze beeld. Omdat de foto door een
technisch apparaat wordt geproduceerd,
in zijn zaling, kunnen er geen verborgen
betekenis of emotionele boodschappen in zit-
ten. Wat het is puur beeld, opgebouwd uit
fotografische korrels (of in onze tijd pixels).

In de foto worden geen lijnen getrokken door
menselijke hand, zoals bij een tekening of
tekening, de lijnen en vlakken liggen in hun
geheel vast zodra de foto is geschoten, het
geacht de camera niet uit wat of wie er voor
staat. De foto is objectief en nuchter.
dat de foto in een fractie van een seconde
is gemaakt is er geen tijd voor codering.
wist Barthes als geen ander - herlees
zijn superieure *Mythologieën* (1957) - dat
foto's bewust worden gecodeerd door hun
makers, als mode- of natuur fotografie bij-
voorbeeld, of als literaire of wetenschappelij-
ke publicatie, als politieke propaganda, en
journalistische sturing, als kunstfotografie of
als objectieve registratie. Fotografen coderen
hun beelden om ze herkenbaar te maken.
Alleen, zegt Barthes, zijn deze coderingen uit-
sluitend mogelijk omdat er iets neutraals te
coderen valt, het technische, codeloze beeld



Hans Hovy, Sausages Hanging, 1995-1996



Hans Hovy, The World of Sodom and Gomorra, 2009-2012



Hans Hovy, Small, Little, Lovely I, 2010-2012

nidrukking met een monumentale energie.⁶

Ner als bij Giacometti en Hovy zien we Trenekwelder steeds weer een dramatische spanning tussen meerdere ornamentelementen. Deze omgang met vorm vertelt zich naar de aanwezigheid van seksuele 'lichamen'. De vormen veranderen in interactie met elkaar; vrouwelijke, maar niet name mannelijke genitaliën zijn immers niet erg vormvast. De sculpturale vormen worden binnenstebuiten gekeerd, en worden het tegendeel van wat ze waren. Deze vorm kan geen innerlijke kern hebben die de 'verschijning' verklaart of veroorzaakt, maar ontstaat in de dramatische spanning met de plateaus.

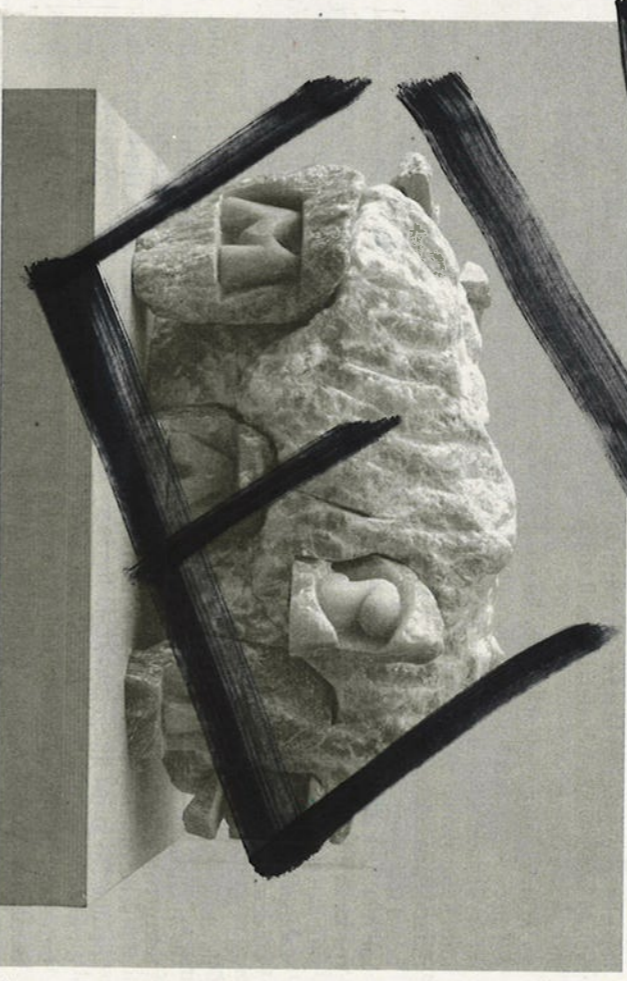
De vraag is of deze vormopvatting gelijkgesteld kan worden aan opvattingen over het vormeloze, die in de twintigste eeuw door veel kunstenaars zijn ingezet en verkend.⁷ Het vormeloze kan begrepen worden als de negatie van de (harmonieuze) schoonheid van vorm, een schoonheid die in verschillende esthetica's getheoretiseerd is. Ook Freud heeft zich – zij het spaarzaam – uitgelaten over schoonheid, met name in *Das Unbehagen in der Kultur*. Daarin merkt hij de paradox op dat hoewel schoonheid geen duidelijk nut of noodzaak heeft, een beschaving het toch niet zonder schoonheid kan stellen.⁸ Enkele pagina's verder observeert hij het volgende met betrekking tot de genitaliën:

'Schoonheid' en 'charme' zijn van oorsprong kenmerken van het seksuele object. Het is opmerkelijk dat de genitaliën, waarvan de aanblik altijd opwindend is, toch zelf bijna nooit als mooi beoordeeld kunnen worden; de kwaliteitschoonheid lijkt daarentegen van toepassing te zijn op bepaalde secundaire seksuele kenmerken.⁹

Freud worstelt met een mogelijke relatie tussen ontvankelijkheid voor vormelijke schoonheid, esthetische emotie en seksuele opwinding. Esthetiek en lust lijken zowel nauw met elkaar verbonden als elkaar uit te sluiten. De geschiedenis van de Westerse kunst lijkt Freuds opmerkingen te bevestigen. Men heeft de representatie van genitaliën in schilder- of beeldhouwkunst bijna altijd onvolgdoenlijk gevonden. Wil een schilderij bijvoorbeeld worden, dan moet de representatie van genitaliën zoveel



2014



Hans Hovy, Masterpiece, 2015

mogelijk worden vermeden. In zijn *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* maakt Freud een opmerking over de relatie tussen kunst en genitaliën die een licht werpt op de relatie tussen het (breder) begrip schoonheid en seksuele opwinding. Freud stelt: 'Het getelidelijk verhullen van het lichaam, dat samengaat met de groei aan beschaving, houdt de seksuele nieuwsgierigheid levend. Deze nieuwsgierigheid is erop uit het seksuele object aan te vullen (te vervolmaken) door de verhulde lichaamsdelen te onthullen. Deze nieuwsgierigheid kan echter ook afgeleid (gesublimeerd) worden in de richting van kunst, wanneer haar belangstelling verschoven kan worden van de genitaliën naar de vorm van het gehele lichaam.'¹⁰

In zijn meesterlijke studie *Le Jugement de Paris* stelt ook Hubert Damisch dat het begrip schoonheid niet van toepassing kan zijn op genitaliën, omdat schoonheid in termen van vorm begrepen wordt, terwijl genitaliën eerder tot het domein van het ongevormde (*l'informe*) gerekend worden.¹¹ Maar dat wil niet zeggen dat het ene (de genitaliën) een substitut voor het andere (het ongevormde) is. Het psychoanalytische concept van sublimatie dwingt ons juist om rekenschap af te leggen van het feit dat de heerschappij van het ongevormde als een onderstroom blijft meespelen binnen het domein van de vorm, en dus ook van de schoonheid. Het is een visie op de vormloosheid van genitaliën die er een esthetische rol aan toekent, maar dat doet ten koste van de vorm en de schoonheid die daarmee verbonden zouden kunnen zijn. De redenering luidt: juist het gebrek aan vormvastheid en schoonheid leiden tot de noodzaak van sublimatie, en alleen dat levert – indirect – toch nog schoonheid op.

De polymorfe seksualiteit van het werk van Trenekwelder en Hovy is noch gebaseerd op een duidelijke vorm, noch op het vormeloze. Het gebrek aan vormvastheid betekent geen negatie van vorm, maar een continue transformatie. Het leidt tot een veelvormigheid die het gevolg is van dramatische spanning tussen elementen. Deze interactie kan alleen plaatsvinden (tot stand komen) bin-

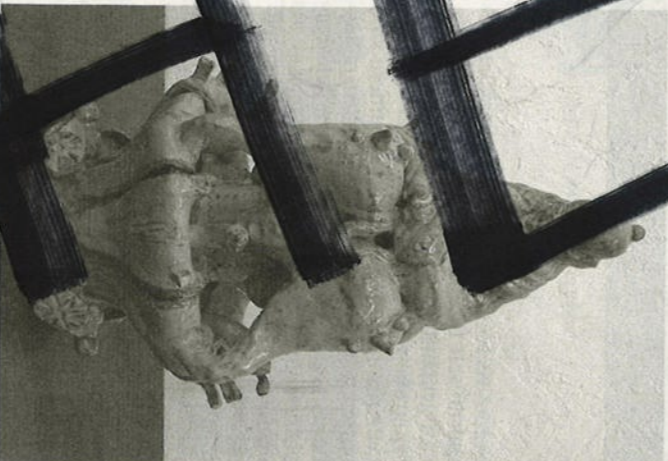
nen een sculpturale logica die daar door middel van een podium gelegenheid toe biedt. Zowel Hovy's plateaus als Trenekwelders architectonische stroepa's bieden zo'n podium aan.

Noten

- 1 Penelope Curtis, *Sculpture. Vertical, Horizontal, Closed, Open*, New Haven, Yale University Press, 2017.
- 2 Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, New York, The Viking Press, 1977. Rosalind Krauss, 'Sculpture in the Expanded Field', *October*, nr. 8, 1979, pp. 30-44.
- 3 Op.cit. (noot 2), pp. 251-53. Krauss stelt (mijn vertaling): 'Men komt uit bij een compositie waarvan de suggestie van innerlijke noodzaak weggenomen is; dit betreft de suggestie dat de verklaring van een specifieke configuratie van vormen en texturen in het innerlijke centrum gezocht moet worden. [...] De compositionele kunstgrepen van de minimalisten ontkennen het logische belang van een innerlijke ruimte, die juist tijdens een groot deel van de twintigste eeuw werd omarmd.'
- 4 Alberto Giacometti, '(Première) Lettre à Pierre Matisse', in: *Alberto Giacometti 1901-1966*, Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 1986, p. 71.
- 5 Matth Meeged, *Dialogue in the Void. Beckett @ Giacometti*, New York, Lunen Books, 1985, p. 21.
- 6 Frédéric Bodet, 'Details to the Point of Dizziness', in: *Elmar Trenekwelder. Angel above Light and Shadows*, Wenen, Verlag für Moderne Kunst, 2018. 'Plant forms and decorative patterns, drawn from sinuous and exacerbated baroque lines, become sexual in his work in the same way. Their germinating growth and their symmetrical movements compete in glorious impression of a monumental erection', whatever the actual dimensions of the sculpture might be.
- 7 Yve-Alain Bois en Rosalind Krauss, *Formless. A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997.
- 8 Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, in: *Gesammelte Werke*, vol. 14, Frankfurt, Fischer, 1987, p. 436.
- 9 Ibid., pp. 441-442.
- 10 Sigmund Freud, *Drie Abhandlungen zur Sexualtheorie*, in: *Gesammelte Werke*, vol. 5, Frankfurt, Fischer, 1987, p. 55.
- 11 Hubert Damisch, *Le Jugement de Paris*, Paris, Flammarion, 1992.



Eimar Trenekwelder, Zonder titel (tekening), zonder datum



Trenekwelder, WVZ 311, 2016 © Galerie Maurits van de Laar

gezicht staat zijn sculpturale werk los van dat van Giacometti en Hovy, want hij maakt geen gebruik van plateaus, en zelfs niet van sokkels. Zijn werken zijn architectonische bouwwerken, geheel bedekt met ornament, Trenekwelders architectonische bouwset vergelijkbaar met plateaus, omdat ook zij het podium vormen voor uitvoerige ornamentele scènes. Een andere belangrijke overeenkomst met Hovy's werk is dat ook Trenekwelders werk seksueel is, nog explicieter dan dat van Hovy. In de barokke ornamentiek van zijn tekeningen en sculpturen herkennen we overvulva's, penissen en amussen.

Door de overdaad in mannen- en vrouwelijke genitaliën, die ook de vraag op of het hier om een kinderlijke obsessie met seks gaat. Of is er meer aan de hand? Frédéric Bodet denkt het laatste, en stelt dat er zich in Trenekwelders werk een specifieke opvatting over vorm manifesteert. Bodet beargumenteert dat Trenekwelder door een innerlijk kern of een uitdrukking van binnenuit, maar door interactie met de omgeving, seks is daarmee geen provocerend, kinderlijk motief, maar het exemplarische voorbeeld van hoe de vorm van (seksuele) 'lichamen' bepaald wordt door interactie met de omgeving. Het wordt duidelijk voorbeeld van dat wat Bodet principe is een van Trenekwelders vormen van een penis die half is, maar die vorm geeft aan het monsterachtige wezen dat de penis omgeeft. Deze twee wezens zijn verre van stabiel of autonoom: de ene vorm roept de andere vorm op.

Met zo'n opvatting over vorms seksualiteit niet langer alleen een metafoor van het leven, maar ook van sculptuur. Het is niet levert een andere noie van sculptuur, dan in de klassieke traditie. Bodet menteert dat de suggestie van seksuele voortkomt uit een opvatting over de forst dikoming van planten en decoratieve patronen, bekend met sensuele en intens barokke lijnen, worden in zijn werken tot iets seksueels. Hun ontkenende groei en hun symmetrische bewegingen wedijveren qua glorieuze

