DE WITTE RAAF

213

september – oktober 2021
jaargang 36

België – Belgique
P.B.
BRUSSEL X
3 / 2964

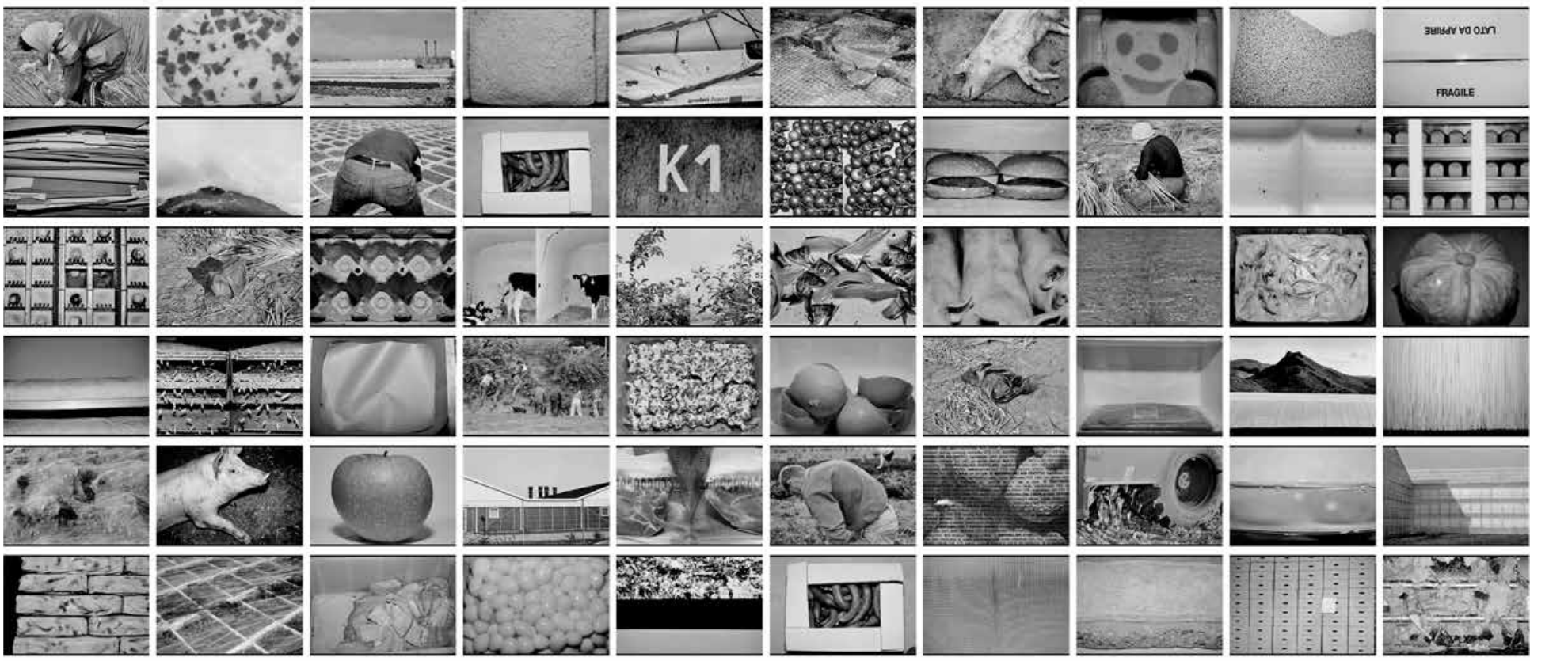
P706236

1 *Paul Willemsen*
De fotografie van Michael Schmidt
5 *Ernst van Alphen*
***Tomorrow Is a Different Day*, Stedelijk Museum Amsterdam**
8 *Christophe Van Gerrewey*
***Van Coo naar Kunst*, Mu.Zee Oostende**
11 *Marga van Mechelen*
Sonsbeek 20-24
14 *Eléa De Winter & Wouter Davidts*
Fotoportretten van Philippe Vandenberg
18 *Kathy Vanhout & Steven Jacobs*
***Essentieel* (1964), Jef Verheyen & Paul De Vree**
21 *Arnold Heumakers*
Wordsworth & Constable

& 25 – 56

www.dewitteraaf.be

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



Lebensmittel, 2006-'10

Alle tijden donker

De fotografie van Michael Schmidt

Contemporain is diegene die zijn blik strak op zijn tijd houdt om niet de lichtpunten, maar het donker waar te nemen. Voor wie contemporain is zijn alle tijden donker.[1]

Giorgio Agamben

PAUL WILLEMSEN

Michael Schmidt (1945-2014) neemt in de naoorlogse Duitse fotogeschiedenis een onverwisselbare plaats in. Zijn werk, waarin zijn geboorte- en standplaats Berlijn lange tijd een centrale plaats innam, valt moeilijk onder één noemer te brengen. Het is veranderlijk. De spanwijdte omvat fotojournalistiek werk (de beginjaren), sociografische observaties, stadslandschappen, portretten en zelfportretten, natuurbeelden, stillevens en herfotografie. Met elke nieuwe beeldengroep vindt hij zich opnieuw uit. Zijn attitude is schatplichtig aan de zelfbewuste en affirmatieve positie van de Amerikaanse fotografie van de jaren zeventig met figuren als Lee Friedlander, John Gossage of William Eggleston.

De door Schmidt eind 1976 opgerichte Werkstatt für Photographie aan de Volkshochschule Berlin-Kreuzberg gaf de transatlantische bestuiving van zijn werk een spoorslag.[2] Met tentoonstellingen, workshops en discussiefora had de werkplaats – op een moment dat mode, publiciteit en reportage de toon aangaven en de institutionele aandacht nog in de kinderschoenen stond – een grote invloed op de ontwikkeling van de fotografie in Duitsland. Onder meer William Eggleston, Lewis Baltz, John Gossage, Garry Winogrand, Ralph Gibson, Robert Frank en Robert Adams stelden er tentoon of zakten voor workshops af naar Berlijn. Na twee jaar droeg Schmidt de leiding over, maar hij bleef nog tot 1981 betrokken. De kiem van zijn latere werk, waarin hij documentatie en abstractie verbindt, ligt in die jaren. Fotografie gaat er dan niet langer om een uitsnede van de realiteit te maken, maar om de ervaring ervan te interioriseren.

Schmidts loopbaan deelt zich op in twee periodes van vijfentwintig jaar. De eerste kwarteeuw, de Berlijnse periode, strekt van 1965 tot 1990. Kort na de val van de Berlijnse muur laat hij de stad los. Met uitzondering van *89/90* (2010, foto's 1989-'90) maakt hij na de eenmaking quasi geen opnamen meer in Berlijn, ook al bleef hij in de stad wonen en werken. De tweede kwarteeuw wordt gekenmerkt door uiteenlopende thematische projecten die in de regel onstonden na een lange rijpingstijd. Die tijdspanne loopt tot zijn overlijden in 2014.

Was het toeval dat Schmidt op het pad van de fotografie kwam? Na allerhande losse baantjes treedt hij in 1962 in dienst bij de politie. Als hij twee jaar later in een kledinglocker bij een collega een camera ziet liggen, prikkelt hem dat om te gaan fotograferen. Voor het equivalent van bijna drie maandlonen schaft hij zich een toestel aan. In Schmidts eerste jaren zitten vormelijke vingeroefeningen, maar met fotojournalistiek en sociaal-documentair werk richt hij zich vanaf 1965 voornamelijk op de stad. Mensen en gebouwen vormen de voornaamste motieven. Veel series zijn overheidsopdrachten, van senaatswege of via lokale districten. Immigratie komt aan bod (*Ausländische Mitburger in Kreuzberg*,1973-1974), bejaarden (*Senioren in Berlin*, 1974-1975) en chronisch zieken (*Benachteiligt*, 1980). Ook districten worden met inwoners en gebouwen in kaart gebracht. Kreuzberg, waar Schmidt geboren werd en woont, is het voorwerp van *Berlin Kreuzberg* (1973, foto's 1969-'73) en *Berlin-Kreuzberg. Stadtbilder* (1984, foto's 1981-'83). In het jaar dat het eerste Kreuzbergboek verschijnt, verlaat hij de politie om zich ten volle te wijden aan de fotografie.

Als een eerste mijlpaal geldt *Berlin-Wedding* (1978, foto's 1976-'78), een opdracht van het stadsdeelkantoor van Wedding, dat breekt met het ongeordende register van de fotojournalistiek. In vergelijking met het in datzelfde jaar verschenen *Berlin. Stadtlandschaft und Menschen* (foto's 1972-'76) valt de formele strengheid op. Eenzelfde opdeling, met in de eerste helft stadslandschappen en in de tweede mensen, kenmerkt beide uitgaven. Eens het puinruimen van de oorlog voorbij, kent Wedding een snelle heropbouw. Wat het district kenmerkt, is de combinatie van verstrooide, opgekalefaterde panden uit het verleden met allesoverheersende nieuwbouw – betaalbaar, karakterloos en anoniem. En die mix dan ultiem in liaison met braakliggende terreinen en andere tussenruimten. Schmidt brengt Wedding afstandelijk en zonder betrokkenheid in beeld. Uit het straatbeeld, onder een steevast wolkeloze hemel, verbant hij elke menselijke aanwezigheid. Beton, grauwheid, verlaten en verweesde publieke plekken, de afwezigheid van elk sociaal weefsel overheersen. De invloed van de tentoonstelling *New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape* is onloochenbaar. In 1975 door Bill Jenkins in het George Eastman House in Rochester gecureerd, bracht deze tentoonstelling werk van negen fotografen waarin door de mens verstoorde landschappen – treurige voorstadswijken (Robert Adams, Henry Wessel), bedrijfsparken (Lewis Baltz) of deels verkavelde non-plaatsen (Joe Deal) – met grote neutraliteit worden weergegeven, de hand van de maker ogenschijnlijk weggecijferd. In 1978 toonde Schmidt delen van deze expositie in de Werkstatt für Photographie.

Het aan mensen gewijde tweede deel van *Berlin-Wedding* kent een identieke klinisch-neutrale beeldvoering. Afstandelijk, met een sociologische inslag, portretteert Schmidt inwoners op hun werkplek of in hun thuisinterieur, beide rijk aan details. Een uitzondering (en dan nog zuinig) niet te na gesproken, is het gelaat van deze mensen uitdrukkingsloos. Het diffuse licht frappeert. Nergens valt een directe lichtbron of slagschaduw te bekennen. Onderschriften benoemen de beelden: verkoper van herenkleding, leerlinge van de eerste basisschool, jurist, maatschappelijk assistent, gemeenteraadslid voor de CDU. In Schmidts latere werk zal elke legende en datering resoluut verdwijnen. Ook zal hij nooit meer mensen zo ruim en geïntegreerd in hun omgeving situeren. Dat was trouwens al het geval in *Berlin. Stadtlandschaft und Menschen* (1978), beïnvloed door het Berlijnse fotografenpaar Gabriele en Helmut Nothhelfer. Hun stijlkenmerk is het tegendeel van de pose. Zij fotografeerden mensen op straat bij festiviteiten van een geringe afstand, die zich ondanks de duidelijk aanwezige camera niet geobserveerd voelen. Geen portretten in strikte zin dus, wel individuen verzelfstandigd van de massa. Geïsoleerd van de omgeving; op zichzelf geworpen, veelal ingekeerd of gehuld in een sluier van onzekerheid, zelfs desillusie. Het contextloze, geïsoleerde individu zal Schmidt in belangrijke werken als *Waffenruhe* (1987) of *EIN-HEIT* (1996) verheffen tot een vast kenteken.

De afstandelijkheid en neutraliteit, de diffuse belichting, kortom het vormelijke, rigoureuze van *Berlin-Wedding* wordt versterkt door de egale, contrastarme zwartwitafdrukken. Schmidt heeft een voorliefde voor het grijs in diverse schakeringen als tonaliteit, en met dit fotoboek gaat hij gewild over de top, zoals hij in een interview aangaf.

> Zoals ik ze beoefen, beschouw ik de zwart-witfotografie als een kleurfotografie. Grijs is voor mij eigenlijk een kleur, en deze opvatting heb ik voor het eerst bereikt in 1976 met de serie *Berlin-Wedding*. Het was een heel bewuste stap om de beelden nog extremer in het onmetelijke grijs te drijven, zodat zwart en wit er helemaal niet meer in voorkomen. Grijs is voor mij een kleur van differentiatie, hoe grappig dat ook klinkt.[3]

Berlin nach 1945 (2005) is net als *Berlin-Wedding* vintage *New Topographics*, en opnieuw is het bijzonder hoe Schmidt speelt met grijswaarden, en hoe het licht zich materialiseert. Schmidt realiseerde deze reeks van 55 beelden in eigen beheer met een Linhoff grootbeeldcamera op statief, in negatieven van 13 bij 18 cm. De opnamen werden in 1980 gemaakt en pas vijfentwintig jaar later gepubliceerd. In de omgeving

Een veelheid aan schilders

Fotoportretten van Philippe Vandenberg

ELÉA DE WINTER &
WOUTER DAVIDTS

Ik hou veel van de uitdrukking 'ik ben er niet zo zeker van', die behoorlijk gewelddadig is.[1]
Philippe Vandenberg

Een portret van de kunstenaar… knielend

De kunstenaar verschijnt in een foto. Frontaal belicht zit hij geknield op een klein kussen. Met gebogen rug lijkt hij in een biddende houding te zitten. Hij draagt een met verfspatten besmeurde, donkerblauwe overall en een kleurrijke sjaal die zijn nek bedekt. Zijn broek draagt eveneens de sporen van schilderarbeid. Achter hem is de vloer wazig en het atelier is pikdonker. Vooraan beslaat een groot vel papier met woorden geschreven in pastelkrijt – overwegend rode en enkele blauwe wankele letters – een derde van de foto. Het merendeel van de woorden is onscherp, evenals de kabel of draad die zich over het vel krult. Naarmate de letters dichter bij de kunstenaar staan, kunnen woorden ontcijferd worden: Madonna, Molenbeek. In de linkerhoek is een stapel vellen te zien, maar het is onduidelijk of ze beschreven zijn. De in 2008 geportretteerde kunstenaar is Philippe Vandenberg (1952-2009) in zijn atelier in de Vanderstichelenstraat in Brussel. Naar wat hij precies aan het doen is, blijft het gissen. In de enige hand die zichtbaar is, houdt hij geen krijtpotlood of ander tekengerief. Hij lijkt aan het werk, maar alvast niet aan het beeld voor hem op de grond. De tekening maakt deel uit van een uitgebreide reeks van woord-tekeningen, in die periode gemaakt, over de Brusselse gemeente Molenbeek waarin het atelier is gelegen.[2]

Het portret van Vandenberg, gemaakt door Jean-Pierre Stoop, fungeerde als publiciteitsbeeld voor de retrospectieve *Philippe Vandenberg. Kamikaze* in de Hamburger Kunsthalle van 2018 tot 2019.[3] Het sierde als grootschalige banner de gevel van de kunstinstelling, stond op de uitnodiging, en werd opgenomen in de digitale communicatie via website en nieuwsbrieven. Het portret is tevens de laatste illustratie in de catalogus. *Kamikaze* was de eerste grote internationale retrospectieve van Vandenberg na zijn dood in 2009, en presenteerde 120 tekeningen en 80 schilderijen. De titel werd ontleend aan een woord dat frequent opduikt in het latere werk, zowel in tekeningen als in schilderijen, voluit geschreven of afgekort tot 'KA' of 'KAM'. In interviews zei de kunstenaar deze term als metafoor te benaderden voor evoluties binnen zijn praktijk en schilderproces. Verwerpen, afstoten en herstellen stonden centraal; vernietiging was een essentiële stap om tot nieuwe dingen te komen. In de loop der jaren verwoestte hij tal van schilderijen, of overschilderde ze, soms zelfs meermaals.[4] Het was voor Vandenberg van cruciaal belang om zich te blijven vernieuwen. Het resulteerde in een uitgebreid oeuvre met vele, uiteenlopende – en vandaag soms moeilijk te begrijpen – koerswijzigingen.

Het begrip kamikaze is ook ruimer geïnterpreteerd. Brigitte Kölle, curator van de gelijknamige tentoonstelling, verwijst naar de militaire oorsprong van het woord. Van Japanse aanvalspiloten die zichzelf opofferden tijdens de strijd, trekt ze de lijn door naar de tragische levensloop van de kunstenaar: 'Vandenberg maakte ook een eind aan zijn leven, maar hij deed dat zeker niet voor, maar eerder ondanks zijn kunst. Uiteindelijk kon zelfs kunst, als 'troost' en 'genezing', zijn wanhoop en zijn gevoelens van eenzaamheid niet tot zwijgen brengen.'[5] Aan het einde van haar tekst doet Kölle er nog een schep bovenop: Vandenbergs radicale attitude en doorgedreven manier van werken dreven hem tot wanhoop en eenzaamheid. Er zat voor de kunstenaar niets anders op dan zichzelf het leven te benemen.[6] De keuze van het portret door Stoop als promotiebeeld was strategisch. De geknielde houding, het gebogen hoofd, de dramatische belichting: alles versterkt de portrettering van Vandenberg als een tot de dood gedoemde kunstenaar.

Jean-Pierre Stoop, Brussel, 2008

Émile Luider, Gent, 1987/1988

Ook de beelden in de biografische tijdlijn aan het begin van de tentoonstelling zetten deze tragische beeldvorming kracht bij. Tien portretten werden in posterformaat op de wand gekleefd. De eerste foto toont Vandenberg als boorling in de wieg, de laatste als peinzende figuur. In andere beelden zien we hem met zijn drie jonge kinderen, eenzaam wandelend op het strand met zijn hond, in zijn atelier, of tekenend in de openlucht op vakantie. Het beeld dat het meest in het oog sprong, stond centraal op de tijdlijn. Het is veruit het kleurrijkste en de enige foto waarop de kunstenaar in de lens kijkt. Hij zit in zijn atelier in de Stokerijstraat in Gent omstreeks 1987 of 1988, op een stoel, de handen gevouwen. Hij draagt een werkpak dat vanaf zijn middel tot aan zijn voeten zodanig bespat is met verf dat de witte kleur ervan in valig grijs is veranderd. Vanachter zijn grote bril kijkt hij de fotograaf met een lichtelijk naar rechts getild hoofd aan. In het beeld, een *long shot* vanuit een frontaal camerastandpunt met een licht vogelperspectief, is de schilder vrijwel volledig omringd door lege, besmeurde verfpotten. De leuning en de achterste rechterpoot van de stoel trekken een verticale as door het midden. Rechts onderaan stapelen de verfpotten zich op tot achter de stoel, en tot aan de achterwand van het atelier. De compositie doet vermoeden dat de rest van de ruimte waarin de kunstenaar zich bevindt eveneens volgestouwd is met schildersbenodigdheden. Centraal in beeld, achter de kunstenaar en de berg verfpotten, doemt een schilderij op dat nonchalant op een schildersezel is geplaatst – het is niet meer te identificeren en werd wellicht door Vandenberg overschilderd. Het is een raadsel hoe iemand in zo'n overvolle omgeving comfortabel zou kunnen werken.

Ook dit portret zet andermaal kracht bij aan het beeld van de tragisch geplaagde kunstenaar, eenzaam aan het werk in een atelier dat volledig beklad is met verf en volgestouwd met verfpotten. De curatoren van *Kamikaze* reproduceerden een mythe die in de negentiende-eeuwse romantiek een hoogtepunt kende, maar die tot vandaag doorleeft: de waanzin van de kunstenaar, die in alle isolement strijd levert met zichzelf, geconfronteerd met zijn tekortkomingen, in een atelier waar 'creatieve ambitie in zelfdestructie kan afglijden'.[7] Vandenberg balanceerde gedurende zijn carrière als kunstenaar voortdurend tussen artistieke ambitie en twijfel en maakte een einde aan zijn leven. Dit ultieme biografische feit als primaire lens hanteren om het oeuvre retrospectief te karakteriseren, houdt niet enkel een hoogst bedenkelijke vorm van psychologisering in, maar het doet bovenal onrecht aan de kunstenaar en zijn veelzijdig en intrigerend oeuvre.

Een archief vol portretten

In het persoonlijke archief van Vandenberg, sinds 2015 ondergebracht in de Gentse Universiteitsbibliotheek, bevinden zich een driehonderdtal, vaak ongesorteerde fotoportretten van de kunstenaar gemaakt tussen 1981 en 2008. Het betreft grotendeels analoge foto's en contactvellen, maar ook enkele digitale beelden. Het gros toont Vandenberg in zijn atelier, in het bijzonder in de Hofstraat in Gent waar hij werkte van circa 1981 tot 1988. De twee ateliers die hij later betrok, in de Stokerijstraat in Gent (van 1988 tot 2006) en de Vanderstichelenstraat in Brussel (van 2006 tot 2009) komen minder in beeld. De meeste foto's werden genomen tussen 1984 en 1995. Opvallend is dat naarmate de kunstenaar ouder wordt, steeds minder kunstenaarsportretten voorhanden zijn. Voor de periode van 2003 tot 2007 is geen enkele foto ter beschikking. Van een groot deel van de portretten is het tot op heden onduidelijk wie ze gemaakt heeft. Sommige portretten werden door professionele fotografen gemaakt, maar veel foto's werden genomen door mensen dicht bij de kunstenaar – kinderen, vrienden, (voormalige) partners. Van enkele portretten is het onduidelijk of ze op verzoek van Vandenberg werden gerealiseerd. Bovendien heeft de kunstenaar nooit een uitspraak gedaan over het belang dat hij hechtte aan deze foto's, of over hun totstandkoming. Sommige portretten tonen Vandenberg poserend met een of meerdere kunstwerken, vaak door de kadrering onvolledig in beeld gebracht. Toch zorgt de gedeeltelijke aanwezigheid van kunst dat de stijlevoluties die de kunstenaar doorliep zichtbaar worden. Daarnaast verschijnt ook bronnenmateriaal: krantenknipsels, postkaarten en foto's hangen tegen de muur of liggen op tafels naast stapels boeken en reissouvenirs. Een aantal foto's werden gebruikt in het kader van tentoonstellingen, afgedrukt in catalogi of als illustratie bij interviews, publicaties, pers en artikels, zowel bij leven van de kunstenaar als na zijn dood.[8]

Mythes en clichés

De geschiedenis van de twintigste-eeuwse kunst is getekend door bekende portretten van de kunstenaar aan het werk, zo schrijft Rosalind Krauss in een essay over Richard Serra uit 1986. Ze begint haar tekst met een inmiddels legendarische beschrijving van het portret van Gianfranco Gorgoni uit 1969 van Serra die, met een muts, een mondmasker en een stofbril, in de weer is met gesmolten lood, in het warenhuis dat Leo Castelli gebruikte als tentoonstellingsruimte.[9] Vervolgens vergelijkt ze het beeld met portretten van canonieke kunstenaars als Pollock en Matisse. Krauss hanteert het portret van Serra als strategische bron voor een karakterisering van Serra als sleutelfiguur van de postminimalistische sculptuur in de naoorlogse periode. De foto levert niet zozeer bewijs, maar bovenal de aanzet voor haar analyse; het portret van Gorgoni toont Serra op een cruciaal moment in zijn artistieke ontwikkeling, zodat het Krauss toelaat om de kunstenaar en zijn werk in de tijd te situeren en kritisch te positioneren.[10]

Krauss' evocatieve lectuur en lucide analyse van het portret van Serra is een kritische standaard voor het potentiële gebruik van kunstenaarsportretten voor historiografische doeleinden. Krauss laat zien hoe een portret meer kan zijn dan illustratie, en behandeld kan worden als bron voor kunsthistorische en -kritische lectuur en interpretatie. Behoedzaamheid blijft natuurlijk geboden: dit soort beelden is nooit objectief, en altijd onderwerp van constructie en projectie. Het fotografische kunstenaarsportret is een van de media waarin het symbolisch kapitaal van de mythe van het kunstenaarschap in alle densiteit aanwezig is. Zoals Camiel van Winkel heeft aangetoond, is het kunstenaarschap naast een 'feitelijke praktijk' in hoofdzaak een constellatie van ideeën waarin mensen geloven – een ideologie. Fundamenteel is het geloof in de bijzondere aard van het kunstenaarschap: kunstenaars worden verbeeld als buitengewone, creatieve wezens, genieën; alles wat zij produceren is automatisch betekenisvol en van uitzonderlijke waarde.[11] Niet alleen het publiek lijkt gevoelig voor mythes, maar ook kunstenaars zijn bij het construeren van hun identiteit schatplichtig aan historisch gegroeide denkbeelden.[12] De mythe is een amalgaam van modellen waar kunstenaars vrijelijk uiteenlopende elementen uitpikken en opnieuw combineren. De verscheidene manieren waarop kunstenaars zich in de (kunst)wereld en tegenover het publiek positioneren door middel van tekst en beeld, zijn steeds geënt op deze historisch verankerde topoi, tropen en connotaties. De bijbehorende clichés – het genie, de bohemien, de magier, de eenzaat, de waanzinnige – functioneren ook als de basis waarmee kunsthistorici, critici, curatoren en conservatoren narratieven blijven construeren. Motieven, anekdotes, stereotypen en beelden blijven opduiken en laten de mythe rondom het kunstenaarschap gestaag doorleven.[13]

De portretten van Vandenberg zijn niet vreemd aan die clichématige beeldvorming. Ze borduren verder op de beeldtraditie van zowel het geschilderde als fotografische kunstenaarsportret, en zitten vol beeldelementen die verbonden zijn met het klassieke kunstenaarschap. Zijn ze daarom meteen verdacht? Kunnen ze, in een tijdperk van kritisch revisionisme van het kunstenaarschap, niet meer gebruikt worden?

De kunstenaar aan het werk (Ip Man, Hofstraat, 1981)

Een *long shot* toon Vandenberg in zijn eerste atelier aan de Hofstraat in Gent. Hij staat op een pallet en werkt aan een levensgroot doek dat voor hem tegen een schildersezel aanleunt. Terwijl de foto gemaakt wordt, draait hij zich snel naar rechts, weg van het schilderij richting een goedgevulde tafel. Daarom verschijnt Vanderberg in het beeld als een wazige schim. Slechts één wand van de werkruimte is zichtbaar. Vandenberg schildert een naakte figuur die in bad zit. Links op een stoel, naast het doek, staat een jerrycan white spirit en een foto. In de beginjaren schildert de kunstenaar voornamelijk naar eigengemaakt fotografisch materiaal. Op de drie schilderijen tegen de wand, aan de rechterzijde van de tafel die dienstdoet als schilderspalet, is eveneens een naakte vrouw te zien, staand in een teil of zittend in bad. Het gaat telkens om kunstenaar Mieja D'Hondt, partner van Vandenberg van 1978 tot 1996, die hij in die tijd uitvoerig fotografeerde en schilderde. In 1981 is Vandenberg vijf jaar afgestudeerd als schilder aan de academie van Gent, en begint hij stilaan erkenning te krijgen; zijn werk wordt opgenomen in de tentoonstelling *Picturaal 1. Recente schilderkunst*

Ip Man, Gent, 1980

in Vlaanderen in het ICC in Antwerpen, en eind '81 krijgt hij de Prijs Emile Langui voor schilderkunst, waarna hij een jaar als resident kan verblijven in de Cité Internationale des Arts in Parijs.[14] De naakten – duidelijk schatplichtig aan Pierre Bonnard – laten zien dat hij nog trouw blijft aan het academisch idioom. Het beeld maakt deel uit van een grotere reeks die Ip Man maakte, de oudste portretten die van Vandenberg voorhanden zijn.

Het mysterieuze atelier
(Walter De Mulder, Hofstraat, 1984)
In een frontaal *long shot* kijkt Vandenberg de fotograaf rechtstreeks aan, gezeten in een fauteuil die bijna centraal in beeld staat. Hij houdt de benen gekruist, leunt lichtjes achterover en glimlacht zacht. Aan zijn voeten staat een paar bespatte laarzen, al is er van werkzaamheden weinig merkbaar. De kunstenaar heeft geen werkkledij aan, maar is casual gekleed in een jeansvest, ribfluwelen broek en stevige laarzen. Zijn rechterhand, op de leuning van de zetel, markeert het middelpunt van het beeld. Trots, haast ondeugend, kijkt de kunstenaar terug. Hij lijkt er plezier in te scheppen weinig of niets prijs te geven. Het achterplan van de foto wordt volledig in beslag genomen door een plastic, semitransparant, met verf bespat zeil, dat een groot gedeelte van het atelier verbergt. Een kleine opening in het zeil, schuin achter de kunstenaar, toont een besmeurde pilaar en de achterzijde van een schilderij. Rechts in beeld is de onderste helft van twee omgedraaide schilderijen zichtbaar. Uiterst links neemt een fragment van een groot schilderij ongeveer een vijfde van het beeld in. Het is slechts gedeeltelijk zichtbaar en toont een gezicht met een gesloten oog. In 1984 heeft Vandenberg het gebruik van fotografisch bronnenmateriaal en de academische aanpak verlaten, nadat hij in aanraking is gekomen met internationale ontwikkelingen in die periode, in het bijzonder de heropleving van het expressionisme. Het werk van Vandenberg wordt in binnen- en buitenland geëxposeerd: hij neemt deel aan de *Biënnale van de Kritiek 1984* in het ICC en stelt twee jaar later tentoon in Washington en New York. Het zijn vooral lyrische weergaves van gezichten en handen, zoals het schilderij zichtbaar links vooraan in het portret door De Mulder, waarmee hij bekendheid verwerft.

De hand en de penselen
(Willy Dee, Hofstraat, 1987)
Door een opening tussen gestapelde verfpotten die onscherp in beeld zijn gebracht, kijkt de kunstenaar recht in de lens. De rechterhand van Vandenberg, wellicht gezeten op een stoel en met zijn elleboog op een tafel waarop verfpotten staan uitgestald, is prominent in beeld en geeft het middelpunt van de foto aan. Ter hoogte van zijn mond houdt hij twee penselen met aangekoekte verfresten vast. De foto lijkt de kunstenaar vast te leggen tijdens een pauze, maar details geven het tegendeel aan. Vandenberg draagt niet enkel schone kleren, ook zijn hand is proper. De foto is genomen in het atelier aan de Hofstraat, maar van die werkruimte valt niets te zien. Opnieuw is zijn blik sprekend: hij lijkt zich bewust van het opzet en kijkt met een mengeling van zelfvertrouwen en twijfel terug. Hij speelt het spel mee.

Focus op de kunstenaar
(Onbekende fotograaf, Hofstraat, 1987)
Over de rand van een liggend schilderij komt speels het hoofd van de kunstenaar piepen. Het uitgestrekte, kleurrijk en pasteus geschilderde canvas verbergt de rest van zijn lichaam. Achter de kunstenaar, tegen de achterwand van het atelier, leunen twee grote schilderijen tegen elkaar; rechts achteraan staat een klein schilderij tegen een stoel. Doordat de fotograaf heeft

Walter De Mulder, Gent, 1984

Willy Dee, Gent, 1987

N.N., Gent, 1987

scherpgesteld op het hoofd van de kunstenaar, is het schilderij dat meer dan de helft van het beeld in beslag neemt, onscherp. Geen van de schilderijen valt overigens volledig te bewonderen. Wel wordt duidelijk dat Vandenberg nog steeds lyrisch schildert, maar dat het kleurenpalet en de beeldtaal gewijzigd zijn. Strakke, dikke penseelstreken die rechthoekige, kleurige vlakken vormen, worden afgewisseld met golvende, dunnere lijnen. Sommige delen lijken weg te zijn geschraapt of uitgeveegd. In het schilderij achter de kunstenaar, links van zijn hoofd, strekt een zwarte figuur met een wit schort een lange linkerarm omhoog. Rechts is er een elliptische vorm te zien met dikke zwarte randen als een aureool of, door de drie korte gele lijnen erboven, als een oog met wimpers. De foto werd genomen in een periode waarin er geleidelijk aan meer herkenbare figuratieve elementen terugkeren in het werk van Vandenberg. Omstreeks 1987 evolueert hij richting een cartooneske stijl op veelal ingekraste achtergronden – beïnvloed door de populaire skatecultuur, graffiti en strips waarmee hij via zijn kinderen in aanraking komt. Links achteraan valt te zien hoe Vandenberg zijn schilderijen stockeert. Dat het atelier ook als opslagplaats fungeert, suggereert dat hij snel en veel werk maakt, maar ook dat de schilderijen niet meteen het atelier verlaten.

De handen in de zakken
(Karel Moortgat, Stokerijstraat, 1988)
Gekleed in een strakke, gestreepte spijkerbroek, losse wollen trui en foulard, poseert de kunstenaar in zijn atelier, staand naast een tafel. Zijn pose resoneert wonderwel met de houding van de cartooneske figuur die schetsmatig is aangezet op het overwegend blanco schilderij achter hem. De ruimte op en onder de tafel rechts ligt bezaaid met verschillende formaten verfpotten en jerrycans. Is dit een schilderij dat op het punt staat voltooid te worden? De houding en de kledij van de kunstenaar spreken dat tegen: hij houdt zijn handen in zijn broekzakken en kijkt zelfverzekerd recht in de camera; zelfbewust lijkt hij de kijker een blik op het creatieproces te ontzeggen.

De achterkant van het schilderij
(Karel Moortgat, Stokerijstraat,1988)
Een ander portret uit hetzelfde jaar, door dezelfde fotograaf maar uit een andere reeks, gaat nog een stap verder in de weigering om werk te tonen. We zien de kunstenaar vanuit vogelperspectief in het atelier. Of hij gehurkt zit, dan wel op een stoel aan een tafel, is onduidelijk. Opnieuw draagt hij schone kleren: bovenop een jeansjasje een leren jack. Rond zijn nek is een gestreept sjaaltje geknoopt – geenszins het plunje van een schilder die aan het werk is. Nergens in beeld vallen er sporen van de handeling van het schilderen te bespeuren. De vloer en de wand zijn kraaknet. Achteraan leunt een schilderij van groot formaat met het

Karel Moortgat, Gent, 1988

beeldvlak tegen een witte bakstenen muur. De achterzijde van het canvas neemt zowat het complete middenplan van de foto in beslag. Horizontale en verticale latten verdelen het doek in negen gelijke vierkanten. Het is onduidelijk wat er op de voorkant van het doek staat, als het tenminste niet leeg is. Ook al is er van het atelier nauwelijks iets zichtbaar, het verschijnt niet langer als het slagveld van schilderkunstig labeur, maar veeleer als een vacuüm, even kaal als een tentoonstellingsruimte. Of was de ruimte netjes omdat Vandenberg nog maar pas zijn nieuwe atelier in de Stokerijstraat had betrokken?

Het blanco doek
(Onbekende fotograaf, Stokerijstraat, 1994/1995)
De kunstenaar is uit beeld gestapt. Alle aandacht wordt opgeëist door een spierwit doek op een schildersezel, of een stoel die daarvoor doorgaat. De ezel alsook de achterliggende muur zijn van onder tot boven vrijwel geheel bedekt met verschillende lagen opgedroogde verfspatten in overwegend zwart, rood en grijstinten. Bepaalde spatten wekken zelfs de indruk dat de muur met verf is bekogeld. Een opeenhoping van restanten verf, en enkele besmeurde verfpotten onderaan de foto, duiden de overgang aan tussen wand en vloer. Een door verf en chemische producten verstijfde vod valt nog net te onderscheiden, links onder het blanco canvas. De kunstenaar is afwezig, maar het contrast tussen het maagdelijk witte doek en het schilderkunstige slagveld dat hij heeft achtergelaten, evoceert eens te meer de heroïsche arbeid die hij in het atelier verricht.

De schoenen van de kunstenaar
(Onbekende fotograaf, Stokerijstraat, 1996)
Op een plank in het atelier rusten een paar versleten veterschoenen. Eén veter staat strakgespannen, terechtgekomen onder de zool van de linkerschoen. De neus en de bovenkant zijn bedekt met rode, witte, gele, zwarte en blauwe verfspatten. Door de opeenhoping van spatten is een dikke korst van verf ontstaan die craqueleert zoals een schilderij. Opnieuw blijft de kunstenaar buiten beeld, maar wordt zijn artistieke aanwezigheid en activiteit geëvoceerd door sporen.

Karel Moortgat, Gent, 1988

De mijmerende kunstenaar
(Isabelle Pateer, Stokerijstraat, 2002)
In een verticale, smalle strook, als was het een opening in een muur, staat de kunstenaar. Hij draagt een lange zwarte mantel en een kraagloos shirt. Zijn blik is vooruit gericht. De wanden waartussen hij staat, bestaan uit grootschalige doeken die tegen elkaar leunen en zo een muur vormen. Op de achtergrond zijn nog twee kleinere schilderijen te zien. De grote doeken rechts in beeld zijn eerder donker, links veeleer licht. Enkel van het doek links in de foto valt het geschilderde beeld te beschrijven. Dunne horizontale en verticale penseellijnen vertrekken van de randen van het canvas naar het midden, waar ze elkaar gedeeltelijk overlappen en kruispunten vormen. De verf, waterig, is uitgelopen, en uit de horizontale strepen ontwikkelen zich verticale slierten. Door de uitsparingen is het witte canvas nog zichtbaar; het lijnenspel dat ontstaat, heeft iets weg van prikkeldraad. Dit portret werd gemaakt in een periode waarin Vandenberg opnieuw abstractie en felle kleuren in zijn werk introduceert en dus afscheid heeft genomen van een symbolische, gruwelijke beeldtaal met martelscènes, fragiele portretten en flagellanten – deze symbolische werken waren het onderwerp van *Philippe Vandenberg. Oeuvre 1995-1998*, een solotentoonstelling in het M HKA (1999-2000). Vanaf 2003 transformeren de lijnen stelselmatig tot in elkaar hakende kruisen en stippellijnen die de architecturale schaal van de doeken verder versterken. De hier afgebeelde werken bestaan wellicht niet meer als dusdanig. In de laatste jaren van zijn leven overschilderde Vandenberg veel oudere werken tot zwarte monochromen.

N.N., Gent, 1994/1995

N.N., Gent, 1996

Isabelle Pateer, Gent, 2002

Wouter Cox, Brussel, 2008

De kachel
(Wouter Cox, Vanderstichelenstraat, 2008)

De kunstenaar zit neer in een bordeaux fauteuil en roert met een lepel in een glazen bokaal. Hij is warm ingeduffeld met muts en sjaal, een verfrommeld deken ligt in zijn schoot. Naast de rechterpoten van de fauteuil en onder een bijzettafeltje staat een paar bottines. Een houten plank ligt op de grond, naast een donkerblauwe reiskoffer en een doos met latex handschoenen. Stukken plastiek beschermfolie en verhuisdoeken vormen een lappendeken die de helft van de rode tegelvloer beschermt tegen vuil en verf. Een rotan schommelstoel waarvan de armsteunen bedekt zijn geraakt met blauwige lak staat centraal in beeld. Daarachter bevindt zich een enorme kachel, een tik naar rechts gepositioneerd.

Vier grote rechtopstaande doeken van ongeveer twee bij twee meter, van de grond getild door kleine houten blokjes, delen het Brusselse atelier (een voormalige garageloods) op in kleinere ruimtes. De zones die zo ontstaan worden ingenomen door tafels met schetsboeken en andere documenten. De ruimtes lijken te fungeren als tekenkamers, of als opslagplaatsen voor kunstwerken. Schilderijen liggen op de vloer, zijn opgestapeld tegen de muur of steken in dozen. Vandenbergs werkplaats dient zich aan als een labyrint van kamertjes. Hij wordt geflankeerd door de quasi monotone schilderijen, waarop hier en daar witte, haast transparante, geometrische vormen in krijt zijn getekend. De zwarte onderlaag is geen diep, doordringend zwart – eerder het zwart van slecht schoongemaakte schoolborden waarop de witte, mistige krijtrestanten van de vorige les nog te lezen vallen. In zowat alle gevallen gaat het om oudere werken die Vandenberg meermaals heeft overschilderd, en die dus de oorspronkelijke, zowel abstracte als figuratieve, beelden verbergen. Links vooraan staat een werk zonder titel uit de periode 2005-2007; de slogan KILL THEM ALL, in wit en geel krijt, valt net buiten beeld. Op het werk dat grotendeels door de kachel aan het zicht onttrokken wordt, valt nog net het motief te ontwaren van dozen die een rondedans maken. Onderaan rechts staan de laatste letters van JE PEUX, hoogstwaarschijnlijk een fragment van de Prière de la Sérénité gehanteerd door mensen aangesloten bij de Anonieme Alcholisten: 'Mon Dieu, donnez-moi la sérénité d'accepter les choses que je ne peux changer, le courage de changer les choses que je peux, et la sagesse d'en connaître la différence.' Vandenberg worstelde op meerdere momenten in zijn leven met een drank- en drugsverslaving, en deze zin komt meermaals, soms gedeeltelijk, andere keren volledig, in schilderijen en tekeningen voor. De fotograaf nam dit portret tijdens de periode waarin hij de kunstenaar volgde ter voorbereiding van de tentoonstelling *Visite* in het MSK te Gent (2008) waarbij een gelijknamige catalogus werd uitgebracht.

Schilderkunstige actie

Het is tekenend dat Vandenberg in slechts één serie portretten in zijn atelier 'in actie' is. Het portret van Man uit 1981 is een van de weinige beelden waarop hij effectief aan het schilderen is, of toch met een penseel in de nabijheid van een doek vertoeft. Het is ook de oudste beeldenreeks die er van hem voorhanden is. Het lijkt erop dat Vandenberg na zijn vroege ervaring met Man besliste om het bekende adagium te huldigen dat de ambacht van de kunstenaar maar beter een goed bewaard geheim blijft.[15] Terwijl Honoré de Balzac in *Le Chef d'oeuvre inconnu* reeds in 1831 het betreden van het atelier van de moderne kunstenaar als een vorm van heiligschennis met fatale gevolgen karakteriseerde, gaat de legende dat Hans Namuths filmische registratie van een schilderende Pollock het begin van het einde van diens carrière inluidde. Tegen dergelijke onthullingen of ontmaskeringen zijn weinig kunstenaars opgewassen, tenzij ze de regie in eigen handen nemen. Het verklaart waarom fotoportretten zelden spontaan zijn, en doorgaans de kunstenaar statisch en geposeerd weergeven. Het gros van de portretten in het archief Vandenberg voeren niet het unieke moment van de artistieke creatie op, maar tonen hem net wanneer hij *niet* aan het werk is. Het is zelden of nooit duidelijk of hij nog moet beginnen, of er net een dag in het atelier heeft op zitten. Het moment en het proces van creatie moeten niet gecapteerd worden om ze te evoceren. De afwezigheid van handelingen maakt het mysterie er niet minder om. De rondslingerende verfpotten in combinatie met de bespatte wanden en de vloer die in het gros van de foto's als setting te zien zijn, doen het nodige werk. Ze getuigen niet alleen van een artistieke identiteit, maar bezitten tevens het vermogen om een beeld op te roepen van de ploeterende kunstenaar die, wanneer er geen fotograaf aanwezig is, in alle eenzaamheid strijd levert in zijn atelier.

Dit effect wordt op de spits gedreven door de foto met het onbeschilderd canvas uit 1994 of '95. De actie wordt geïmpliceerd door de afwezigheid van zowel het lichaam van de kunstenaar als van het schilderkunstige beeld. De bespatte muur treedt op als herinnering aan het vervlogen werkproces, als 'palimpsest waarin de sporen van alle eerder geproduceerde werken te lezen zijn'.[16] Tegelijkertijd wacht het blanco canvas om beschilderd te worden en kondigt zo het toekomstige werk aan. Samen signaleren ze het creatief potentieel van de kunstenaar; de studio verschijnt als plek voor zowel intellectuele inspanningen, gesymboliseerd door het witte doek, als voor noeste arbeid, verzinnebeeld door de spatten.[17] De foto vormt daarom het omgekeerd evenredige equivalent van het portret door Man uit 1981. Allebei leggen ze getuigenis af van Vandenbergs treffen met de schilderkunst in zijn atelier. Onwillekeurig brengen ze Harold Rosenbergs beschrijving van het canvas als heroïsche arena voor schilderkunstige actie in herinnering, karakteristiek voor het werk van Amerikaanse schilders als Pollock, Willem De Kooning en Franz Kline – kunstenaars die een grote indruk nalieten op Vandenberg tijdens zijn eerste reis naar de VS in 1978. Maar waar op het portret uit 1981 nog de effectieve actie te zien is, blijven vijftien jaar later alleen nog de sporen zichtbaar. Samen vormen ze de twee uitersten van het spectrum van portretten: alle andere foto's van Vandenberg kunnen tussen deze twee beelden gesitueerd worden – tussen handeling en de afwezigheid ervan. De kunstenaar is niet letterlijk aan het werk, maar hij doet wel steeds 'iets': hij knielt, zit, staat, tuurt, mijmert. Het zijn terugkerende objecten die 'creatie' evoceren: benodigdheden essentieel voor zijn ambacht, zoals palet, verf, penselen, vodden, ezel, doek en schoenen, maar ook een iconisch meubel als de kachel, worden bewust, soms zelfs met opzet geënsceneerd.[18] Wat staat het extra paar laarzen te doen naast de kunstenaar in het portret uit 1984? Waar ligt de rest van zijn werkplunje? Waarom houdt hij penselen vast, terwijl hij geen werkkledij draagt in het portret uit 1987? Even vaak worden er dingen bewust aan het zicht onttrokken: zelden verschijnt een werk volledig in beeld, terwijl het tonen van de achterkant van een schilderij de nieuwsgierigheid aanwakkert.[19] Ook het atelier wordt slechts fragmentarisch getoond, of het zit verscholen achter een zeil.

Dubbelzinnigheid

En de kunstenaar? Soms lijkt hij mee te spelen, soms niet. Nu eens kijkt hij ondeugend terug, wacht zelfzeker af of grijnst, dan weer lijkt hij onzeker en met vragen te zitten. De foto's zijn heel af en toe grimmig, maar vaak ook humoristisch. Het beeld van Vandenberg dat de portretten samen laten verschijnen is meerduidig en gelaagd, soms tegenstrijdig zelfs. De clichés omtrent het kunstenaarschap en het atelier worden er zowel door aangeraakt en bespeeld, als bevraagd en geaffirmeerd.

De valstrik van elk kunstenaarsportret bestaat erin de kunstenaar met het beeld te identificeren. Krauss kon zich extensief beroepen op het beeld van Serra in actie omdat niet de persoon maar de praktijk van de kunstenaar erdoor wordt geportretteerd. Ze stipt niet voor niets meteen aan dat de kunstenaar een masker draagt. Bij Vandenberg licht de zaak enigszins moeilijker. De grens tussen leven en kunst was bij hem zeer dun. In een lang en uiterst lezenswaardig interview uit 2006, getiteld 'L'important c'est le kamikaze', geeft hij menigmaal aan dat kunst voor hem niet minder is dan een manier om in het leven te staan, om met het leven om te gaan, om tijdelijk te troosten. 'De schilderkunst', zegt Vandenberg, 'oefent mij in het geboren worden, oefent mij in het sterven.' Kunst benadert de omgang met de twijfel die elk leven kenmerkt. Bij de moderne kunstenaar komt daar de onophoudelijke twijfel aan het eigen artistieke kunnen bij, want de beslissing om kunst te maken ligt volledig bij de kunstenaar zelf: 'Op dat eigenste moment wordt men geconfronteerd met de fundamentele eenzaamheid van de menselijke conditie. Het is een activiteit waarbij niemand ons kan helpen en die bovendien niemand van ons eist.'[20]

Beide vormen van twijfel spelen op elkaar in, maar ze zijn allerminst synoniem voor Vandenberg. De kunstenaar beschrijft dat hij het leven vaak niet eenvoudig vindt, en zonder schaamte geeft hij toe zijn toevlucht te hebben gezocht in alcohol en drugs, en daarvoor ook gehospitaliseerd te zijn. Maar dat, zo stelt hij duidelijk, heeft nooit geholpen om werk te maken. Net zoals miserie niet tot kunst leidt, is schilderen geen therapeutische bezigheid: 'Ik heb beseft dat het werk zich altijd laat maken ondanks en niet dankzij de problemen.'[21]

Iedereen heeft demonen om tegen te vechten. Wat het principe van de kamikaze betreft, is hij evenwel dubbelzinniger. 'Ik heb iets van een *kamikaze*', vertelt hij. 'Ik onderhoud een perverse relatie met zelfdestructie en zelfs met vernietiging in het algemeen.'[22] En met de nodige zin voor romantiek beroept hij zich vervolgens op de meervoudige kunstenaarspersoonlijkheden die in hemzelf leven.

> Een veelheid aan schilders, binnen in mij, willen hun doek tot stand brengen: de chaotische schilder, de ordelijke, de delirerende, de rationele, de paranoide, de idiote schilder… Om tussen al die schilders een overeenkomst te vinden of om hen een akkoord te laten bereiken, dat is een heel gek karwei.[23]

Tijdens het interview – maar ook in de portretten – komen die verschillende persoonlijkheden naar boven. Nu eens is aan het woord de zeer lucide, postmoderne kunstenaar die, in bewoordingen die van Barnett Newman of John Cage lijken te komen, de beloftevolle terreur van de leegte beschrijft; 'het doek is die witte ruimte waarop de schilder […] een schijn van eenheid kan herscheppen, het gebrek kan sublimeren'.[24] Dan weer spreekt de getormenteerde, romantische ziel over het schilderij als een beeld dat enkel in een staat van wanhoop bereikbaar wordt. Net die dubbelzinnigheid maakt Vandenberg tot een waardevolle kunstenaar. Hij was niet bang voor ongerijmdheden of contradicties. Uit zijn geschriften blijkt hoe erudiet hij was, maar ook hoe pathetisch hij bijwijlen uit de hoek kon komen. Hij kende zijn geschiedenis, maar schuwde clichés niet. Hij verlangde naar succes en erkenning, maar weigerde concessies te doen. Hij was meerdere keren overtuigd van een bepaalde schildertechniek, om daarna toch weer van koers te veranderen. Hij zag kunst als een eerbetoon aan het leven, maar sloeg toch de hand aan zichzelf. Het getuigt dus van een verregaande simplificatie om zijn leven en oeuvre te duiden als een gevolgtrekking van zelfdestructieve keuzes, en de kunstenaar te typecasten als iemand die zowel emotioneel als artistiek een suïcidale lotsbestemming kende. Al even twijfelachtig is de poging om daarvoor in de portretten gepast bewijsmateriaal te vinden, als curator of kunstwetenschapper. 'Ik geloof', zei Vandenberg, 'dat je *onderzoeker* wordt zoals iemand die bij de rijkswacht gaat, uit behoefte aan normen, aan veiligheid.'[25]

Noten

1 Philippe Vandenberg, *L'important c'est le Kamikaze. Œuvre, 2000-2006*, s.l., Philippe Vandenberg, 2006, p. 18.
2 De latere werken die Vandenberg over Molenbeek maakte, waren recentelijk het onderwerp van een solotentoonstelling in Bozar. Zie *De Witte Raaf*, nr. 208, 2020.
3 De tentoonstelling reisde na afloop naar het Pasquart Kunsthaus in Biel, Zwitserland. Bij de retrospectieve verscheen een catalogus: Brigitte Kölle, Felicity Lunn (red.), *Kamikaze*, Keulen/Veurne, Walther König/Hannibal, 2018.
4 Bernard Dewulf, Robert Hoozee, Philippe Vandenberg, *Philippe Vandenberg. Visite*, s.l., Philippe Vandenberg, 2008, p. 30.
5 Brigitte Kölle, 'KAMIKAZE as the principle', in: Kölle, Lunn (red.), op cit. (noot 3), pp. 30-32.
6 Ibid., p. 37.
7 Maarten Liefooghe, *De monografische factor. Theoretische en architecturale aspecten van kunstenaarsmusea*, proefschrift, Universiteit Gent, 2013, p. 133. Voor meer informatie over de werkplaats als podium voor falen, tragedies en zelfdestructiviteit, zie: Marc Gotlieb, 'Creation and death in the romantic studio', in: Michael Cole, Mary Pardo (red.), *Inventions of the studio. Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005, pp. 147-183.
8 Zo verscheen het portret met de verfpotten in 1988 bij een artikel over zes jonge Belgische kunstenaars: Brigid Grauman, 'Brush with the new', *Sabena Revue*, nr. 9, 1988, pp. 62-69. Het portret uit 2008 verscheen bij een artikel van Hans Theys, 'Philippe Vandenberg in gesprek met collectie Gents MSK. Ontmoeting tussen zwaarmoedigheid en vertrouwen', *HART*, nr. 25, 2008, p. 10.
9 Het portret van Serra werd voor het eerst afgedrukt op de cover van een boek: Grégoire Müller, *The New Avant-Garde. Issues for the Art of the Seventies*, New York, Praeger, 1972.
10 Rosalind E. Krauss, 'Richard Serra/Sculpture', in: Laura Rosenstock (red.), *Richard Serra Sculpture*, New York, The Museum of Modern Art, 1986, pp. 15-39.
11 Camiel van Winkel, *De mythe van het kunstenaarschap*, Amsterdam, Fonds BKVB, 2008, p. 11, 33.
12 Catherine M. Soussloff, *The absolute artist. The historiography of a concept*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 20.
13 Rachel Esner, Sandra Kisters, Ann-Sophie Lehmann, 'Introduction', in: Idem (red.), *Hiding making – showing creation. The studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013, p. 10. Zie ook: Ernst Kris, Otto Kurz, Ernst Gombrich, *Legend, myth, and magic in the image of the artist. A historical experiment*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 132; Alain Bonnet, 'Foreword', in: Rachel Esner, Sandra Kisters (red.), *The mediatization of the artist*, Cham, Palgrave, 2018, pp. viii; Maarten Liefooghe, op. cit. (noot 7), p. 127, pp. 202-204.
14 Voor een uitgebreid biografisch overzicht zie: Johannes Muselaers, 'Biografie', in: Kölle, Lunn (red.), op cit. (noot 3), pp. 178-191.
15 Kris, Kurz, Gombrich, op. cit. (noot 13), p. 124.
16 Alice Bellony-Rewald, Michael Peppiatt, *Imagination's chamber. Artists and their studios*, Boston, Little, Brown & Company, 1982, p. 205.
17 Craig Owens, 'Back to the studio', *Art in America*, nr. 1, 1982, p. 101. Zie ook Brian O'Doherty, *Studio and cube. On the relationship between where art is made and where art is displayed*, New York, Princeton Architectural Press, 2007, p. 10; Sandra Kisters, 'Old and new studio topoi in the nineteenth century', in: Esner, Kisters, Lehmann (red.), op. cit. (noot 13), pp. 18-20.
18 O'Doherty, op. cit. (noot 17), p. 14, 17.
19 Ibid., p. 10.
20 Philippe Vandenberg, op. cit. (noot 1), p. 14, 18.
21 Ibid., p. 18.
22 Ibid., p. 13, 23.
23 Ibid., p. 23.
24 Ibid., p. 18.
25 Ibid., p. 18.

Copyright afbeeldingen: de fotografen, Philippe Vandenberg Foundation, archief Philippe Vandenberg (UGent).

Dit artikel bouwt voort op archiefonderzoek voor een bachelor- en masterscriptie (Universiteit Gent, 2021): het verzamelen, digitaliseren, classificeren en identificeren van fotoportretten en studiozichten van Philippe Vandenberg. De auteurs danken de Philippe Vandenberg Foundation (in het bijzonder Johannes Muselaers), Mieja D'Hondt, Hendrik Defoort (collectiebeheerder Universiteit Gent) en Frank Vanlangenhove (leeszaal bijzondere collecties).

Colofon

met de steun van de
Vlaamse overheid en Mondriaan Fonds

Redactie

Christophe Van Gerrewey, Noortje de Leij (&), Daniël Rovers

Zakelijke leiding: **Dirk Mertens** (dirk.mertens@dewitteraaf.be)
Redactiesecretariaat en publiciteit: **Thomas Olbrechts** (thomas@dewitteraaf.be)
Eindredactie en correctie: **Dirk Mertens**
Vormgeving: **Inge Ketelers**

Bestuur: **Peter Bernaerts, Arnold Heumakers, Marc De Kesel, Yasmine Kherbache, Maaike Lauwaert**

Adviesraad: **Mieke Bal, Ann Demeester, Caroline Dumalin, Fieke Konijn, Louise Osieka, Nina Serulus, Merel van Tilburg, Bart Verschaffel, Camiel van Winkel**

Thema's van de komende nummers: redigeren en corrigeren, Zwitserland, ouderschap, Alleingang.

Bijdragen (ongevraagde inzendingen) over deze en andere onderwerpen kunnen worden ingestuurd via redactie@dewitteraaf.be

Personalia

Ernst van Alphen is hoogleraar literatuurwetenschap (Universiteit Leiden). Recente publicaties: *Shame! and Masculinity* (2020), *Failed Images: Photography and Its Counter-Practises* (2018) en *Staging The Archive: Art and Photography in Times of New Media* (2016).
Dominic van den Boogerd is coördinator artistieke begeleiding en research aan het postacademische kunstenaarsinstituut De Ateliers in Amsterdam en kunstcriticus.
Wouter Davidts is docent moderne en hedendaagse kunst (UGent). Hij leidt de onderzoeksgroep KB45 (Kunst in België sinds 1945) en schrijft over kunst, architectuur en het museum.
Christophe Van Gerrewey is auteur van enkele romans, redacteur van *De Witte Raaf* en professor architectuurtheorie (EPFL Lausanne). In 2019 verschenen *Choosing Architecture* en *OMA/Rem Koolhaas. A Critical Anthology*.
Laura Herman is hoofd van de internationale postgraduaatsopleiding Curatorial Studies en van de master beeldende kunsten, afstudeerrichting Vrije Kunsten van KASK & Conservatorium Gent.
Arnold Heumakers is historicus, essayist en criticus, onder meer voor *NRC Handelsblad*. In 2020 verscheen *Langs de afgrond. Het nut van foute denkers*.
Steven Humblet is criticus, docent, onderzoeker en curator. Hij doceert fotogeschiedenis (KASK Antwerpen) en is voorzitter van onderzoeksgroep Thinking Tools.
Vlad Ionescu doceert kunst- en architectuurtheorie en -geschiedenis aan de Faculteit Architectuur en Kunst (UHasselt)/PXL MAD. Hij werkt rond de moderne kunstgeschiedschrijving en de relatie tussen kunst en architectuur.
Steven Jacobs is kunst- en filmhistoricus. Hij doceert aan Universiteit Gent en Universiteit Antwerpen.
Marga van Mechelen is kunsthistoricus, doceerde aan de Universiteit van Amsterdam. In 2019 verscheen *A Critical History of Media Art in the Netherlands. Platforms, Policies, Technologies*.
Grâce Ndjako studeerde filosofie en politicologie in Amsterdam en Parijs. Ze is onderwijsassistent niet-westerse filosofie aan de Universiteit van Amsterdam. Ze schrijft onder andere voor *Dipsaus Exclusives*, *de Nederlandse Boekengids* en *Hard//hoofd*.
Anton Pereira Rodriguez is assistent aan de vakgroepen Kunst-, Muziek-, en Theaterwetenschappen en Architectuur & Stedenbouw (UGent). Zijn doctoraat handelt over Jan Vercruysses band met Italië.
Daniël Rovers is schrijver en redacteur van *De Witte Raaf*. Begin volgend jaar verschijnt zijn nieuwe roman *Vergeten meesters*.
Ed Taverne is architectuurhistoricus en hoogleraar-emeritus (Rijksuniversiteit Groningen). Hij blogt over urbanisatie en stadscultuur (edtaverne.wordpress.com).
Merel van Tilburg is universitair docent kunstgeschiedenis (Rijksuniversiteit Groningen) en is als wetenschappelijk onderzoeker verbonden aan de Université de Genève.
Pieter T'Jonck is ingenieur-architect. Hij schrijft sinds 1980 over dans en performance, architectuur en beeldende kunst, in kranten, tijdschriften en boeken in binnen- en buitenland.
Benoît Vandevoort is ingenieur-architect. Aan de Faculteit Architectuur van de KU Leuven werkt hij aan een doctoraat over de geschiedenis van Belgische opleidingen interieurarchitectuur.
Kathy Vanhout studeerde in 2020 af als theater- en filmwetenschapper (Universiteit Antwerpen). Ze bereidt op dit moment een doctoraatsproject voor in filmstudies.
Nadia de Vries is schrijver en cultuurwetenschapper, en auteur van *Kleinzeer* (2019) en de Engelstalige dichtbundels *Dark Hour* (2018) en *I Failed to Swoon* (2020). Ze promoveerde aan de Universiteit van Amsterdam.
Paul Willemsen is curator en criticus. Hij schrijft over fotografie, film en beeldende kunsten.
Eléa De Winter is afgestudeerd als kunstwetenschapper (UGent) met een scriptie over de fotografische studiobeelden en portretten van Philippe Vandenberg.

Praktische gegevens

ISSN: 0774-8523
BTW nummer: BE 0456.630.567
Verschijningsritme: tweemaandelijks

Planning	verschijnt	deadline
nummer 214	15 november 2021	15 oktober 2021
nummer 215	20 januari 2022	20 december 2021
nummer 216	15 maart 2022	15 februari 2022
nummer 217	15 mei 2022	15 april 2022
nummer 218	15 juli 2022	15 juni 2022
nummer 219	20 september 2022	20 augustus 2022

Oplage: 14.000 ex. Gratis beschikbaar in archieven, bibliotheken, culturele cafés, culturele centra, galeries, instellingen voor hoger en deeltijds kunstonderwijs, kunstboekhandels, musea en stichtingen voor beeldende kunst.

Abonnement

De Witte Raaf is een gratis meeneemkrant. Wenst u dat *De Witte Raaf* thuisbezorgd wordt of wilt u het tijdschrift financieel ondersteunen, dan kunt u een (steun)abonnement nemen. Via PayPal kunt u op www.dewitteraaf.be een doorlopend (steun)abonnement nemen. U kunt het bedrag ook overschrijven. Vermeld uw adres, e-mailadres en het nummer waarbij het abonnement moet ingaan. Let op: gebruik het juiste rekeningnummer voor uw land! Losse nummers van *De Witte Raaf* kunnen op dezelfde wijze worden (na)besteld.

Rekeningnummers

KBC Brussel	BE33 4222 1816 1146
TRIODOS Nederland	NL73 TRIO 0784 9288 35

Buitenland (binnen Europa):
IBAN: BE33 4222 1816 1146 – BIC: KREDBEBB
Gelieve in de mededeling het nummer te vermelden waarmee u uw abonnement wilt laten beginnen.

Tarieven België en Nederland

Abonnement	€ 30,00
Abonnement + boek	€ 45,00
Steunabonnement	€ 60,00
Losse nummers	€ 10,00

Tarieven Buitenland

Abonnement	€ 40,00
Abonnement + boek	€ 50,00
Steunabonnement	€ 60,00
Losse nummers	€ 10,00

Raadpleeg het boekenaanbod via www.dewitteraaf.be
Meer info: thomas@dewitteraaf.be

— Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd zonder voorafgaandelijke toestemming van de uitgever en de auteurs.
— De rechten voor de illustraties en de teksten werden naar best vermogen geregeld. Andere rechthebbenden gelieve zich te wenden tot de redactie.
— Schriftelijke reacties kunnen gepubliceerd worden maar de redactie behoudt zich het recht voor ingezonden brieven in te korten.
— Ongevraagde bijdragen worden niet teruggestuurd.

Uitgever: DWR/TWR vzw
Postbus 1428, B-1000 Brussel 1
Tel. 32(0)2 223.14.50
http://www.dewitteraaf.be – e-mail: info@dewitteraaf.be
Verantwoordelijke uitgever: Thomas Olbrechts,
Kersbeeklaan 113, 1190 Brussel