



# MARGARET HARRISON

## DANSER SUR LES MISSILES

BEZOEKERSGIDS

NL

TENTOONSTELLING

20.02 > 23.05.2021

**BP**  
**S**22  
MUSÉE D'ART  
DE LA PROVINCE  
DE HAINAUT



49 Nord Frac  
6 Est Lorraine

+ RUPTZ  
+ PETR DAVYDCHENKO  
+ MERCI FACTEUR!  
MAIL ART #2

℞  
© Margaret HARRISON,  
*Captain America II*,  
1997,  
Courtesy Nicolas Krupp,  
Basel  
Foto: Serge Hasenböhler

# INHOUD

---

**04**

**KAART VAN TENTOONSTELLINGEN**

**06**

**MARGARET HARRISON**

*DANSER SUR LES MISSILES*

**07**

De tentoonstelling

**08**

De kunstenaars

**10**

De kunstwerken  
gelijkvloers

**16**

De kunstwerken  
+1

**32**

**RUPTZ (1975-1977)**

*DES FOUS QUI SERONT  
DES CLASSIQUES*

**40**

**PETR DAVYDTCHENKO**

*PERFTORAN*

**44**

**MERCI FACTEUR !**

**MAIL ART #2**

Eric Adam & Bernard Boigelot

**46**

**HET KLEINE MUSEUM**

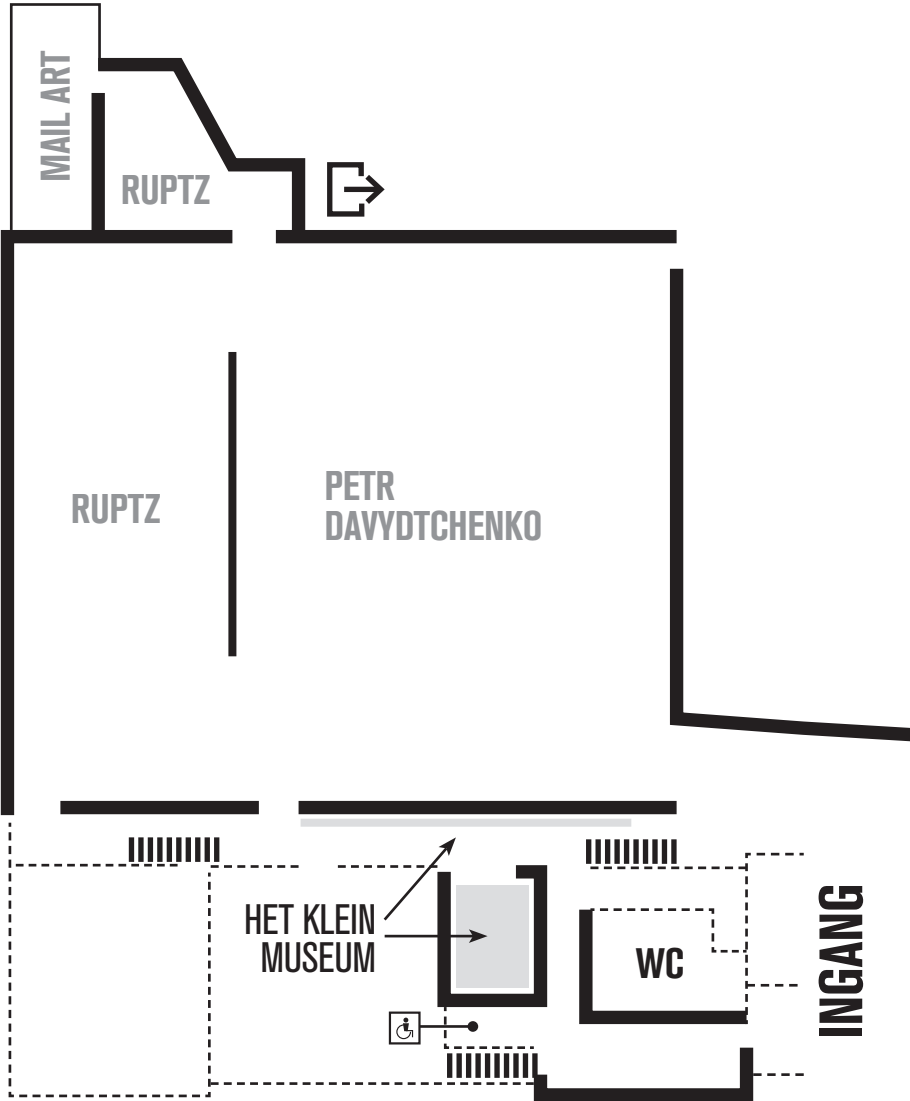
*Binnen en buiten...!?*

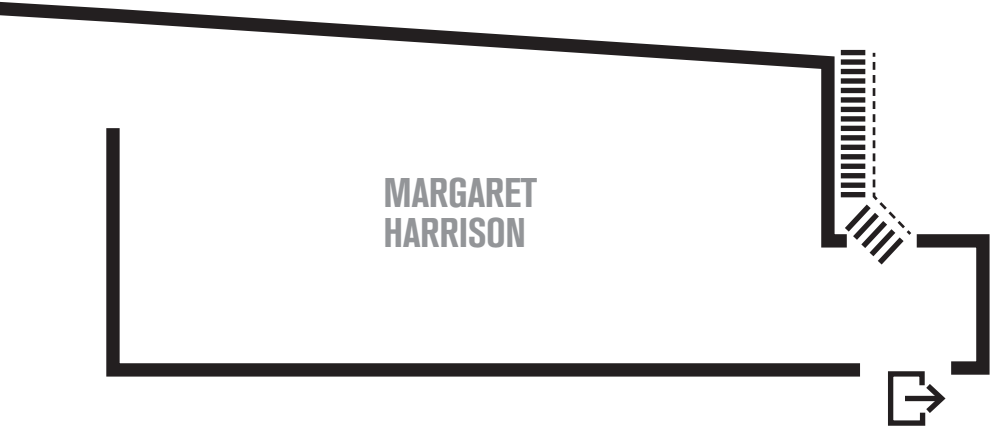
**48**

**PRAKTISCHE INFO**

# GRANDE HALLE

0





# MARGARET HARRISON

## DANSER SUR LES MISSILES

20.02 > 23.05.2021

---

Curator: Fanny GONELLA

PIERRE  
DUPONT-ZAAL  
GELIJKVLOERS  
+1

# DE TENTOONSTELLING

Na haar tentoonstelling in 49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine, in Metz (2019), wordt *Danser sur les Missiles*, een retrospectief van Margaret Harrison (1940, GB), opnieuw naar de BPS22 overgebracht. De tentoonstelling werd gerealiseerd door Fanny Gonella, directrice van Frac Lorraine. Haar opzet is om voor het eerst in België kennis te maken met deze centrale figuur van de Britse feministische kunst, aan de hand van een oeuvre dat haar hele carrière bestrijkt, van het begin van de jaren 1970 tot nu.

Al meer dan 50 jaar werkt Margaret Harrison aan het zichtbaar maken van dominantie en geweld in de professionele en huiselijke sfeer, maar ook in de kunstgeschiedenis en de populaire cultuur. Op hetzelfde niveau beoefent zij kunst en activisme en trotseert zij krachtig de scheiding tussen sekse en klasse door mannenlichamen te vervrouwelijken, op humoristische wijze de machtsstructuren om te keren die door de maatschappij en de media worden uitgedragen waarbij zij gebruik maakt van groteske benaderingen zoals overdrijving, parodie en subversie. Margaret Harrison is met deze werken haar tijd ver vooruit. Want als haar radicale discours vandaag de dag nog even sterk is, dan is dat omdat zij een pioniersrol bekleedde. Margaret loopt haar tijd vooruit en kaart de problematisering van de klasse-hiërarchie die het huidige feminisme bezielen aan. Margaret Harrison, opgegroeid in Engeland, ligt aan de wieg van de vakbondsbeweging, de oprichting van arbeidersrechten en de feministen die burgerlijke ongehoorzaamheid hebben uitgeroepen tot een instrument in de strijd voor vrouwenrechten. Zij is een natuurlijke afspiegeling van deze strijd en stelt haar artistieke werk in dienst van het feminisme.

De titel van de tentoonstelling, *Danser sur les Missiles*, verwijst dan ook naar het "Greenham Common Women's Peace Camp" (1981 - 2000), een kamp dat voornamelijk bestond uit vrouwen die vreedzaam protesteerden tegen de plaatsing van Amerikaanse kernraketten op de basis van de Royal Air Force in Greenham Common in Zuid-Engeland. In 1982 demonstreerden 30.000 vrouwen, waaronder Margaret Harrison. Zij vormden een ketting die de 15 kilometer lange omtrek van het militaire kamp omsloot, alvorens het binnen te dringen en al dansend naar de silo's te gaan waar de raketkoppen waren ondergebracht.

Net als de reeks werken rond *Greenham Camp*, die in BPS22 werd gepresenteerd en die betrekking heeft op deze historische gebeurtenis, belichten de ongeveer vijftig werken die in deze tentoonstelling worden voorgesteld de diversiteit van de praktijk van Margaret Harrison (installaties, schilderijen, tekeningen en teksten). De indeling van de tentoonstelling is niet chronologisch, maar speelt in op een spiegeling en brengt een dialoog tussen de werken tot stand. Het werk van Margaret Harrison, dat lange tijd verborgen bleef, krijgt nu eindelijk de zichtbaarheid dat het verdient. Op 81-jarige leeftijd blijft een van de leidende figuren in de Britse feministische kunst beweren dat "*kunst politiek moet zijn, of anders niets!*", een manier om te blijven dansen op raketten...

# DE KUNSTENARES

Geboren in 1940 in Wakefield, Yorkshire, Engeland, studeerde Margaret Harrison aan het Carlisle College of Art (1957-61), de Royal Academy Schools in Londen (1961-64) en behaalde vervolgens haar diploma aan de Academie voor Schone Kunsten van Perugia in Italië (1965). Ze was onderzoeksleidster aan het Social Environmental Art Research Centre aan de Manchester Metropolitan University, waar ze ook voortdurend onderzoek doet binnen haar eigen kunstpraktijk.

De radicale kunst die zij ontwikkelde in dienst van het feminisme vindt haar ontstaan in de mede-oprichting in 1970 van de London Women Liberation Art Group. Hun eerste actie was het saboteren van de Miss World verkiezing in de Royal Albert Hall in 1971, waarbij de presentator van die avond, Bob Hope, met tomaten en meel werd bekogeld. In datzelfde jaar werd haar eerste solotentoonstelling in de Motif Edition Gallery in Londen al na één dag door de overheid gesloten wegens "aanstootgevend". Een van de afgekeurde voorwerpen was een tekening getiteld *He's Only a Bunny Boy But He's Quite Nice Really*, de eigenaar van het beroemde Amerikaanse tijdschrift *Playboy*, is afgebeeld in dezelfde onthullende outfit die wordt gedragen door een leger van "Bunny girls", de jonge vrouwelijke playmates van het tijdschrift. Tijdens de vernissage werd dit symbolische werk gestolen en nooit meer teruggevonden.

Door de titel "Bunny" te kiezen, een term die doorgaans bestemd is voor vrouwen van wie wordt aangenomen dat schoonheid samengaat met losbandigheid, haalt de kunstenaar welbewust de gendernormen onderuit. Voor een man, die bovendien een man met macht is, die een imperium heeft opgebouwd met een tijdschrift dat grotendeels gebaseerd is op de exploitatie van erotische beelden van naakte jonge vrouwen - schijnbaar ten dienste van mannelijke lezers - wordt deze titel plotseling ondraaglijk. Hierdoor wordt de asymmetrie tussen de voorstellingen van mannen en vrouwen, die tot dan toe normaal had geleken, nog duidelijker. Dit proces van omkering zal een van de meest effectieve politiek-artistische wapens van Margaret Harrison worden, waarmee een zogenaamde natuurlijke viriliteit of de toewijzing van vrouwen aan bepaalde rollen met beperkingen wordt verworpen.

Na de gedwongen sluiting van haar eerste tentoonstelling in 1971, liet zij langzamerhand haar satirische tekeningen vallen. Hierop begon Harrison aan een reflectie, die gedurende haar hele carrière loopt, over de werkomstandigheden van de arbeidersklasse op het Engelse platteland en in de Verenigde Staten. Met aandacht voor de economische en sociale ontwikkelingen van het einde van de 19e eeuw tot de industriële crisis van de jaren '70 heeft Margaret Harrison op basis van sociologische studies verschillende werkinstrumenten in het leven geroepen.

Al haar tentoonstellingen gaan gepaard met performatieve en militante acties. Tussen 1973 en 1975 deed zij samen met de kunstenaars Kay Hunt en Mary Kelly onderzoek naar vrouwen en werken in een fabriek voor metalen blikjes, wat resulteerde in *Women & Work. A Document on the Division of Labour in Industry 1973-75*.



In 1980 werd Margaret Harrison door Lucy Lippard uitgenodigd om te exposeren in The Institute of Contemporary Art in Londen in *Issue : Social Strategies by Women Artists*. Deze collectieve tentoonstelling is iconisch omdat ze de aandacht vestigde op een feministische artistieke praktijk die gevoed wordt door sociale overwegingen. De kunstenaar klaagt het verlies van kennis aan -de handenarbeid van vrouwen met de komst van fabrieken. Deze onteigening door de machine brengt hen in een zeer hachelijke situatie waardoor velen van hen in de prostitutie terechtkomen.

In de jaren negentig greep de kunstenaar terug op enkele satirische tekeningen, die zij na de controverse van 1971 had laten varen, en tekende zij bekende stripfiguren opnieuw, naast iconen uit de kunstgeschiedenis. Ze blijft de rolverdeling van gender in vraag stellen, zij het door ze te confronteren met iconische figuren uit de kunstgeschiedenis, zoals in *Two Princesses*, *Two Hands* waar Batman in een avondjurk tegenover het schilderij van de Infanta Margaretha van Spanje staat, geschilderd door Velázquez. Deze werken gaan in tegen het traditionele beeld van de passieve vrouw in de klassieke schilderkunst door dit in contrast te stellen met dat van een vrouw die de loop van de geschiedenis beïnvloedt en de gevestigde waarde ondersteunt.

Margaret Harrison werkt momenteel afwisselend in de Verenigde Staten (San Francisco) en Engeland (Carlisle, Cumbria), waar zij solotentoonstellingen heeft gehouden, met name in het New Museum in New York en het Middlesbrough Institute of Modern Art. In 2017 wijdde het kunstcentrum Azkuna Zentroa in Bilbao ook een solotentoonstelling aan haar. Ze heeft ook deelgenomen aan verschillende groepstentoonstellingen in internationale musea: o.a. in de Tate Modern, Tate Britain en het Victoria Albert Museum in Londen, MOCA in Los Angeles en Museo Chiado in Portugal.

In 2013 ontving ze de Northern Art Prize en haar werken zijn opgenomen in openbare collecties zoals die van de Tate, de Arts Council of Great Britain, Manchester Metropolitan University, het Kunsthuis in Zürich en recentelijk ook in BPS22 Museum voor Kunst van de provincie Henegouwen in Charleroi.

# **DE KUNSTWERKEN**

---

**GELIJKVLOERS**

## Two Princesses, Two Hands (Infanta Margarita / David Walliams & Batman)

2009

Potlood en aquarel op papier

—

Privécollectie, Londen

Enkele tekeningen van Margaret Harrison behoren tot de satirische stijl van de Engelse cartoonist James Gillray of de Amerikaanse underground cartoonist Eric Stanton met zijn seksueel bevrijde personages. Net als bij *Bunny Boy* past zij in haar aquarellen met hypergeseksualiseerde superhelden dezelfde criteria toe voor de representatie van vrouwen in de popcultuur en reclamewereld.

Door *Captain America I* te tekenen met uitvergroete borsten, hoge hakken en jarretels, stelt de kunstenares niet alleen het machismo aan de kaak dat wordt uitgedragen door voorstellingen van vrouwen, maar ook, ten tijde van de seksuele revolutie, de normen van seksuele identiteit en heteroseksualiteit. Haar keuze om de superheld Captain America, symbool van de verdediger van de vrije wereld en boegbeeld van de democratische waarden, in twijfel te trekken, is een echo van de demonstraties tegen de oorlog in Vietnam onder leiding van de Verenigde Staten.

In de jaren 1990 nam Harrison dit werk, dat na de controverse van 1971 was opgegeven, weer op en tekende beroemde stripfiguren opnieuw, naast iconen uit de kunstgeschiedenis, waarmee ze een nieuw register opende in de visuele feministische kritiek, terwijl ze de toegewezen genderrol in twijfel bleef trekken.

Zo zien we in *What's That Long Red...* het personage van Lady Deathstrike die *Woman and Bicycle* (1952-53) van Willem de Kooning observeert (terwijl Captain America aan haar voeten hurkt) of Batman die zich voor *Infante Marguerite* (1656) van Diego Velazquez plaatst. Deze werken gaan in tegen het traditionele beeld van de passieve vrouw in de klassieke schilderkunst door dit in contrast te stellen met dat van een vrouw die de loop van de geschiedenis beïnvloedt en de gevestigde waarde ondersteunt.

“We werden ondergedompeld in de Amerikaanse cultuur. En dan was er de oorlog in Vietnam. Een van mijn eerste werken was *Captain America*, die in de stripverhalen werd beschouwd als een aardige man, maar als je het van een andere kant bekijkt, zou je denken dat zij (de Amerikanen) niet zo aardig waren. Ik dacht: "Ik wil dit aankaarten," en vervolgens "Ik ga die opvatting van mannelijkheid uitdagen." Margaret Harrison

## **The Sky above Greenham**

1989

Schilderijen, verschillende objecten, Photographie, aquarel

—

Courtesy : De kunstenaars en ADN Galeria, Barcelona

## **Greenham Camp**

1989-2013

Schilderijen en foto's op metaal, spiegels

—

Courtesy : De kunstenaars en ADN Galeria, Barcelona

## **Greenham Common (Common Reflections). Diary of Events**

2012

24 aquarellen en collages met verschillende technieken op een metalen staaf

—

Courtesy : De kunstenaars en ADN Galeria, Barcelona

## **Greenham Common (Common Reflections)**

1989-2013

Beton, metaalgaas, spiegels, doek, kinderwagens, foto's en plastic zakken  
Verschillende afmetingen

—

Collectie van les Abattoirs, Museum - FRAC Occitanie Toulouse

Margaret Harrison heeft vaak gebruik gemaakt van traditionele artistieke media om haar politieke overtuiging te vertolken. Zij benadert hier een politieke kwestie in haar schijnbaar meest banale verschijningsvormen (een omheining, beelden van huiselijke voorwerpen, een schoen, een blouse). De werken maken deel uit van een installatie die in 1989 in het New Museum in New York werd tentoongesteld. De kunstenaars beschrijft verschillende aspecten van het vredeskamp van vrouwen op de luchtmachtbasis Greenham Common in Zuid-Engeland, dat een symbool is geworden van burgerlijke ongehoorzaamheid en vrede.

De beweging begon in 1981 met een mars om te protesteren tegen het besluit van de Britse regering om Amerikaanse raketten op land te houden dat sinds 1845 als "gemeenschappelijk eigendom" was erkend. Na een kettingreactie van brieven kwamen 30.000 vrouwen op 12 december 1982 in Greenham aan en omsingelden de vijftien kilometer lange omheining van het militaire kamp door elkaar in de armen te sluiten. Op 30 december 1982 gebruikten enkelen zelfs ladders om over de omheining met prikkeldraad te klimmen, naar de top van de raketsilo's en urenlang te dansen. Onder belangstelling van de media raakten vrouwen van alle generaties en sociale achtergronden van 1981 tot 1989 betrokken bij deze voortdurende Amerikaanse anti-raketcampagne en richtten zij het *Women's Peace Camp* op, dat tot 2000 actief bleef. Deze solidariteitsbeweging in Greenham werd een internationaal model en een inspiratiebron voor politieke activisten over de hele wereld.

De reeks werken over dit onderwerp, gerealiseerd tijdens een residentie van een maand in New York City, vertelt zowel het verhaal van deze Amerikaanse luchtmachtbasis, geconfronteerd met de strategische creativiteit en vastberadenheid van deze vrouwen, als de gevolgen van een verandering in eigendom en de verhouding tot het land.

## **Homeworkers: Mrs. McGilvrey and the Hands of Law and Experience**

1978/1980

Potlood en inkt op papier, zwart-wit analoge foto's gemonteerd op karton

—  
Courtesy : De kunstenaars en ADN Galeria, Barcelona

Na de gedwongen sluiting van haar tentoonstelling in Londen, wendde Margaret Harrison zich tot het activisme en reflecteerde over de relatie tussen gender en klasse vanuit een feministisch perspectief. Solo of in een collectief (met andere kunstenaars zoals Conrad Atkinson, Mary Kelley of Kay Hunt) leidt zij een sociologische reflectie over de veranderingen in de arbeidsomstandigheden van vrouwen na de Equal Pay Act van 1970. Zij interviewt en fotografeert vrouwen in fabrieken, of bij hen thuis, om de moeilijkheden waarmee zij te kampen hebben aan het licht te brengen. Mevrouw Gilvrey is een van hen: zij stelt thuis belastingformulieren op, een taak die door de centrale overheid is uitbesteed en voor een hongerloon wordt betaald. Zoals blijkt uit fragmenten van getuigenissen waarin lijnen worden getrokken op de handen die in het midden van de afbeelding zijn getekend, bevonden deze vrouwen zich in een penibele situatie. Zij hadden geen andere keuze dan deze opdrachten te aanvaarden met het risico dat zij hun loon niet kregen als het werk niet op tijd af was, of zelfs werden ontslagen als zij om loonsverhoging vroegen.

*“Ik moest me door een fase worstelen als een documentaire om te begrijpen hoe de wereld werkte. We waren allemaal geïnteresseerd in politiek en politieke kunst in die periode” M. H.*

## **Good Enough to Eat (2)**

1971

Potlood en Aquarel op karton

—

Privécollectie

## **Good Enough to Eat**

1971-2011

Aquarel, kleurpotlood en grafiet op papier

—

Courtesy : De kunstenaressen en ADN Galeria, Barcelona

## **Good Enough to Eat (4)**

1971

Aquarel, kleurpotlood en grafiet op papier

—

Courtesy : De kunstenaressen en ADN Galeria, Barcelona

Voor deze reeks eigent Margaret Harrison zich de pin-up stijl toe van cartoonist Alberto Vargas, bekend van zijn publicaties in Playboy magazine in de jaren zestig en zeventig. Deze serie tekeningen is ontstaan als reactie op een radioprogramma van columnist Jimmy Young, die elke ochtend een nieuw recept presenteerde, waarbij hij niet terugdeinsde om vrouwen met eetbare elementen te vergelijken. De kunstenaressen heeft op ironische wijze de spot gedreven met deze vergelijking door wulpse vrouwen te tekenen die zich voordoen als plakjes vlees in Engelse sandwiches, of die een sappige citroen liefkozen. Ze worden afgebeeld als klonen van Betty Page, een model dat ook beroemd is om haar pin-up foto's.

Het is interessant te vermelden dat de overdreven geseksualiseerde, onderdanige en "appetijtelijke" vrouwen de censors van zijn Londense tentoonstelling van 1971 niet choquerden. Zij zagen geen storende elementen, laat staan ironie, in tegenstelling tot de parodiërende tekeningen van mannen.

*"Toen ik de galeriehoudster vroeg (op het moment dat mijn expositie werd gesloten in 1971) wat het publiek niet kon smaken, antwoordde ze: "Afbeeldingen van mannen." Ze vonden de beelden van de vrouwen goed, maar de beelden van de mannen walgelijk." M. H.*

## **Mrs. Softie (I)**

1971

Potlood op karton

—

Courtesy : The British Council Collection

*Mrs. Softie (I)* is een van Margaret Harrison's controversiële werken uit 1971. "Het [dit werk] lijkt niet erg verschillend van wat popartiesten in die tijd deden, maar mijn gedachten waren elders, ik hoorde ze de hele tijd praten over vrouwen en eten, ze hadden het over vrouwen als recepten". De kunstenaar spreekt zich vervolgens uit: vrouwen worden vaak beschreven als eten? Ze dompelt ze, letterlijk, onder in het eten.

De titel van het werk "Softie" betekent in het Engels, een vriendelijk, zachtvaardig iemand, die zich niet laat dwingen, die op zoek is naar de leuke dingen in het leven en die gemakkelijk kan worden overgehaald om te doen wat jij wilt. Het vormt een goede vertaling van de mannelijke blik die op de vrouw is gericht en haar niet alleen een lekkernij (het ijsje) voorhoudt, maar haar daardoor ook een bepaalde rol toebedeelt: een vrouwelijkheid die sexy en consumptief is, een volmaakte zinneloze.

## **Take One Lemon**

2010

Sérigrafie op papier

—

Courtesy : De kunstenaar en ADN Galeria, Barcelona

**Zie notice pagina 14**

# DE KUNSTWERKEN

---

+1



## Craftwork (The Prostitution Piece)

1980

Audio, doek, gemengde technieken op papier

—

Courtesy : De kunstenaar en ADN Galeria, Barcelona

Dit is een belangrijk werk, gemaakt in het kader van de iconische feministische tentoonstelling die in 1980 in het Institute of Contemporary Arts in Londen werd georganiseerd door Lucy Lippard. Harrison stelt het verlies van het handwerk van vrouwen gelijk met de ontwikkeling van fabrieken. Als gevolg van de omschakeling van activiteiten en afhankelijkheid van machines, zowel voor het levensonderhoud als voor de productie, verminderde deze situatie de mogelijkheden van collectieve en circulaire productie binnen het huishouden. Met hun gefragmenteerde knowhow kwamen de in fabrieken tewerkgestelde vrouwen natuurlijk in moeilijkheden toen zij zich na de industriële crisis van de jaren zeventig in het Verenigd Koninkrijk moesten omscholen. Het is in deze context dat vrouwen hun toevlucht namen tot prostitutie, geconfronteerd met het verlies van middelen en de toenemende onzekerheid, zoals blijkt uit de geluidsopname die in de installatie is verwerkt en die samen met het Engelse *Collective of Prostitutes* is gemaakt. Om het met de woorden van kunstenaar en schrijver Chris Crickmay te zeggen: "*Het werk van Margaret Harrison stelt onderwerpen aan de kaak die voorheen niet in kunstgalerijen aanwezig waren*".

*"Vrouwen uit de arbeidersklasse zijn steeds minder geschoold, omdat veel van het werk dat traditioneel en collectief thuis werd gedaan, (...), nu op een gefragmenteerde manier buitenshuis wordt gedaan" M. H.*

## If These Lips Could Only Speak (I)

1971-2010

Aquarel en potlood op papier

—

Collectie Hubertus, Berlin

Margaret Harrison's afbeeldingen van mannen (Hugh Hefner, Captain America, enz. met opgeblazen borsten, panty's, korsetten en hakken) vormden een moreel probleem voor de Britse autoriteiten. Ondanks het feit dat deze werken deel uitmaakten van de vrijpostige traditie van satirische cartoons, werden zij als obscene beschouwd.

*If These Lips Could Only Speak* - letterlijk vertaald als *Als deze lippen maar konden spreken* - verwijst naar een ballade waarin een man rouwt om het verlies van zijn jonge vrouw, wier perfecte beeltenis is vastgelegd op een schilderij. Op de tekening van de kunstenaar zit een vrouw gekleed in een kousenband, een beha met zichtbare tepels en hoge hakken uitdagend te zonnen, met haar benen wijd open. Maar ze heeft een misnoegde blik. Misschien betreurt ze het idee van de seksualiteit van vrouwen? Een vrijwillige, consensuele, onderdanige seksualiteit. Het seksuele object, vervangen door volle rode lippen, dreigt hier te reageren.

## Allen Jones and the PTA

2010

Aquarel, kleurpotlood en grafietpotlood

Courtesy : Kunstenaars Margaret Harrison en Galerie ADN, Barcelona

In 1969 maakte de Britse popkunstenaar Allen Jones "Table", een erotisch beeld van een vrouw die in een meubelstuk was veranderd. Met een blonde pruik, naakt en enkel een korset, handschoenen en leren laarzen aan, staat deze vrouw op handen en voeten met een glazen plaat op haar rug. Het werk werd voor het eerst tentoongesteld in 1970 en lokte heel wat protest uit, vooral van feministen die het zagen als een objectivering van de vrouw.

Margaret Harrison heeft verschillende werken gewijd aan afbeeldingen van vrouwen die door mannelijke kunstenaars zijn gemaakt. In haar karikatuur van "Table" staat de vrouw op een beavenel, starend naar haar spiegelbeeld in een spiegel op de vloer, waarmee ze verwijst naar de obsessie voor het uiterlijk. Naast haar staat Dolly Parton, de beroemde Amerikaanse countryzangeres, die met een spottend gebaar de ontstaansmechanismen van de vrouwelijke vervreemding in de schoonheidscultus aan de kaak stelt en zichtbaar maakt.

Zangeres Dolly Parton is bekend om haar gecultiveerde pin-up stijl (platinablond getoupeerd haar, décolleté en bimbo-outfit), waarmee ze voor lange tijd een plekje veroverde in de cabines van truckers die de Verenigde Staten doorkruisten op de klanken van countrymuziek. Zij is echter een getalenteerde en gepassioneerde songwriter, een feministe en filantroop, die erin geslaagd is de Wasp ("White Anglo-Saxon Protestant"), queers, vrouwen en arbeiders te verenigen. De titel van het werk verwijst naar een van haar liedjes waarin een vrouw door het onderwijsteam (P.T.A.) van de school waar haar dochter studeert, wordt bekritiseerd om haar kleding en levensstijl die als ongepast worden beschouwd.

*"Well the note says mrs. johnson, you're wearing your dresses  
way too high  
It's been reported you've been drinkin' and a runnin' round  
with men and goin' wild  
Now we don't believe you ought to be a bringin' up your  
little girl this way  
And it was signed by the secretary, harper valley pta"*

Dolly Parton

# I Caught Him in Park Lane, Woman on Hugh Hefner Skin Rug

1971

Aquarel en grafietpotlood op papier

—

Collectie BPS22

Een dominatrix ligt op een tapijt gemaakt van Hefner's huid, die ze vastpint met de hiel van haar krokodillenleren laars. Door de seksistische vertoning van de vrouw als prooi waarop wordt gejaagd en die wordt gevangen als trofee, te verdraaien, speelt het werk met het tegenovergestelde stereotype van de seksueel gevaarlijke femme fatale. De titel van het werk, dat kan worden vertaald als "Ik pakte hem op Park Lane", verwijst naar een beroemde Londense straat langs Hyde Park waar het Animals in War Memorial staat. Dit monument werd in 2004 onthuld ter nagedachtenis van de dieren die hebben gediend en gestorven zijn in oorlogen en veldtochten door de eeuwen heen.

Sinds de oudheid is de mannelijke geest beziel met valse waarden over concurrentie, roem en mannelijke kracht. In *Three Guineas* concludeert Virginia Woolf dat de enige manier om de krijger onschadelijk te maken is mannen en vrouwen op te voeden om zich te bevrijden uit een patriarchaal systeem dat gebaseerd is op voorrechten (geslacht, klasse, ras). Margaret Harrison drijft hier de spot met patriottistische mannelijkheid en doorbreekt het onderscheid tussen de seksen.

## **Olympia Model Role (Hattie MacDaniel - Vivien Leight)**

2010

Verfijnde aquarellen

—

Collection 49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine

## **Olympia Model Role (Lopez - Dietrich)**

2010

Verfijnde aquarellen

—

Collection 49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine

## **Olympia Model Role (Obama - Monroe)**

2010

Verfijnde aquarellen

—

Collection 49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine

In deze serie aquarellen stelt Margaret Harrison het racisme en de seksuele discriminatie van vrouwen in de kunstgeschiedenis aan de kaak. Zij herziet Édouard Manet's Olympia (1863), dat op de voorgrond een naakte blanke vrouw afbeeldt met een provocerende blik en op de achtergrond een vrouw met een raciale huidskleur die naar haar kijkt, door haar te onderwerpen. De afbeelding van een naakte vrouw in een huiselijke ruimte en de onzekerheid over de sociale afkomst van het model (misschien een demi-mondaine), zullen een schandaal rond de afbeelding veroorzaken.

Tegenwoordig is het een erkend werk, maar er wordt anders naar gekeken en de verbanden met sommige werken van Titien zijn zichtbaar geworden. Morele vraagstukken zijn daarentegen in de categorie van historische misstanden terechtgekomen. Harrison wijst hier op een ander element in het schilderij, waaruit blijkt dat sterke beelden in de kunstgeschiedenis de sociale normen kunnen opdringen. Verschillende beroemdheden, levend of dood, wisselden raciale rollen af: blanke vrouwen (Vivien Leight, Marilyn Monroe, en Marlene Dietrich) verschijnen op de achtergrond in de rol van de bediende, terwijl vrouwen van kleur (Michelle Obama, Hattie McDaniel, en Jennifer Lopez) op de voorgrond verschijnen in de positie van degenen die in de publieke belangstelling staan. Daarmee maakt de kunstenares een radicale verschuiving en vestigt zij onze aandacht op kwesties van etniciteit en klasse en de invloed daarvan op beslissingen over compositie, een benadering die tot voor kort in de kunstgeschiedenis werd verwaarloosd.

## **Perfumed Politics and Cosmetic Bodies (from the Scent of Identity Series)**

1994

Aquarel op papier

–

Manchester Metropolitan University Special Collections Museum

## **Scent of Identity. Magnin Store San Francisco (II et III)**

1993

Aquarel op papier

–

Courtesy : Kunstenaars Margaret Harrison en Galerie ADN, Barcelona

## **Scent of Identity. Magnin Store, San Francisco (I)**

1993

Aquarel op papier en wandlamp

–

Collectie Iván Igual Palero

Deze drie werken maken deel uit van een reeks van veertien aquarellen, geïnspireerd op *Un Bar aux Folies Bergères* van Édouard Manet (1881-82). Margaret Harrison verkent de verleidelijke wereld van warenhuizen, samengesteld uit reflecties en transparanties. Zoals de serveerster in de Folies Bergères van de impressionistische schilderes, lokken de vrouwen die er werken de consument en verkopen ze achter de toonbank. Ze blijven anoniem, maar zijn heel echt aangezien de werken gemaakt zijn van foto's die de kunstenaar nam in de warenhuizen Bloomingdale's en Macy's in New York.

Verscholen achter de elegantie van de ruimten, perfect in overeenstemming met de producten die in de etalages worden uitgesteld, als zovele beloften van welzijn om te worden geconsumeerd, duiken sociale en politieke vragen op. De vrouwen worden voorgesteld in een vredige en betoverende sfeer die in contrast staat met de realiteit van hun toestand.

De kunstenaars geeft een beschrijving van de marketingmechanismen die betrekking hebben op de schoonheid van de vrouw, hier op dezelfde golflengte geplaatst als de consumptieobjecten die ze moet verkopen.

## **Dorothy Wordsworth (The White Foxgloves)**

1982

Aquarel op papier

—

Courtesy : De kunstenaars en ADN Galeria, Barcelona

## **Dorothy Wordsworth (Ferns)**

1982

Aquarel op papier

—

Courtesy : De kunstenaars en ADN Galeria, Barcelona

Dorothy Wordsworth (1771-1855) was de zus van dichter William Wordsworth. Haar teksten over het dagelijks leven en de natuur in de regio Lake District werden tijdens haar leven bijzonder gewaardeerd. Dorothy weigerde echter haarzelf als schrijfster uit te geven. Pas 50 jaar na haar dood werden haar dagboeken gepubliceerd, en later haar gedichten, correspondentie en topografische beschrijvingen. Dorothy was in deze regio, waar de bevolking migreerde naar de steden Manchester en Liverpool ten tijde van de industrialisatie, getuige van de situaties en moeilijkheden waarmee de inwoners te maken kregen. Ze vertelt niet het grote verhaal, maar wel individuele feiten die het verloop van een veranderende samenleving weergeven. De impressies uit haar dagboeken zijn terug te vinden in heel wat gedichten van haar broer William. Ze beschrijven nauwkeurig en beknopt de weinig spectaculaire gebeurtenissen van een bitter leven.

Harrison brengt hulde aan haar beeldende stijl en de precisie van haar zinnen door twee passages uit haar dagboeken te combineren met aquarellen van planten die voorkomen in Lake District waar de Wordsworths woonden. Dorothy besteedde veel zorg aan de tuin van hun huis, waarbij zij de natuur beschouwde als een toevluchtsoord en haar werk als een discrete bezigheid.

“Dorothy interviewde deze mensen die Cumbria doorkruisten op weg naar de nieuwe industriesteden omdat het gemeenschapsland waarvan zij vrij konden genieten aan het slinken was en zij niet langer in staat waren om hun gezinnen te voeden. Ze noteerde de getuigenissen in haar dagboeken.” M.H

## **Singing Roses (Roses and Fists)**

2012

Potlood op papier

—

Courtesy : De kunstenaars en ADN Galeria, Barcelona

Enkele van de thema's die Margaret Harrison behandelt in *Anonymous Was a Woman*: feminisme en socialisme. De tekening gebruikt de socialistische symbolen van de roos en de hand. Het is een eerbetoon aan Rosa Luxemburg, een Poolse communistische theoreticus en activiste die werd vermoord. De tekening is omgeven door een tekst die is opgesteld langs vier assen die schematisch de leidraden voor de methodologie van de kunstenaars weergeven: radicale kunst / activisme / socialisme / theorie.

## **The Healthier Choice**

2017

Kleurpotlood en aquarel op papier

–

Courtesy : De kunstenaars en Ronald Feldman Gallery, New York

## **Captain America I**

1971-1997

Kleurpotlood en aquarel op papier

–

Collectie van Aude Lacroix

## **Now I Have Moved to the Suburbs I Understand my Sexuality**

2018

Potlood, aquarel en collage op papier

–

Collectie van de Provincie Namen

## **What's That Long Red Limp Wrinkly Thing You're Pulling On?**

2009

Kleurpotlood en aquarel op papier

–

Courtesy : De kunstenaars en Ronald Feldman Gallery, New York

## **Captain America II**

1997

Kleurpotlood en aquarel op papier

–

Privécollectie, Zwitserland. Courtesy : Nicolas Krupp, Bâle

**Zie notice pagina 11**



## He's Only a Bunny Boy but He's Quite Nice Really

1971-2011

Estampe

—

Collection 49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine

Vanaf het begin van haar kunst heeft Margaret Harrison personages uit de populaire iconografie gebruikt om een reflectie uit te lokken over de gendercodes, waarbij traditionele rollen op humoristische wijze worden omgedraaid. Deze typeringen zijn terug te vinden in haar portret van de oprichter van Playboy magazine, Hugh Hefner, als Bunny Boy. De tekening is dusdanig gestileerd dat het lijkt alsof hij poseert voor zijn eigen tijdschrift, dat in de jaren zestig de belichaming was van een nieuwe populaire erotische utopie. In een zogenaamde verleidelijke houding met zijn been naar voren, tepels die uit het korset steken, contrasterend met zijn pijp stevig tussen zijn tanden geklemd, roept deze afbeelding van Hugh Hefner op tot bezinning over de status van vrouwen die konijnenoren dragen, die hij zelf heeft verzonnen.

Bij de eerste presentatie in 1971 leidden deze tekening en die van andere mannen omringd door vrouwelijke attributen, binnen 24 uur tot de sluiting van de eerste tentoonstelling van de kunstenaar in Londen, wegens "aanstootgevend". Tijdens de vernissage werd dit iconische stuk gestolen (vermoedelijk door leden van de Bunny Boy Club) en nooit teruggevonden, wat de kunstenaar ertoe heeft aangezet het origineel in 2011 te reproduceren.

*"Jaren later vertelde ik een kennis van Hugh Hefner in Los Angeles:  
Laat hem weten dat ik het hem vergeef als hij de Bunny Boy heeft, maar ik wil  
het terug! Ik heb het nooit meer gezien..." M.H*

## High Speed Gas

1971

Aquarel en grafietpotlood op papier

—

Collectie BPS22

Een ander voorbeeld van objectivering van vrouwen is *High Speed Gas*, waarin een vrouw voor een benzinepomp staat gekleed in pikante lingerie. Hier toont de tegenstelling tussen haar provocerende kleding en de omgeving waarin zij verkeert aan onder welke druk vrouwen staan om meerdere en schijnbaar uiteenlopende rollen te vervullen: seksueel object, echtgenote, moeder. De op haar lichaam geschreven verklaring benadrukt de strijd om een andere opvatting van vrouwelijkheid dan die in de media wordt belichaamd.

## **Marilyn (Young, by the Beach)**

1994

Aquarel op papier

—

Privécollectie, Basel

## **Marilyn (Young, Portrait)**

1994

Aquarel op papier

## **Marilyn (Young, Dark Haired)**

1994

Aquarel op papier

## **Marilyn (iconic)**

1998

Olieverf op doek

## **Marilyn is Dead**

1998

Olieverf op doek

—

Courtesy : de kunstenaars en ADN Galeria, Barcelona

Terwijl de jeugdige portretten van Marilyn Monroe haar onschuld oproepen, onthult dit werk het blinde geweld waaronder dit icoon van de populaire cultuur heeft geleden, zij groeide uit tot een spiegelbeeld en een gefantaseerd ideaal. Het werk maakt deel uit van Harrison's reflectie over de mechanismen van verlangen, de criteria van verleiding en uitbuiting van vrouwen. In 1953 leidde de publicatie van een kleurenfoto van Marilyn Monroe op de middenpagina van *Playboy* tot een ongekende stormloop in de geschiedenis van het tijdschrift. De aard van deze treffende beelden is zeer contrasterend: drie zijn "banaal" en verwijzen naar foto's die iedereen in zijn vrije tijd maakt en die een vorm van onschuld oproepen; een andere is een elegante Hollywood close-up van Marilyn, en de laatste is de enige gepubliceerde foto van de overleden actrice. Gemaakt in het mortuarium, met het nummer dat het lichaam kreeg toen het werd binnengebracht. Terwijl de aquarellen haar onbezorgdheid als jonge vrouw vastleggen, roepen de acrylschilderijen op doek de "ideale" vrouw op zoals zij in de collectieve verbeelding aanwezig was, en uiteindelijk het vergaan van een droom. Dit voortijdige einde, waarover tot op de dag van vandaag wordt gespeculeerd, stelt de relatie tussen verhaal, voorstelling en werkelijkheid ter discussie.

*"Ik genoot ervan over haar leven te lezen en vroeg me af hoe het mogelijk was dat een van de mooiste vrouwen ter wereld zeven dagen in het lijkenhuis kon liggen voordat iemand haar lichaam kwam opeisen." M.H*

# The Last Gaze

2013

Olieverf, collagepapier op doek en achteruitkijkspiegels

—  
Middlesbrough Collectie in MIMA, Middlesbrough Institute of Modern Art

Dit werk van Margaret Harrison gaat uit van een prerafaëlitisch schilderij uit 1894, *The Lady of Shalott* van de schilder John William Waterhouse, waarop een gedicht van Alfred Lord Tennyson uit 1842 is afgebeeld over een vrouw die veroordeeld is om de wereld door een spiegel te bekijken, op straffe van een vloek. In deze nieuwe versie staat het personage tegenover haar zwart-witte dubbelganger en draagt zij een gewaad geborduurd met figuren uit Amerikaanse comics en popcultuur-iconen (Elvis Presley, Marilyn Monroe enz.). Door het ornament laat de kunstenaar het personage opgaan in een hedendaagse beeldtaal. Het schilderij bevat een reeks spiegels die verwijzen naar de geschiedenis van het gedicht. De fragmentatie van het beeld door de spiegels geeft het gevoel van kijken en bekeken worden. *Lady of Shalott* stelt ons op haar beurt vragen over wat we mogen zien of wat we onszelf toestaan om naar te kijken.

*"Lady of Shalott wendt zich in het verhaal af van de spiegels en durft Sir Lancelot rechtstreeks aan te kijken "... De vloek rust op mij", huilde ze. Veel feministische historici hebben dit geïnterpreteerd als een metafoor voor de manier waarop vrouwen in het Victoriaanse tijdperk werden gezien. Als ze buiten de lijntjes kleurden (of wat verondersteld werd een klassiek kader te zijn), kwamen zij echt in de problemen" M.H*

# Anonymous Was a Woman. From Rosa Luxemburg to Janis Joplin

1977-1991

Acryl op doek en foto's

—

Collectie van de provincie Henegouwen - Depot BPS22, Charleroi

**Rosa Luxemburg** (1871-1919): Poolse communistische activiste

**Annie Beasant** (1847-1933): Engelse feministische vrijdenkster

**Eleanor Marx** (1855 -1898): Engelse schrijfster en socialistisch activiste

**Annie Oakley** (1860-1926): beroemde Noord-Amerikaanse schutter

**Bessie Smith** (1894-1937): Afro-Amerikaanse blueszangeres

**La fiancée de Frankenstein**: bedacht door Mary Shelley (1797-1851), de Engelse romanschrijfster die Frankenstein creëerde

**Marilyn Monroe** (1926-1962): Noord-Amerikaanse zangeres en actrice

**Janis Joplin** (1943-1970): Noord-Amerikaanse zangeres

In de geest van het boek *Een kamer voor jezelf* van de Engelse schrijfster Virginia Woolf, onderzoekt Margaret Harrison de positie van de vrouwelijke kunstenaars in de maatschappij en brengt in dit werk een hommage aan acht vrouwen die te vroeg zijn gestorven. Zij spreekt over het geweld dat schuilt in de sociale onzichtbaarheid die aan vrouwen wordt opgelegd, hier samenvallend met het structurele geweld waaraan deze historische vrouwelijke publieke figuren zijn blootgesteld. De kunstenaars daagt ons uit na te denken over het verband tussen het geweld van hun verdwijning en de druk die van buitenaf op hen werd uitgeoefend als succesvolle vrouwen in een wereld waar de criteria voor succes door mannen werden bepaald.

Dit werk werd gerealiseerd in het kader van de eerste tentoonstelling gewijd aan de hedendaagse creatie van vrouwelijke kunstenaars in Europa (Künstlerinnen International 1877-1977 / Internationale vrouwelijke artiesten), kasteel van Charlottenburg, Berlijn. Zij richt zich zonder onderscheid tot Engelse en Duitse vrouwen, die aan weerszijden van de grens evenzeer in diskrediet zijn gebracht, en plaatst hun lot in een bredere context om het universele karakter van hun uitsluiting tot uitdrukking te brengen.

*“Te lang zijn vrouwen uitgesloten geweest van de geschiedenis en werd hun verboden eraan deel te nemen. Ik hoop dat mijn onderzoek het begin traceert van het feministische bewustzijn van deze concepten van een actieve en progressieve strijd om ons opnieuw te introduceren in geschiedschrijving” M.H*

## **Beautiful Ugly Violence**

2003-2004

24 dessins : aquarelle et techniques mixtes sur papier

—  
Courtesy de l'artiste et ADN Galeria, Barcelone

## **Beautiful Ugly Knives Beautiful Ugly Kettle Beautiful Ugly Scissors Beautiful Ugly Hand gun Beautiful Ugly Hammer Beautiful Ugly Stones Beautiful Ugly Telephone**

2003 - 2004

Olieverf op doek

—  
Courtesy : de kunstenaars en ADN Galeria, Barcelona

In deze reeks olieverfschilderijen op doek vestigt Margaret Harrison de aandacht op de gewoonte van de media en de film om geweld uit te vergroten door het in scène te zetten. Door dit esthetisme zelf aan de kaak te stellen, presenteert zij evenwichtige en koude stilleven, samengesteld uit voorwerpen die als wapen zijn gebruikt tegen vrouwen die het slachtoffer zijn van huiselijk geweld. De schilderijen worden aangevuld met transcripties van interviews die met gevangenen zijn afgenomen in het kader van een programma voor herintegratie dat ManAlive heet. Zij blikken terug op de omstandigheden waarin zij geweldadeden pleegden tegen hun partners of hun familie, en hoe zij zich daarbij voelden. Op deze transcripties zijn in aquarel tekeningen aangebracht van huishoudelijke voorwerpen (telefoon, waterkoker, hamer, schaar), die ook onschuldig lijken.

*“Geweld bestaat niet altijd waar je denkt. Het verschuilt zich achter veel schoonheid, mooie huizen en waardevolle voorwerpen. Dit is wat ik heb proberen weer te geven door middel van deze reeks pistolen, messen, enz. te plaatsen op kostbare stoffen, als een metafoor voor onzichtbaar geweld” M.H*



# **RUPTZ (1975-1977)**

## **DES FOUS QUI SERONT DES CLASSIQUES**

**GRANDE  
HALLE  
GELIJKVLOERS**

**20.02 > 23.05.2021**

---

**Curator: Pierre-Olivier ROLLIN**



Deze tentoonstelling gewijd aan de groep Ruptz is een primeur in België. En dat is niet zo vreemd: deze groep, gevormd door Marc Borgers (1950), Anne Frère (1947) en Jean-Louis Sbille (1948), heeft slechts een zeer kortstondig bestaan gehad en de leden hebben er veel aan gedaan om hun geschiedenis te wissen. Toch hebben ze een tiental sterke acties op hun naam staan die hen vandaag tot de meest radicale Belgische kunstenaarsgroep van de jaren '70 maken. Maar van deze acties, waarvan de meeste plaatsvonden in de galerie Détour in Jambes, zijn slechts enkele sporen overgebleven: enkele vermeldingen in algemene werken over Belgische kunst, twee of drie artikelen in de plaatselijke pers, videocassettes die nu onleesbaar zijn geworden, en een tiental frames waarin sporen van hun verschillende acties zijn verzameld.

Deze werken werden in het begin van de jaren 2000 opnieuw aan het licht gekomen en overgedragen aan de BPS22. In aluminium kaders, zoals de koude esthetiek van de conceptuele kunst voorschreef, zijn er foto's, documenten, schetsen van acties of installaties, fragmenten van teksten geplaatst en vormen ze samen met enkele archieven, de enige zichtbare sporen van Ruptz' activiteit. Uit deze documenten is de geschiedenis van deze groep gereconstrueerd, zoals te zien is in deze tentoonstelling.

Opvallend is dat Ruptz sterk geworteld was in de esthetische en conceptuele preoccupaties van zijn tijd: Performance en meer bepaald Body Art, die als voornaamste kenmerk had het menselijk lichaam te testen door middel van een reeks handelingen, om zo de onverbreekelijke eenheid van lichaam en geest te bekrachtigen. Vervolgens videokunst, om acties vast te leggen of als een specifiek medium, waarvan Ruptz een van het eerste Belgische collectief was die er gebruik van maakte. Er waren ook meer discrete stromingen in de hedendaagse kunst, zoals de Esthetiek van de Communicatie, die zich destijds richtte op de gevolgen van de opkomst van nieuwe massacommunicatiemiddelen en die zelfs vandaag, in een ultra-verbonden wereld als de onze, vragen opwerpt die nog steeds relevant zijn.

Het is dus een vergeten maar rijke geschiedenis die nog altijd actueel is en die door deze eerste tentoonstelling over Ruptz aan het licht wordt gebracht.

## **Au Puits Connette**

In het begin van de jaren '70 vond een deel van de Naamse jeugd onderdak in een oud gebouw dat in korte tijd gerestaureerd werd, genaamd "Puits Connette". Deze uitdrukking, die in verschillende Waalse steden gangbaar is, verwijst naar bepaalde wijken waar zich vroeger bordelen bevonden. Op initiatief van Michel Renard (1948), beantwoordde de Puits Connette aan de aspiraties van een jeugd die stond te popelen om nieuwe ontdekkingen en andere culturele ervaringen op te doen. Dit is waar Marc Borgers, Anne Frère en Jean-Louis Sbille elkaar ontmoetten. Geleidelijk aan groeide er een sterke vriendschap tussen hen drieën, zozeer zelfs dat de wens ontstond om samen te werken.

## Miroir et Le Multiple mutilé

Hun samenwerking kreeg vorm in juni 1975, in de galerie Détour in Jambes, toen nog onder leiding van Claude Lorent. Er werd een raadselachtig affiche gepresenteerd, voorzien van een tekst van Sbille. Deze tekening, getiteld "Miroir", toont een vrouw, gekleed in een witte jurk en met een grote halsketting, die als een geestverschijning opduikt uit een zeer intens zwarte achtergrond, met haar blik strak op de toeschouwer gericht. De huidskleur is behandeld met een subtiel zwart diffuus, dat zorgt voor een delicate overgang tussen de zwarte achtergrond en de witte gloed van de huid, die wordt beantwoord door de geaccentueerde sclera van de ogen.

Offsetdruk werd toen beschouwd als een industrieel proces dat ongeschikt was voor artistiek gebruik. Dit beeld werd zowel verkocht in posterwinkels als in de galerie waar de verkoopprijs tien keer hoger lag. De poster werd wel genummerd (100 exemplaren), gesigneerd en ingelijst. Slechts enkele exemplaren werden in de galerie verkocht. In een performance getiteld *Le Multiple mutilé* scheurde het trio zo'n 50 onverkochte posters aan flarden alvorens ze in genummerde en gesigneerde plastic verhouddozen te plaatsen. Dit zijn enkele van de bakjes met een van de affiches, die in de tentoonstelling te zien zijn. Deze ingelijste reeks werd gevonden in het begin van de jaren 2000.

De vier affiches die in de tentoonstelling worden gepresenteerd, verkeren alle in verschillende staten en werpen de vraag op wat de status van een kunstwerk is. Meer precies, wat maakt dat een voorwerp een kunstwerk wordt? Is dat de enige intentie van een artiest? Of is het de signatuur van een artiest? Is het de beperking van het aantal exemplaren? Of is het de plaats waar het wordt gepresenteerd (galerie, museum, enz.)? Deze vraag beantwoorden betekent kunst definiëren in respectievelijk culturele, juridische, economische of sociologische termen.

Hoewel Miroir geen formeel door Ruptz ondertekende actie was, werd het later opgenomen in het corpus van werken van het collectief. Het was inderdaad kort daarna, op aandringen van Claude Lorent, dat het trio besloot hun samenwerking voort te zetten onder de naam "Ruptz". Deze mysterieuze term, zowel sonoor als brutaal, was voorgesteld door Sbille en kon van alles betekenen. Ruptz definieerde zichzelf als een "bewegende groep" waar andere kunstenaars zich van tijd tot tijd bij konden aansluiten, maar waarvan de kern bestond uit de drie leden.

## L'Expérience du Présent

De eerste actie, samen ondertekend door Ruptz, werd opgevoerd op 23 augustus (van 16 uur tot middernacht) en 24 augustus (van 10 tot 13 uur en van 20 uur tot middernacht) in 1975 in de galerie Détour, onder de titel *L'Expérience du Présent*. Geïnstalleerd tussen twee grote spiegels zit Sbille voor een gesloten videocircuit: een camera filmt hem en zendt de beelden door naar een televisie-monitor waarop de kunstenaar toekijkt. De beelden van het gesloten circuit worden ook in de galerij getoond via een tweede monitor. De kunstenaar observeert zichzelf in de spiegels terwijl hij zijn eigen beeltenis op het scherm ziet. Een microfoon zonder richting wordt op zijn lichaam geplaatst en een andere, multi-directionele, voor hem. De geluiden die door de microfoons worden uitgezonden, worden door de muzikant Alain Pierre gesynthetiseerd en teruggestuurd naar de galerie en naar buiten, op een later tijdstip.

Voor het begin van de actie stuurt Sbille zichzelf een telegram met de exacte tijd (16 uur), dat hij vijfenvijftig minuten later zal ontvangen. Om middernacht aan het einde van de eerste performance registreert hij per telefoon (toen nog vaste lijn) een nota dat de volgende dag op de RTB zal worden uitgezonden in het programma *Idem*. Deze tekst begint met : "*Mijn liefsten...*" Het is integraal opgenomen in de lijst met de telegram.

Aansluitend bij Body Art is het de bedoeling dat de performance zeer uitputtend is voor de artiest wiens lichaam reageert op de vertraagde verspreiding van geluiden. Dus wanneer Alain Pierre de verspreiding van de hartslag kunstmatig versnelt, reageert het lichaam van Sbille, overmand door angst, door te zweten en te bonzen. De fysieke ervaring van de kunstenaar volgt de kunstmatige stimuli. Bovendien confronteert de ontvangst van het telegram waarin het tijdstip 55 minuten te laat werd aangekondigd en de uitzending van de nota die de dag tevoren was opgenomen in de ether de volgende dag, de fysieke waarneming van de ruimte-tijd met de nu gefragmenteerde en vertraagde (of gelijktijdige) waarneming van de ruimte-tijd. Deze waarneming is mogelijk gemaakt door wat toen de "nieuwe communicatietechnologieën" werden genoemd, en het wijdverbreide gebruik daarvan heeft aanleiding gegeven tot veel controverse en twijfels, die vandaag de dag nog steeds bestaan. Deze omvatten: Vervangen communicatietechnologieën dan niet onze licha-melijke waarnemingen?

## **Le Panorama d'Eggishorn**

In september 1975 exposeerde Marc Borgers in het Maison de la Culture in Namen vier sets (mauve, turkoois, groen en goud) van zes zeefdrukken, naar een gravure uit een oude toeristische gids die het 360° panorama toont dat zichtbaar is vanaf de top van de Eggishorn in de Zwitserse Alpen. Deze afbeelding werd door de kunstenaar gekozen omdat zij een "stereotiepe schoonheid" kan weergeven waarin de bezoeker zich kan onderdompelen. Om het stereotiepe karakter van deze voorstelling te ondersteunen, accentueert Borgers de intensiteit van de kleuren en voegt hij zilveren glitter toe, flirtend met kitsch. Er blijven vandaag nog maar zeven zeefdrukken over. Zij maken het echter wel nog mogelijk een volledige reeks samen te stellen, die hier wordt voorgesteld.

Terwijl de zeefdrukken een persoonlijk project zijn van Borgers, was de presentatie ervan een collectief project, uitgevoerd door de groep die met de Eggishorn naar Zwitserland reisde. De installatie omvatte: een soundtrack van zogenaamde "realistische en synthetische" muziek, ter plaatse opgenomen door Sbille en geremixt door Alain Pierre; een zesentwintig minuten durende Super 8 film; een paar cc's ter plaatse opgevangen lucht in bakjes; vlokken die lijken op die welke op de zeefdrukken zijn aangebracht, verzameld in gesteriliseerde bokalen.

De 8mm film is onlangs gevonden en opgenomen in het Eggishorn-gebergte. De beelden zijn gemonteerd zonder enige overgang tussen de sequenties, en tonen toeristen die het landschap aanschouwen, alvorens plaats te maken voor Borgers die een reeks acties uitvoert, waaronder het verzamelen van bokalen met lucht. Af en toe blijven de sequenties hangen bij de reflectie van het licht op de materialen, wat de schittering van de zeefdrukken weerspiegelt. De film sluit af met een kleurrijke onderdompeling; de kunstenaars hebben de zeefdrukinkt rechtstreeks op de filmspoel gegoten, zoals in de jaren zestig gebruikelijk was in de experimentele cinema.

## **Pourquoi**

In het kader van de eerste Triënnale van de Naamse Kunstenaars, die in maart 1976 in het Paleis voor Schone Kunsten in Charleroi werd gehouden, stelde Ruptz een conceptuele video-installatie voor onder de titel *Pourquoi*. Zij waren de enigen onder de 25 kunstenaars die dit nieuwe artistieke medium gebruikten. Het woord "pourquoi" is op de grond geschreven, in het witte zand van de Rijn; terwijl een camera het beeld van het woord vastlegt en opnieuw uitzendt op een televisiescherm. Het woord wordt tijdens de vernissage geleidelijk uitgewist door de voetstappen van de bezoekers die het videoscherm zien, zonder te kijken waar ze hun voet zetten. Geabsorbeerd door het beeld en zijn verdovende kracht, vergeten zij hun lichaam totdat ze begrijpen dat zij vernietigen waar ze naar kijken.

## **Nature morte**

In maart 1976 presenteerde Ruptz aan de Universiteit van Brussel een video-installatie onder de titel *Nature morte*. Het brengt de klassieke componenten van het genre samen (brood, mes, fles en glas wijn, karaf, dood konijn), geplaatst op een tafel bedekt met een geborduurd rood-wit geruit tafelkleed. Parallel aan de tafel loopt een metaalgaas door het gezichtsveld van een videocamera. De autofocus wordt dan afwisselend gericht op het gaas en de achtergrondelementen, waardoor de beelddefinitie permanent instabiel wordt.

Ruptz maakt opnieuw optimaal gebruik van de technische mogelijkheden waarover het beschikt: Het stilleven, geschilderd in trompe l'oeil, vereist waarnemingsmechanismen die vergelijkbaar zijn met die van de werkelijkheid die het weergeeft. Het video-opnamesysteem geeft het bewegende beeld een illusionistisch vermogen dat, in combinatie met de mogelijkheid om een bewegende levensscène onmiddellijk vast te leggen en uit te zenden, een krachtige indruk van waarheidsgetrouwheid levert. Veel meer dan de fotografie zal de televisie, die sinds de jaren zeventig wijdverbreid is in de Belgische huishoudens, de plaats zelf van de "Waarheid" worden. Door zowel het gaas als de elementen van het stilleven aan te passen, stelt Ruptz het hegemoniale discours van het televisiemedium aan de kaak. Een aanklacht die ook vandaag nog weerklank vindt, in een tijd van toenemende sociale media en "fake news".

## **ART-TRA**

Met de hulp van enkele gemeentearbeiders heeft Ruptz op 18 mei 1976 op het dak van de galerie Détour een doorzichtig plastic spandoek aangebracht met daarop de letters TRA in het zwart. De schaduw van die drie letters vormt door projectie het woord ART, op de Boulevard Materne, in Jambes. Het gevormde woord mengt zich tussen de voertuigen, voorbijgangers, en beweegt als de zon ondergaat. Deze vergankelijke actie duurt een paar uur.

Met deze actie grijpt het trio voor het eerst in in de openbare ruimte, die van het dagelijks leven. Ruptz geeft zo concreet gestalte aan een van zijn drijvende principes, typerend voor de avantgarde van de jaren '60: de kunst en het leven verenigen. Het collectief beleeft haar kunst op deze manier, in plaats van door objecten te verkopen.

## **Agfamic 50, Triptyque en het Journal de la Fête**

In september 1976 vond op initiatief van het Franse Ministerie van Cultuur, de gemeente Jambes en de galerie Détour het artistieke evenement *Fêtes 76 Jambes* plaats. Zo'n 80 kunstenaars en collectieven nemen deel, verspreid over de stad, waaronder Ruptz, die een nieuwe video-installatie presenteert, getiteld *Triptyque*, een relationele ervaring met de inwoners (*Agfamic 50*) en een participatief tijdschrift, het *Journal de la Fête*.

*Triptyque* is een video-installatie bestaande uit drie beeldschermen, opgesteld in een driehoek en zonder geluid. De eerste sequentie (scherm A) die werd gestreamd, was een opname van een RTB-programma waaraan diverse Namibische persoonlijkheden deelnamen. De toeschouwer wordt dan geconfronteerd met zijn vertegenwoordigers. Het tweede beeld (scherm B) is dat van de toeschouwer die zichzelf observeert door een gesloten circuit. Het laatste scherm (C) toont Borgers die make-up opdoet en zijn gezicht verandert tot hij onherkenbaar is.

Voor *Agfamic 50* wilde Ruptz het publiek drie verschillende visies over een onderwerp voorsstellen, in dit geval Sbille. De eerste waren die van voorbijgangers, willekeurig van straat geplukt, die door de kunstenaar waren gevraagd hem te fotograferen met een Agfamic 50. Dit is een gewone en eenvoudige te gebruiken zilveren camera. De visie, de compositie, de hoek zijn de keuze van de voorbijgangers, die op de kunstenaar hun subjectieve en snelle perceptie projecteren, terwijl zij de status van "auteur" van de foto op zich nemen. Alle 24 foto's zijn samengevoegd in een kader; elke foto heeft een onderschrift met een korte beschrijving van de auteur. Zo ontstaat een paradox uit de beschrijving van de auteur, die onzichtbaar is, en van het gefotografeerde onderwerp, dat zich herhaalt.

De tweede benadering was die van een psycholoog die een persoonlijkheidstest afnam van de kunstenaar. De laatste was van de politie: de kunstenaar wilde een antropometrisch rapport gebruiken dat door de politie bij een arrestatie wordt gebruikt. Deze twee benaderingen lijken verworpen te zijn, aangezien ze niet in het kader zijn opgenomen. De documenten zijn echter teruggevonden en worden in de vitrines tentoongesteld. Het geheel was bedoeld om de constitutionele pluraliteit van elk individu te illustreren.

Onafhankelijk van de acties van Ruptz, publiceren Marc Borgers en Michel Renard het *Journal de la Fête*, een tabloid op krantenpapier dat het verhaal van het festival vertelt. De visie van het evenement ontstond van binnenuit, vanuit het perspectief van wat toen "zelf-media" werd genoemd, een idee dat uiteindelijk heeft geleid tot het verschijnen van de lokale televisiezenders in ons land. "*Een stad behoort toe aan haar inwoners, deze krant is van jullie*," schrijft de krant. De teksten zijn hoofdzakelijk vragen en antwoorden aan het publiek, met uitzondering van enkele artikelen uit de catalogus van de tentoonstelling. Ondanks de wil van de auteurs wordt geen enkel artikel spontaan door de bevolking voorgesteld.

## Inexistemps

Op 4 november 1976 realiseerde Ruptz zijn laatste performance, *Inexistemps*. Aan het eind van de dag verlaat Sbille zijn atelier en begeeft zich naar n°13 rue En Roture in Luik, het adres van de galerie Premier Etage. Hij moet de 64 kilometer tussen de twee plaatsen te voet afleggen. Tegelijkertijd noteert Marc Borgers, zittend aan een tafel in de zaal op de eerste verdieping, elke dertig seconden op een witte rol papier de tijd tussen Sbille's vertrek en zijn aankomst.

Om na een dag werken 64 km af te leggen, zonder enige training, is erg moeilijk. We kunnen er ook van uitgaan dat Sbille een deel van de weg heeft gelift, zoals in die tijd gebruikelijk was. Desondanks is het concept van deze performance nog steeds relevant: het fysiek voelen van een afstand terwijl hij liep; terwijl Borgers, zittend, fysiek het verstrijken van de tijd voelde. Van deze performance is alleen een foto overgebleven van Marc Borgers, gepubliceerd in een catalogus van het Cirque Divers in Luik, waaraan een reproductie is ontleend.

Men kan het laatste optreden van Ruptz in verband brengen met onze huidige situatie: de lange maanden van afzondering die wij doormaken, afgewisseld met videovergaderingen en downloads van digitale inhoud, herinneren ons er op pijnlijke wijze aan dat wij, ondanks de technologische ontwikkeling, niet alleen virtuele wezens zijn. Integendeel, wij blijven bovenal wezens van vlees en bloed die leven en beleven met hun lichaam.

## Faustine-Surface

Het eerste kunstwerk van Ruptz als object is het boek *Faustine-Surface*, uitgegeven in november 1976 door Yellow Now in Luik. Op de langwerpige, roze omslag staat een gouden afbeelding van een stuk taart met in zwarte letters de woorden "Ruptz Faustine-Surface Yellow Now". De tekst van Sbille, een soort gehallucineerde road trip, wordt afgewisseld met zwart-wit foto's, die Borgers tijdens de reis naar Zwitserland maakte en die zijn werk over glans en schittering voortzetten. Er ontstaat een vreemde verhouding tussen de op het eerste zicht banale en koude beelden, waarvan de fragmenten soms geïsoleerd zijn, en de in gouden letters gedrukte tekst.

## L'Image du Voyageur européen

Vanaf 1977 verminderen de activiteiten van Ruptz, hoewel het collectief deelneemt aan de openingstentoonstelling in het Musée du Sart Tilman in Luik met hun oude videowerken. Ook de collage waaraan de tentoonstelling haar titel ontleent, dateert uit deze periode. Het trio werkt aan de voorbereiding van het project *L'Image du Voyageur européen*. Ruptz was van plan per vliegtuig naar negen Europese steden te reizen en aan 500 inwoners een reeks van vijf vragen voor te leggen over de betekenis van het leven en de manieren om met het dagelijks leven om te gaan. Deze antwoorden moesten een sociologisch verslag van elke stad vormen.

Dit project, dat het nooit gehaald heeft, maakte openlijk aanspraak op de Esthetiek van de Communicatie, geformuleerd door het Collectief voor Sociologische Kunst (Fred Forest, Hervé Fischer en Jean-Paul Thénot), en dat uiteindelijk tot doel had een artistiek en kritisch standpunt in te nemen ten aanzien van de nieuwe communicatiemiddelen. *L'Image du Voyageur* wilde benadrukken dat hoe meer de technologische communicatiemiddelen worden ontwikkeld, hoe minder communicatie er tot stand komt tussen de individuen, overspoeld door de ononderbroken vloed van uiteenlopende informatie. Een stelling die, zoals vele andere van Ruptz, nog steeds actueel is in het tijdperk van "alles en iedereen verbonden".

Momenteel wordt ook een catalogus samengesteld en zal na afloop van de tentoonstelling worden uitgebracht.

## Soldes. Fins de Séries

Vanaf 1978 voelden de drie leden van Ruptz de behoefte hun eigen weg te gaan. Met de hulp van Michel Renard (1948) wijdden zij zich vervolgens aan de uitgave van het tijdschrift *Soldes Fins de séries* in tabloidformaat en geïnspireerd door de post-pun dat deel uitmaakte van de golf van alternatieve publicaties van die tijd. Hierin kwamen sociale kwesties aan bod (b.v. de vrije radio), maar ook strips, mode, muziek, film, onconventionele onderwerpen, enz. De toon is vrij, vaak dicht bij "gonzo journalisme"; terwijl de graphics vernieuwend zijn, soms scherp, maar altijd aan de spits van de nieuwe esthetiek. We vinden, volgens de cijfers, tussenkomsten van persoonlijkheden als Jean-François Octave, Michel Frère, Filip Denis, Jean-Pierre Verheggen, enz.

De vrije toon en de gedurfde grafische vormgeving hebben van *Soldes* een culttijdschrift gemaakt, dat nu wordt beschouwd als het Belgische equivalent van de creaties van het Franse collectief Bazooka. Het kwartet heeft tien nummers geproduceerd die stuk voor stuk getuigen van de "geest *Soldes*"; alvorens dit avontuur "uit te verkopen" met feesten in Brussel, Parijs en New York en zich opnieuw aan iets anders te wijden... Want, zoals Anne Frère vandaag bevestigt: "*Als Ruptz en Soldes boeiend waren, dan was dat omdat ze niet koste wat het kost probeerden te overleven. We stopten wanneer het moment was aangebroken.*"

Als redacteur van het nieuwe tijdschrift *Soldes Fins de Séries Almanach* sinds enkele jaren, heeft Marc Borgers de geest van het oorspronkelijke tijdschrift doen herleven en het tegelijkertijd aangepast aan de realiteit van de wereld van vandaag. Voor deze tentoonstelling stelt hij een meeslepende video-installatie voor die de toeschouwer onderdompelt in deze beroemde "*Soldes*-geest". Ter gelegenheid van deze tentoonstelling zal ook een nieuw nummer van het tijdschrift worden uitgegeven.

# PETR DAVYDTCHENKO PERFTORAN

GRANDE  
HALLE  
GELIJKVLOERS

20.02 > 23.05.2021

---

Curator: Pierre-Olivier ROLLIN



Perforan is een synthetisch bloed dat eind jaren zeventig in de USSR werd ontwikkeld, vervolgens door de Sovjetautoriteiten werd verboden en ten slotte sinds de jaren 2000 door een particulier Amerikaans bedrijf op grote schaal op de markt werd gebracht. Het is deze titel - en het symptomatische verhaal waarnaar hij verwijst - die de Russische kunstenaar Petr Davydtchenko (1986), geboren in Arzamas-16, een gesloten militaire stad in Rusland, verkoos te geven aan zijn eerste project dat in België voor het eerst te zien was op de tentoonstelling *Us or Chaos*. Voor deze gelegenheid presenteerde hij een video-installatie die zijn levenswijze in de marge van het systeem documenteerde, waarbij hij weigerde iets te doden om te leven en zich uitsluitend voedde met gevallen fruit, achtergelaten groenten en verongelukte dieren langs de weg.

Toen de COVID-19 pandemie uitbrak, vroeg Davydtchenko zich af wat de rol van een kunstenaar zou kunnen zijn bij een dergelijke catastrofe. Zijn antwoord was om al zijn energie en verbeelding te wijden aan het zoeken naar een vaccin, dat gratis zou zijn en vrij van rechten, vrij van patenten; in tegenstelling tot die van de multinationale farmaceutische bedrijven. In dit opzicht is zijn ideale vaccin van die aard dat het *"niet alleen tegen het coronavirus werkt, maar ook tegen de hebzucht van de aandeelhoudersgroepen die de grote farmaceutische bedrijven besturen."*

Zo vervolgt de kunstenaar zijn reflectie: *"De wereldwijde crisis naar aanleiding van de Covid-19-pandemie heeft de ongelijkheden in de liberale kapitalistische samenleving blootgelegd. De armste bevolkingsgroepen en minderheden zijn het meest kwetsbaar voor besmetting en worden onevenredig zwaar getroffen door de ziekte, terwijl de allrijksten hun rijkdom verveelvoudigen. Wereldwijd hebben regeringen honderden miljoenen belastinggeld uitgetrokken om een geneesmiddel voor COVID-19 te vinden. Maar ondanks deze overheidsinterventies weigerden multinationals zoals Pfizer of GSK deel te nemen aan een voorstel van de Wereldgezondheidsorganisatie dat ervoor zou zorgen dat geneesmiddelen tegen COVID-19 geen patent zouden hebben en eerlijk verdeeld zouden worden. Albert Bourla, CEO van Pfizer, noemde het initiatief "nonsens". De regeringen van het VK en de VS hebben ook pogingen van de WHO verworpen om een "wereldwijde patent pool" op te richten, die volgens de directeur-generaal van de WHO een rechtvaardige toegang tot vitale technologieën over de hele wereld had kunnen bieden."*

Door het uitpluizen van medische rapporten van de WGO, in gesprek te gaan met patiënten, onder wie enkele van zijn verwanten, probeert hij zijn utopie vorm te geven in samenwerking met wetenschappers. Hierbij schrikt hij er niet voor terug om de multinationale vaccinproducenten tegen zich te keren, met het risico van censuur op het internet en gerechtelijke vervolging wegens het illegaal uitoefenen van de geneeskunde. Hijzelf experimenteerde met zijn vaccins tot het punt waarop hij een sterk symbolisch gebaar maakte, tijdens een optreden dat op grote schaal werd uitgezonden op sociale netwerken, waarbij hij een vleermuis in zijn geheel opat - initieel beschouwd als de indirecte oorsprong van de pandemie - om "de natuurlijke antilichamen ervan in te nemen" en zo de monopolies aan de kaak te stellen die de farmaceutische industrieën bezitten op de productie van gepatenteerde vaccins, hoewel die noodzakelijk zijn voor de hele mensheid.

Samen met wetenschappers die hem af en toe bijstonden, onder meer tijdens zijn tentoonstellingen in Trevi, Palermo en Ljubljana, heeft de kunstenaar vervolgens een persoonlijk vaccin vervaardigd op basis van propolis. Propolis is een harsachtig materiaal dat door bijen wordt gemaakt en waarvan de anti-infectieuze eigenschappen reeds door de farmaceutische industrie worden geëxploiteerd. Hij bood zijn vaccin aan aan mensen die het wilden, met name in Bergamo, een van de steden in Italië die het meest door de pandemie waren getroffen. Hij heeft er ook enkele naar politieke leiders over de hele wereld gestuurd. Over al deze prestaties is specifieke documentatie opgesteld, die het enige spoor vormt van deze verschillende acties die tijdens een periode van quarantaine zijn uitgevoerd.

Voor deze tentoonstelling neemt Petr Davydtchenko een belangrijk deel van de Grote Zaal van de BPS22 in gebruik, waar hij elementen van zijn "laboratorium" en de overblijfselen van zijn vorige interventies heeft opgesteld: tafels, gesteriliseerde apparatuur, documenten, anti-sceptische pakken, performancevideo's, enz., samengebracht in een minimalistische scenografie die doet denken aan de asepsis van klinieken of medische laboratoria. De ruimte is versierd met twee grote muurschilderingen met het logo van het Europees Parlement, omgeven door proactieve slogans zoals "Driving Innovation across the Nation", "Science for a Better Life", "More Control, less Risk" of "A Promise for Life".

Deze slogans herinneren ons eraan dat achter de gezondheids- en psychologische noodsituatie die ons allen individueel bezighoudt, ook de problemen in onze democratische samenlevingen op het spel staan: In hoeverre zijn wij bereid onze rechten op te offeren voor onze veiligheid? En wat voor bescherming hebben we eigenlijk echt nodig? Hoe ziet de machtsverhouding tussen gekozen regeringen en technici eruit? Is de soevereiniteit van een staat of een groep staten verenigbaar met industriële afhankelijkheid van onze basisbehoeften? En hebben wij het recht te speculeren over deze basisbehoeften met het risico het leven van duizenden mensen in gevaar te brengen? En zo ja, in welke mate en volgens welke beschrijvingen? Dit zijn allemaal onbeantwoorde kwesties, maar de maanden van pandemie hebben ons gedwongen onszelf moeilijke vragen te stellen.



# MERCI FACTEUR! MAIL ART #2 : ERIC ADAM & BERNARD BOIGELOT

20.02 > 23.05.2021

---

Curator: Pierre-Olivier ROLLIN

**In het tweede deel van de cyclus gewijd aan de Mail Art in Franstalig België, concentreert deze nieuwe tentoonstelling zich op de briefwisseling van twee bijzondere en nauw verwante kunstenaars: Eric Adam en Bernard Boigelot. Een vriendschap tussen twee *Mail Artiesten* die een uitvoerige poëtische correspondentie onderhouden, grotendeels ontleend aan humor.**

Hoewel moderne kunstenaars in het begin van de 20e eeuw regelmatig geïllustreerde briefkaarten publiceerden en gebruikten, wordt het auteurschap van wat wij "Mail Art" noemen traditioneel toegeschreven aan de Amerikaanse kunstenaar Ray Johnson (1927-1995) met de oprichting van de New York Correspondance School in 1962. Aan de hand van postcorrespondentie kan men elkaar dan geïllustreerde brieven, bewerkte enveloppen, tekeningen, collages, foto's, voorwerpen, enz. toesturen. Alle technieken zijn toegestaan om zendingen te personaliseren - in het bijzonder de afleiding van de officiële attributen van de post: postzegels, stempels en enveloppen die tot ware expressiemiddelen uitgroeid zijn - en er zo unieke

creaties van te maken, die kosteloos gedeeld worden, zonder enige commerciële overweging. België vormde hierop geen uitzondering en kende vanaf de jaren zeventig een overvloedige productie, die zoals overal aan het eind van de jaren negentig schaarser werd door de standaardisering van de postzendingen en de opkomst van internet.

Het werk van Éric Adam (1963, Rocourt) is gebaseerd op gravures, poëtische micro-editing en Mail Art. Hij heeft op dit gebied vooral de voorkeur gegeven aan uitwisselingen waarvan de poëtische kwaliteit even duidelijk tot uiting komt in de inhoud als in uiteenlopende verschijningsvormen. Als micro-uitgever is hij ook verbonden met andere auteurs, hetgeen de literaire uitwisselingen verveelvoudigt en door uitwisseling een belangrijke collectie kleine uitgaven vormt. Deze vormen een soort "parallele bibliotheek" ten opzichte van de wereld van de gestandaardiseerde uitgeverij. Uit zijn andere uitwisselingen komt een grote gevoeligheid naar voren, die zich uit in delicate en grappige creaties, en vaak met een bijzondere beeldende techniek.

Een sterke vriendschap verbindt Adam met de andere aanwezige kunstenaar, Bernard Boigelot (1953, Namen); dit verklaart het belang dat beiden in hun respectieve collecties innemen. Hun uitwisselingen benadrukken een andere eigenschap van Mail Art: vrijgevigheid. De vrije handeling van Mail Art houdt vaak een aanzienlijke hoeveelheid werk in om een briefwisseling te ontwerpen die geen ander doel heeft dan te worden aangeboden aan een, soms onbekende, correspondent. Sommige creaties, zoals een zwemmer in een zwembad gemaakt van blauwe kralen of een reeks in elkaar schuivende enveloppen die uitnodigen om snel geopend te worden, zijn daar het bewijs van.

Bernard Boigelot heeft een persoonlijke benadering van Mail Art ontwikkeld, los van de gangbare verzamelingen van het genre. Omdat hij een sterke band met zijn correspondenten preferert, heeft hij een collectie briefwisselingen verzameld waaruit een diep gevoel voor humor blijkt. Dit is af te leiden uit een reeks enveloppen waarin het adres van de geadresseerde wordt misleid doordat de letters ondersteboven staan of gecodeerd zijn, of zelfs zijn vervangen door een landkaart, enz. Hij is ook de ontwerper van deze brief met lint in warmwaterkruik, die hij naar Eric Adam stuurde en waarin hij de posterijen uitdaagde hun nieuwjaarslogo waar te maken: "Als de Post het wens(t), kan de Post het!". Het bijzondere van deze uitwisselingen is dat alle aangeboden zendingen bij de geadresseerden zijn aangekomen !!

Parallel aan deze uitwisselingen ontwikkelde Boigelot een praktijk die hij "Postkunst" noemt, waarbij hij oude Belgische postzegels bewerkt. Ze zijn uitgeknipt, opgerold en aan elkaar geplakt, soms opnieuw samengesteld of vergroot door middel van zeefdruk om een kleurrijk en explosief beeld te reconstrueren van de jonge Koning Boudewijn. In tegenstelling tot de strenge houding van de filatelisten, is dit een bijzonder werk waarin herinneringen aan de kindertijd niet ontbreken.

# LE PETIT MUSEE

---

## **BINNEN EN BUITEN...!?**

Het Kleine Museum is een educatieve ruimte binnen de BPS22 waar de werken op ooghoogte van kinderen worden gepresenteerd. Hier kunnen ze werken uit de collectie van de Provincie Henegouwen ontdekken, geselecteerd op basis van specifieke thema's. Deze ruimte nodigt uit tot dialoog tussen de kinderen en de werken, maar ook tussen de generaties die samen door de tentoonstelling kunnen lopen.

In deze opstelling is het thema de relatie tussen de binnenkant en de buitenkant, die de weken van afzondering weerspiegelt.

Elke vorm van onderdak - stabiel, licht, mobiel, tijdelijk of permanent - is een belangrijk aandachtspunt in de hele wereld. En hoewel er vele manieren zijn om het begrip habitat vorm te geven, heeft het leven een existentiële dimensie.

Kunstenars: Priscilla BECCARI, Alain BORNAIN, Anne BOURGUIGNON, Isabelle CAMBIER, Magali CHAPITRE, Mehdi CLEMEUR, Gaston COMPÈRE, Nathalie D'ELIA, Arsène DETRY, Fernand GOMMAERTS, André LEFEBVRE, Ania LEMIN, Peter MARTENSEN, Claude PETIT, Giancarlo ROMEO.

- 01 Alain BORNAIN, *Exi t/ Exist*, 2010
- 02 Claude PETIT, *Façade*, 1991
- 03 Arsène DETRY, *Lessive*, 1952
- 04 Gaston COMPERE, *Zonder titel*, zonder datum
- 05 Fernand GOMMAERTS, *Zonder titel*, zonder datum
- 06 Priscilla BECCARI, *Enfant avec cage sur la tête*, zonder datum
- 07 Isabelle CAMBIER, *Zonder titel (Maurage 94)*, 1994
- 08 André LEFEBVRE, *Au pays des merveilles "Anderlues"*, 2003
- 09 Giancarlo ROMEO, *Travaux au BPS22 de mai à septembre*, 2000
- 10 Nathalie D'ELIA, *Zonder titel*, zonder datum
- 11 André LEFEBVRE, *Au pays des merveilles "Jurbise"*, 2003
- 12 Laurent MOLET, *C'est presque l'amour*, 2019
- 13 Mehdi CLEMEUR, *L'arbre aux fruits étranges*, 2000
- 14 Magali CHAPITRE, *Souvenirs envolés*, 1999
- 15 Magali CHAPITRE, *Rencontre Léa 1*, 1999
- 16 Anne BOURGUIGNON, *Portrait de famille 1*, 1995
- 17 Louis KALFF, *Lampe de table décorative sur pied*, 1970, Philips.  
Philippe Diricq Collection – BPS22
- 18 Peter MARTENSEN, *Zonder titel*, 1988
- 19 Ania LEMIN, *The bird inside*, 2019
- 20 Ania LEMIN, *Les kits maison*, 2015
- 21 Ania LEMIN, *Textes et illustrations du livre "Même(s), M'aime(s), Différent(s) x Abri(s)"*, 2018
- 22 Ania LEMIN, *Sans*, 2018
- 23 Ania LEMIN, *Abris, Ne pas oublier l'R*, 2017

De soundtracks werden geproduceerd door Flavien GILLIÉ



Bd Solvay, 22  
B-6000 Charleroi  
T. +32 71 27 29 71  
E. info@bps22.be

Het Museum is geopend van dinsdag tot zondag, 10:00 > 18:00.  
Gesloten op maandag en op 24.12, 25.12, 31.12, 01.01

#### TARIEVEN :

6 € / senioren: 4 € / studenten en werkzoekenden: 3 € / -12 ans : gratis  
Groepen van minimum 10 personen: 4 € / Gids: 50 € ou 60 € (weekend) per groep van 15 personen.  
Gratis voor scholen en verenigingen (bezoek en workshop), mits reservatie.

**WEB APPLICATION** beschikbaar op <http://guide.bps22.be>

 [www.bps22.be](http://www.bps22.be)

 [guide.bps22.be](http://guide.bps22.be)

 [facebook.com/bps22.charleroi](https://facebook.com/bps22.charleroi)

 [@BPS22Charleroi](https://twitter.com/BPS22Charleroi)

 [@bps22\\_charleroi](https://instagram.com/bps22_charleroi)

Graphic design: heureux studio

## PARTNERS

49 Nord Frac  
6 Est Lorraine



uhoda

