

de
tussentijd
the meantime

Inhoudsopgave | Contents

- 4 **Suzanne Swarts**
Ab Ovo
- 24 **Joke J. Hermsen**
De loutering van de kunst als 'tussentijd'
The purifying effect of art as 'meantime'
- 42 **Ko & Kho**
De Beweging en De Tijd
Movement and Time
- 58 **Tim Hofman**
Zijzoenen
Zandloper
- 70 **Joost Zwagerman**
Stilte is een ding. Giorgio Morandi
Silence is a thing. Giorgio Morandi
- 84 **Merel Bem**
Markering van de tijd
Marking time
- 96 **James Worthy**
Stop. Watch.
- 108 **Willem Frederik Hermans**
Een heilige van de horlogerie
The saint of the clockmakers

Ab Ovo

Suzanne Swarts

Directeur | **Director** museum Voorlinden

Schrijf. Nu. De deadline voor deze inleiding hangt dreigend boven mijn hoofd. Deze middag moet het stuk naar de vertaler. Al maanden dwarrelen frasen en fragmenten door mijn hoofd. Het thema 'tijd' houdt me bezig, het heeft mij in zijn greep. Toch nam ik geen tijd om aantekeningen te maken. Er staat nog geen woord op papier. (57 woorden, 330 tekens inclusief spaties)

De telefoon gaat. Ik neem niet op en gooi dan de hoorn van de haak. In de verte zeurt de bezettoon. Hup, koptelefoon op. *Pling*. Een app van mijn collega: luister naar Joep Beving. Eerste nummer in de Spotify lijst heet 'Ab Ovo'. Een Latijnse uitdrukking die zoveel betekent als "vanaf het begin". *Pling*. Een interview met Beving verschijnt op mijn scherm. 'Wat ik wil is de tijd vertragen', zegt de muzikant. 'Ik wil dat de luisteraar verdwaalt in mijn muziek.' (Volkskrant, 21 april 2017)

Ik verdwaal in zijn muziek.

Ik denk terug aan april 2016. De openingsdatum van het museum is zojuist bepaald; 10 september zal Koning Willem Alexander het lintje doorknippen. Na jaren van schetsen, ontwerpen en bouwen opent over een paar maanden het huis voor onze collectie haar deuren voor het publiek. Geen tijd te verspillen. We zitten middenin de afbouwfase, de eerste tentoonstellingen staan nog maar net in de steigers en de organisatie moet nog geformeerd worden.

Een vreemde gewaarwording hoe extreem de tijdservaringen van elkaar verschillen die we tijdens dit project beleven. De fase na het indienen van de omgevingsvergunningaanvraag leek eeuwen te duren. Het wachten op toestemming om het plan waar al zoveel bloed, zweet en tranen in zit te mogen realiseren. *In limbo*. De secondewijzer die felle slagen maakt om zich keer op keer rond zijn as te draaien, tikt de tijd langzaam weg. Dan valt het besluit: we mogen bouwen, de sneltrein vertrekt. Naarmate diezelfde lengte van tijd in de vorm van een herinnering verder in het verleden raakt, comprimeert deze zich tot de duur van een diepe zucht. Een zucht van opluchting en tegelijkertijd één van zorg over wat er allemaal nog in de aankomende

Mick Boyle: *Do you see that mountain over there?*

Girl: [looking through the binoculars] *Yes. It looks very close.*

Mick Boyle: *Exactly. This is what you see when you're young. Everything seems really close. And that's the future.*

Mick Boyle: [looking through the other side of the binoculars] *And now. And that's what you see when you're old. Everything seems really far away. That's the past.**

*dialogoog uit de film | **dialogue taken from the film** *Youth* (2015), Paolo Sorrentino

Write. Now. The deadline for these introductory remarks hangs over my head, imminent and threatening. The text is supposed to be sent to the translator this afternoon. For months now, phrases and fragments have been fluttering through my mind. The theme of time occupies my thoughts; I'm caught in its grasp. Yet I didn't take the time to make any notes. I've yet to commit a single word to paper. (70 words, 398 characters including spaces)

The telephone rings. I don't answer; then I jerk the receiver off the hook. Somewhere far away, a busy signal drones. Time to work: I put my headphones on. *Ding*. It's a text from a colleague, saying 'listen to Joep Beving'. The first song on the Spotify playlist is called 'Ab Ovo'. The Latin phrase means, roughly, "from the beginning". *Ding*. An interview featuring Beving appears on my screen. 'What I want is to slow down time,' the musician says. 'I want listeners to get lost in my music.' (Volkskrant, April 21 2017)

I get lost in his music.

I think back to April 2016. The date of the opening had just been set: King Willem-Alexander would cut the ribbon on 20 September. After years of sketching, designing and building, this home for our collection was set to open its doors to the public in just a few months' time. There was no time to spare. Knee-deep in the final stage of construction, we had barely begun working on the first exhibitions and the organisation had yet to be formally structured.

It was strange to note the extreme differences between perceived intervals of time that we experienced in the course of that project. The period after we submitted the environmental permit application seemed to last an eternity. We were waiting for permission to realise the plans – plans into which we had already poured so much of our blood, sweat and tears. *In limbo*. The second hand, moving in sharp jerks to propel itself around the dial time and time again, ticked away the moments. And then the decision arrived: we had permission to build. The express train pulled out of the station. The farther into the past this same length of time – in the form of a memory – recedes,

maanden geregeld moet worden. De adrenaline giert; er wordt binnenkort een museum geboren. Wat kan verrassend veel in korte tijd.

Het is een jaar later, april 2017. Het museum is ruim zeven maanden oud. De eerste golf bezoekers is geweest. De combinatie kunst, architectuur en natuur als een totaalbeleving blijkt door de bezoeker te worden gewaardeerd. Voorlinden als een oase in het hart van de randstad. Een *genius loci* waarvan we de eeuwenoude geschiedenis kunnen ervaren en koesteren en tevens een plek waar we met het museumgebouw en de hedendaagse kunstcollectie het nieuwe omarmen. Natuur en architectuur in harmonie samen, het gebouw dat in alles dienend is aan de kunst. De bezoeker lijkt op landgoed Voorlinden langzamer te gaan lopen, voor even de tijd te vergeten waardoor meer ruimte voor verdieping en verwondering kan ontstaan.

De eerste ervaringen van een jong museum in een hectische opstartfase, dat tegelijkertijd voor mensen een plek wil zijn om te vertragen hebben tezamen het zaadje geplant voor de tentoonstelling *De tussentijd*. Een greep uit eigen collectie laat zien dat veel kunstenaars zijn gefascineerd door het fenomeen 'tijd'. Niet zozeer de kloktijd maar veel meer de gevoelstijd; een tijdbeleving waarbij je de klok uit het oog verliest. Een vacuüm waar de tijd kan kruipen en vliegen tegelijk. Precies hier is de ruimte voor creativiteit, waar het 'nieuwe' kan ontstaan. Momenten die je overkomen, en zich niet laten afdwingen. Kunstenaars bij uitstek zijn op zoek naar deze ongrijpbare 'tussentijd'.

In dit tijdperk van versnelling - waarin we meer in een uur voor elkaar krijgen dan ooit te voren - lijkt 'tijd' het meest kostbare goed. Het is niet te koop, je moet het zelf maken. De tentoonstelling *De tussentijd* is een ontdekkingsreis langs kunstwerken die de kijker ertoe aanzetten de gevoelstijd te laten ervaren. Voorlinden nodigt uit om te vertragen, tot stilstand te komen en de kloktijd te vergeten.

Naast kunstenaars hebben ook veel filosofen, schrijvers en dichters hun hoofd gebogen over het thema 'tijd'. Een aantal invalshoeken is terug te vinden in dit boek. Onze dank gaat uit naar de betrokken auteurs en de erven van overleden auteurs die speciaal voor ons hebben geschreven of toestemming hebben gegeven voor herpublicatie.

the more it compresses itself into the duration of a single deep sigh. It was a sigh of relief, but at the same time, a sigh of worry for all the myriad aspects that needed to be taken care of in the months to come. Adrenaline was pumping furiously; a museum was about to be born. It's amazing how much can happen in a short time.

*It is now a year later: April 2017. The museum is over six months old. The first wave of visitors has come and gone. As it turns out, visitors appreciate the combination of art, architecture and nature – the total experience. Voorlinden exists as an oasis in the heart of the Dutch urban landscape. A *genius loci* with a centuries-old history for us to experience and cherish, it is also a place where we – through the museum building and the collection of contemporary art – are embracing the new. Nature and architecture in harmony with one another, and a building whose every aspect is in service to the art. Visitors seem to walk more slowly here at the Voorlinden. To forget time, just for a moment, allowing more space for deepened understanding and a sense of wonder.*

*The first experiences of a young museum in its hectic start-up period, and our simultaneous desire to become a place where people can slow down, came together to plant a seed: the idea for the exhibition *The meantime*. These selection from our collection demonstrate that the concept of time holds a fascination for many artists. Not so much 'clock-time' as measured in hours and minutes, but rather subjective time: an experience of time in which one loses sight of the clock. It is a vacuum where time can crawl and fly by, both in the same instant. This is exactly where space for creativity is found, where the new can take shape. Moments that come upon you all of a sudden, whether you want them to or not. Artists in particular are in search of this elusive 'meantime'.*

*In this age of acceleration – in which we can achieve more in a single hour than ever before – time itself seems to be our most precious commodity. It can't be bought; you have to make it yourself. The exhibition *The meantime* is a voyage of discovery past artworks that prompt viewers to experience this subjective 'emotional time' for themselves. Voorlinden invites one to slow one's pace, to come to a standstill, and to forget about the clock.*

In addition to artists, many philosophers, authors and poets have turned their attentions to the theme of time. A number of viewpoints can be found in this book. We would like to express our thanks to the participating authors and to the heirs of the deceased authors, each of whom has either written something especially for us or granted permission to republish earlier work in these pages.

Alicja Kwade

1979 Polen | [Poland](#)

woont en werkt in Berlijn, Duitsland | [lives and works in Berlin, Germany](#)



De steen op de grond lijkt stil te liggen. Wanneer je de tijd zou nemen het werk rustig te observeren, zou je opmerken dat de steen wel traag ronddraait. De steen beweegt met de klok mee; in de tegengestelde richting van de aarde. De titel *Stellar Day (23 hours, 56 minutes, 4,099 seconds)* verwijst naar de zogenaamde siderische dag, de duur waarin de aarde precies 360 graden om zijn as draait, gemeten ten opzichte van de sterren. De 700 kilogram zware steen roteert in precies de duur van de siderische dag om zijn as. Daar de steen in tegengestelde richting van de aarde draait, zou je kunnen zeggen dat het kunstwerk van Alicja Kwade het enige object op de wereld is dat stil ligt.

Alicja Kwade groeide op met opmerkelijke verhalen: “Stel je voor dat ruimte oneindig is”, zei haar vader vlak voordat ze in slaap viel. Daar fantaseert Kwade nog steeds over en dergelijke vragen hebben haar eindeloze interesse gevoerd voor tijd, ruimte en de positie van de mens hierin. Alicja Kwade maakt de subjectieve beleving van tijd tot onderwerp van haar werk. Ze bevraagt het bestaan van meerdere dimensies en de relativiteit van tijd. Hoewel *Stellar Day* aanwezig is op aarde negeert het de fysische wetten van onze planeet en krijgt het object hiermee een buitenaardse kwaliteit.

The stone appears to be lying motionless on the floor. If you were to take a moment to observe the work carefully, however, you would find that the stone is in fact rotating ever so slowly. The stone is turning clockwise, rotating in the opposite direction as the Earth. The title *Stellar Day (23 hours, 56 minutes, 4,099 seconds)* refers to what is known as the sidereal day: the time it takes the Earth to spin precisely 360 degrees on its axis, as measured by the positions of the stars. The 700-kilogram boulder rotates on its own axis, a single turn lasting precisely as long as one sidereal day. As the stone is rotating in the opposite direction as the Earth, one might say that Alicja Kwade’s artwork is the only object in the world that is standing still.

Alicja Kwade grew up hearing the most outlandish bedtime stories: “Imagine that space is infinite,” her father would say as she was drifting off to sleep. Kwade still entertains fantasies of what that would look like; such questions have spurred her endless fascination for time and space – and the position human beings occupy within them. Alicja Kwade often takes the subjective experience of time as the subject of her work. She questions the existence of multiple dimensions and explores the relative nature of time. Although *Stellar Day* is present here on Earth, it ignores the physical laws of our planet. This gives the object a certain alien quality.

Stellar Day (23 hours, 56 minutes, 4,099 seconds) 2015

50 x 110 x 105 cm

steen, motor | [stone](#), [motor](#)



Oscar Santillan

1980 Ecuador | Ecuador

woont en werkt tussen Nederland en Ecuador | [living and working between the Netherlands and Ecuador](#)

"I'm trying to look at the world without separation to what has happened, what could have happened and even what may have happened. I want to erase the division between reality and possibility."

Oscar Santillan

Een antiquarische editie van Sir Thomas More's *Utopia* (1516) staat op de sokkel met ernaast een klein zwart bolletje. Wie goed kijkt, ontdekt dat de bladzijden leeg zijn. Oscar Santillan heeft met behulp van een chemisch proces de pagina's gewist van More's utopische relaas. Het bolletje is de verzamelde inkt waar het boek ooit mee was bedrukt. Het werk verbeeldt dat een utopie altijd een onbereikbaar ideaal zal blijven. De kunstenaar heeft het boek weer teruggebracht tot een tabula rasa, klaar om opnieuw beschreven te worden.

An antiquarian edition of Sir Thomas More's *Utopia* (1516) rests on the plinth, with beside it a small black ball. A close observer will note that the pages of the book are blank. Oscar Santillan has used a chemical process to erase the pages of More's treatise on a perfect society. The tiny sphere holds the gathered remnants of the ink once used to print the book. This piece conveys the idea that the utopian ideal will always remain unattainable. The artist has returned the book to its original state of a tabula rasa, ready to be written on once again.

Utopia 2014

19,5 x 13,5 x 3,2 cm

papier, inkt | [paper, ink](#)



Anselm Kiefer

1945 Duitsland | [Germany](#)

woont en werkt in Parijs, Frankrijk | [lives and works in Paris, France](#)

*"Nur wer an der goldenen Brücke für die Karfunkelfee
das Wort noch weiß, hat gewonnen.*

*Ich muß dir sagen, es ist mit dem letzten Schnee
im Garten zerronnen."*

'Das Spiel ist Aus', Ingeborg Bachmann

Karfunkel is een edelsteen met dieprode, robijnachtige kleur. Het verhaal gaat dat het 's nachts rood opgloeit, maar overdag niet te zien is. Hiervan afgeleid is de karbonkelfee, die zowel goed- als kwaadaardig kan zijn. De titel is afkomstig uit het gedicht 'Das Spiel ist Aus' (1954) van de Oostenrijkse dichter Ingeborg Bachmann (1926-1973). Anselm Kiefer kwam de dubbelzinnige fee meermaals tegen in historische literatuur en baseerde dit monumentale drieliuk erop. Hij schilderde het eerst rood, wat niet meer te zien is, om het vervolgens te bedekken met verf, gedroogde struiken en as. Hij bouwt zijn werk laag voor laag op, en verweeft daarmee tijd en verhalen uit de geschiedenis, mythen en literatuur. Kiefer is gefascineerd door tijd en de continuïteit van de geschiedenis.

A Karfunkel is a gemstone with a deep ruby-red colour. The story tells that it glows at night and is invisible in the daylight. The stone lends its name to the fairy, who can be both good and wicked by turns. The title was taken from the poem 'Das Spiel ist Aus (The game is over)' (1954) by the Austrian poet Ingeborg Bachmann (1926-1973). Anselm Kiefer encountered this mercurial fairy multiple times in historical literature and took her as the theme for this monumental triptych. He first painted the canvas red, which is no longer visible, before covering it with paint, branches of dried shrubbery and ash. The artist constructs his pieces layer by layer, interweaving time and stories from the history, myths and literature. Kiefer has a fascination with time and the continuity of history.



Karfunkelfee 2009

332 x 577,5 x 35 cm

olieverf, acrylverf, goudverf, textiel, touw, jesmonite, gedroogde struiken, as, shellacvernis op doek in stalen frame

oil and acrylic paint, gold paint, textile, rope, jesmonite, dried shrubbery, ash and shellac varnish on canvas, in a steel frame

Gonzalo Lebrija

1972 Mexico | [Mexico](#)

woont en werkt in Guadalajara, Mexico | [lives and works in Guadalajara, Mexico](#)

Flarden van verhalen dwarrelen door de lucht. Kunstenaar Gonzalo Lebrija schiet in de bergen van Mexico ongeveer 60 boeken als wilde vogels uit de lucht. De boeken zijn belangrijk voor hem en variëren van poëzie, literatuur tot filosofische verhandelingen waaronder Heideggers (1889-1976) *Zijn en Tijd* (1927). De kunstenaar schiet al zijn hele leven en heeft duidelijk een goed schot. Het is dan ook geen daad van geweld, maar de wens om dieper contact te krijgen met de verhalen. Hij brengt de boeken terug naar fladderende fragmenten: een alinea of een zin die juist beklijft. Een herinnering die mettertijd vervormt, slijt en verdwijnt en die Lebrija met kracht wenst vast te houden. Het nummer *Who knows where the time goes* gezongen door Nina Simone (1933-2003) die de titel leent aan het werk, is een inspiratie geweest voor de kunstenaar.

Snippets of stories dance about in the air. In the mountains of Mexico, artist Gonzalo Lebrija shoots approximately 60 books out of the sky as though they were wild birds. These books hold personal significance for him and vary from poetry and literature to philosophical treatises among which Heideggers (1889-1976) *Being and Time* (1927). The artist is a trained shooter. This is therefore no act of violence, but the expression of a desire for more intimate contact with the stories. He reduces the books to fluttering fragments: a paragraph or single sentence that sticks with you. A memory that, with the passage of time, becomes distorted, wears thin and finally disappears – and that Lebrija tries to hold fast through force. The song *Who knows where the time goes* sang by Nina Simone (1933-2003) which lends the title to the work, was an inspiration for Lebrija.

*Across the morning sky, all the birds are leaving
How can they know that it's time to go
Before the winter fire, I will still be dreaming
I do not count the time*

Who knows where the time goes?

Nina Simone



Who knows where the time goes 2013
video, 5'10"



Günther Uecker

1930 Duitsland | [Germany](#)

woont en werkt in Düsseldorf, Duitsland | [lives and works in Düsseldorf, Germany](#)

"It is not a matter of routine but fertile in its repetition, in its very monotony, like the experience of prayer. My objects constitute a spatial reality, a zone of light. I use the means of technology to overcome the personal gesture, to objectify, to create the conditions for freedom."

Günther Uecker

Het plaatsen van de ongeveer achthonderd spijkers in deze strenge geometrische ordening vraagt om een mentale en fysieke inspanning en duldt geen fouten. Het werk is het resultaat van een ritueel van Günther Uecker, die dagelijks gedurende een lange periode spijkers sloeg. Hij is geïnteresseerd in filosofieën als het Taoïsme en Boeddhisme die puurheid en eenvoud nastreven. Dat is terug te zien in de evenwichtige en rustgevende compositie, die in het juiste licht een tweede schaduwtekening op de ondergrond vormt.

The arrangement of some eight hundred nails to form this tight geometric pattern requires a great deal of mental and physical effort, with no room for mistakes. The work is the result of a ritual performed by Günther Uecker, who hammered nails each day over a long period of time. He is interested in philosophies that strive for purity and simplicity, such as Taoism and Buddhism. This interest is reflected in the soothing, balanced composition, which in the right light, creates a second 'shadow drawing' on the ground of the work.

Spirale 1969

50 x 50 x 8 cm

spijkers, verf, doek op hout

nails, paint, canvas on wood



Jan Schoonhoven

1914–1994 Nederland | the Netherlands



R85-2 1985
123 x 68 x 12 cm
verf, karton, hout
paint, cardboard, wood

De schoonheid waarmee dakpannen in elkaar schuiven en tevens bescherming bieden tegen water en wind, is een van de motieven in het werk van Jan Schoonhoven. Het gaat om "het aanvaarden van de dingen zoals ze zijn en ze niet veranderen om persoonlijke redenen." Het patroon van de twee kolommen dakjes in *R85-2* verwijst naar de daken van Delft. Het werk speelt met het effect van licht en schaduw. Om orde aan te brengen zijn alle werken van Schoonhoven genummerd volgens een vast principe. De R in de titel staat voor reliëf, daarna volgen het jaartal waarin het kunstwerk is vervaardigd en het nummer van het bewuste werk uit dat jaar.

Jan Schoonhoven was een kunstenaar in de avonduren. Overdag was hij tot aan zijn pensioen werkzaam als ambtenaar bij de PTT. 's Avonds concentreerde hij zich op zijn witte reliëfs van karton, papier-maché en latexverf aan de keukentafel in zijn huis in Delft. Een soort monnikenwerk: de nauwkeurige, systematische opbouw van zijn reliëfs vereist veel geduld en concentratie. Het patroon van verticale en horizontale lijnen en hoeken zorgt bij elke lichtinval weer voor een ander licht- en schadueffect. Schoonhoven behoorde tot de NUL groep waarin werd gestreefd naar een onpersoonlijke kunstvorm.

The beautiful way in which roof tiles overlap one another while also offering protection from water and wind: this is one of the motifs in the work of Jan Schoonhoven. It is about "accepting things as they are and not changing them for personal reasons". The pattern of the two rows of 'eaves' in *R85-2* refers to the rooftops of the city of Delft, while the work also plays with the effects of light and shadow. To enforce a sense of order, all of Schoonhoven's works are titled according to a fixed principle. The R in the title stands for relief. The next number is the year in which the piece was made, followed by the number of the work in question within that year.

Jan Schoonhoven's artistic career was limited to the evening hours. By day and until his pension, he worked as a civil servant in the post office. By night, he concentrated on his white reliefs made from cardboard, papier-maché and latex paint, crafting them while seated at the kitchen table of his home in Delft. In doing so, he needed all the discipline and focus of a monk illuminating a manuscript: the precise, systematic construction of his reliefs required a great deal of patience and concentration. Every time the light shifts across the piece, the pattern of vertical and horizontal lines and angles creates a different effect of light and shadow. Schoonhoven was a member of the NUL group, which strived to realise an impersonal artform.



R72-73 M-8 1973

R72-73 M-13 1973

R72-73 M-2 1973

126 x 86 x 7,5 cm per werk | each
verf, papier-maché, karton, hout
paint, papier-maché, cardboard, wood



Sabrina Mezzaqui

1964 Italië | Italy

woont en werkt in Marzabotto, Italië | lives and works in Marzabotto, Italy

In het epos *La Divina Commedia* legt de protagonist – en tevens schrijver – Dante Alighieri een reis af door de hel, het vagevuur en de hemel. Dit boek is het vertrekpunt in het werk van Sabrina Mezzaqui, die het ‘verknipte’ tot een spiraalvormige installatie. In de flinterdunne aan elkaar geplakte pagina’s knipte zij vierkante patronen. Door te knippen en te vouwen leeft zij zich intensief in in de hoofdfiguur, wat getuigt van haar liefde voor literatuur. Hierbij is haar reis van discipline, geduld en precisie even belangrijk als het indrukwekkende eindresultaat. Het repeteren van een dergelijk ritueel waarbij nauwelijks hoeft nagedacht te worden, maakt dat de ‘performance’ alles weg heeft van meditatie. Waar normaliter een transcendente ervaring stopt op het moment dat de meditatie wordt beëindigd, blijft bij Mezzaqui een weergave van haar ervaring over als gematerialiseerde herinnering.

In the epic *La Divina Commedia*, the protagonist – and author – Dante Alighieri journeys through Hell, Purgatory and Heaven. This book is the starting point for the work of Sabrina Mezzaqui, who ‘takes scissors’ to the book to form a spiral-shaped installation. She snips rectangular patterns from the tissue-thin pages that have been pasted together. In cutting and folding, she experiences intense identification with the main character; it is a testament to Mezzaqui’s love of literature. As a result, her journey of discipline, patience and precision is equally as important as the impressive final product. The repetition of such a ritual, which barely requires any conscious thought, results in a ‘performance’ that much resembles meditation. Whereas a transcendental experience usually ends as meditation is concluded, Mezzaqui leaves behind a representation of her experience here, as a lasting memory.

La Divina Commedia 2008
16,5 x 150 cm diameter
papier | paper



De loutering van de kunst als 'tussentijd'

Joke J. Hermsen

Kairos was in de Griekse mythologie de jongste en meest rebelse kleinzoon van Chronos, die voor inspiratie, verandering en ommekeer wist te zorgen; hij werd daarom als een jonge, sterke en gevleugelde god van de tijd afgebeeld, die zowel het denken als de verbeelding vleugels kon geven. Ook had hij een nogal curieus kapsel, een kaalgeschoren schedel met een lange haarlok die over zijn voorhoofd viel; het was namelijk zaak heel aandachtig en alert genoeg te zijn om het juiste ogenblik ook te kunnen pakken. Als je niet goed oplette gleden je handen langs zijn schedel af en was de kans op inzicht, op verandering weer verkeken. Zijn opa Chronos – 'vadertje tijd' – werd als een oude man met een zandloper in zijn ene en een zeis in zijn andere hand afgebeeld, omdat hij de vergankelijkheid vertegenwoordigde. Ze vormden in de oudheid de twee gezichten van de tijd, de kwalitatieve en de kwantitatieve tijd, die op elkaar betrokken en in evenwicht gehouden moesten worden. Het ging dus niet om een keuze tussen beide tijden, maar om het scheppen van een evenwicht, vandaar dat Kairos ook altijd een weegschaal in zijn handen houdt.

Van de oudheid tot aan het einde van de 16e eeuw bleef Kairos als de god van het geschikte ogenblik en het juiste interval op Chronos tot de verbeelding van menig filosoof, arts, kunstenaar of dichter spreken; het was de tijd die ertoe deed, de tijd die kansen bood of voor een doorbraak wist te zorgen. Zo achtte de Griekse beeldhouwer Polykleitos de rol van Kairos voor het welslagen van een kunstwerk doorslaggevend: 'In elk kunstwerk wordt de schoonheid voltrokken door de juiste maat van Kairos die voor de goede symmetrie en harmonie zorgt.' Vele eeuwen later meende de filosoof Erasmus nog altijd dat Kairos de creatieve kracht bij uitstek was, 'die alles kan veranderen.' Kairos vertegenwoordigde kortom al die bevlogen momenten van schoonheid, inzicht en daadkracht die het leven bijzonder maken.

Kairos tijd was volgens Erasmus 'de tussentijd' waarin we terecht komen als we een pas op de plaats maken, rust nemen of ons ergens heel goed op concentreren. Aandacht, rust en het zorgvuldig wikken en wegen van argumenten en omstandigheden zijn de belangrijkste voorwaarden daarvoor. In de tussentijd worden we niet langer opgejaagd door een vermeend gebrek aan tijd, noch door enige andere vorm van tijdsdruk of stress, maar opent zich een dimensie van tijd die meer rust en reflectie biedt, en ons ook nieuwe

mogelijkheden voor ogen tovert. Juist de kunst is voor de mens onontbeerlijk, omdat die ons als het ware aan de hand de 'tussentijd' binnen kan leiden. Ook daarom heeft kunst een louterende werking op ons en helpt ze ons om onze melancholie in goede banen te leiden.

Gelouterd worden betekent gereinigd worden van negatieve gevoelens die ons welzijn, maar ook onze groei en ontwikkeling belemmeren, zodat we weer in staat zijn om onszelf en de wereld met een frisse blik te aanschouwen. Wachten en aandachtig stilstaan bij zijn belangrijke voorwaarden om in de louterende tussentijd van Kairos te belanden. Schilderen, overigens net als schrijven of componeren, betekent namelijk eerst en vooral durven wachten. Wachten tot het lichaam tot rust gekomen is, de geest gekalmeerd en de ziel ontdaan van te veel zorgen en rumoer. We moeten dit wachten zien uit te houden, omdat we ons eerst moeten ontdoen van de geijkte en voor de hand liggende beelden en representaties. We moeten wachten en onze geest de kans geven de zaak eens flink op te schonen en van de tot cliché geworden beelden en uitspraken te ontdoen. In die zin betekent het wachten ook een leeg worden, alsof het nieuwe werk eerst een lege, nog in schaduw gehulde plek voor zichzelf moet zien te bemachtigen, voordat het van de nieuwe lichtval die het in zich draagt kan getuigen.

Zoals de kunstenaar eerst moest leren wachten, zo zal ook degene die kunst bekijkt enig geduld moeten oefenen. Wie er te snel aan voorbij wil gaan, zal de louterende werking niet kunnen ervaren. Kunst vraagt om vertraging en om het niet onmiddellijk vellen van een oordeel.

Wachten is een opnieuw bevragen van alles wat is of verwacht kan worden. Het menselijk vermogen om iets te kunnen bevragen staat voor menig filosoof gelijk aan ons vermogen te kunnen wachten en van daaruit het nieuwe te kunnen denken. 'Kunnen vragen betekent kunnen wachten', schreef Martin Heidegger bijvoorbeeld in zijn *Inleiding in de metafysica* (1953). Dit valt echter nog niet mee in een tijd waarin alles snel en nog sneller moet gaan. Want sinds we arbeid in kloktijd zijn gaan meten, zit de lineair geordende kloktijd ons behoorlijk op de hielen. We menen er steeds minder van te hebben of lijden aan het voortdrijvende karakter ervan. Tijd is een economisch principe geworden – 'tijd is geld' – die ons voortdurend tot versnelling aanspoort. Dit veroorzaakt niet alleen de nodige

The purifying effect of art as 'meantime'

Joke J. Hermsen

In Greek mythology, Kairos was the youngest and most rebellious grandson of Chronos, who was able to sow inspiration, change and turnabouts. Consequently, he is depicted as a strong, young, winged god of that era, who could allow both thoughts and imagination to take flight. He also sported a rather curious hairstyle: his head shaved bald, with a long lock of hair falling over his forehead – the point being that one must be attentive and alert enough to grasp the right moment of opportunity. If you failed to pay close enough attention, his smooth scalp would slip through your hands and out of your grasp, meaning the chance for insight or change was lost again. His grandfather Chronos – our 'Father Time' – was depicted as an old man with an hourglass in one hand and a scythe in the other, as he represented transience and mortality. In ancient times, the pair served as the two faces of time: qualitative and quantitative time, which were interrelated and needed to be kept in equilibrium. It was therefore not a question of choosing between the two times, but rather of creating balance; this is why Kairos is always shown holding a set of scales.

From antiquity until the end of the 16th century, Kairos, as the god of the right timing, the opportune momentum, continued to speak to the imagination of many a philosopher, physician, artist and poet. It was his time that mattered, his time would present new opportunities or ensure a breakthrough. The Greek sculptor Polykleitos, for instance, felt that Kairos played a decisive role in whether an artwork would succeed: 'In every work of art, beauty is made complete by the proper proportion of Kairos, which ensures symmetry and harmony.' Many centuries later, the philosopher Erasmus still held the opinion that Kairos was the most perfect creative force, 'capable of changing everything'. In short, Kairos represented all the inspired moments of beauty, insight and decisiveness that make life remarkable.

According Erasmus, Kairos time was the interim, the intermezzo or 'meantime', in which we find ourselves when we pause for a moment, rest awhile or focus intently on something. Attention, rest and the careful weighing of arguments and circumstances are the most important conditions for this state. In the Kairotic interval, we are no longer hounded by a perceived lack of time, nor by any other form of time pressure or stress. Instead, a dimension of time

unfurls that offers us greater rest and reflection, and conjures new possibilities before our very eyes. Art is particularly essential to human beings, because it can – as it were – take us by the hand and lead us into 'the meantime'. This is also why art has a purifying effect on us, helping us to manage our melancholy in a proper fashion.

To be purified is to be cleansed of the negative emotions that hinder not only our well-being but our growth and development as well, so that we are able once again to view ourselves and the world through fresh eyes. Waiting and practising attentive contemplation are important conditions for reaching the purifying interim of Kairos. Painting, like writing or composing for that matter, is first and foremost a matter of being unafraid to wait. Waiting until the body is at rest, the mind has calmed and the soul has unburdened itself of too much care and hubbub. This waiting must in any case be endured, because we must first rid ourselves of the customary and obvious images and representational forms. We must wait and give our minds the chance to conduct a thorough cleaning, to purge those images and phrases that have become mere clichés. In that sense, waiting is also an emptying-out, as if the new work must first secure a vacant spot for itself, a place as yet still cloaked in shadow, before the work can bear witness to the new light it carries within.

As the artist must first learn to wait, so too will some measure of patience be required of the person viewing the art. Anyone in a rush to get past it will be unable to experience its purifying effect. Art requires one to delay and not rush to judgement immediately.

Waiting means questioning anew: questioning everything that is or might be expected. For many philosophers, the human ability to question a thing is synonymous with our ability to wait – and from within that waiting, to think of the new. 'Being able to question means being able to wait,' Martin Heidegger wrote, for instance, in his *Introduction to Metaphysics* (1953). This is, however, more easily said than done in an era when everything is expected to move quickly and quicker still. Because ever since we began to measure our labours according to the clock, the linear structure of timekeeping has been breathing down our necks. We feel a growing shortage of time, or suffer the effects of its relentless onward-marching nature. Time has become an economic principle – time is

stress, maar staat ook het durven en mogen wachten behoorlijk in de weg. We tellen en meten weliswaar onophoudelijk de hoeveelheid tijd die we nog menen te hebben, maar vergeten daarbij dat we zelf ook tijd zijn, en dat onze persoonlijke ervaring van tijd van een heel andere orde is dan de universele kloktijd.

In *Brieven aan een jonge dichter* (1903) heeft Rilke het over 'de momenten waarop er in onszelf iets nieuws kan ontstaan'. We moeten onze melancholie niet proberen te overstemmen, te verdringen of te verdoven, meende hij, want dan zal die even later 'des te ernstiger de kop opsteken'. We moeten er een omgang mee zien te vinden en onze aandacht eraan durven schenken. 'Hoe stiller, geduldiger en opener wij in onze melancholie zijn, hoe dieper en onontkoombaar het nieuwe zijn intrede in ons doet [...].' Want het wezen van de melancholie is een verlangen naar verwondering en verandering, een die vanuit de stilte en een tijdelijke terugtrekking uit de wereld wordt voorbereid. Melancholie is een adempauze van reflectie, verstilling en bezinning, om vervolgens tot de juiste beweging te komen.

Kunst kan ons de ervaring van stilte doen hervinden, maar dat is nog niet het hele verhaal. Want de stilte die kunst kan bewerkstelligen, dit dempen van overtollige ruis, tovert ons tegelijkertijd iets voor ogen – een beeld, een foto, een sculptuur – wat onze blik wil vasthouden, wil tarten of verleiden, maar wat ons bovenal wil uitnodigen verder te kijken dan onze neus lang is. De stilte waarin we worden ondergedompeld lijkt dus eerder een voorwaarde te zijn om met nieuwe ogen te kunnen kijken of met nieuwe stem te kunnen spreken. Stilte op zich lijkt niet het einddoel van kunst te zijn, maar eerder het beginpunt. Kunst biedt geen stilte zonder meer, maar een 'stilte plus'.

Plus wat? Dat is de vraag waarover we ons nu al eeuwenlang het hoofd breken. Wat vermag kunst, anders dan bijvoorbeeld de schoonheid van de natuur? In de filosofie wordt dit surplus vaak aangeduid met de notie van het sublieme. De esthetische ervaring roept niet alleen gevoelens van welbehagen op, maar ook van melancholie, verwondering en vervreemding, omdat de betekenis van het werk niet eenduidig of evident is, zodat het tijd, aandacht en geduld vraagt om tot een begrip te kunnen komen. Kunst zoekt een bepaalde verhouding tót en omgang mét de werkelijkheid, die ze niet klakkeloos reproduceert, maar interpreteert, accentueert of nuanceert. Kunst brengt een interval tussen zien en (be)schouwen teweeg, waarin juist onze eigen verbeeldingskracht wordt aangewengeld. We zullen zelf

aan de slag moeten om datgene wat we zien, horen of lezen te doorgronden en van een interpretatie te voorzien.

Kunst schept, als het goed is, een intermezzo – een tussentijd dus – tussen kijken en begrijpen, tussen vervreemding en herkenning, een moment van hapering, kortom, dat ons vervolgens zelf aan het denken zet en ons onszelf doet hervinden.

Kunst nodigt ons uit het innerlijk landschap weer eens te verkennen en de door onze volle agenda's en piepende smartphones ontstane vervreemding ten opzichte van ons zelf om te buigen tot een nieuwe betrokkenheid, waaruit niet alleen nieuwe inzichten over onszelf kunnen ontstaan, maar we ook op 'zielsniveau' weer verwantschap met anderen kunnen ervaren. Dat is de 'stilte plus' die kunst ons kan bieden en waar we zeker in deze rumoerige tijden zuinig op moeten zijn. Want we snakken niet alleen naar een handvol stilte, zoals de schilder Mark Rothko schreef, maar ook naar momenten om tot bezinning, hoop en nieuwe vormen van verbondenheid te komen.

Kunst kan louterend werken omdat die ons een andere ervaring van tijd binnenloodt van waaruit we onze melancholie kunnen bezweren, zodat we niet verlamd raken maar in beweging komen en iets nieuws aanvangen. De melancholie die de volwassen mens na zijn kindertijd begeleidt heeft zowel de liefde als de kunst en creativiteit nodig om 'gezonder' te blijven en niet door te slaan naar de zwarte kant van het verlies die in diepe neerslachtigheid uit kan monden.

Om al die redenen verdient de kunst in deze tijden van onrust en onbehagen een herwaardering. Kunst verrijkt niet alleen het beeld van onszelf en de wereld en 'geneest daarmee onze hartconditie', zoals de dichter Joseph Brodsky schreef, ze leidt ons bovendien de louterende tussentijd binnen, waardoor we tot rust en bezinning komen en onze eigen verbeeldingskracht kan worden gestimuleerd.

Joke J. Hermsen (1961) is filosoof en auteur van romans als *Blindgangers* en de bekroonde en succesvolle essaybundels *Stil de Tijd* en *Kairos*. Voor de maand van de filosofie 2017 schreef Hermsen het essay *Melancholie van de onrust*.

bron: Deze tekst bestaat uit twee herschreven fragmenten uit Joke J. Hermsens essays: 'Kairos. Een nieuwe bevoegenheid' (2014) en 'Melancholie van de onrust' (2017)

money – that is constantly spurring us to acceleration. This not only results in a fair bit of stress, but is also a significant impediment to our willingness and ability to wait. While it's true that we are constantly counting and measuring the quantity of time we think we have left, at the same time, we lose sight of the fact that we are ourselves time as well; that each of our personal experiences of time differs wildly from the universal time measured by the clock.

In *Letters to a young poet* (1903), Rilke addresses 'the moments when something new inspires us'. In Rilke's opinion, it is better if we do not attempt to drown out our melancholy, to push it away or numb it, as this will only lead to it 'rising up before us', that much more powerful. We must find a way to live with it and become unafraid to give it our full attention. 'The more still, more patient and more open we are when we are sad, so much the deeper and so much the more unswervingly does the new go into us [...].' Because the essence of sadness is a longing for astonishment and change, one that stems from stillness and a momentary withdrawal from the world. Melancholy is a caught breath of reflection, quietude and contemplation before arriving at the appropriate action.

Art can help us rediscover the experience of stillness, of silence; but that is not yet the full story. Because the silence that art can bring about, this muffling of excess static, at the same time conjures something before our eyes – an image, a photograph, a sculpture – that wants to hold our gaze, wants to defy or seduce, but most of all, wants to invite us to look beyond our own self-involvement. The silence in which we are immersed would therefore seem, rather, to be a requirement for seeing with new eyes or speaking with a new voice. Silence for its own sake is not, it would seem, the goal of art, but rather its starting point. Art offers no 'mere' silence, but an 'enhanced silence'.

Enhanced by what? For centuries, that is the question we have been wracking our brains to answer. What power does art possess that the beauty of nature, for instance, does not? In philosophy, this added bonus is often referred to using the notion of the sublime. The aesthetic experience can elicit not only feelings associated with well-being, but emotions of melancholy, amazement and alienation as well, as the meaning of the work is ambiguous or not immediately apparent: time, attention and patience are required in order to arrive at understanding. Art seeks out a certain relationship to, and interaction with, reality; it does not mindlessly reproduce reality, but rather interprets it, adds emphasis or applies nuance. Art creates an interval between seeing and observation, in which our own powers of imagination are

activated. It will take effort on our part in order to thoroughly understand what we see, hear or read and to supply an interpretation. Art creates an intermezzo – an interim – between looking and comprehension, between alienation and familiarity: in short, a moment's hesitation that subsequently prompts us to contemplate and rediscover ourselves.

Art invites us to once again explore that inner landscape. It invites us to distance ourselves from our jam-packed schedules and bleeping smartphones, and reshape our imagination into a new engagement. Then, we might not only find new insights about ourselves but also rediscover the experience of kinship with others; our shared soulfulness. This is the 'enhanced silence' art can offer us; it's something we should cherish, especially in these tumultuous times. Because not only do we ache for a handful of silence, as the painter Mark Rothko wrote, but we also long for moments that allow us to reflect, to find hope and new forms of solidarity.

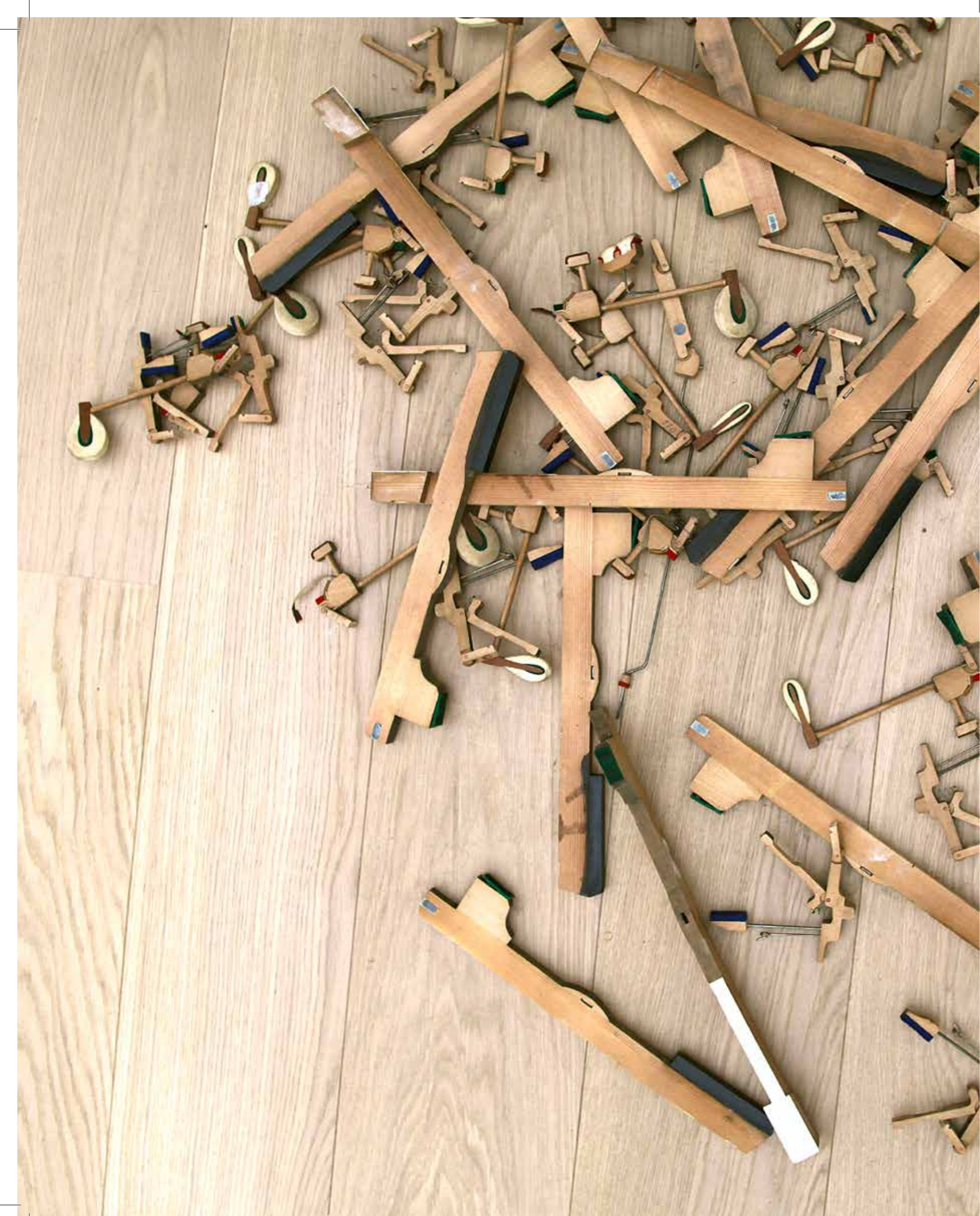
Art can be consoling, inspiring and purifying because it ushers us into a different experience of time; from there, we can ward off our sadness, so that rather than becoming paralysed by it, we are spurred to action and begin something new. Our melancholy, the one that accompanies adult life after childhood, needs love, as well as art and creativity, to remain 'healthy' and avoid pitching downward into the dark side of loss and depression.

For all these reasons, and in these times of unrest and unease, art deserves a reevaluation. Art not only enriches our image of ourselves and the world – 'thereby curing our heart condition', as the poet Joseph Brodsky wrote – it also guides us into the purifying interim, the meantime, in effect allowing us to find peace and reflection while rousing our imaginations.

Joke J. Hermsen (1961) is philosopher and author of novels such as *Blindgangers* and the awarded and successful collections of essays *Stil de Tijd* and *Kairos*. Hermsen wrote the essay *The melancholy of disquiet* for the philosophy month 2017.

source: This text consists of two rewritten fragments adapted from Joke J. Hermsens essays 'Kairos: a new inspiration' (2014) and 'The melancholy of disquiet' (2017)





Suchan Kinoshita

1960 Japan | [Japan](#)

woont en werkt in Maastricht, Nederland | [lives and works in Maastricht, the Netherlands](#)

Met het omdraaien van de zandloper op de piano, zal de tijd wegsijpelen. En dat mag op nadrukkelijke wens van Suchan Kinoshita niet gebeuren. Want zij ziet het verstrijken van de tijd als een subjectieve beleving, zonder een onderscheid tussen toen en nu, begin en einde. Ditzelfde idee gaat uit van de compositie *Das Fragment an Sich* (1881) van de Duitse filosoof en componist Friedrich Nietzsche (1844-1900) die op de piano staat. Dit korte pianostuk eindigt met 'da capo' wat betekent dat het oneindig zal moeten worden herhaald en gespeeld. Enkel de benodigde toetsen hiervoor liggen nog op de piano. De overige liggen op de grond, die zijn niet meer nodig.

When the hourglass on the piano is turned over, time will begin to slip away. And Suchan Kinoshita would emphatically prefer it did not. The reason is that she views the passage of time as a subjective experience, with no distinction between then and now, beginning and end. This same idea is communicated by the German philosopher and composer Friedrich Nietzsche's (1844-1900) composition *Das Fragment an Sich* (1881), which rests on the piano. The short piece for piano ends with the notation 'da capo', which means that it should be repeated indefinitely. Only the keys needed to play the piece have been left on the piano's keyboard. The rest of them are on the floor; they are no longer necessary.



Das Fragment an Sich 1994-2015
variabele afmetingen
dimensions variable
piano, glas, schoonmaakmiddel,
papier | piano, glass, cleaning
fluid, paper

Tim Mathijsen

1987 Nederland | [the Netherlands](#)

woont en werkt in Amsterdam, Nederland | [lives and works in Amsterdam, the Netherlands](#)

Hoe klinkt een gipsen langspeelplaat? Niet voor eeuwig, want met elke omwenteling schraapt de naald van de speler de plaat verder weg. Langzaam verdwijnt de muziek. Tim Mathijsen goot een gipsen kopie van de plaat met het nummer *Sleep Walk* van de Amerikaanse broers Santo & Johnny. Dit aantrekkelijke deuntje dat inmiddels behoort tot het collectieve geheugen, is decennia lang door honderden muzikanten gebruikt, zodat zijn oorspronkelijke makers en versie vergeten zijn. Eenzelfde lot is deze gipsen plaat *Sleepwalker* beschoren.

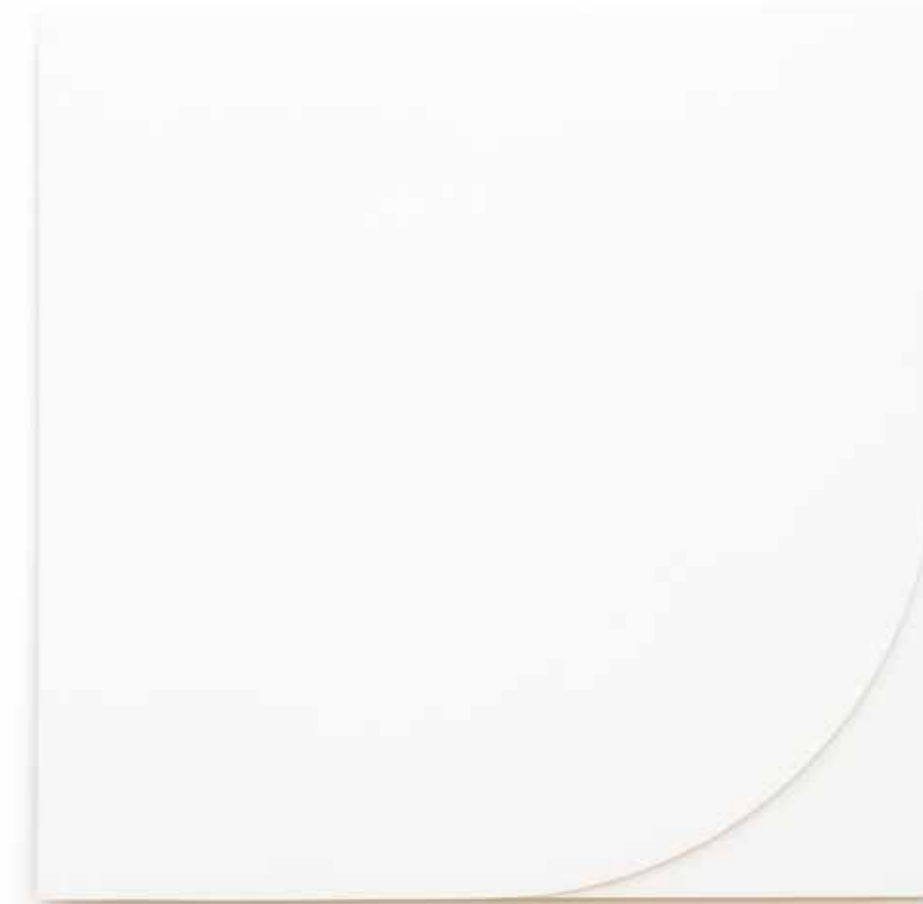
*What does a record made from plaster sound like? It sounds temporary, in any case – with every turn, the needle of the record player scrapes a bit more from the LP. Slowly, the music fades away. Tim Mathijsen made a plaster cast of the record bearing the song *Sleep Walk* by the American brothers Santo & Johnny. This catchy tune has been covered by hundreds of musicians over the decades, so much that it has become ingrained in our collective memory: the original artists' identity, and their version of the song, have been forgotten. This plaster record, this *Sleepwalker*, is destined to meet the same fate.*



Sleepwalker 2015
30 cm diameter
gips | [plaster](#)

Ad Dekkers

1938–1974 Nederland | [the Netherlands](#)



Eerste fase van vierkant naar cirkel

Square into circle, phase 1 - 1968

180 x 180 x 3 cm

verf op polyester | [paint on polyester](#)

De scherpe hoeken van dit vierkant buigen rechts onderin opeens tot een zachte ronding. Ad Dekkers maakte in zijn werk het liefst inzichtelijk hoe een lijn of vorm vanuit zichzelf ontstaat. “De compositie wordt [...] niet gemaakt, maar ontstaat als het ware uit een natuurlijk groeiproces. Ik zou graag werk willen maken, dat zo vanzelfsprekend is als het ritmisch wuiven van het riet of als de steeds terugkerende golfslag op het strand”. En inderdaad maakt de toeschouwer de transformatie die hier wordt ingezet van vierkant naar cirkel, als vanzelfsprekend af.

The sharp corners of this square bend suddenly at the lower right to form a soft rounded curve. Ad Dekkers prefers, in his work, to show the viewer how a line or form can spontaneously come into being. “The composition [...] isn’t created, but rather emerges as the result of a natural growth process. I want to make work that is as self-evident as the rhythmic swaying of a reed or the recurring rush of a wave onto the shore.” And indeed, the viewer’s eye completes the transformation here – from square to circle – as if it were the most natural thing in the world.

herman de vries

1931 Nederland | [the Netherlands](#)

woont en werkt in Eschenau, Duitsland | [lives and works at Eschenau, Germany](#)

Deze bladeren hadden nog verschillende tinten groen toen ze werden ingelijst. Maar met de jaren is de kleur verdwenen. We zien van links naar rechts Blauwe Monnikskap, Moederkoorn, Wolfskers en Valeriaan. Het zijn kruiden met geestverruimende effecten zoals hallucinaties of een roes. *Monumenta lamiae* is een gedenkteken voor de 'heksen' van weleer. Hun plantenkennis en leefwijzen hebben de tijd niet overleefd, maar deze planten hebben hun werking niet verloren en dragen nog steeds hun geest.

When first arranged in the frame, these leaves possessed varying shades of green. With the passing years, however, the colour has faded away. From left to right, we see blue monk's-hood, ergot, deadly nightshade and valerian. These botanicals all have mind-altering effects – such as hallucinations or intoxication – when ingested. *Monumenta lamiae* is a tribute honouring the 'witches' of olden days. While their herbal lore and ways of life may not have survived the passage of time, these plants have lost none of their potency: they bear the women's spirits still.



monumenta lamiae 1985

178 x 319 x 6,7 cm

planten, papier | [plants, paper](#)

Song-Ming Ang

1980 Singapore | [Singapore](#)

woont en werkt in Berlijn, Duitsland en Singapore | [lives and works in Berlin, Germany and Singapore](#)



Music Manuscripts 26, 27, 28, 29 - 2014

43 x 58 cm per werk | [each](#)

inkt op papier | [ink on paper](#)

Song-Ming Ang maakt beeldende kunst van muziek. *Music Manuscripts* is een doorlopende serie tekeningen op muziekpapier, waarvan er hier vier te zien zijn. Het zijn lineaire composities van geometrische schoonheid. Middels strakke, met de hand getrokken lijnen verbindt Ang de notenbalken aan elkaar tot een abstract kunstwerk. Het is een secuur werk dat doet denken aan kalligrafie, waarbij elke oneffenheid de tekening zou verprutsen. Hoewel de muzieknoden ontbreken, scheppen de tekeningen toch een bepaald ritme. Momenten van stilte. Song Ming Ang gebruikt muziek als basis waaruit hij zelfopgelegde beperkingen creëert waarmee processen en situaties zich kunnen ontwikkelen. Zijn werk omvat verschillende media.

Song-Ming Ang makes visual art out of music. *Music Manuscripts* is an ongoing series of drawings on music paper, four of which can be seen here. They are linear compositions with a geometric beauty all their own. Using unwavering freehand strokes, Ang draws lines connecting the staves to one another to create an abstract work of art. The process is precise and reminiscent of calligraphy, in which any flaw or irregularity would ruin the drawing. Although the music notes themselves are absent, the drawings still elicit a certain rhythm. They create moments of silence. Song Ming Ang uses music as a starting point, he constructs self-imposed restrictions for processes and situations to unfold. His works spans various media.

Rosemarie Trockel

1952 Duitsland | [Germany](#)

woont en werkt in Keulen, Duitsland | [lives and works in Cologne, Germany](#)

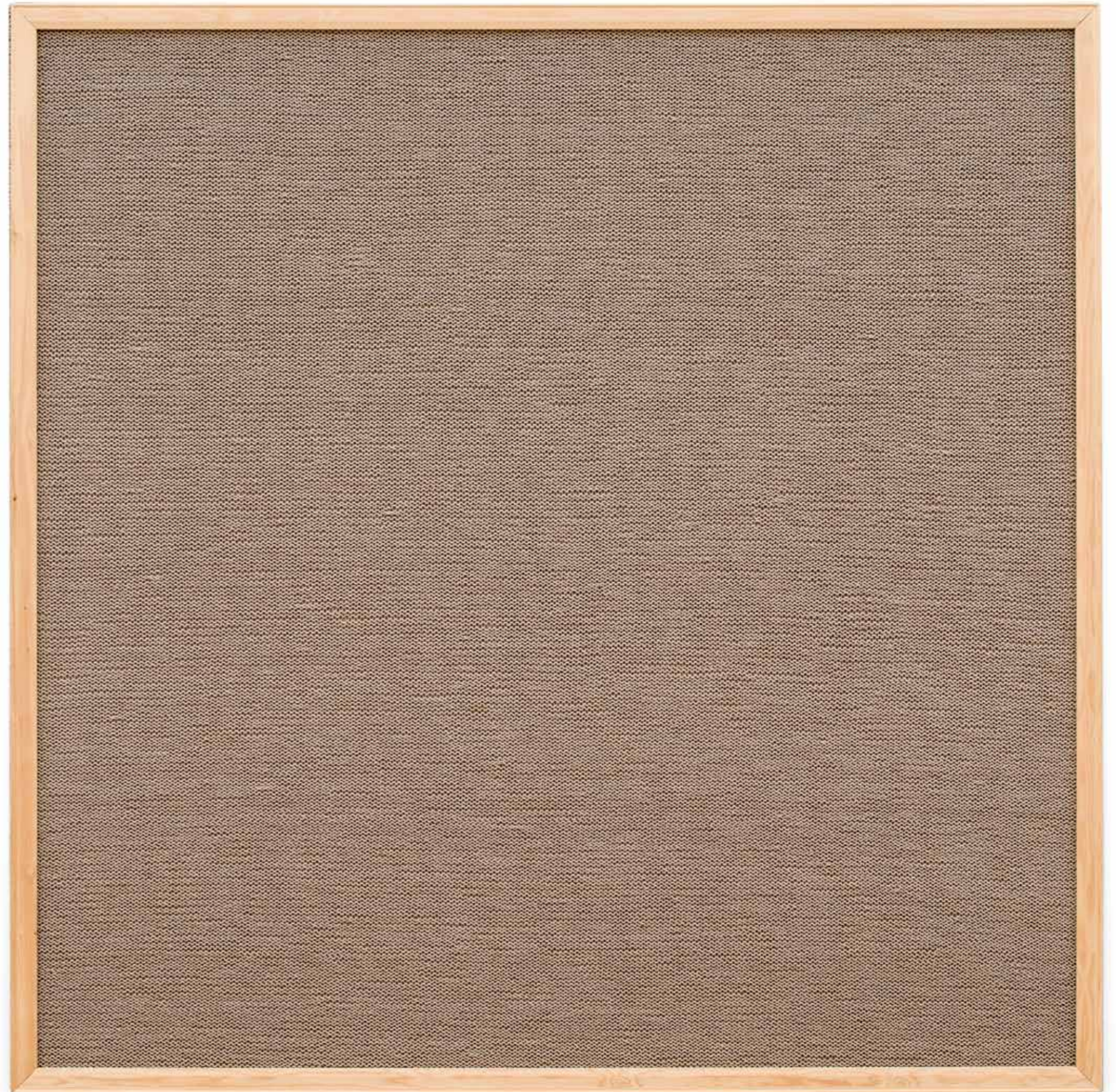
Dit grote schilderij is gebreid met subtiele steekjes. Hier en daar zijn in het werk wat oneffenheden te zien, wat aantoont dat het handenwerk is geweest. Dit was in de *strickbilder*, of breischilderijen, van kunstenaar Rosemarie Trockel niet altijd het geval. Vanaf de jaren '80 liet zij haar breischilderijen door machines maken, maar sinds 2000 heeft zij het ambacht weer aan vrouwen toevertrouwd. Middels de populaire ribbelsteek is het patroon van V-tjes verkregen en is met eindeloos geduld *Saw Dust* gecreëerd.

This large-scale painting has been knit using delicate stitches. Small irregularities are visible here and there in the work, showing it has been done entirely by hand. This has not always been the case for Rosemarie Trockel's *strickbilder*, or stitch-paintings. Starting in the 1980s, she had her knitted paintings made by machines; but in 2000, she once again began contracting women to hand-craft her artworks. The popular garter stitch has been used to achieve the v-pattern when creating *Saw Dust*, along with infinite patience.

Saw Dust 2010

296 x 296 x 8 cm

wol, hout | [wool](#), [wood](#)



Mona Hatoum

1952 Lebanon | Libanon

woont en werkt in Londen, Verenigd Koninkrijk en Berlijn, Duitsland | lives and works in London, United Kingdom and Berlin, Germany



Why not squeeze... (III) 2013

21 x 23 x 11,3 cm

hout, ijzerdraad, mensenhaar

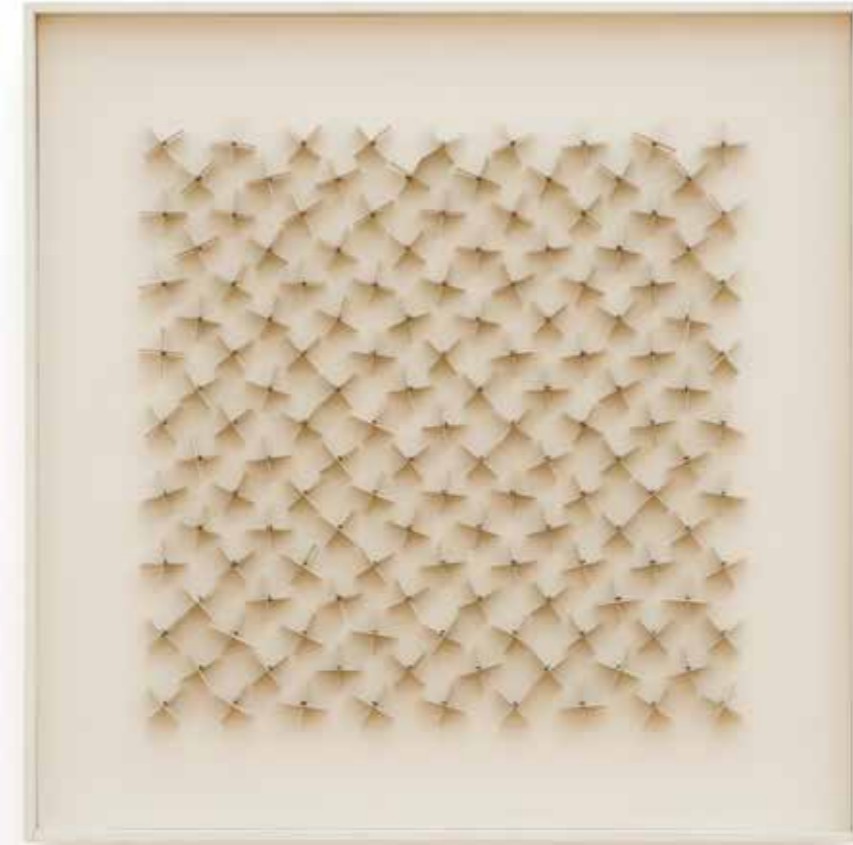
wood, wire, human hair

De twee eieren in dit vogelkooitje bestaan uit menselijk haar. Zes jaar lang verzamelde Mona Hatoum haar haren en vlocht er twee gewichtloze en fragiele bolletjes van. Haarlokken van overledenen of geliefden worden vaak gekoesterd. Maar hier zijn de intieme herinneringen van de kunstenaar gevangen in een kooitje. *Why not squeeze... (III)* verwijst naar de vogelkooi-readymade *Why not sneeze Rose Sélavy?* van Marcel Duchamp, waarbij het niezen in de titel een eufemisme is voor een orgasme.

The two eggs in this birdcage consist of human hair. For six years, Mona Hatoum collected her hair and then braided it into two weightless and fragile orbs. People often cherish locks of hair from deceased family members or lovers. Yet here, the intimate memories of the artist are imprisoned in a cage. *Why not squeeze... (III)* refers to Marcel Duchamp's bird-cage readymade *Why not sneeze Rose Sélavy?* in which the titular 'sneeze' is a euphemism for an orgasm.

Gerhard von Graevenitz

1934-1983 Duitsland | Germany



Weisse Kreuzlamellen (Proposition pour une nouvelle architecture) 1963

71,7 x 71,7 x 7 cm

latex op hout, karton, witte lamellen

latex on wood, cardboard, white slats

Traag draaien de kruisjes, aangedreven door magnetische radertjes. De lamellen creëren hier een veranderlijk schaduwspel. *Weisse Kreuzlamellen* vraagt de toeschouwer te vertragen om de opeenvolgende subtiele bewegingen van de verschillende kruisjes te kunnen waarnemen. Gerhard von Graevenitz was geïnteresseerd in het verbeelden van onzichtbare fenomenen zoals licht, ruimte en tijd. Eerst deed hij dit met monochrome reliëfs, later richtte hij zich op kinetische kunst. Dit werk verenigt die twee.

The crosses turn slowly, powered by magnetic cogs. The narrow slats in this work create a changeable play of light and shadow. *Weisse Kreuzlamellen* asks the viewer to pause a moment in order to observe the subtle consecutive motions of the various crosses. Gerhard von Graevenitz was interested in depicting invisible phenomena such as light, space and time. He initially used monochrome reliefs to do so, but later shifted his focus to kinetic art. This piece unites the two formal directions.

De Beweging en De Tijd

Ko & Kho

De dag is nog niet goed en wel begonnen, maar de aarde is al een tijdje onderweg. We lopen Museum Voorlinden in en het enige dat ons nog doet herinneren aan de tijd is dat er af en toe een wolk voor de zon komt. En er is *Stellar Day*.

Stellar Day (2004) van Alicja Kwade is op het eerste gezicht een gigantische rots rust die ons welkom heet. We worden er direct de tussentijd ingezogen: figuurlijk de tentoonstelling in, letterlijk naar een tijd waarin de klok niet het ritme bepaalt. We komen tot onszelf. Hoi Steen. Het is een steen die door z'n grootte indrukwekkend is, maar tegelijkertijd is hij ook gewoon hard, koud en zwaar.

De steen draait, zeggen ze. Dat draaien maakt de tijd tastbaar. Hij beweegt alleen zo tergend langzaam, dat je het niet kunt zien. Dat klopt, we kunnen de beweging niet zien. Het blote oog kan geen uitsluitsel geven. We geloven het maar, omdat we niet anders kunnen dan geloven in kunst.

Sommige veranderingen zie je pas als je niet te vaak kijkt. Soms zien we iets niet bewegen, maar alleen dat het bewogen is. Het terras dat opeens in de schaduw staat. (Zitten we hier al zo lang?). En bij onszelf is dat net zo. Je ziet jezelf nauwelijks veranderen, wangenknijpende en natzoenende tantes zien het des te beter. Tijd verandert je, maar je kunt de tijd niet traceren, zingt een coverband.

Stellar Day doet er precies even lang over om om zijn as te draaien als de planeet waarop hij ligt. Maar het beweegt. En als er beweging is, dan is er tijd. Alsof De Beweging en De Tijd in het begin van alles een pact hebben gesloten. De Tijd heeft De Beweging nodig: is er geen beweging en staat alles stil, dan is er geen bewijs van tijd. En andersom kan De Beweging ook niet zonder De Tijd: als we de tijd bevroren, dan beweegt er gelijk helemaal niks meer.

De Beweging en De Tijd zijn dus tot elkaar veroordeeld. Godzijdank, want De Beweging maakt die afschuwelijk abstracte De Tijd zichtbaar voor ons. Kijk even de andere kant op, Annemaria Koekoek, en welja, de wereld is veranderd. Zoals het is, blijft het niet.

Maar als iets zo langzaam beweegt dat je het niet ziet, beweegt het dan wel?

Opgelucht kunnen we, als we aan het einde van de tentoonstelling weer bij het kunstwerk uitkomen, zelf zien dat de steen heeft bewogen. De tijd stond dus niet stil, hoewel dat in de tussentijd toch even zo voelde.

Ko van 't Hek (1985) & **Yuki Kho** (1991) vormen samen het duo *Kunst Kijken met Ko & Kho*. Ze praten en schrijven over kunst zoals ze met vrienden over een goede film of voetbal praten. Recht voor z'n raap en vanuit het gevoel.

Ko van 't Hek (1985) & **Yuki Kho** (1991) form the duo *Kunst Kijken met Ko & Kho* (*Art Looking with Ko & Kho*). They talk and write about art like friends talk about a great film or football match. Straight forward and from the heart.

Movement and Time

Ko & Kho

The day hasn't even properly begun, and already the Earth has been underway for quite some time. We stroll into Museum Voorlinden; after that, the only thing to remind us of the passing hours are the clouds that occasionally drift in front of the sun. Those, and *Stellar Day*.

At first glance, *Stellar Day* (2004) by Alicja Kwade is a gigantic stone block of serenity that welcomes us to the space. Immediately, we are drawn into the meantime: figuratively, into the exhibition and literally, into a time where the rhythm is not determined by any clock. We come into ourselves. Hello, Stone. The stone – a boulder really – is impressive due to its size, yet at the same time it's simply hard, cold and heavy.

They say that the stone rotates. Its turning makes the passage of time tangible. It moves so painfully slowly, however, that your eyes can't detect it. Which is true – we can't see the movement. The naked eye is unable to render a verdict. We believe it, because we have no choice but to believe in art.

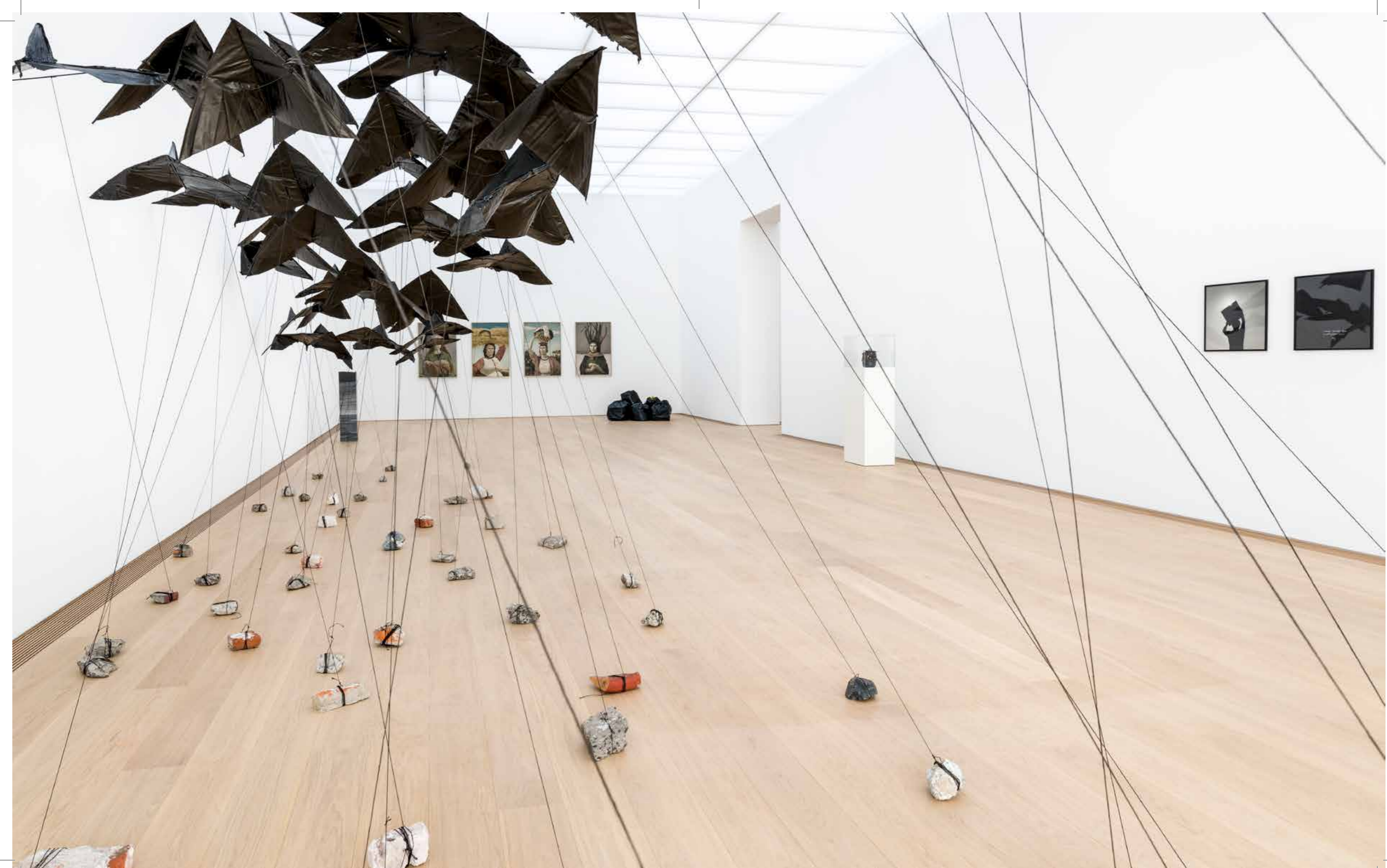
Some changes can only be seen if you avoid looking too often. Sometimes we see not the motion itself, but only that movement has occurred. Like a terrace that's suddenly in shadow. (Have we been sitting here so long?) It is the same with ourselves. You hardly notice the changes in yourself, which are seen all the better by cheek-pinching aunties who give overly-moist kisses. Time may change you, but you can't trace time, a cover band sings.

Stellar Day takes exactly the same amount of time to spin on its axis as the planet on which it lies. But it is moving. And where there is movement, there is time. As if – back at the dawn of all things – Movement and Time sealed a pact. Time needs Movement: without movement, everything stands still and there can be no evidence of time. And for its part, Movement relies on Time as well: if we freeze time, all other objects immediately freeze, too.

Movement and Time, therefore, are stuck with one another. And luckily so, as Movement renders the otherwise hideously abstract Time visible to us. It's like 'Red light, green light': look away for a moment, yell 'Red light!' and look back. Sure enough, the world has changed. How things are is not how things will stay.

But if something is moving so slowly that you can't see it, is it really moving at all?

There's a sense of relief when, on leaving the exhibition, we walk past the artwork once again and are able to see for ourselves that the stone has moved. Time hasn't stood still after all – although in the meantime, it may have felt that way.



Gavin Turk

1967 Verenigd Koninkrijk | [United Kingdom](#)

woont en werkt in Londen, Verenigd Koninkrijk | [lives and works in London, United Kingdom](#)

Een stilleven van zes vuilniszakken, die argeloos op een hoop zijn gesmeten. Afgedankte producten, etensresten en persoonlijke spullen in zakken staan klaar om te worden weggegooid. Toch gaan deze zakken nergens heen, want ze zijn van brons gemaakt en loodzwaar. Kunstenaar Gavin Turk beschilderde ze glimmend en matzwart om ze zo echt mogelijk te laten lijken. Dit trompe-l'oeil werk misleidt de toeschouwer en vereeuwigd dat wat voor ons zo vluchtig is: afval. Als een *memento mori* herinnert het ons aan de eindigheid van de dingen in de wereld.

*A still-life composed of six garbage bags, thoughtlessly tossed in a pile. Discarded products, scraps of food and personal belongings are ready to be carted off. And yet these bags are not going anywhere: made of bronze, they are incredibly heavy. Artist Gavin Turk painted them in glossy and matte black to make them seem as real as possible. This trompe-l'oeil work misleads the viewer and immortalises that which is so fleeting to us: garbage. Like a *memento mori*, it reminds us of how finite the things of this world are.*



Pile 2004

65 x 140 x 133 cm

brons, lakverf | [bronze, enamel paint](#)

Pyke Koch

1901-1991 Nederland | [the Netherlands](#)



Het voorjaar | **Spring** 1951

De zomer | **Summer** 1948

De herfst | **Autumn** 1949

De winter | **Winter** 1951

128,5 x 88 cm per werk | [each](#)

olieverf op doek | [oil on canvas](#)

Koch schilderde in de periode 1948-1951 de vier jaargetijden, met vrouwen die attributen dragen die al eeuwenlang met de betreffende seizoenen worden geassocieerd. Een lam staat bijvoorbeeld voor vernieuwing en is daarom verbonden aan de lente. In Kochs schilderij van het voorjaar bevindt een vrouw met een lam in haar armen zich op een plek die kil en verlaten oogt, maar niet tijdloos. De elektriciteitsmasten herinneren aan de moderne tijd waarin Koch het tafereel schilderde. De vrouw die de zomer personifieert, staat in een korenveld. Het licht in deze voorstelling is warmer, de gloeiende zomerzon is bijna voelbaar. Deze vrouw is ouder

dan de andere drie vrouwen. Zij draagt een korenschoof op het hoofd, zojuist geoogst met de bijgevoegde sikkel. Op haar hoofddoek prijkt de geborduurde 'P' waarmee de kunstenaar zijn werk signeerde. Ook het schilderij van de herfst gaat over de oogst: ditmaal de druivenoogst. Achter de vrouw is een ladder te zien die tegen een pergola met een druivenrank leunt. Tot slot kijkt de winter ons met kille blik aan. Te midden van een kaal winterlandschap draagt zij het brandhout op haar rug dat ze zojuist verzameld heeft om een vuur mee aan te maken. De omslagdoek beschermt haar tegen de kou.

In the years 1948-1951, Koch painted the four seasons: each of these works depicts a woman bearing attributes that have been associated with that particular season for centuries. A lamb, for example, is a symbol of renewal and is therefore a sign of spring. Koch's painting of springtime features a woman with a lamb in her arms, posing in a place that appears chilly and abandoned – but not timeless. The overhead power lines serve as a reminder of the modern era in which Koch painted the scene. The woman who personifies summer is standing in a field of grain. The light in this painting is warmer; one can almost feel the summer sun's mellow radiance. This woman is older than

the other three. She bears a sheaf of wheat upon her head – no doubt harvested just a moment before using the scythe also pictured. On the scarf covering her head, the embroidered 'P' with which the artist signs his work is visible. The painting about autumn deals with a harvest theme as well: this time, the grape harvest. Behind the woman, a ladder can be made out, leaning against a grapevine entwined pergola. And then, finally, the winter fixes its icy gaze upon us. In the midst of a bare winter landscape, the female figure carries the firewood she has just gathered on her back; the wood will enable her to kindle a fire for herself. Her shawl protects her from the cold.

Massimo Bartolini

1962 Italië | Italy

woont en werkt in Cecina, Italië | [lives and works in Cecina, Italy](#)

Deze marmeren kolom herbergt een speelse verrassing: een uitgehouwen reliëf van een uitgevouwen papieren vliegtuigje. Het is een eigentijds fossiel gelegen bovenop de geologische lagen van het Bardiglio Imperiale marmer, dat verglijdt van zwart naar alle tinten grijs en lijkt op een torenhoge stapel A4-tjes. Het aardse en zware materiaal staat in contrast met de luchtigheid van het vliegtuigje, alsof het ontwerp miljoenen jaren geleden op de grond is gedwarreld. De marmeren pilaar kan ook als gedenkteken worden beschouwd, want Bartolini maakte het werk oorspronkelijk voor een tentoonstelling in Londen, dichtbij een plek waar meer dan 4000 pestslachtoffers in een massagraf begraven liggen. Bartolini legt doorgaans de nadruk op de schoonheid en puurheid van materialen in zijn installaties. Gefascineerd door de textuur van materie, zoomt hij steeds weer in op vorm en oppervlak waardoor de oorspronkelijke betekenis en functie vervagen.

This marble column conceals a playful surprise: a carved relief of a paper airplane, unfolded. It is a contemporary fossil lying atop the geological strata of the Bardiglio Imperiale marble, which shifts from black to every shade of grey and resembles a towering stack of A4 printer paper. The earthy, heavy material forms a stark contrast to the airy nature of the small aircraft, as if its design drifted to earth millions of years ago. The marble column could also be seen as a memorial marker: Bartolini originally created the work for an exhibition in London, to be held near the spot where over 4,000 victims of the bubonic plague – the Black Death – lie buried in a mass grave. Bartolini prefers to emphasise the beauty and purity of materials through his installations. Fascinated by the textures of the material world, he narrows his focus to the form and surface of objects; as a result, their original meaning and function fades away.

Airplane (over 4000) 2016

120,5 x 28 x 20 cm

Bardiglio Imperiale marmer

[Bardiglio Imperiale marble](#)



Marcel Broodthaers

1924–1976 België | Belgium

Marcel Broodthaers doopt zijn kroontjespen in de inkt, terwijl de regen de woorden niet de kans geeft te drogen. De kunstenaar blijft in rust verder schrijven. Maar de woorden worden onleesbaar, totdat de inktpot overstroomt en de geschreven tekst in een blauwe vlekkensoep verandert. Tekst wordt verdrongen door een beeld. Het is een treffend zelfportret, want een paar jaar eerder had Broodthaers resoluut de stap van dichter naar beeldend kunstenaar gemaakt. Met een succesvolle carrière als gevolg.

De mosselen dansen haast de pan uit, terwijl de deksel de opborrelende massa nog net in bedwang houdt. Marcel Broodthaers heeft op treffende wijze het punt net voor de chaos weten te verbeelden. De mossel was een geliefd onderwerp van Broodthaers. 'La moule' betekent in het Frans niet alleen mossel, maar ook mal: een lege vorm. De schelpen in de pan zijn dan ook leeg. In zijn werk onderzocht Broodthaers de relatie tussen woord, beeld en de idee.

Marcel Broodthaers dips his fountain pen into the ink, while the rain prevents the words from drying. Still the artist calmly continues writing. The words, however, soon become illegible; a moment later, the inkwell overflows and the written passages are transformed into a swirl of blue blotches. Text must give way to an image. It is a strikingly apt self-portrait, as Broodthaers – just a few years earlier – had taken the decisive step from the life of a poet to that of an artist. The result was a successful career.

The mussels practically dance their way out of the pot, the lid just barely managing to contain the seething mass. Marcel Broodthaers has managed to aptly depict the moment just before chaos erupts. The mussel was a subject Broodthaers particularly liked. The French word for mussel, moule, can also mean 'mould': an empty form. And indeed: the shells in the stew pot are empty. Through his art, Broodthaers explored the relationship between word, image and idea.



La Pluie (Projet pour un texte) 1969
16 mm film gedigitaliseerd, 2"
16 mm digitalised film, 2"



Casseroles de Moules Noire 1968
25 x 25 x 18,5 cm
braadpan, mosselen, lijm, verf
stew pot, mussels, glue, paint

Marinus Boezem

1934 Nederland | [the Netherlands](#)

woont en werkt in Middelburg, Nederland | [lives and works in Middelburg, the Netherlands](#)



Light Events 1976

51,8 x 51,8 cm per werk | [each](#)

fotopapier | [photosensitive paper](#)

In de serie *Light Events* heeft Marinus Boezem het licht op vijf werelddelen gevangen. Op één foto is te zien hoe hij het lichtgevoelige fotopapier gedurende drie seconden bloot stelt aan het plaatselijke zonlicht. Tijd en plaats verworden tot een zwart vlak. Alleen het opschrift vertelt ons op welke plek de foto 'genomen' is. In zijn werk tracht Boezem natuurkrachten te beheersen en te manipuleren, waarbij hij materialen zoals wind, lucht en licht gebruikt. Boezem maakt zich los van het idee dat een kunstwerk een object moet zijn of het handschrift van de kunstenaar moet dragen. Hij is daarmee een van de grondleggers van Nederlandse conceptuele kunst: kunst waarbij het idee belangrijker is dan de vorm. De kunstenaar is niet langer de schepper maar meer de regisseur van het kunstwerk. Boezem organiseert happenings, performances, video en land art, mede geïnspireerd op het werk van Yves Klein (1928-1962) en Joseph Beuys (1921-1986); kunstenaars die hij zeer bewondert.

In the series *Light Events*, Marinus Boezem has captured the light on five different continents. Each photo is the result of the artist exposing the photosensitive paper to the sunlight in one location for exactly three seconds. They are time and place merged into a single dark field. Only the text at the bottom of each work tells us where the photograph was 'taken'. In his work, Boezem attempts to subdue and manipulate the forces of nature; his art makes use of materials such as wind, light and air. Boezem distanced himself from the idea that an artwork must be an object, or that it must bear the mark of the artist's hand. This places him among the pioneers of Dutch conceptual art: art in which the idea is more important than the physical form. The artist is no longer the creator of an artwork, but a kind of conductor. Boezem organised happenings, performances, video and land art, inspired in part by the work of artists such as Yves Klein (1928-1962) and Joseph Beuys (1921-1986), who he greatly admired.



Arturo Hernández Alcázar

1978 Mexico | Mexico

woont en werkt in Mexico-Stad, Mexico | lives and works in Mexico City, Mexico

Alsof iemand op de pauzeknop heeft gedrukt, zo zijn deze zwarte vliegers bevroren in hun vlucht. Elk met een touwtje vastgebonden aan een steen, vormen ze samen een zwarte, onheilspellende wolk. In *Black Kites (Bird of ill omen)* verwijst Arturo Hernández Alcázar naar vogels als slechte voortekenen. De voelbare spanning is een persoonlijk gevoel van de kunstenaar, dat hij probeert te vertalen naar materialen. Zo verzamelt hij bijvoorbeeld stenen van ruïnes van over de hele wereld om uitdrukking te geven aan het desolate gevoel dat hij kreeg, toen hij jarenlang uitkeek op een verlaten gebouw in Mexico.

As if someone has pressed 'pause', these black kites have been seemingly frozen in flight. Each with a string tied to a stone, together they form a dark and ominous cloud. In *Black Kites (Bird of ill omen)*, Arturo Hernández Alcázar refers to birds as harbingers of misfortune. The palpable tension is an emotion personally felt by the artist, which he attempts to translate into materials. He collects stones from ruins all around the world, for instance, in order to express a feeling of desolation. This is the sensation he had for years when looking out his window in Mexico, as it faced an abandoned building.

Black Kites (Bird of ill omen) 2010–2012

variabele afmetingen | dimensions variable

stenen, vuilniszakken, nylon, touw | stones, rubbish bags, nylon, string

Tim Hofman

Zijzoenen

Ze is de lente in m'n slenter
't is de frisse wind in winter
nimmer is zij zomaar zomer
en het aller herfst, ik vind 'r

Zandloper

Mijn voeten wroeten in het zand
van Klaasvacuüm getrokken sokken
en korrels glijden uit de hand-
schoenen van de beste man
en ze lokken de lokken
van mijn haargordijnen wan-
delend langs de randen van
mijn slaap naar dromenland.

Tim Hofman (1988) is sinds 2011 werkzaam bij BNN/VARA als presentator van diverse programma's. Hofman schrijft columns en heeft het YouTube-kanaal #BOOS. In 2017 verscheen zijn eerste dichtbundel *Gedichten van de broer van Roos*.

bron: *Gedichten voor de broer van Roos*. Tim Hofman. ©Tim Hofman en Meulenhoff Boekerij bv, Amsterdam



Louise Bourgeois

1911-2010 Frankrijk | France

Kunst maken is voor Louise Bourgeois een vorm van psychoanalyse. Door in haar werk haar levensverhaal te vertellen, raakte zij dicht bij haar onderbewuste gevoelens en gedachten. Deze vorm van therapie had volgens haar een helende werking, zoals ook het borduren, het was voor haar een manier om dingen bij elkaar te houden of te herstellen. Met naald en draad probeerde Bourgeois haar verleden te reconstrueren in het kunstenaarsboek *Ode à la Bièvre*. In 25 gebonden lappen stof vertelt ze over de rivier Bièvre die door haar geboortedorp Antony stroomde. Ze verbeeldt de rivier en het landschap met verschillende stukken textiel en beschrijft hoe ze met haar kinderen terugkeert naar het dorp en ontdekt dat de rivier er niet meer is. Alleen de bomen die haar vader langs de rivierbedding had geplant, staan er nog als stille getuigen.

For Louise Bourgeois, making art was a kind of self-administered psychoanalysis. By telling her life story through her work, she could more closely channel her own subconscious thoughts and emotions. This form of therapy had a healing effect, like embroidery, for her it was a way of holding things together or repairing them. With needle and thread, Bourgeois attempted to reconstruct her past in the artist's book *Ode à la Bièvre*. In the course of 25 bound pieces of cloth, the piece tells about the Bièvre river that used to flow through the village of Antony, where the artist grew up. Using various fragments of textile, the artist depicted the river and the landscape; the book describes how she returned to the village with her children and discovered that the river was no longer there. Only the trees that her father had planted along the riverbank remained, standing like silent witnesses.

Ode à la Bièvre 2007
29,8 x 40 cm per werk | each
zeefdruk op textiel | screenprinting on textile



NEOC

1956-2010 Nederland | [the Netherlands](#)



Wait 2009
119 x 110 x 112 cm
stoel, lamp, tafel, wekkers
[chair, lamp, table, alarm clocks](#)

Wait is een persoonlijk document van de kunstenaar NEOC – pseudoniem van Coen Kamp. De talloze verfspatten op zijn werktafel verraden zijn kunstenaarschap. De tikkende wekkers staan voor de periode waarin hij in grote onzekerheid wachtte op de doktersuitslag over zijn toekomst. Het getik van de wekkers klinkt in eerste instantie onsamenhangend, maar later smelt het samen tot een ritme. Een geluid dat bewust maakt van de tijd. NEOC overleed in 2010 en heeft de installatie uiteindelijk niet meer in het echt opgesteld gezien. De lege stoel geeft het idee alsof hij ieder moment weer kan plaatsnemen.

Wait is a personal document of the artist NEOC, the pseudonym of Coen Kamp. Countless splatters of paint on his worktable reveal his identity as an artist. The ticking alarm clocks represent the period in which he waited, consumed by uncertainty, for a doctor to give him the test results that would determine his future. Although at first, the soft ticks sound jarringly inconsistent, they eventually bleed together into a single rhythm. A sound that makes one aware of the passing time. NEOC died in 2010; he was never able to see the installation actually in place in an exhibition. The empty chair suggests the artist might reappear and take a seat at any moment.



Gayle Janzow

1977 Verenigde Staten | [United States](#)

woont en werkt in Renton/Washington D.C., Verenigde Staten | [lives and works in Renton/Washington D.C., United States](#)

Hoeveel uren brengen we niet door in bed, slapend of luierend, alleen of in gezelschap? Daar waar de uren duren, beleven we de tijd anders. Dromend is alles mogelijk. Architecturale elementen zijn een terugkerend thema in haar werk. *Babel On* is een metershoge toren van kussens. In het werk van Gayle Janzow is textiel een metafoor voor de mensheid – voor zowel de kwetsbaarheid van het lichaam als de kracht van de geest. Want hoe hoog de mens ook naar de hemel denkt te kunnen bouwen, ooit valt de toren om. Voor *Babel On* verzamelde Janzow lakens uit haar huis en van familie en vrienden. De kunstenaar is geïnteresseerd in het idee dat herinneringen in de stof zijn getrokken.

How many hours does each of us spend in bed, sleeping or lounging, alone or with a companion? There where the hours slide by, our experience of time is different. When we dream, anything is possible. Architectural elements are a reoccurring theme in her work. *Babel On* is a colossal tower of pillows. Textile, in Gayle Janzow's work, is a metaphor for humanity – for both the vulnerability of the body and the strength of the mind. Because no matter how far into the heavens mankind thinks it can build, sooner or later, the tower will topple. For *Babel On*, Janzow gathered the sheets from her house, family and friends. The artist liked the idea of people's memories infused into the material.

Babel On 2011
278 x 110 x 110 cm
textiel, ijzerdraad, hout
[textile, wire, wood](#)



Leo Gestel

1881-1941 Nederland | [the Netherlands](#)

In de herfst van 1909 bestudeerde Leo Gestel twee berkenbomen in de landelijke omgeving van Nijmegen. De gekleurde bladeren, de knoesten op de stam en het warme licht dat een late herfstmiddag typeert, heeft Gestel levendig en kleurrijk uitgedrukt. Geïnspireerd op het werk van Vincent van Gogh (1853-1890), het fauvisme en divisionisme, ontwikkelde Gestel een eigen schilderstijl die vaak wordt aangeduid als het Hollands luminisme. Het ging de luministen om de weergave van het (veranderende) licht en de emoties die het licht teweeg kan brengen. De expressie van het gevoel was voor hen belangrijker dan een correcte weergave van de werkelijkheid. Gestel schilderde bij voorkeur bomen, in de zonneschijn of in het maanlicht. Het lichteffect op de bladeren was een artistieke uitdaging voor hem.

In the autumn of 1909, Leo Gestel painted a study of two birch trees in the rural countryside near Nijmegen. The richly-hued foliage, the knotted trunks and the warm light – so typical of late autumn days – have been captured here by Gestel in a lively and colourful fashion. Inspired by the work of Vincent van Gogh (1853-1890), fauvism and divisionism, Gestel developed an individual style of painting that is often referred to as 'Dutch luminism'. Luminists were concerned with depicting light conditions, and their constant changes, as well as the emotional response that light can invoke. For these artists, expressing an emotion was more important than achieving an accurate depiction of reality. Gestel preferred to paint trees bathed in sunshine or moonlight. He found it an artistic challenge to capture the effect of light on the leaves.

Herfstdag te Nijmegen
Autumn day in Nijmegen 1909
85 x 50 cm
olieverf op doek | [oil on canvas](#)



Stilte is een ding. Giorgio Morandi

Joost Zwagerman

Dichter en schrijver J. Bernlef (1937–2012) was een leven lang gefascineerd door Morandi. Hij maakte ooit een fictief interview met de kunstenaar, in de veronderstelling dat deze zich in werkelijkheid nooit liet interviewen. Bernlef beeldde zich in dat Morandi hem toevertrouwde: ‘Ik zou willen dat de kijker de voorwerpen in mijn stillelevens vergeet en bij iets anders uitkwam.’

Zou Morandi dit gezegd kunnen hebben? Ik twijfel. Moet de kijker, oog in oog met een van zijn stillelevens, inderdaad bij ‘iets anders’ uitkomen?

In het klassieke stilleven verwijzen de voorwerpen altijd naar ‘iets anders’: (exotisch) fruit naar een nastreefbare weelde, de schedel naar de vergankelijkheid – we kennen de beeldcodes en de gangbare symboliek.

Maar Morandi’s vazen en kruiken verwijzen naar niets dan zichzelf en reikhalzen nu juist níét naar ‘iets anders’, zelfs niet naar de schaduwen die zij werpen. Sterker: op zeker moment sloot Morandi op zijn schilderijen zelfs die schaduwen buiten. Hij toonde dingen alsof gedempt licht zachtjes van binnen uit de voorwerpen tevoorschijn kwam. Niet door zoiets prozaïsch als een waxinelichtje, maar door de intrinsieke gloed van de binnenkant der dingen.

Het is naar mijn idee eerder andersom: niet de voorwerpen moeten uitkomen bij ‘iets anders’, maar ‘iets anders’ komt uit bij de voorwerpen – en omgordt vervolgens die voorwerpen.

In Bernlefs essaybundel *Op het noorden* staat een opstel over de ijle, langgerekte mensfiguren van Alberto Giacometti. Over die figuren schreef Bernlef: ‘Nu weer lijken zij doden, op zoek naar de verloren tijd. Dan weer verwijderen zij zich onder onze blik in een ruimte die ook ons dreigt te laten verdwijnen.’

Onbedoeld is deze laatste zin van toepassing op Morandi’s stillelevens. De dingen bij Morandi belichamen een ‘verloren tijd’ die de kunstenaar voor ons hervindt en herschept. Bij Morandi stollen de dingen tot een eeuwig moment, met in het hart van dit moment het nog nauwelijks waarneembare verdwijnpunt.

Onze blik laat zich lokken naar dat verdwijnpunt. Hoe langer je een stilleven van Morandi bekijkt, hoe sterker je ervaart dat je, in verwantschap met de dingen, dat verdwijnpunt in wordt getrokken. Je kijkt – en je bestaat steeds minder.

Waar Morandi’s voorwerpen verschijnen, lijken wij ter plaatse te verdwijnen. ‘Iets anders’ reikhalst naar die voorwerpen, en dat andere is: de stilte.

Joost Zwagerman (1963–2015) is schrijver van romans, verhalen, essays en poëzie. Literatuur, beeldende kunst en popmuziek waren geliefde onderwerpen in zijn columns en essays. Zwagermans laatste boek is de ingetogen bundel over beeldende kunst *De stilte van het licht. Schoonheid en onbehagen in de kunst*.

Joost Zwagerman (1963–2015) is author of novels, stories, essays and poetry. Literature, visual arts and pop music were among his favorite subjects for his columns and essays. Zwagerman’s last book is the modest collection of essays *De stilte van het licht. Schoonheid en onbehagen in de kunst*.

bron | source: Zwagerman, Joost. *Stilte van het licht*, 2015, De Arbeiderspers. (fragment: *Stilte is een ding. Giorgio Morandi*)

Silence is a thing. Giorgio Morandi

Joost Zwagerman

Throughout his life, poet and author J. Bernlef (1937–2012) was fascinated by Morandi. He once penned a fictitious interview with the artist, labouring under the assumption that the artist never actually gave interviews. Bernlef imagined that Morandi confided in him: ‘I’d like the viewer to forget about the objects in my still-lives and arrive at something else entirely.’

Is this a statement Morandi might have made? I have my doubts. Does he intend the viewer, standing eye to eye with one of his still-lives, to indeed arrive at ‘something else’?

In a traditional still-life, the objects always refer to ‘something else’: exotic fruit points to aspirational opulence, a skull reminds us of the transience of existence – we all know the visual codes and common symbolism.

Yet Morandi’s vases and pitchers refer to nothing outside of themselves; they are utterly devoid of yearning, of reaching out for ‘something else’. They don’t even strain towards the shadows they cast. In fact, at a certain point, Morandi began excluding those shadows from his paintings altogether. He depicted objects as if a dim light were softly emanating from within them: not from some prosaic source, like a tealight, but as the result of an intrinsic glow from the interior of things.

If you ask me, it’s the other way ‘round: the objects shouldn’t have to give way to ‘something else’, but ‘something else’ should emerge from the objects – and then engird those same objects.

Bernlef’s compilation *Op het noorden* includes an essay on Alberto Giacometti’s slender, elongated human figures. Of these figures, Bernlef wrote: ‘Now they seem again as the dead, in search of lost time. Then they remove themselves from our gaze once again, in a space that threatens to make us disappear as well.’

This last sentence is an unintentionally apt description of Morandi’s still-lives. The objects in Morandi’s art embody a ‘lost time’ that the artist rediscovers and recreates on our behalf. With Morandi, things congeal into an eternal instant, with at the heart of this moment the still barely perceptible vanishing point.

Our gaze allows itself to be enticed to that vanishing point. The longer you look at one of Morandi’s still-lives, the stronger you experience a sensation of being drawn, out of kinship with the objects, into that vanishing point. You look – and the more you do, the less you exist.

Where Morandi’s objects appear, we ourselves seem to vanish on the spot. ‘Something else’ extends to envelop those objects, and that something is silence.

Edith Dekyndt

1960 België | Belgium

woont en werkt in Doornik, België en Berlijn, Duitsland

lives and works in Tournai, Belgium and Berlin, Germany



De kunst van Edith Dekyndt gaat over ruimte: wat is het en hoe ervaar je het? Het komt voort uit haar fascinatie voor ongreepbare en efemere fenomenen. Zoals deze *Major Tom*, die gevuld is met precies zoveel helium en lucht, dat hij nagenoeg stabiel op één positie blijft zweven tussen vloer en plafond. Totdat omgevingsfactoren zoals temperatuurverschillen of de luchtbeweging door de bezoekers de ballon in beweging zetten. Evenals *Major Tom* in de ruimte, zou het eeuwig kunnen blijven zweven.

Art made by Edith Dekyndt is all about space: what is it and how does one experience it? This focus arises from her fascination with elusive and ephemeral phenomena. This piece *Major Tom*, for instance, is filled with precisely equal quantities of helium and air, so that it remains floating at the same level, virtually stable between floor and ceiling. Until, that is, environmental factors such as differences in temperature or the movement of air displaced by visitors act to set the balloon in motion. Like *Major Tom* in outer space, it could keep 'floating in the most peculiar way' forever.

Major Tom 2009

120 cm diameter

polypropyleen, helium, lucht | polypropylene, helium, air

Giorgio Morandi

1890-1964 Italië | Italy



Natura Morta 1955
30,5 x 35,5 cm
olieverf op doek | oil on canvas

Zijn hele leven heeft Giorgio Morandi aan het stilleven gewijd. Tot aan zijn dood woonde hij in hetzelfde huis met zijn drie zusters. In zijn atelier verzamelde hij potjes, kruiken, kannen en vazen, die hij in eindeloze combinaties vereeuwigde. Daarbij gaat het niet zo zeer om de objecten op zich, maar om de verhoudingen tussen de vormen onderling. Ondanks de beperkte iconografie en een ondefinieerbaar kleurpalet, weet Morandi als een componist met telkens dezelfde noten eindeloze variaties te scheppen. Voor Morandi betekende eenvoud zuivere schoonheid.

Giorgio Morandi dedicated his entire life to the still-life theme. He shared a house with his three sisters until his death. In his studio he collected jars, jugs, pitchers and vases, which he then immortalised in an endless number of combinations. The resulting paintings are not so much about the objects themselves as they are about the relationships between the various forms. Despite the limited iconography and muted palette, Morandi manages – like a composer – to create endless variety using the same notes over and over. For Morandi, simplicity offered its own pure beauty.

Damien Hirst

1965 Verenigd Koninkrijk | United Kingdom

woont en werkt in Londen en Devon, Verenigd Koninkrijk | lives and works in London and Devon, United Kingdom



With You 2008
122 x 182,8 x 16 cm
vis, formaldehyde, acryl, glas, hout
fish, formaldehyde, acrylic, glass, wood

Gefixeerd in formaldehyde zwemmen deze vissen nergens meer naartoe. Toch is er beweging door het ritme van de vele verschillende soorten vissen en hun schubbenpatronen. Dode dieren verwijzen in het werk van Damien Hirst naar het eeuwenoude vanitas-motief en zijn fascinatie voor de fragiliteit van het leven. Door de werking van formaldehyde wordt de vergankelijkheid van het leven stopgezet.

Mounted in formaldehyde, these fish are no longer swimming anywhere. And yet there is movement in the piece, thanks to the rhythm of the many kinds of fish and the patterns of their scales. The dead animals in Damien Hirst's work refer to the centuries-old motif of the vanitas, as well as his fascination with the fragility of life. Through the operation of formaldehyde, life is frozen for all its transient and fleeting nature.

Zhanna Kadyrova

1981 Oekraïne | [Ukraine](#)

woont en werkt in Kiev, Oekraïne | [lives and works in Kiev, Ukraine](#)



DATA EXTRACTION - Autostrada SA-RC 1981

126,7 x 212,4 x 8,6 cm

asfalt, metaal, epoxyhars | [asphalt, metal, epoxy resin](#)

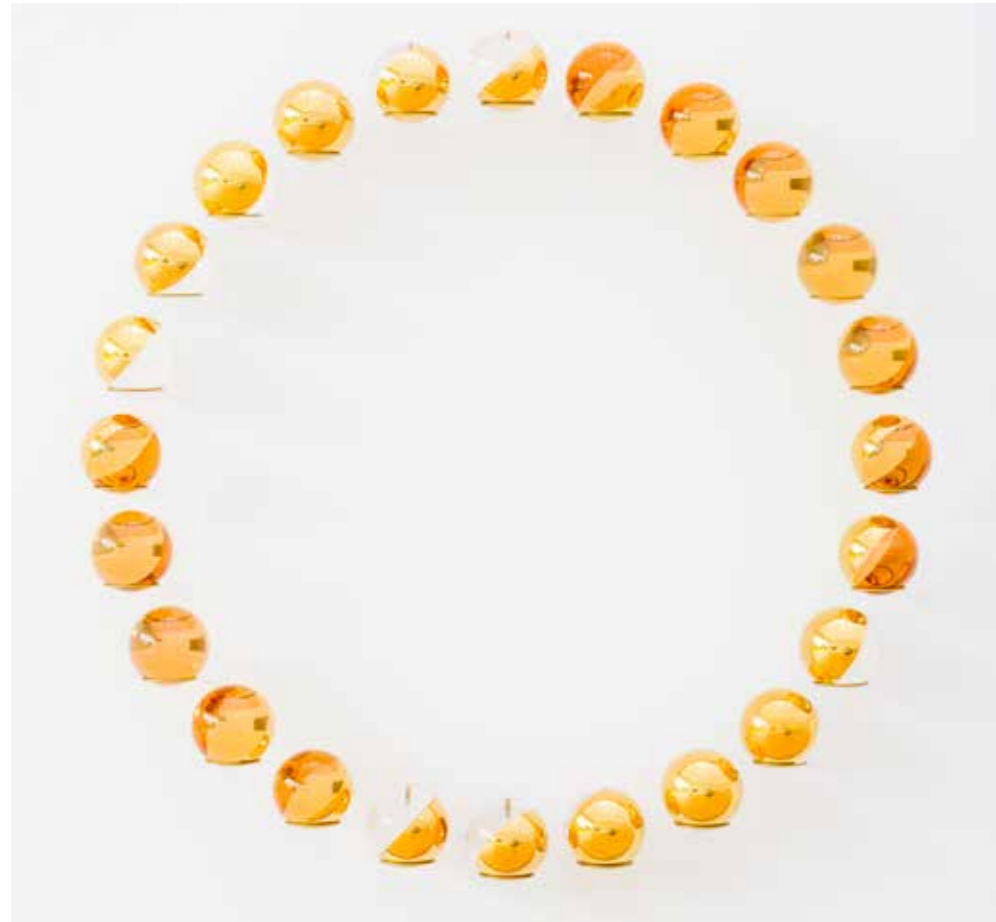
Voor dit werk selecteerde de Oekraïense Zhanna Kadyrova een stuk asfalt van de beruchte autoweg die loopt van Napels via Salerno naar het zuidelijke punt Reggio Calabria. De Autostrada Salerno-Reggio Calabria was ruim 50 jaar onderwerp van discussie en debat. Lange tijd stond de snelweg die zich kenmerkte door een slechte conditie symbool voor de economische problemen in Zuid-Italië. De titel *DATA EXTRACTION* verwijst naar een hele serie uit Kadyrova's oeuvre van verschillende stukken asfalt. 'EXTRACTION' refereert naar het stuk dat zij uit de weg heeft gehaald; 'DATA' naar de wens om te conserveren wat verloren dreigde te gaan en het te behouden voor analyse. Voor Kadyrova verbeeldt een stuk asfalt de herinneringen van mensen en de sociale en politieke geschiedenis van het land. In het asfalt zijn de sporen van tijd gevangen, aldus de kunstenaar.

For this work, Ukrainian artist Zhanna Kadyrova selected a piece of asphalt from the notorious motorway that runs from Naples through Salerno down to Reggio Calabria in the south. For over fifty years, the Autostrada Salerno-Reggio Calabria was the subject of discussion and debate. The motorway, characterised by its poor condition, was long considered a symbol of Southern Italy's economic malaise. The title *DATA EXTRACTION* belongs to an entire series taken from Kadyrova's oeuvre, consisting of various pieces of asphalt. 'EXTRACTION' refers to her physical removal of the piece of road, while 'DATA' indicates the desire to conserve something that threatens to be lost and to preserve it for analysis. For Kadyrova, the chunk of asphalt represents the people's memories and the social and political history of the country as a whole. This asphalt – according to the artist – has recorded the traces of time, capturing them in its surface.

Olafur Eliasson

1967 Denemarken | [Denmark](#)

woont en werkt in Berlijn, Duitsland | [lives and works in Berlin, Germany](#)



Your Solar Attention 2015

92 x 92 x 15 cm

kristal, bladgoud, messing

[crystal](#), [gold leaf](#), [brass](#)

Your Solar Attention bestaat uit vierentwintig kristallen bollen die aan de buitenzijde voor de helft zijn verguld. Elke bol is 60 graden om zijn as gedraaid, waardoor de twee hemisferen langzaam naar de toeschouwer draaien en zich dan weer afwenden. Ze tonen elk een andere reflectie van de ruimte en de toeschouwer. De vertraagde draai doet denken aan een astrologisch fenomeen zoals de zonnewende of de cyclus van de maan. De kunst van Olafur Eliasson gaat over tijd, licht, natuur en waarneming.

Your Solar Attention consists of twenty-four crystal spheres that have been half-gilded on the outer surface. Each orb has been rotated 60 degrees on its axis, so that the two hemispheres appear to revolve slowly towards the viewer before curving away again. The surrounding space – and the viewer – are reflected differently in each sphere as well. Their gradual rotation is reminiscent of celestial phenomena like the solstice or the lunar cycle. Olafur Eliasson's art centres on time, light, nature and perception.

Tony Matelli

1971 Verenigde Staten | [United States](#)

woont en werkt in New York, Verenigde Staten | [lives and works in New York, United States](#)

Tony Matelli heeft in *Weed* een doodgewoon onkruid vereeuwigd. De in brons gegoten paardenbloem boeit door de extreme detaillering, die voor een schoonheid en complexiteit zorgen waar zo'n alledaags verschijnsel normaal niet mee wordt geassocieerd. De aandacht en tijd die in de sculptuur zitten, staan in contrast met dat wat het uitbeeldt: iets wat zo onder de voet wordt gelopen. Matelli verrast in zijn werk door kleine transformaties van het 'gewone', waardoor de wereld even opnieuw kan worden ervaren.

With Weed, Tony Matelli has immortalised a mundane garden nuisance. The dandelion, cast in bronze, fascinates with its extreme level of detail; this refinement ensures a beauty and complexity that isn't usually associated with such an ordinary phenomenon. The attention and time that has gone into the sculpture contrast sharply with the subject it portrays: something we might easily trample without a second thought. Matelli's work surprises through slight transformations of the ordinary, allowing the viewer to – just for a moment – experience the world anew.



Weed 2011

34 x 45 x 24 cm

beschilderd brons | [painted bronze](#)

Michelangelo Pistoletto

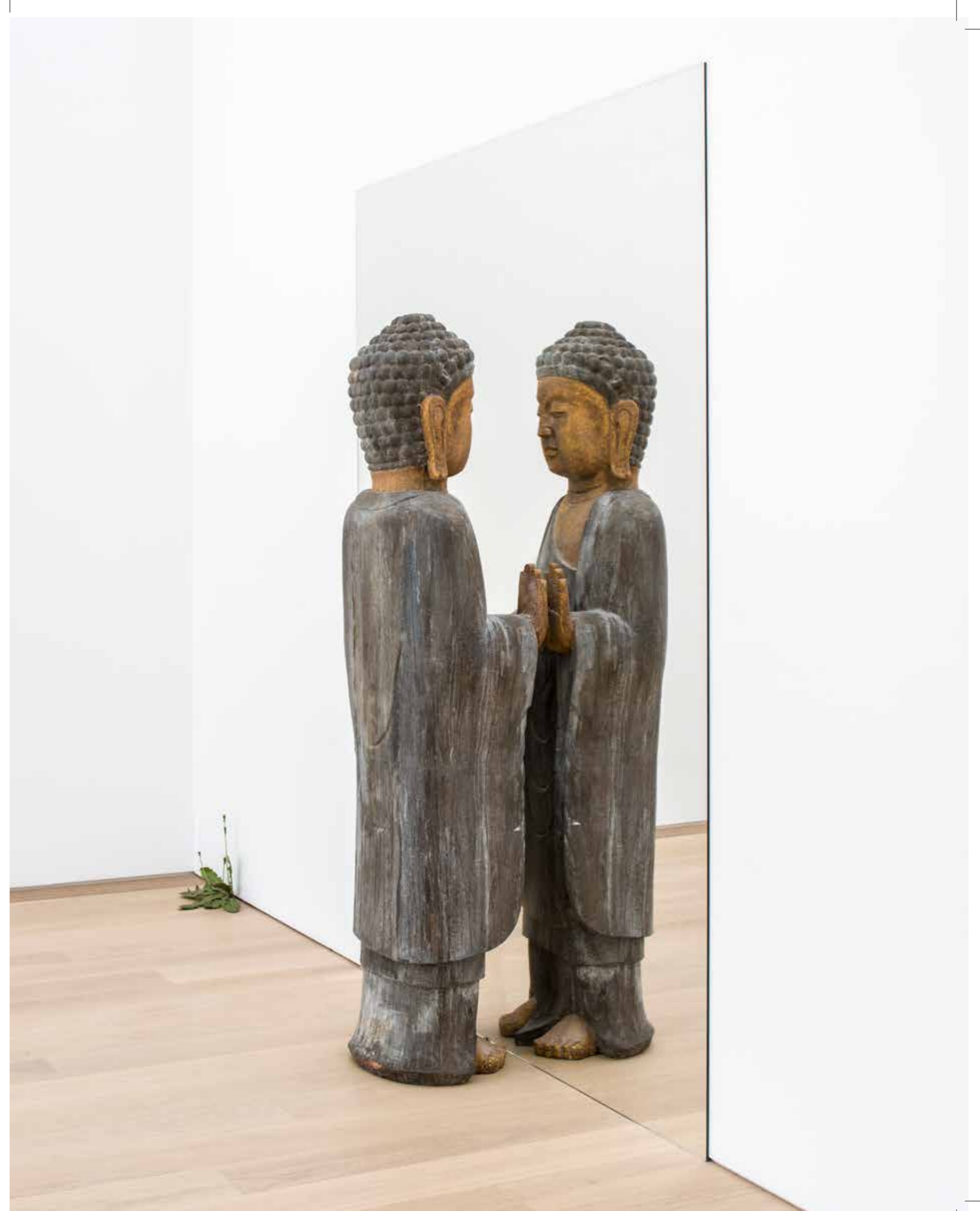
1933 Italië | Italy

woont en werkt in Biella en Turijn, Italië | lives and works in Biella and Torino, Italy

Een spiegel zet ons als kijker in het hier en nu. Maar voor Michelangelo Pistoletto betekent een spiegel ook verbinding van het heden met het verleden en met de toekomst: "The mirror isn't a wall, it's always in the future, all that is to happen tomorrow is already in it". Het is Boeddha die zichzelf een spiegel voorhoudt. Dit vraagt ook om onszelf te positioneren in de ruimte en tijd, en te contempleren over zaken als religie en spiritualiteit. Het kunstenaarschap van Michelangelo Pistoletto staat in het teken van openheid naar de wereld. Sinds de vroege jaren zestig wordt zijn werk bevolkt door mensen, weerspiegeld in zijn 'Quadri specchianti' oftewel spiegelschilderijen. De spiegelschilderijen vormen het startpunt van zijn verdere oeuvre maar ook van het gedachtegoed dat hij sindsdien uitdraagt. Kunst gaat volgens Pistoletto niet meer over een afgerond geheel, maar is constant in beweging en onderhevig aan verandering.

A mirror places one, as a viewer, firmly in the here and now. But for Michelangelo Pistoletto, the mirror also represents a connection between the present, the past and the future: "The mirror isn't a wall, it's always in the future, all that is to happen tomorrow is already in it." This time, Buddha is the one who holds up a mirror to himself. The work asks us to position ourselves in time and space as well, inviting us to contemplate matters such as religion and spirituality. Pistoletto has spent his artistic career promoting a sense of openness to the world. Since the early 1960s his work has been literally populated by other people, reflected in his 'Quadri specchianti', or mirror paintings. The mirror paintings not only formed the starting point for his continued oeuvre, they also embody the kinds of ideas he has been expressing ever since. Art is no longer about a completed whole, according to Pistoletto, but is constantly in motion and subject to change.

Buddha 2008
250 x 200 x 55 cm
spiegel met houten boeddhabeeld
mirror with wooden Buddha statue



Oscar Lourens

1973 Nederland | [the Netherlands](#)

woont en werkt in Arnhem, Nederland | [lives and works in Arnhem, the Netherlands](#)

Hier staan 342 maatbekers en geen één is hetzelfde. Oscar Lourens verzamelde ze in alle soorten en maten, van glas of kunststof en met verschillende eenheden. "Meten is weten", maar dat lukt niet meer met deze instrumenten. Door de binnenkant te beschilderen met een laag grijze grondverf zijn de inhoudsmaten onleesbaar geworden en zijn de maatbekers ontdaan van hun functie. *Grey Measurements* staat metafoor voor de onmogelijkheid om grip op de wereld te krijgen.

There are 342 measuring cups here, and no two of them are alike. Oscar Lourens collected them in all sizes and shapes, made of glass or plastic and marked with different units of measurement. They say that 'measuring is knowing', but that's no longer possible with these instruments. By painting the inside of each cup with a coat of grey primer, the artist has rendered the lines marking their units invisible and stripped the measuring cups of their function. *Grey Measurements* is a metaphor for the impossibility of exerting any real control on the world around us.



Grey Measurements 2012-2014

afmetingen variabel | [dimensions variable](#)

kunststof, glas, grondverf | [plastic, glass, primer](#)

Markering van de tijd

Merel Bem

Sinds een paar jaar peins ik elke zaterdag bij de notenkraam over de Japanse kunstenaar On Kawara en de vluchtigheid van het menselijk bestaan. Week in week uit sta ik onder de luifel van die kraam te wachten tot ik aan de beurt ben. Het is er altijd druk, want het is een fijne notenkraam, met veel keus en vriendelijke, maar niet overdreven amicale bediening. En altijd doe ik daar dezelfde bestelling.

‘Zegt u het maar, mevrouw.’

‘Graag vijfhonderd gram gemengd ongezoeten en driehonderd gram macadamia’s, ook ongezoeten.’

Elke week weer. Zo wispelturig als de doordeweekse dagen, die nooit volgens een vast patroon verlopen, zo consistent zijn de zaterdagen. Eerst voetbal, daarna boodschappen, dat is stevast het programma. Elke zaterdag is een markering van de tijd. Daar sta ik weer. Ik doe mijn bestelling en op dat moment is er opnieuw een week voorbij, hoewel het tegelijkertijd lijkt alsof de tijd bevroren is en ik, net als weerman Phil in de film *Groundhog Day*, ben blijven steken op dezelfde saaie dag.

Vijfhonderdgramgemengdongezoutenendriehonderdgrammacadamiasookongezoutenalstubielt.

Ik kan de zin dromen, het is alsof hij in witte letters aan de binnenkant van mijn oogleden werd geschreven. Er zijn zaterdagen dat ik hem nauwelijks mijn mond uit krijg, dat het belachelijk voelt om elke week op die plek precies dezelfde woorden uit te spreken. Op weg naar de markt zitten ze vaak al in mijn hoofd, waar ze tolleren en buitelen en hun inhoud verliezen. Ik heb wel eens andere zinsconstructies bedacht, maar die werkten niet. Deze zin dekt de lading en laten we wel wezen: uiteindelijk zijn de nootjesmensen het meest gebaat bij zo veel mogelijk helderheid. Ik hoef van mijn bestelling geen gedicht te maken. Dus daar draai ik weer die riedel af. Zou je al die zaterdagmomenten op film achter elkaar zetten, dan kreeg je een zouteloos conceptueel kunstwerk, dat bestond uit steeds dezelfde, mechanisch opgelepelde zin, gestript van elke betekenis.

Zo heb ik de *Today*-serie (1966–2013) van On Kawara ook vaak beschouwd: als door een robot geproduceerd. On Kawara. Lange tijd interesseerde mij alleen zijn naam, die klinkt als een Japanse aansporing. *On kawara!* Kom, laten we doorgaan! Verder deden zijn conceptuele datumschilderijen, bijna drieduizend monochrome doeken van verschillende afmetingen met daarop in witte, schreefloze letters de datum waarop ze werden geschilderd me hoegenaamd niets. Ik registreerde ze, dat was alles. Dat de kunstenaar, opgegroeid in het verstikkende, naoorlogse Japan, al sinds het begin van zijn carrière bezig was met het dagelijks vlieden van de tijd, daar stond ik niet bij stil. En dat elk datumschilderij een andere dag vertegenwoordigde – ik zag het wel, maar ik zag het niet. Wat mij betreft waren al die schilderijen één repetitieve pot nat: afstandelijk en kil, met altijd die herhaling en die zakelijke kleuren: grijs, zwart, hardrood, helblauw, een soort karakterloze kantoorkalender.

Tot ik eens, toen de museumsuppoost niet keek, heel dichtbij een paar van die datumschilderijen ging staan. Ineens zag ik de zorg waarmee de acrylverf op de doeken was aangebracht. Hoe die witte schreefloze letters onderling van elkaar verschilden, hoe ze soms dik, soms dun waren, dicht opeengepakt of juist uit elkaar getrokken. Ik zag dat de data niet door een machine waren geproduceerd, maar

Merel Bem (1977) studeerde kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam en New York University. Ze gaf les aan de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam en schrijft sinds 2000 over kunst, fotografie en kleding voor de Volkskrant en diverse tijdschriften, waaronder Harper's Bazaar.

Merel Bem (1977) studied Art History at the University of Amsterdam and New York University. She taught at the Gerrit Rietveld Academy in Amsterdam and since 2000 she writes about art, photography and fashion for Volkskrant and several magazines, among which Harper's Bazaar.

bron | source: Bem, Merel.
Doorkijken. Kunst voor het dagelijks leven. De Bezige Bij, 2016

Marking time

Merel Bem

Every Saturday for the last few years, I've stood in front of the nut stall at the market and contemplated the Japanese artist On Kawara and the transience of human existence. Week after week, I wait under the stall's awning until it's my turn to be served. They're always busy, because it's a pleasant nut stall, with a wide selection and friendly – but not exaggeratedly familiar – service. And every time, I ask for the same thing.

‘What'll it be, ma'am?’

‘Five hundred grams mixed nuts, unsalted, and three hundred grams of macadamia nuts, also unsalted, please.’

Every single week. To the same extent my weekdays are inconstant, never adhering to a fixed pattern, so my Saturdays are all of a piece. First football, then the shopping: that's the invariable schedule. Every Saturday is a signpost marking the passage of time. Here I am again. I place my order, and at that precise moment another week has ended, while time seems to simultaneously freeze and I – like Phil the weatherman in the movie *Groundhog Day* – have gotten stuck on the same dull day.

Fivehundredgramsmixednutsunsaltedandthreehundredgramsofmacadamia-nutsalsounsaltedplease.

I can practically see the sentence in my dreams; it is as if it's been scrawled on the inside of my eyelids in white letters. There are Saturdays when I can barely get the words out of my mouth, when it feels ridiculous to say exactly the same words in that same place every week. Often, on the way to the market, the words are already in my head, where they whirl and tumble and lose their substance. I've come up with other sentence structures from time to time, but they don't seem to work. This sentence gets the meaning across, and let's be honest – ultimately, the nut folks' interest is best served by a maximum degree of clarity on my part. There's no need for me to compose my order as poetry. And so I stand there and recite my line by rote. If you were to put together a film montage of all those Saturday moments, one after the other, you'd end up with a conceptual artwork consisting of the same sentence, repeatedly and mechanically put forth, stripped of every bit of meaning and savour.

That's the same way I've often thought of the *Today* series (1966–2013) by On Kawara: as art made by a robot. On Kawara. For a long while, the only thing I found interesting was his name, which sounds like an encouragement in Japanese. *On kawara! Come on, let's go!* Other than that, his conceptual date paintings – nearly three thousand monochrome canvases of varying dimensions, bearing the date on which they were painted in white, sans-serif letters – didn't do a thing for me. I registered their existence: that was all. That the artist, having grown up in the stifling society of post-war Japan, has been preoccupied by the daily slipping-away of time since the start of his career – that wasn't something I gave much thought. And that each date painting represents a different day – well, I saw it, but I didn't see it. As far as I was concerned, all those paintings were cut from the same (repetitive) cloth: distant and cold, always with that same repetition and business-like colour palette. Grey, black, bright red and vivid blue, like some sort of insipid office calendar. Until one day, when the museum guide wasn't looking, I went and stood right up against a couple of the date paintings. Suddenly, I could see the care with which the acrylic

dat ze op de desbetreffende dag door iemand waren gekozen, uitverkoren zelfs, en nauwkeurig geschilderd, opdat ik, de suppoost, een groepje dames van middelbare leeftijd, jaren later kon zien dat die dag echt had bestaan. Dat hij niet ongemerkt voorbij was gegaan.

In een ander werk gaat Kawara daar nog verder in. *One Million Years* (1999) bestaat uit een tweedelige publicatie en een audio-opname van een nog altijd voortdurende performance. De boeken, *Past en Future*, zijn opgebouwd uit lijsten met jaartallen, die door museumbezoekers over de hele wereld op afgesproken momenten worden voorgelezen. Vanaf 1969, het jaar waarin hij het kunstwerk bedacht, ging Kawara één miljoen jaar terug in de tijd, en vanaf 1993, het jaar waarin de performance begon, telde hij één miljoen jaar vooruit. Nog altijd worden die lijsten met jaartallen voorgelezen, deel voor deel. Het levert enigszins absurde situaties op, waarin mensen bloedserius proberen een jaartal als '207.602 voor Christus' rustig en zonder haperen op te dreunen.

Maar dáár gaat het natuurlijk om: dat je voor zoiets onbenulligs als het voorlezen van een paar opeenvolgende jaartallen plaatsneemt achter een tafel met een microfoon, diep ademhaalt en die jaartallen luid en duidelijk uitspreekt. En dat je ze dan niet alleen uitspreekt, maar ze ook op de een of andere manier beleeft en je bewust wordt van dat ene moment, waar zoveel momenten aan vooraf zijn gegaan en nog zoveel momenten op zullen volgen.

'De wieg schommelt boven een afgrond en het gezond verstand zegt ons dat ons bestaan niet meer is dan een vluchtig kiertje licht tussen twee eeuwigheden van duisternis.' Zo begint *Speak, Memory* van Vladimir Nabokov (in de vertaling van Rien Verhoef), en zo ongeveer moet het voorlezen uit *One Million Years* voelen, denk ik: als een flinterdun plakje kunstgeschiedenis, met een rij aan onbekende lezers die je voorgingen en een rij die nog moet komen, en jij die op dat ene moment achter die tafel zit en een paar jaren tot leven laat komen.

Toen ik zelf in 2010 de mogelijkheid had om in het Stedelijk Museum in Amsterdam plaats te nemen achter de tafel met de microfoon, deed ik het niet. Ik was bang dat ik zou gaan hikkelen, dat ik niet zou weten hoe ik de jaartallen zou moeten uitspreken, dat de cijfers voor mijn ogen zouden gaan dansen, dat ik in lachen zou uitbarsten en zo eigenhandig de hele contemplatieve performance van On Kawara naar de ratsmodee zou helpen. Achteraf had ik spijt. Misschien had ik mijn kans op het ervaren van de diepte van het leven verspeeld.

Sindsdien probeer ik mijn lafheid te compenseren bij de notenkraam. Elke keer dat ik mijn bestelling doe, weet ik: dit moment mag dan nogal lijken op dat van vorige week, het zijn twee verschillende momenten. Elke zaterdag dat ik die oersaie zin uitspreek, is een zaterdag die nooit meer terugkomt.

Dan ben ik toch een beetje trots. Ik doe niet zomaar passief een bestelling, denk ik dan, ik *bouw* ergens aan. Ik *ben* een radertje in het voortglijden van de tijd. Elke zaterdag ben ik daar, onder die luifel van de notenkraam. Dan haal ik diep adem en bestel langzaam en bewust mijn noten, alsof ik door een microfoon praat, en laat ik het moment niet ongemerkt voorbijgaan. *On kawara!*

paint had been applied to the canvas. How each of the white sans-serif letters differed from the next; how they were sometimes thick and sometimes thin, packed tightly together in one spot and stretched apart at another. I saw that the dates had not been manufactured by a machine, but that someone had chosen them on the day in question – hand-picked them, even – and painted them precisely. All so that years later, I, the museum guide and a group of middle-aged ladies could see that that day had, in fact, existed. That it hadn't passed by unnoticed.

Kawara addresses this in greater depth in another work. *One Million Years* (1999) consists of a two-part publication and an audio recording of an ongoing performance, one that continues to the present moment. The books, *Past and Future*, are compiled from list of years, which are then read aloud by museum visitors all around the world at pre-arranged times. Starting with 1969, the year in which he conceived of the artwork, Kawara counted back one million years in time; the artist also counted forward one million years starting from 1993, the year in which the performance began. To this day, section by section, the lists of years are still being read aloud. This results in somewhat absurd situations, like when people make a straight-faced attempt to recite a year such as '207,602 years BC' calmly and without hesitation.

But this, of course, is precisely the point: that – for something as insignificant as reading a few years in sequence – you go and sit at a table with a microphone, take a deep breath and enunciate the numbers loudly and clearly. And that not only are you saying them aloud, but you are experiencing them in some way as well, becoming aware of that particular moment, which has been preceded by so many other moments and will in turn be followed by so many moments still to come.

'The cradle rocks above an abyss, and common sense tells us that our existence is but a brief crack of light between two eternities of darkness.' So begins Vladimir Nabokov's *Speak, Memory*, and that's more or less how reading from *One Million Years* must feel, I think. Like a wafer-thin slice of art history, with a long line of unknown readers preceding you and a long line of those yet to come, and you, who are at that particular moment seated at the table, are making a few years come to life.

In 2010, when I myself had an opportunity to take a seat at the table with the microphone in the Stedelijk Museum in Amsterdam, I didn't do it. I was afraid that I would stutter, that I wouldn't know how to pronounce the years correctly, that the numbers would start to swim in front of my eyes, that I would burst out laughing and thereby single-handedly screw up the entire contemplative performance On Kawara had in mind. Later, I regretted it. What if I'd wasted my chance to experience the profundity of life?

Since then, I've been trying to make up for my cowardice at the nut stall. Every time I place my order, I'm aware that while this moment may seem rather like the one last week, they are two distinct instants. Each and every Saturday on which I say that mind-numbingly dull sentence is a Saturday that will never come again.

And then I feel a bit proud, really. I'm not simply passively placing an order, I think to myself then – I'm *building* something. I am a tiny cog in time's onward-grinding progress. I'm there, under the nut stall's awning, every Saturday. I take a deep breath and order my nuts slowly and deliberately, like I'm speaking into a microphone; I don't let the moment slip by unnoticed. *On kawara!*

Joseph Beuys

1921-1986 Duitsland | [Germany](#)

Deze vijf op elkaar gestapelde filmspoelen bevatten de complete film *The Silence* van Ingmar Bergman uit 1963. Joseph Beuys heeft de films echter gegalvaniseerd in een bad van zink en koper, zodat ze zijn verzegeld en de inhoud voor altijd onder een laagje glanzend metaal 'het zwijgen' is opgelegd. De stapeling van de sculptuur verwijst naar de eerste elektrische batterij. Met deze vorm tracht Beuys op abstracte wijze de spirituele energie van de film nog wel op te slaan en door te geven.

This stack of five film reels contains the complete 1963 film *The Silence*, written and directed by Ingmar Bergman. Joseph Beuys, however, has galvanised the film reels in a bath of zinc and copper, sealing them and preserving their contents forever – silent as the grave – under a layer of shining metal. The stacked composition of the sculpture refers to the first electric battery. Through the use of this form, Beuys attempted to capture and transmit the spiritual energy of the film in an abstract fashion.



Das Schweigen (Silence) 1973
23,5 x 42 x 42 cm
gegalvaniseerde filmspoelen
[galvanised film reels](#)

Yayoi Kusama

1929 Japan | [Japan](#)

woont en werkt in Tokio, Japan | [lives and works in Tokyo, Japan](#)



Dots 1999
53 x 53 x 13,5 cm
gemengde techniek | [mixed media](#)

Sinds 1977 woont Yayoi Kusama vrijwillig in een psychiatrische kliniek. Sinds jonge leeftijd heeft ze last van hallucinaties waarin de wereld bedekt is met stippen en herhalende vormen, als hun oneindige sterrenhemel. Met haar werk probeert ze hier grip op te krijgen. Het repetitieve karakter van eindeloze stippen, dat haast een psychedelisch effect heeft, geeft vorm aan haar innerlijke landschap: "My life is a dot lost among thousands of other dots". Haar werk kan gelezen worden als een persoonlijke zoektocht om de angsten die ze heeft voor het ongrijpbare en het oneindige te controleren.

Yayoi Kusama has resided in a psychiatric clinic – voluntarily – since 1977. From her early youth, she has been plagued by hallucinations in which the world is covered in dots and repetitive forms, like an infinite starry sky. Through her work, she attempts to gain control of these visions. The repetitive nature of countless dots, practically psychedelic in their effect, is a way of giving form to her inner landscape: "My life is a dot lost among thousands of other dots." Her work can be interpreted as a personal quest to manage her own fears in connection with the elusive and infinite aspects of her existence.

Helena van der Kraan

1940 Tsjechië | [Czech Republic](#)

woont en werkt in Rotterdam, Nederland | [lives and works in Rotterdam, the Netherlands](#)

De foto's van Helena van der Kraan zijn kleine monumenten van stilte. Schemerlampjes, glazen flessen en beslagen bedden spelen de hoofdrol in deze verstilde, huiselijke taferelen. Het zijn scènes die ze aantreft thuis in Rotterdam. Haar scherpe oog voor detail en gevoel voor lichtinval maken haar werk aangrijpend en krachtig. Ze wacht met geduld op het juiste moment, ze neemt de tijd. En met een klik manifesteert zich dan de schoonheid zich van het alledaagse. "Er gebeuren zoveel kleine dingen onder je neus, alleen: je moet er wel oog voor hebben", stelt ze.

Helena van der Kraan's photographs are tiny monuments to silence. Softly glowing lamps, glass bottles and slept-in beds play the lead role in these quiet, static tableaux of domesticity. They are scenes the artist encountered at home in Rotterdam. Her sharp eye for detail and instinctive use of light render her work moving and powerful. Van der Kraan waits patiently for the right moment; she takes her time. And then, with a click, the beauty of the mundane becomes manifest. "So many little things are happening right under your nose – you just have to pay attention," she says.



Badkamer | [Bathroom](#) 1980

Fles en 2 glazen | [Bottle and 2 glasses](#) 1982

Bed met telefoon en lamp | [Bed with telephone and lamp](#) 1980

Zelfportret | [Self-portrait](#) 1981

Zelfportret met moeder | [Self-portrait with mother](#) 1943, 1985

R'dam | [Rotterdam](#) 1981

23,3 x 29,8 cm per werk | [each](#)

barietdruk

Roger Hiorns

1975 Verenigd Koninkrijk | [United Kingdom](#)

woont en werkt in Londen, United Kingdom | [lives and works in London, Verenigd Koninkrijk](#)

Het werk van Roger Hiorns is nooit af, maar blijft altijd doorgroeien. Als een hedendaags alchemist werkt hij met veranderlijke materialen als kopersulfaat en vuur. Deze roestvrijstalen bollen functioneren als een soort wierookvaten die de ruimte trakteren op de herkenbare geur van badschuim en tegelijkertijd zuilen van schuim produceren. Tergend traag wordt het schuim omhoog geperst, waarna het in elkaar zakt en uiteindelijk omvalt. Neem de tijd om de luchtige belletjes te zien transformeren tot dikke materie, die het uiteindelijk telkens weer verliest van de zwaartekracht. Hiorns maakt sculpturen die materiaal en vorm in de brede zin van het woord onderzoeken. Zijn werk is vaak haast buitenaards. Ze lijken te verwijzen naar niets dan zichzelf: naar het materiaal waar ze uit bestaan, naar de vorm die ze hebben en naar de spanning die daartussen ontstaat. Hiorns: "De werken zijn geslaagd als ze op zichzelf staan en niets anders nodig hebben. Ze bestaan bij de gratie van hun eigen taal."

Roger Hiorns' works are never finished: they continue to grow indefinitely. As if he were a contemporary alchemist, he uses changeable materials like copper sulphate and fire. These stainless-steel orbs function as a kind of censer: like those incense-burners, they perfume the space with the familiar fragrance of bubble bath, while also producing columns of foam. Ever so slowly, the foam is extruded upwards – until the mass collapses on itself and, finally, falls over. Take a moment to watch the frothy bubbles transform into thick matter, which will eventually lose its battle with gravity, time and time again. Hiorns makes sculptures that investigate material and form in a broad sense. His works can often be recognized as unworldly. They seem to refer to nothing but themselves: to the material of which they consist, to the form they have and to the tension that occurs between them. Hiorns: "The works are successful if they are self-contained and need nothing else. They exist by their own language."

zonder titel | [untitled](#) 2013
roestvrij staal, compressor, badschuim
stainless steel, compressor, bubble bath



Michel François

1956 Frankrijk | [France](#)

woont en werkt in Brussel, België | [lives and works in Brussels, Belgium](#)



Deux temps 2012

40 x 40 x 40 cm per werk | [each](#)

marmer, staal, ijs | [marble, steel, ice](#)

In *Deux temps* kunnen twee soorten tijd worden ervaren: vergankelijkheid en eeuwigheid. Het blok ijs zien we met het blote oog constant veranderen en al smeltend verkleinen, terwijl de zwarte kubus van marmer vormvast blijft. Met deze tegenstelling maakt kunstenaar Michel François het verlopen van tijd expliciet voelbaar. Naast het verdwijnende blok ijs, herinnert het marmeren blok aan dat wat is geweest. Naar eigen zeggen zoekt François voortdurend naar de "schoonheid van de ervaring".

Deux temps provides two different kinds of temporal experience: time as both fleeting and eternal. We observe the block of ice changing constantly before our very eyes, becoming ever smaller as it melts away, while the black marble cube retains its immutable form. Through this contrast, artist Michel François makes the passage of time explicitly tangible. Positioned next to the disappearing block of ice, the block of marble is a reminder of what once was. According to his own words, François is constantly in search of the "beauty of the experience".

Stop. Watch.

James Worthy

Als schrijver worstel ik iedere dag met de tijd. Ik race tegen de klok. De wijzers zijn mijn zweepen. De deadlines houden mij in leven. Om een boek te kunnen schrijven heb ik zes maanden nodig, maar ik heb geen zes maanden en in de supermarkt verkopen ze helaas geen halve jaren. Daarom schrijf ik columns. Vierentwintig columns per maand om precies te zijn. Van een afstandje moet het er ongetwijfeld als lopendebandwerk uitzien. En lopendebandwerk doet het niet goed in de kunstwereld. Kunst moet tijd kosten en levens eisen. Als kunstenaar moet je de klok verafschuwen. De menselijke creativiteit kan per slot van rekening enkel floreren op plekken waar tijd niet bestaat. De kunstenaar moet dagdromen. Kladjes maken. Schetsen. De kunstenaar moet over iedere beslissing twijfelen en deze twijfel moet je eerst ook nog een paar uur in een mengsel van traanvocht, bloed en zweet laten marineren. Een artiest moet wachten op inspiratie, want op forceren staat de doodstraf. Maar bestaat er wel zoiets als inspiratie? Ik geloof niet in inspiratie. Geloven in inspiratie is geloven in het feit dat dat wat altijd binnen handbereik ligt meestentijds ongrijpbaar is.

Deze tentoonstelling is bijzonder confronterend voor iedereen die het geschreven woord hoog heeft zitten. Boeken worden stukgeschoten, pagina's worden verknipt en regenwolken verdrijven de inkt. Zoals Gonzalo Lebrija zijn favoriete boeken als een kleiduif uit de lucht schiet, raakt me. Eerst denk je dat het om de laatste stuiptrekkingen van een gefrustreerde analfabeet gaat, maar dan zie je de hartstocht. De papiersnippers dwarrelen naar beneden. Het is literatuur aan het motregen. De woorden komen neer op zijn gezicht. De kunstenaar laat de zwaartekracht al zijn geliefde letters op zijn ziel tatoeëren.

De regenwolken die als aasgieren boven de dichtregels van Marcel Broodthaers zweven, heb ik ook lief. De letters druipen af nog voordat ze een woord hebben kunnen vormen. De regen spoelt weg wat hij op papier wilde vereeuwigen. Het zet je aan het denken. Hoe verschrikkelijk veel tijd je ook in iets stopt, de tijd kan zich op ieder moment uit datzelfde iets halen. De klokken van Latifa Echakhch liggen gebroken op de grond. Alsof de tijd getikt van zichzelf werd en de klokken van de kerktoren zijn gesprongen. Maar het is juist in deze afwezigheid van tijd dat de tijd op zijn sterkst is. Dat het zandloperfiguur op haar mooist is. Tijd maakt nietig. Ons leven is niets meer dan een zandkorrel in de slipper van de eeuwigheid.

De lange wijzer wijst naar plekken waar de mens nooit zal komen. De zandloper loopt sneller dan een mens ooit kan lopen. We zullen het van de tijd blijven verliezen. Er is te weinig tijd om alle muziek die ooit gemaakt is te luisteren. Er is te weinig tijd om alle boeken die ooit geschreven zijn te lezen.

Er is altijd te weinig tijd genoeg.

James Worthy (1980) is schrijver en columnist. Hij is bij het grote publiek bekend door zijn dagelijkse column in het Parool en zijn boeken *James Worthy* (2011, Lebowski) en *Mottenballen voor de ziel* (2016, Lebowski).

James Worthy (1980) is author and columnist. He is known to the general public for his daily column in the Dutch newspaper Het Parool and his books *James Worthy* (2011, Lebowski) and *Mottenballen voor de ziel* (2016, Lebowski).

Stop. Watch.

James Worthy

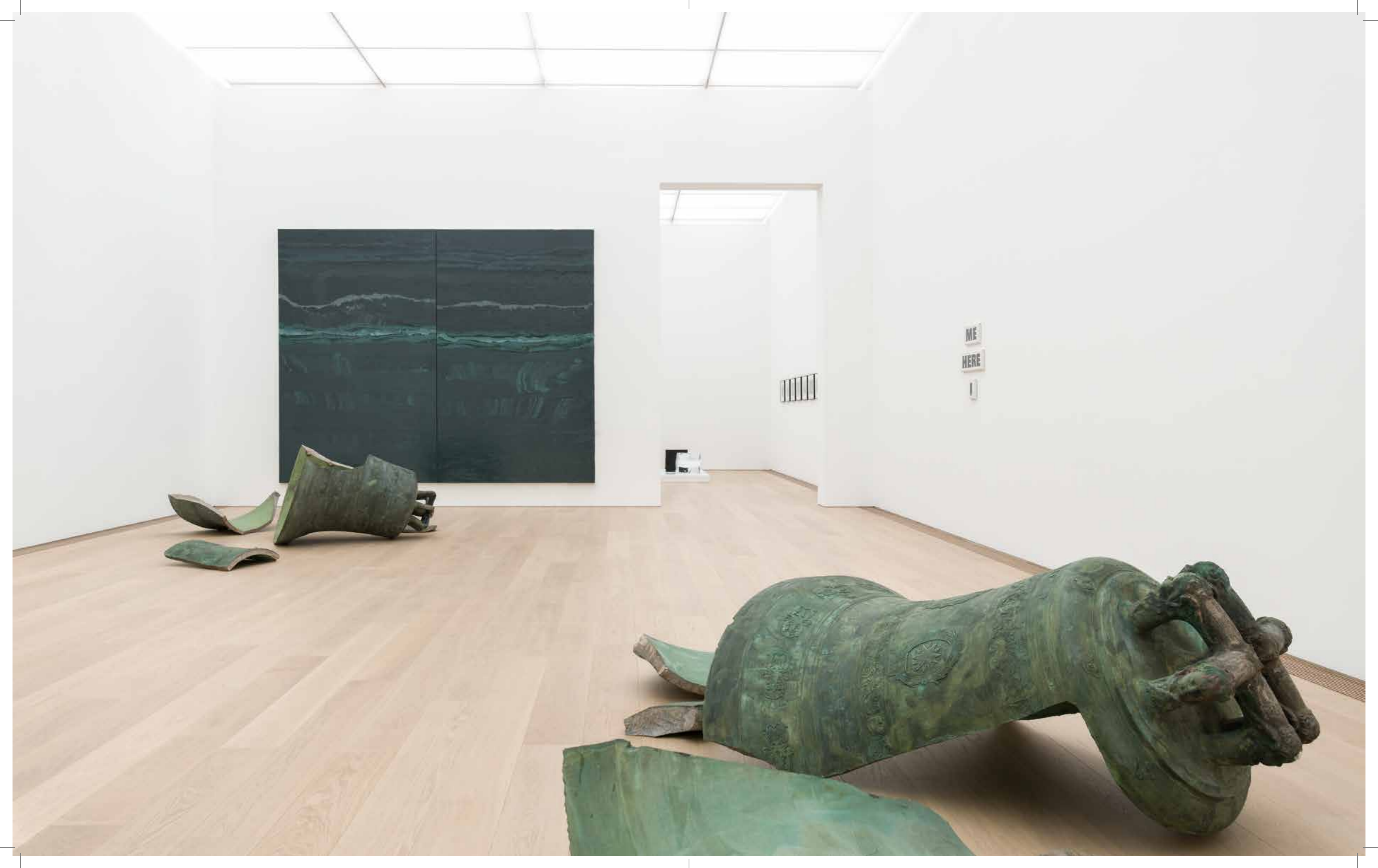
As a writer, I wrestle with time each and every day. I race against the clock. Its hands are my whips. I live from deadline to deadline. It takes me six months to write a book, but I don't have six months and, unfortunately, they don't sell half-years in the supermarket. Which is why I write columns. Twenty-four columns a month, to be exact. From a distance, no doubt, it looks like rote assembly-line work. And assembly-line things aren't exactly in high demand in the art world. Art is supposed to take time, to claim a toll in lives. As an artist, you're supposed to despise the clock. Human creativity, after all, can only flower in places where time does not exist. The artist needs to daydream. Bang out drafts. Sketch. The artist must be racked with doubt over every decision – and what's more, this doubt should first be left to marinate in a blend of blood, sweat and tears for a few hours. An artist must wait for inspiration to strike, because forcing matters is punishable by death. But does such a thing as inspiration even exist? I don't believe in inspiration. To believe in inspiration is to believe in the fact that the thing that's always within arm's length will, often as not, elude you.

This exhibition will be an especially confrontational experience for those who place a lot of stock in the written word. Books are shot to pieces, pages are cut up and rain clouds purge the ink. The way that Gonzalo Lebrija shoots his favourite books out of the sky like clay pigeons: it moves me. At first, you think you're dealing with the final throes of a frustrated illiterate – but then you see the passion. The shreds of paper flutter down. It's a light drizzle of literature. The words land on his face. The artist lets gravity tattoo each and every one of the beloved letters onto his soul.

The rain clouds floating like vultures above the lines of Marcel Broodthaers' poetry: I love them, too. The letters blotch and run before they even have a chance to shape a word. The rain washes away what he was trying to immortalise on paper. It makes one think. No matter how much time – how terribly much – you put into something, time is liable to vacate that something at any moment. Latifa Echakhch's bells lie shattered on the ground. As if time has driven itself batty and the bells have jumped from the church tower. Yet it's in this absence of time that time is actually at its strongest. When the curves of the hourglass are at their most alluring. Time humbles all. Our lives are nothing more than a grain of sand caught in the sandal of eternity.

The big hand points to places mankind will never go. The sand runs through the hourglass faster than any human will ever be able to. We will go on losing our battle against time. There isn't enough time to listen to all the music ever made. There isn't enough time to read all the books ever written.

There is never enough of time enough.



José Yaque

1985 Cuba | [Cuba](#)
woont en werkt in Havana, Cuba
[lives and works in Havana, Cuba](#)

Donkere kleuren smelten samen als vloeibaar gesteente onder het aardoppervlak. *Falla en el horizonte II* heeft José Yaque gemaakt door de verf met zijn handen te mengen en daarna op het doek aan te brengen. Het pigment is samengesteld uit aardse mineralen. Hij maakt een tweede landschap zichtbaar dat zich onder onze voeten bevindt. De nog natte schilderijen wikkelt hij in plastic, wat na het droogproces wordt verwijderd. Zo ontstaat het erosie-effect op het oppervlak, net zoals wind en water die het aardoppervlak doen slijten.

Dark colours melt into one another like molten rock beneath the earth's crust. José Yaque made *Falla en el horizonte II* by mixing the paint with his hands and applying it directly to the canvas in the same way. The pigment was blended from naturally-occurring minerals. The artist renders a second landscape visible – one that is right beneath our feet. He wraps his still-wet paintings in plastic film, which is then removed after the drying process is complete. This creates an erosion-like effect on the surface, in much the same way as the earth's surface is worn away by wind and water.



Falla en el horizonte II 2015
310 x 381 x 6,5 cm
acrylverf, lak op doek
[acrylic paint, enamel on canvas](#)

Latifa Echakhch

1974 Morocco | [Marokko](#)

woont en werkt in Parijs, Frankrijk en Martigny, Zwitserland | [lives and works in Paris, France and Martigny, Switzerland](#)



Forever Mi 2016

115 x 134 x 160 cm

Forever Do 2016

106 x 143 x 258 cm

bronzen klokken | [bronzes bells](#)

Op de vloer liggen twee bronzen klokken in stukken uiteengevallen. Van grote hoogte heeft Latifa Echakhch de originele Italiaanse klokken naar beneden laten vallen. De titels *Forever Mi* en *Forever Do* verwijzen misschien wel naar de laatste toonhoogten die de klokken sloegen. In het verleden bepaalden de klokken het dagelijkse ritme van een samenleving, het riep op tot gebed of kondigde onraad aan. Tegenwoordig luiden ze de tijd. Maar met een kleine handeling neemt Echakhch deze zekerheid weg. Het ruïneren van tijd en culturele identiteit zorgt voor onzekerheid, maar opent ook weer nieuwe mogelijkheden.

[On the floor lie two bronze bells, smashed to pieces. Latifa Echakhch dropped these authentic Italian bells from great height. Perhaps the titles *Forever Mi* and *Forever Do* refer to the last notes the bells ever struck? In the past, bells marked the daily rhythm of society; they summoned people to prayer and warned them of danger. These days, they ring out the time. Yet with a simple act, Echakhch strips away this sense of security. The destruction of time and cultural identity creates uncertainty – yet it also opens the door to new possibilities.](#)

Robert Zandvliet

1970 Nederland | [the Netherlands](#)

woont en werkt in Rotterdam, Nederland

[lives and works in Rotterdam, the Netherlands](#)

Het stilleven van drie gestapelde schedels heeft Robert Zandvliet in vloeiende en ritmische bewegingen met een brede kwast trefzeker op het doek gezet. Hij schildert met transparante lagen zelfgemaakte temperaverf, wat snel droogt en waarbij de onderliggende lagen zichtbaar blijven. Hij baseerde het beeld op het schilderij *Pyramide de Crânes* van Paul Cézanne. Hierin fungeerden de schedels ontegenzeggelijk als vanitassymbool, maar in Zandvliets schilderij gaat het niet om het onderwerp of de kunsthistorische betekenis ervan. Deze kunstenaar zoekt puur naar de essentie van het beeld.

[Robert Zandvliet painted this still-life of three stacked skulls using a wide brush and fluid, rhythmic strokes, capturing the subject confidently on canvas. He applied transparent layers of tempera, which he made himself; this paint dries quickly and allows the underlying layers to remain visible. Zandvliet based the image on the painting *Pyramide de Crânes* by Paul Cézanne. In Cézanne's work, the skulls were undeniably a vanitas symbol, while Zandvliet's painting is not about the object depicted or any art-historical significance it may have. This artist is interested solely in the essence of the image.](#)



Pyramide de Crânes 2008

232 x 264 x 5,5 cm

tempera op linnen | [tempera on linen](#)

Rémy Zaugg

1943-2005 Zwitserland | Switzerland

Het werk van Rémy Zaugg gaat over kijken. Zijn op woorden gebaseerde schilderijen nodigen de kijker uit voor een conversatie. Woorden hebben meer tijd nodig dan beelden om te resoneren. Eerst lezen we de woorden een voor een, dan maken we er een zin van, gevolgd door de verschillende connotaties. Om uiteindelijk de betekenis van het woord te begrijpen in de context van het specifieke schilderij. Zo dwingt het pasteus opgezette drieluikje *Me/Here/I* je bewust te stil te staan bij jezelf op de plek waar je bent.

Zaugg onderzoekt de verschillende aspecten van het vermogen om te zien. Zo schilderde hij met transparante verf op een wit vlak de tekst 'tableau vide', oftewel 'leeg doek', en tracht hij de toeschouwer te doen nadenken over datgene waar hij eigenlijk naar kijkt. Zaugg confronteert zijn publiek tegelijkertijd met een paradoxale illusie; dat wat wordt omschreven is niet te zien. In plaats van leegte ziet men letters die omschrijven dat het doek leeg is. Beelden zijn voor Zaugg dan ook geen einddoel, maar instrumenten van de waarneming. Zijn werk stelt de relatie tussen beeld en idee aan de kaak.

Rémy Zaugg's work is all about looking. His text-based paintings invite the viewer to engage in conversation. Words require more time than images in order to resonate with the receiver. First, we read the words one by one, then we string them into a sentence, then we attach all manner of connotations. Finally, we become able to grasp the word's meaning within the context of the painting in question. With its thick impasto, the composition of the triptych *Me/Here/I*, for instance, forces the viewer to pause and contemplate his or her own spatial being in that place and moment.

Zaugg explores various aspects of the ability to see. In one instance, he painted the words 'tableau vide' ('blank canvas') on a white field with transparent paint, inviting the viewer to consider what it is that they are actually looking at. In so doing, Zaugg confronts his audience with a paradoxical illusion; that which is being described is nowhere to be seen. Instead of empty space on the canvas, visible letters describe its blankness. The pictorial is then not an end in itself for Zaugg, but an instrument of perception. His work serves to map the relationship between image and idea.

Me/Here/I 1994
17,5 x 35,5 cm
17,5 x 53,5 cm
18 x 15 cm
acrylverf op doek op paneel
acrylic paint on canvas, mounted on panel



Een heilige van de horlogerie

Willem Frederik Hermans

'Er moet een allerprimitiefst tijdperk bestaan hebben, miljoenen jaren geleden, waarin de mens, nauwelijks begaafder dan een chimpansee, helemaal niet tellen kon.

Haast onmogelijk is het zich voor de geest te halen, hoe het eruitzag in het binnenste van de eerste mensaap, in wiens brein het tot een begin van redelijk denken was gekomen.

Zo zal hij zich 's avonds wel herinnerd hebben wat hij 's ochtends had gedaan. Zo zal hij ook wel hebben beseft dat het ene wat eerder was gebeurd dan iets anders dat later gebeurde. Maar hoe lang het allemaal geleden was, kon hij niet weten, zelfs zich niet afvragen.

Op de vraag: hoeveel? antwoordde hij op z'n best: veel. Of: weinig. Nog generaties later telde hij niet verder dan tot vijf. Alle mensen zijn een miljoen jaar geleden zo geweest: ze konden op z'n hoogst vijf dingen tellen, maar niet meer: de vijf vingers van de rechterhand, de vijf vingers van de linkerhand, de vijf tenen van de rechtervoet, de vijf tenen van de linkervoet.'

Willem Frederik Hermans

(1921-1995) geldt als een van de grootste Nederlandstalige schrijvers. Behalve romans publiceerde hij in de loop der jaren ook verhalen, essays, poëzie, vertalingen en toneelwerk. In 1987 schreef hij de roman *Een heilige van de horlogerie*.

Willem Frederik Hermans

(1921-1995) is considered as one of the greatest Dutch authors. Besides to novels he published stories, essays, poetry, translations and plays. In 1987 he wrote the novel *Een heilige van de horlogerie* (*The saint of the clockmakers*).

bron | source: Hermans, Willem Frederik. *Een heilige van de horlogerie*. (fragment) De Bezige Bij. 1987, 2002

The saint of the clockmakers

Willem Frederik Hermans

'Millions of years ago, there must have existed a most primitive era in which human beings, hardly cleverer than a chimpanzee, were utterly unable to count.

It is virtually impossible to imagine what it must have been like on the inside of the first anthropoid, in whose brain the seed of rational thought had developed.

He must, for instance, have been able in the evening to recall what he had done that morning. He could likely also comprehend that a certain event took place somewhat earlier than another which happened later. How long ago all of that took place, however – this he could not know, or even wonder to himself.

To the question of 'how many?', he could at best answer: many. Or: few. Generations later, he remained unable to count past five. A million years ago, every human being was the same: they could count things numbering up to five, but no further: the five fingers of the right hand, the five fingers of the left hand, the five toes of the right foot, the five toes of the left foot.'

Index kunstenaars | Artists

56	Arturo Hernández Alcázar
36	Song-Ming Ang
50	Massimo Bartolini
88	Joseph Beuys
54	Marinus Boezem
62	Louise Bourgeois
52	Marcel Broodthaers
33	Ad Dekkers
72	Edith Dekyndt
102	Latifa Echakhch
78	Olafur Eliasson
94	Michel François
68	Leo Gestel
41	Gerhard von Graevenitz
40	Mona Hatoum
92	Roger Hiorns
75	Damien Hirst
66	Gayle Janzow
76	Zhanna Kadyrova
14	Anselm Kiefer
30	Suchan Kinoshita
48	Pyke Koch
90	Helena van der Kraan
89	Yayoi Kusama
8	Alicja Kwade
16	Gonzalo Lebrija
82	Oscar Lourens
79	Tony Matelli
32	Tim Mathijssen
22	Sabrina Mezzaqui
74	Giorgio Morandi
64	NEOC
80	Michelangelo Pistoletto
12	Oscar Santillan
20	Jan Schoonhoven
38	Rosemarie Trockel
46	Gavin Turk
18	Günther Uecker
34	herman de vries
100	José Yaque
104	Robert Zandvliet
106	Rémy Zaugg

Dank | Thanks

Deze publicatie is mede mogelijk gemaakt door de bijzondere begunstigers van museum Voorlinden
This publication has been made possible by the patrons of museum Voorlinden

Anne de Goeij & Alain Salzer Levi
Peter & Liesbeth Leeflang-Crezee
Jaap & Tineke Meijers-Benninga
Peter Horst & Nancy de Kroes
Rob Defares & Josien Loerakker
Jolien Wiesenhaan & Frank Roos
David & Korien Hart-Oudesluijs
Marc & Janneke Dreesmann-Beerkens
Stephan Nanninga
Maarten Nieuwenhuys
Jeroen & Mariëtte van der Veer
René Scholten & Margriet Krijgsman
Arco van Nieuwland & Karin van Leeuwen
Johan van der Blom & Silvia Verschoor
Bob & Renee Drake
TGM
Daan de Villeneuve & Paul Deneer
Robert & Vanessa van Rossum-Wessing

Colofon | Colophon

Idee en samenstelling

Idea and formation

Suzanne Swarts
Barbara Bos

Tekstuele en redactionele bijdragen van

Textual and editorial contributions by

Merel Bem
Barbara Bos
Elvie Casteleijn
Willem Frederik Hermans
Joke J. Hermsen
Tim Hofman
Elsje Hollanders
Anna Kerkhoff
Ko & Kho
Irene Müller
Suzanne Swarts
Jorien de Vries
James Worthy
Joost Zwagerman

Vertaling | Translation

Liz Gorin

Design

Andreia Costa, museum Voorlinden

Fotografie | Photography

Antoine van Kaam
Charles Duprat
Gion Pfander

Lithografie en drukwerk

Lithography and printing

Drukkerij Aeroprint, Ouderkerk aan de Amstel

Cover

Forever Mi, Forever Do

© Latifa Echakhch

foto | photo: Julie Joubert
& archives kamel mennour

ISBN 978-94-92549-05-1

Catalogus gepubliceerd ter gelegenheid van de
collectietentoonstelling getiteld *De tussentijd*
Catalogue published to accompany the collection
exhibition *The meantime*

April 2017 © stichting Voorlinden, Wassenaar

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave
mag worden verveelvoudigd of openbaar
gemaakt, door druk, fotokopie, microfilm, of
op welke wijze dan ook, zonder voorafgaande
toestemming van de uitgever.

We hebben gepoogd de wettelijke voorschriften
inzake copyright toe te passen voor zover dat
mogelijk was. Eenieder die meent rechten te
kunnen laten gelden, wordt verzocht zich tot de
uitgever te wenden.

All rights reserved. No part of this publication may
be duplicated or disseminated through printing,
photocopy, micro film or any other medium without
expressly obtaining permission from the publisher
in advance.

Every attempt has been made to respect the
applicable copyright legislation whenever
possible. Individuals wishing to assert rights with
regard to any part of the content are encouraged
to contact the publisher.