

2 Berthe Morisot
Kritiek en complimenten
5 Christophe Van Gerrewey
buren. Kijken kijken kijken
7 Laura Herman
Ingel Vaikla. Op de grens
tussen twee werelden
8 Daniël Rovers
Neo Matloga. Verknipt geluk

10 Kim Gorus
Ariane Loze. Les mots font mal
11 Stefaan Vervoort
Elias Cafmeyer. Slim naar
Antwerpen
13 Koen Sels
Daan Gielis. Tears, stupid tears
17 Enis Maci
Over het biechten

18 Pascal Gielen
Laten we proberen onze
fundamentele ambigüiteit te
aanvaarden. Over de kwestie
'identiteitspolitiek'
21 Marc Kregting
Snuisterstijl

www.dewitteraaf.be

redactie & administratie: DWR/TWR vzw
Postbus 1428 – 1000 Brussel 1
t.: 32(0)2 223.14.50 – email info@dewitteraaf.be
vierendertigste jaargang – ISSN 0774-8523
verschijnt tweemaandelijks – 14.000 ex.
afgiftekantoor Brussel X
toegelaten gesloten verpakking Brussel X 3/187

& 27–48

Jonge kunstenaars (2)

Hoe zullen toekomstige generaties op onze tijd terugkijken? In de roman *Agency*, begin dit jaar verschenen, schrijft William Gibson over de tweeëntwintigste eeuw: bijna alle organische leven is uitgestorven, en de lucht moet onophoudelijk schoon worden geschraapt. Dankzij een mysterieuze server in China is het mogelijk om elektronisch contact te leggen met het verleden. 'Moeilijk te geloven dat ze niet onophoudelijk gelukkig waren, als je ziet wat ze nog allemaal hadden,' zo zegt iemand uit de toekomst over mensen in het verleden – over ons. 'Tijgers, bijvoorbeeld.' In het licht van wat nu nog voorhanden is, maar zal of kan verdwijnen, leven we vandaag in het paradijs. Misschien zijn ook kunstenaars, en jonge kunstenaars in het bijzonder, zoals tijgers, die wij als vanzelfsprekend beschouwen, maar waar de toekomst ons om zal benijden.

In die optiek bevat dit nummer van *De Witte Raaf* korte dosissen geluk, in de vorm van zes teksten over het werk van jonge kunstenaars, geboren rond 1990, en werkend in de Lage Landen sinds ongeveer 2008. Het nummer opent met brieven van een jonge kunstenaar uit de negentiende eeuw: Berthe Morisot, die in 1865 door haar zus Edma werd geportretteerd, staand voor het schilderdoek. In 1869 trouwt Edma, en met pijn in het hart zegt ze haar kunstenaarsbestaan vaarwel. Berthe zet door, ook wanneer ze in 1874 trouwt met de broer van Édouard Manet. Jong zijn en kunstenaar zijn, zo tonen deze brieffragmenten, is niet veel anders dan jong zijn tout court – alleen krijgt de jeugd, en de maatschappelijke druk die ze ervaart, op een andere, blijvende en publieke manier vorm.

Het nummer besluit met drie essays. Enis Maci, geboren in Duitsland in 1993, schrijft over biechten – een opluchtend privilege waar we vorige eeuwen om kunnen benijden. Marc Kregting gaat na hoe jonge schrijvers vandaag in het Nederlandse taalgebied essayeren, en met elkaar en hun lezers communiceren. En Pascal Gielen schrijft over identiteitspolitiek, en geeft voorbeelden over hoe kunst ertoe kan aanzetten om – in de woorden van Simone de Beauvoir – 'onze fundamentele ambigüiteit te aanvaarden'. Ambigüiteit en onvoorspelbaarheid: het zijn sleuteltermen voor jonge kunst, net als voor de tijger die in een nagelaten fragment van Kafka bij een beroemde dierenemmer wordt gebracht – om dan, superieur en onaangedaan, te geeuwen, en onmiddellijk op eigen kracht in slaap te vallen.

Christophe Van Gerrewey





27 Beeldende kunst

Wolfgang Tillmans. Today Is The First Day

Paul Willemsen

Eduardo Paolozzi. The Metallization of a Dream

Stefaan Vervoort

Ion Grigorescu. Cinema

Vlad Ionescu

Adriano Amaral. new work

Dominic van den Boogerd

Tell Me Your Story

Machteld Leij

Tullio Crali. A Futurist Life

Sébastien Hendrickx

33 Voorstellingen en symposia

Botanical Wasteland

Daniël Rovers

Considering Monoculture

Daniël Rovers

37 Publicaties

Design by Accident

Laura Herman

Bernd Lohaus. Im Sein Bei

Christophe Van Gerrewey

Decolonising the Camera

Anne Ruygt

Donald Judd

Wouter Davidts

43 Nieuwsberichten

Wissels

Lezingen

Tentoonstellingsagenda

47 Colofon

204

maart – april 2020
jaargang 34

Beeldende kunst

Today Is The First Day. Omschrijf de productie van Wolfgang Tillmans (1968) gerust als complex. Zijn werk – breedsporig qua onderwerpen, technieken en genres – laat zich moeilijk categoriseren. De problematische plaats van fotografie in een beeldverzadigde wereld raakt hij aan door er een persoonlijke *mindmap* tegenover te stellen. In zijn tentoonstellingen komt dat doorgaans tot uiting in een ruimtelijke installatievorm. Verwacht als antwoord op een algehele beelddeflatie dus geen antilichaam of contrastvloeistof, zoals een activistische, ecologische of absoluut solitaire stellingname waarmee goed en kwaad van elkaar worden onderscheiden. Tillmans opereert zijdelings en associatief. Zijn respons is subjectief en meerstemmig. Om het even wat kan het onderwerp uitmaken van een foto: een rioolrooster waar raten tussen glijpen, nachtelijke bliksemschichten, betogingen, sterrenhemels, appelbloesems, stadsgezichten, omgebogen bladen papier (de beeldengroep *Paper Drops*), een zopas opgestegen Concorde, of etensresten op een bord.

Ook portretten vormen een substantieel onderdeel van zijn oeuvre. Tillmans komt de verdienste toe om in de jaren negentig, toen hij zijn doorbraak kende, een nieuw soort fotografische subjectiviteit geïntroduceerd te hebben. Het iconische *Lutz & Alex sitting in the trees* (1992) illustreert dat. Twee vrienden van de kunstenaar zitten naakt in een open jas op de takken van een boom. Uit het beeld spreekt ongekunstelde directheid, een non-conformistisch *laissez faire*. Eenzelfde gevoel belichamen zijn shots uit de clubcultuur, het homomilieum en de modewereld: medeplichtigheid tussen fotograaf en onderwerp, een zweem van decadentie en een niet-normatieve levensfilosofie springen in het oog. Tillmans' portretten hebben lak aan academische belichtingstechnieken en gangbare opvattingen over contrast en beeldverval. Met de geportretteerden kan het alle richtingen uit: frontaal poserend, de blik afgewend van de lens, of gevat in close-ups van een zwetend lichaamsdeel, een nek of okselhaar. In zijn excursies naar de modefotografie voor Vogue of Calvin Klein leidt dit tot schijnbaar onbeholpen, ietwat ruwe en informele, maar onvoorwaardelijk authentieke beelden. Met Juergen Teller en Terry Richardson deelt hij de benadering van het model als persoon, en niet als icoon.

Aan het einde van de jaren negentig krijgen portretten minder voorrang. De kunstenaar, die zich van kindsbeen af interesseert voor sterrenkunde, richt zijn camera onder meer op het hemelgewelf, maar ook het leven als dusdanig, het alledaagse, beschouwt hij, een globetrotter die werkelijk alle uithoeken van de wereld verkent, als een astronomische conditie. Alles is altijd wisselende materie, en het gelijktijdig samengaan van verschillende realiteiten maakt deel uit van die ervaring. Beelden maken is fysiek contact leggen: je fotografeert wat je raakt. Dat 'raken' moet dubbel begrepen worden: alles wat een indruk teweegbrengt, maar ook wat je letterlijk maar slechts kortstondig, in het voorbijgaan, beroert – vergankelijkheid is nooit ver weg. In recente retrospectieven, ook nu in Wiels met zijn eerste Belgische solotentoonstelling, valt op hoe zijn beelden zich nadrukkelijk als tweedimensionaal vlak aandienen, en zelden perspectivisch, en hoe representatie en abstractie dikwijls hand in hand gaan. *Headlight (f)* (2012) is bijvoorbeeld een detailopname van een haaiachtig ogende autokoplamp. Dat koplampen steeds agressiever en feller zijn geworden, is onmiskenbaar, en het manifesteert zich hier als beeld – niet als samentrekking of verbeelding van een proces, maar puur als oppervlakte.

Tillmans tilt fotografie regelmatig tot aan de grens van de zichtbaarheid, niet alleen met foto's van sterrenconfiguraties die interfereren met de limietwaarde van fotografische sensoren, maar ook met *seascapes*, of met ruis die zich manifesteert op een analoge beeldkanaal. In het aftasten van de grenzen van het medium legt hij zich sinds eind jaren negentig in de donkere kamer, of elders in zijn studio, nadrukkelijk toe op niet-lensgebaseerd werk. Sindsdien zag een duizendtal abstracte beelden het licht, gespreid over een vijftal families van beelden en meer dan twintig subgroepen.

Als Tillmans exposeert, maakt de keuze van de werken en hun constellatie altijd benieuwd. In Brussel is dat niet anders. Wiels ruimt twee verdiepingen voor hem in. *Today Is The First Day* – een ietwat paradoxale titel voor een oeuvre dat fotografie niet belijdt als mogelijkhedenvoorwaarde – maakt een zigzaggende beweging door dertig jaar fotografische carrière, aangevuld met minder courant werk zoals clips die Tillmans' muzikale output ruggensteunen. (Als een voormalig adept van de technoscene wierp hij zich in 2015



Wolfgang Tillmans, *Lutz & Alex sitting in the trees*, 1992

© de kunstenaar; Galerie Buchholz, Berlijn/Keulen, Maureen Paley, Londen, David Zwirner, New York, Galerie Chantal Crousel, Parijs



Wolfgang Tillmans, 'Today Is The First Day', Wiels, Brussel, 2020
foto Philippe De Gobert

opnieuw op de elektronische muziek, zij het in een meer *easy listening*, zelfs vocale modus.) In het parcours zijn die videowerken minder geslaagd, en de facto overbodig. De beeldmotieven sluiten aan bij die van de foto's, maar het temporele verloop biedt geen meerwaarde. Met een mix van onder meer portretten, stillevens, politiek geëngageerd en abstract werk is één verdieping vrijelijk retrospectief (en beter geslaagd dan de andere verdieping, waarop fotoafdrukken in een meer gedrongen opstelling worden gelardeerd met videowerken). De associatieve, collageachtige scenografie – zijn waarmerk – sluit aan bij dat vrijelijke karakter.

Tillmans werkt niet binnen het richtsnoer van de nevengechikte serie. Heterogeniteit kenmerkt zijn opstellingen: inhoudelijk door het combineren van velerlei registers, vormelijk door het spelen met schaal, kleur en verschillende wijzen van afwerking. Zo kunnen afdrukken metersgroot zijn of niet meer dan tien bij vijftien centimeter bedragen, glanzend of mat zijn, ingelijst of niet. Verhoudingen spelen tussen beelden onderling, maar er geldt geen hiërarchie. Tillmans gaat uit van de fysieke impact van formaten, wat bij de kijker tot een deels immersieve ervaring leidt. Een ruimere tentoonstellingszaal toont, in combinatie met uiteenlopende andere formaten, twee immense *Freischwimmer*-inkjetprints uit 2012: uitgespoelde kleurklonters die vloeiend overgaan in ragfijne, haarachtige slierten. Deze lumineuze, abstracte beelden overweldigen. Ze kwamen tot stand in de doka door het manueel experimenteren met vloeistof op lichtgevoelig papier. Wat verderop, minder ontzaglijk, maar als visuele fragmentatiebom lichamenlijc even uitdagend: een muur in een nis met kleinere formaten waarop kriskras gecomponeerd dertig portretten van vrienden te zien zijn, waaronder Lutz en Alex (een opname uit de *climbing tree*-cluster) en kunstenaars als Richard Hamilton of Isa Genzken. En Tillmans zou Tillmans niet zijn, mocht hij in deze opstelling niet ook wat stillevens verweven.

Beelden worden ruimtelijke objecten, en tijdelijke, wisselende realiteiten. Afhankelijk van de context worden ze totaal anders tot leven gewekt. In een boek – een vorm die amputerend werkt – raak je met dit oeuvre moeilijk weg, en de begeleidende publicatie vormt daarop geen uitzondering. In de voormalige brouwerijruimte van Wiels doorstaan Tillmans' fotografische constellaties wel de toets, en met *Sandblasted Wall* (2020), een muur die hij tot op het ruwe beton heeft laten strippen, knipoogt Tillmans en passant naar het gebouw.

Paul Willemsen

→ *Wolfgang Tillmans. Today Is The First Day*, tot 25 mei in Wiels, Van Volxemlaan 254, Brussel.

The Metallization of a Dream. Het werk van Eduardo Paolozzi (1927-2005) kreeg de laatste jaren veel aandacht. In 2017 organiseerden de Whitechapel Gallery in Londen en de Berlinische Galerie een retrospectieve van de veelzijdige maar consequente praktijk van de Schotse kunstenaar.

Hal Foster, die zich al een tijdje concentreert op de art brut en het brutalisme, heeft teksten en lezingen aan Paolozzi's werk gewijd. De inzet van deze aandacht is, ten dele, een revisie. Paolozzi is vooral bekend door zijn werk uit de jaren vijftig en de vroege jaren zestig: enerzijds gegoten bronzen – zoals *St Sebastian I* (1957), *Large Frog* (1958) of *Tyrannical Tower Crowned with Thorns of Violence* (1961) – die het midden houden tussen ruïnes en wankele, antropomorfe sculpturen, en anderzijds *glossy collages* – zoals *Bunk! Evadne in Green Dimension* (1952) of *You Can't Beat the Real Thing!* (1950) – die getuigen van *joie de (sur)vivre*, van geloof in de wederopbouw en hoop in de toekomst. Paolozzi kreeg een dubbel etiket: chroniqueur van gebroken humanisme in de naoorlogse periode, maar ook wegbereider van de pop art.

Clearing, de galerie die de *estate* van de kunstenaar vertegenwoordigt, toont werken en reeksen die aan bod kwamen in Londen en Berlijn. De nadruk ligt op het midden van de jaren zestig en de vroege jaren zeventig, toen Paolozzi druk experimenteerde met sculpturen uit gegoten, geëxtrudeerde en gelaste stukken aluminium, en met druk- en printtechnieken. Centraal staan twee groepen van drie aluminiumsculpturen, geconstrueerd met eenvoudige elementen. De eerste groep is meer beeldend: frontale, popartachtige werken, samengesteld uit cirkels, driehoeken, rechthoeken, halve of hele bollen en kronkelende buizen. De sculpturen zijn zowel mechanisch als antropomorf: buizen lijken op afvoerpijpen, tentakels of penis (Parrot, 1964); bollen zijn knoppen én borsten (*Giro*, 1964). Het interessantst is *Collage City* (1975): een overmaats telraam met twee gedraaide, aluminium cassettes, steunend op een gigantische glijder die schuin leunt op slangachtige tentakels. De cassettes lijken op printplaten, maar het zouden ook gevels of computerchips kunnen zijn. Het grid van de stad en de kronkelende 'onderwereld'; de printmachines gebruikt voor drukwerk; een mitraillette of een kanon – het zijn maar enkele associaties. *Collage City* doet denken aan Colin Rows en Fred Koettters kritiek op modernistische stadsplanning, in hun gelijknamige artikel uit 1975, maar de referenties worden nooit overduidelijk.

De tweede groep sculpturen is abstracter, geassembleerd uit serieel geproduceerde aluminium elementen. *Suwas* (1966) is een slangachtige, deels liggende en deels rechtopstaande 'lijn' van gelaste elementen. *Trishula* (1966) en *Pan Am* (1966) zijn stapelingen die variëren op een 'basislijn' (op elk niveau zijn *units* weggenomen of toegevoegd). Hoewel de werken minimalistisch ogen, staan ze ver af van zowel de cleane, formuleaire installaties van Donald Judd of Carl Andre, als van meer 'mechanisch' werk à la Charlotte Posenenske of, later, Rita McBride. Het gaat Paolozzi niet om de eenheid en repetitie van de *Gestalt*, die de compositorische kwaliteit van de schilderkunst werpert, en evenmin om de evocatie van technische installaties. Eerder zijn de werken brutalistisch en structuralistisch: schakelingen zonder begin of eind, systemen die – dat lijkt de belofte – oneindig gewijzigd en uitgebreid kunnen worden. Voor



Eduardo Paolozzi, 'The Metallization of a Dream', Clearing, Brussel, 2020

Paolozzi is assemblage een 'aformele' geste, het principe van de bouwdoos, waarbij het individuele, herhaalde fragment intact en herkenbaar blijft. In die zin resonanceert het werk met de *clip-on* architectuur die in dezelfde periode door Reyner Banham werd beschreven: de relatie tussen sculpturale *unit* en organiserend geheel, tussen fragment en beeld wordt gethematiseerd, zoals in projecten van Archigram, Cedric Price of Alison en Peter Smithson, die tot de Londense Independent Group behoorden, net als Paolozzi, Banham en fotograaf Nigel Henderson.

Naast de sculpturen bevat de tentoonstelling experimenten met drukwerk: zeefdrukken, fotolitho's, -gravures en etsen, en één video waarin drukwerk de hoofdrol speelt. Aan de langse wanden van de grote ruimte hangen reeksen die reflecteren op cybernetica, nieuwe media en beeldcultuur van de *swinging sixties*. *Universal Electronic Vacuum* (1967) bestaat uit dertien zeefdrukken met uiteenlopende beelden en vormen: geometrische patronen, gepixelde Disneyfiguren, omtrekken van vliegtuigen en boten, fotografische details van satellieten, computerchips en Marilyn Monroe. De fotolithoreeks *General Dynamic E.U.N.* (1965-70) reflecteert op dezelfde thema's – mechaniek, Disney, het mediabeeld en het abstracte patroon – maar heeft geen organiserend principe of vast formaat, en ook de kleurtönen en het soort beelden zijn vrijer. De reeks is geconcipeerd als editie, en kijkers wordt gevraagd om de 55 bladen uit een doos te halen, te bekijken en te herschikken. In Clearing worden de vellen echter als apart gekaderde werkjes op de muur getoond. Hoewel de reeks enkel als geheel gekocht kan worden – het is verbluffend dat alle werken, met uitzondering van drie sculpturen, te koop zijn – speelt hier een wrange marktlogica, die de integriteit van Paolozzi's kunst geweld aandoet.

Waar de printreeksen net als de repetitieve aluminiumwerken handelen over de relatie tussen fragment en geheel, vrijheid en controle gaat het drukwerk in de twee kleinere zalen over de relatie tussen mens en machine. De editie *Cloud Atomic Laboratory* (1971) is een sequentie van acht zwart-witfotografures, die telkens twee beelden omvatten:

een skelet uit metallische delen en een grote, obscure machine; diagrammen en beelden van de American X-15 (een hypersonische NASA-raket die in de jaren zestig snelheidsrecords brak en naar de 'grens' van het heelal vloog), van de Mobot Mark I (een op afstand bediende robot, ontwikkeld voor de atoomsector), of van Robert the Robot, speelgoed uit de jaren vijftig dat uitgroeide tot een cultuurobject. Volgens de literatuur voegde Paolozzi een lijst aan het werk toe die de beelden en bronnen toelicht, maar in de tentoonstelling is daarvan geen spoor. De editie *Conditional Probability Machine* (1970) omvat 24 fotografures met één tot vier beelden in zwart-wit, gekopieerd uit magazines en wetenschapsbladen: robotten en *crash test dummies*; laboratoria met mensen, apen en ratten; anatomische diagrammen van het brein en reproductieorganen; mechanische extensies van het menselijke lichaam. De techno-sceptische sfeer van de vroege jaren zeventig overheerst, uit een tijdperk waarin de mens steeds vaker tot machine gereduceerd werd, en onder druk kwam te staan van toenemende biopolitieke controle. Tegelijk toont Paolozzi hoe utopische krachten doorwerken: machines en de wetenschap boren een nieuwe wereld aan en prikkelen de verbeelding – niet toevallig bevatten de reeksen beelden van kinderen en van speelgoed. De uitnodiging van de tentoonstelling is een foto van *Suwasa* uit 1972, dat dienstdoet als speeltuin en klimtuig voor kinderen. De *clip-on* architectuur en de *plug-in* sculptuur, en bij uitbreiding de mechanisatie: voor Paolozzi is het spel en fantasie.

Stefaan Vervoort

→ *The Metallization of a Dream. An exhibition of works by Eduardo Paolozzi* liep van 17 januari tot 14 maart in Clearing, Van Volxemlaan 311, Brussel.

Ion Grigorescu. Cinema. Europalia bracht vorig jaar toonaangevende artistieke vertegenwoordigers uit Roemenië naar België, waaronder Ion Grigorescu (1945). Anders dan de jongere generatie schilders die zich verzamelden rond galerie Plan B in Cluj-Napoca, leefde en werkte Grigorescu onder het communistisch regime in Roemenië dat in 1989 na 45 jaar ten einde kwam. De tentoonstelling *Cinema* in Kiosk in Gent werd zorgvuldig samengesteld door Magda Radu, en bood een evenwichtige introductie, met werk uit verschillende periodes en gerealiseerd in uiteenlopende media. *Cinema* vormde in het desalniettemin samenhangende geheel de rode draad, en dan meer bepaald de tijdsdimensie van film ten opzichte van andere soorten beelden. De tentoonstelling omvatte dus niet alleen film, maar ook fotografisch werk, schilderijen en tekeningen, opgebouwd rond twee centrale thema's: de stad onder het communisme en het veranderlijke lichaam.

Het socialistisch realisme was onder communistisch bewind de enige geoorloofde stijl, en bracht een sterk geregisseerd wereldbeeld voort. Met zijn propagandamachine modelleerde Ceaușescu een ideaalbeeld van de socialistische stad. Grigorescu's werk uit de jaren zeventig handelt over dat doorgedreven orkestreren van de openbare ruimte. Onder de noemer *ready-painting* ontwikkelde de kunstenaar zijn eigen versie van het realisme. Aan de hand van 'realogrammen' trachtte hij sociale en politieke onderwerpen op onbemiddelde wijze aan te kaarten, bevrijd van enige persoonlijke signatuur. Het gaat om fotografische reeksen zoals *Electoral Meeting* (1975), waarmee Grigorescu op 6 maart 1975 clandestien een door de staat opgelegde verkiezingsbijeenkomst vastlegde. In plaats van slechts de geregisseerde massa in beeld te brengen, toont hij ook de partijleiders en de leden van de staatsveiligheid (de *Securitate*) die in de foto's niet alleen hun anonimiteit verliezen, maar ook de controle over hun eigen beeltenis.

Momentopnames zoals *The Great Demonstration of 23rd August* (1974) doen het beeld van de homogene menigte imploderen. Het werk bestaat uit stills van televisieopnames van massabijeenkomsten, gemonteerd op twee houten panelen, van het soort dat vaak in scholen en andere openbare instellingen hing in de Socialistische Republiek. Grigorescu toont beelden van (en citeert uit) de toespraak van de leider op 23 augustus 1974, de herdenking van de Roemeense aansluiting bij de geallieerden in 1944, en

Ion Grigorescu, *Dialogue with President Ceaușescu*, 1978

Ion Grigorescu, 'Cinema', Kiosk, Gent, 2020

ongetwijfeld een van de belangrijkste dagen onder het communisme. De 'grote betoging' presenteert deze historische gebeurtenis als een ideologisch spektakel, terwijl de bevrijding van Roemenië natuurlijk ook de onderwerping aan een nieuwe totalitaire orde betekende.

Een gelijkaardige tendens kenmerkt *The Cultural Revolution* (1971). De titel verwijst naar Ceaușescu's poging om een culturele revolutie naar maoïstisch model teweeg te brengen, met grotere controle op cultureel vlak tot gevolg. Grigorescu combineert signalisatie uit de openbare ruimte met tv-beelden en familieherinneringen. De communistische realiteit hing af van een wereldbeeld en van een cultuur waarin na verloop van tijd niemand nog geloofde. Met zijn 'realogrammen' doorprijkt Grigorescu de illusie: hij toont momentopnamen van het leven, bevrijd van het van bovenaf opgelegde narratief.

De tentoonstelling benadrukte de relatie tussen fotografie en schilderkunst. Fotografie is voor Grigorescu een dematerialisatie van het model, en op die manier ook een uitnodiging om materie toe te voegen. Vaak beschildert de kunstenaar foto's met zachte en warme kleuren, zoals in *Marica in Piatra Neamt* (1976). Het pigment voegt aan de foto een andere tijdsdimensie toe, en houdt een tactiele toe-eigening in van het vluchtige medium.

Het spel met tijdsdimensies komt ook tot uiting in het tweede motief in de tentoonstelling, het samenspel tussen lichaam en camera. Werken zoals *Washing* (1976) en *Homage to Muybridge* (1978), gewijd aan de grondlegger van de fotografische techniek, plaatsen het lichaam in relatie tot de film- en fotocamera die de kunstenaar manipuleert en verplaatst. Een constante in Grigorescu's fotografie is het ritme waarmee momentopnames het lichaam moduleren. In de montage *Marica at the Seaside* (1971-74) verschijnt Grigorescu's eerste vrouw in verschillende poses. De afdruk toont het lichaam als de openvolging van tijdelijke overlappingsen eerder dan als eenheid. In recentere video's zoals *Sen/Sleep* (2008) keert de representatie van het lichaam terug, ondertussen oud, maar toch ook atletisch en weerbaar.

De grote afwezigheid in de tentoonstelling was de 16mm-film *Dialogue with President Ceaușescu* (1978), een niet onbelangrijk werk om Grigorescu's omgang met tijd beter te begrijpen. De kunstenaar voert een ingebeeld gesprek met

**Institute
for Cognitive
Prosperity
– Noble Ideas and
Undeniable Facts
are Our
Weapons**

Solo Exhibition
by Antye Guenther

18.04.–21.06.2020
Opening 18.04., 18.00

**Grenouille
du Sang**
Group exhibition

A Tale of A Tub
Justus van Effenstraat 44, Rotterdam