

Meer dan eens volstaat Sasnal met een minimum aan informatie. Of het nu gaat om een dopsleutel (*Spanner*, 2009) of een luchthaven (*Chicago Airport*, 2005), van het onderwerp resteert niet veel meer dan een summier logo. In de vier schilderijen naar nieuwsfoto's van Enrique Metinides zijn de gruwelijke beelden van geëlectrocuteerde bouwvakkers en verhangen zelfmoordenaars gereduceerd tot raadselachtige hiërogliefen. Spektakel en sensatie zijn verdwenen. Wat resteert is doodse grauwheid, loodzware stilte.

Ondanks de verscheidenheid van het werk laat een Sasnal zich gemakkelijk herkennen. Zijn karige beelden zijn eerder grafisch dan schilderachtig, eerder tonaal dan coloristisch. Terugkerende kleuren zijn olijfgroen, grijs, hemelsblauw en een beige dat lijkt op café latte. Grote, egale vlakken worden afgewisseld met kribbig geschilderde details. Donkere, scherpe contouren en harde contrasten zetten de toon, al zijn er ook voorstellingen bij die baden in tegenlicht (*Duel 4*, 2002).

Het lijkt de kunstenaar gemakkelijk af te gaan, maar schijn bedriegt. De moeite die het kost een schilderij tot een goed einde te brengen, wordt belicht in *Hardship 1-4* (2009). Tweemaal zien we een niet helemaal geslaagde poging van de schilder om zijn vrouw en zoontje af te beelden. De glimmende benen zijn ziekelijk groen; het beddenlaken is een rommeltje van korzelige korstjes wit. In twee flankerende doekjes zijn de hoofdkleuren beige en grijs tot monochroom gepromoveerd. Uit het obstinate geveeg mag duidelijk worden dat abstracte schilderkunst al niet veel makkelijker is. Schilderen is ploeteren. 'Het linnen en de verf zijn mijn tegenstanders', zegt Sasnal in een interview. 'Zij staan niet aan mijn kant. Wij zijn in gevecht, en de sporen daarvan zie je in de schilderijen.' Hoe mooi Sasnals schilderijen ook mogen zijn, vaak hebben ze iets lelijks, tegendraads en ongerijmds, iets wat ons dwingt opnieuw te kijken.

In Sasnals 'peinture de la vie moderne' is de geschiedenis nooit ver weg, niet alleen het persoonlijke verleden van de kunstenaar, maar ook de grote omwentelingen van het Rad der Historie. Keer op keer komen de oorlogsjaren in Polen aan bod, die getekend werden door fascistische bezetting en ondergronds verzet, maar ook door verregaande collaboratie en virulent antisemitisme. Het trauma van dit onverwerkte oorlogsverleden schemert door in Sasnals schilderijen, als een zeurende pijn die maar niet wil verdwijnen. *Cseztchowa* (2011), grof geschilderd in bruin, zwart en wit, toont de katholieke pelgrims die jaarlijks in grote getale de stad bezoeken om de Zwarte Madonna te aanbidden. Maar als we ons realiseren dat vrijwel de gehele joodse gemeenschap van Cseztchowa is gedeporteerd naar de vernietigingskampen (waaronder de familie van Art Spiegelman), oogt de donkere kerk al een stuk minder vroom. De pendant van dit werk, een schilderijtje dat vlakbij hangt, is al even ambigu. Het toont de paus, gezeten op zijn pontificale zetel en omringd door een immense duisternis, het hoofd begraven in zijn handen. Is hij in gebed verzonken? Of is hij de wanhoop nabij?

De controverse rond sommige van Sasnals onderwerpen is niet altijd direct aan de voorstellingen af te lezen, ze sluimert op de achtergrond. Het kwaad gaat schuil in de vermomming van het gewone, of achter een masker van verleidelijke schoonheid. De mooie jonge vrouw in *Agathe Kanziga Habyarimana* (2010) bijvoorbeeld is de weduwe van de president van Rwanda die in april 1994 om het leven kwam toen zijn vliegtuig werd neergehaald. Het was het startsein voor de Rwandese genocide, waarbij 800.000 slachtoffers vielen. Madame Agathe vluchtte naar Frankrijk, waar zij pas vorig jaar werd gearresteerd, verdacht van de aanslag op haar echtgenoot en het aanzetten tot volkerenmoord. Juist de perverse combinatie van verderf en schoonheid maakt het portret in roetzwart, grijs en vette, witte glimlichten, fascinerend.

Het is een verdienste van de tentoonstelling dat de geselecteerde werken elkaar wederzijds versterken. Minder geslaagd is de opstelling van de vier monitoren op sokkels op de eerste verdieping, met films van Sasnal. Het geluid leidt af wanneer je de schilderijen wilt bekijken, en wie de video's goed wil zien, moet bereid zijn langere tijd te staan.

Niettemin is het verademend een tentoonstelling te zien van actuele schilderkunst die niet behept is met strategieën en programma's, die niet cynisch is of sentimenteel, en wars van goedkope glamour. Wilhelm Sasnal is een oprechte, authentieke stem in de Europese schilderkunst. In al hun schraalheid en terughoudendheid bieden zijn schilderijen een glimp van zowel een persoonlijk leven als van de grimme essenties van onze cultuur die het verleden heeft overgeleverd. Soms kruisen beide geschiedenissen elkaar. Soms niet. Dat laatste is misschien nog wel het meest raadselachtige.

Dominic van den Boogerd

→ *Wilhelm Sasnal* tot 1 januari 2012 in de Whitechapel Art Gallery, 77-82 Whitechapel High Street, London E1 7QX (020/7522.7888; www.whitechapelgallery.org). De tentoonstelling is van 3 februari tot 13 maart 2012 te zien in het Haus der Kunst, München.

Architectuur

Architecten De Vylder Vinck Taillieu, deSingel, Antwerpen. De eerste overzichts tentoonstelling van het werk van Jan De Vylder, Inge Vinck en Jo Taillieu toont meteen aan dat de tentoonstellingszaal in de nieuwbouw van deSingel helemaal niet onbruikbaar of ondermaats is, zoals Francis Strauven naar aanleiding van de Braem-retrospectieve in de lezersrubriek van *De Witte Raaf* had geopperd. De rechthoekige tentoonstellingsruimte stroomt



Architecten De Vylder Vinck Taillieu

Winkelpand en twee woningen, Antwerpen. foto: Filip Dujardin



Architecten De Vylder Vinck Taillieu

Woning BM, 2010. In samenwerking met Joris Van Huychem. foto: Filip Dujardin

dit najaar over van inventiviteit, werkkraft en complexiteit. Het trio laat zien wat er met architectuur mogelijk is, op een onverwachte, gevarieerde en vaak buitensporige manier.

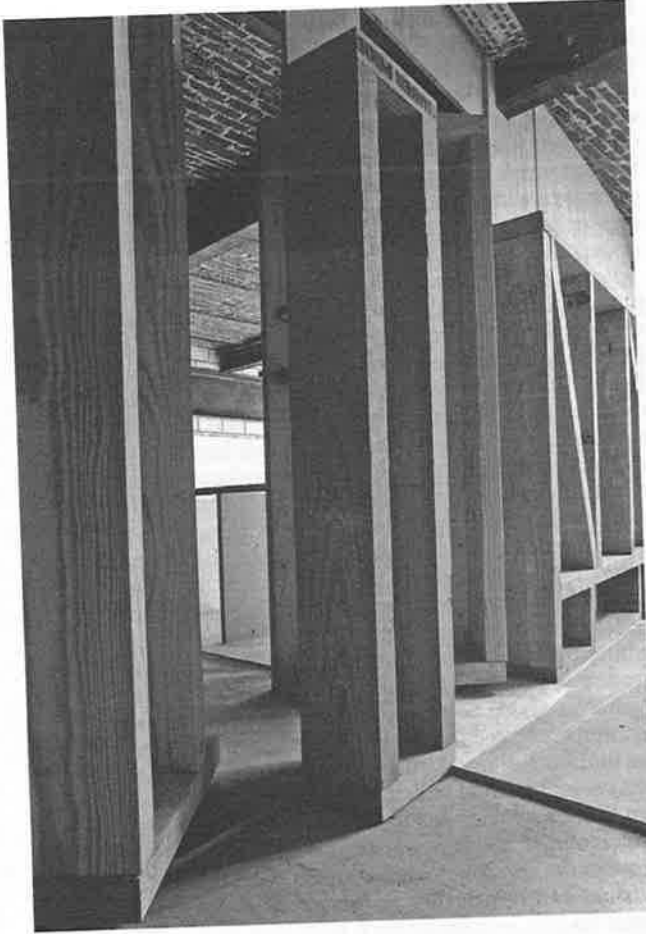
De architecten (kortweg aangeduid als 'advvt') hebben 3 rechte en 4 schuine lijnen getrokken in het grondplan, waardoor 7 kamers ontstaan. De verwijzing naar de *Seven Rooms* van Office Kersten Geers David Van Severen, een tentoonstelling in deSingel uit 2009, is bewust. Het is een even humoristische als typerende toe-eigening, zonder enige ironie. Het maakt een bezoek aan deze tentoonstelling tot een trage wandeling vol verrassingen.

Het zou overigens een prachtige oefening zijn om het werk van advvt met dat van Office te vergelijken. In zekere zin doen ze hetzelfde: In een wereld en in een cultuur waarin de architectuur steeds succesvoller wordt, en op een steeds vanzelfsprekender manier wordt uitgehold, zoeken ze tegengestelde uitersten op, om die architectuur weer nieuwe kansen te geven. In een interview met Joachim Declerck in de catalogus heeft Jan De Vylder het over het opduiken in een ontwerpproces van 'een grapje dat ineens super serieus wordt', en zegt hij openhartig: 'Ik denk dat we altijd proberen om een haast onmogelijk aspect of een totaal onverwacht uitgangspunt naar boven te brengen.'

In het werk van advvt krijgen de meest onwaarschijnlijke ontwerpbeslissingen voorrang (terwijl bij Office vaak de extreme evidenties radicaal worden uitgewerkt, zonder dat ze worden verklaard of gedetailleerd). Dat leidt tot een architectuurpraktijk die wrevel kan oproepen omdat complexiteit op een koppige en inderdaad kunstmatige manier wordt opgezocht, en bovendien op allerlei vormelijke manieren verder wordt gearticuleerd en versterkt. Alles wordt maniërisme. Maar het wonderlijke is dat het om een

intrigerend maniërisme gaat, dat altijd functioneel blijft, en dat een kleurige collage van vaak zogenaamd 'foute' architecturale elementen realiseert. Het cliché dat Belgische architectuur degelijk is, braaf, eenvoudig en ingetogen, wordt op een even zelfzekere als speelse wijze weggeblazen.

Dat blijkt al meteen uit de thema's die de verschillende ruimtes hebben meegekregen. Een eerste kamer heet 'over boom' en toont een paar projecten waarin bomen een belangrijke rol spelen. Vaak gaat het om bestaand groen. Zoals Kersten Geers schrijft in *Architectuur met vertraging*, zijn intelligente en originele bijdrage tot de catalogus, wordt de context door advvt altijd 'geappropriëerd': 'de context is na de operatie geen context meer, ze is deel geworden van het project'. Een voorbeeld is de woning Bern Heim Beuk (2009-2011), waarin de grote bomen op de kavel worden nagebootst in één gigantische betonnen kolom in het huis zelf: de kamers en de vloeren rusten op de dikke, hoekige takken van deze artificiële boom. Vermoeiend? Vast wel voor de aannemer. Vergezocht? Ongetwijfeld. Maar dat is net het punt: Architectuur kan niet bestaan zonder kunstmatigheid, zonder afwijking, zonder schijnbare overbodigheid. In een wereld verzadigd met correcte, dienstbare, duurzame, 'strakke' en tot *lifestyle* geworden architectuur – in een 'overgesensibiliseerde' architectuurcultuur – doet het werk van advvt wat bijvoorbeeld de eigen woning van Frank Gehry ook deed in de jaren 70: taboes doorbreken, de *doxa* tegenspreken, de door epigonisme en academisme verdoofde zintuigen weer aanscherpen. Daarom heeft deze architectuur ook meer gemeen met het werk uit de jaren 90 van Beel of Xaveer De Geyter (waar de drie vennoten lange tijd hebben gewerkt) dan men op het eerste zicht zou denken of zou willen toegeven. Het gaat er immers niet om hoe



Architecten De Vylder Vinck Taillieu
Woning Belgrade, 2010. foto: Filip Dujardin

de architectuur eruitziet of wordt vormgegeven, maar om wat er ondertussen van architectuur wordt verwacht, en hoe die verwachtingen kunnen worden tegengesproken en overstegen. Het is een dergelijke kritische houding die de architectuur immuun maakt voor epigonisme.

Een andere zaal in de tentoonstelling heet 'over 1000'. Hier wordt de grote maquette getoond, staand op een spiegelend oppervlak, die vorig jaar te zien was op de architectuuriënnale van Venetië, in de door Kazuyo Sejima gecureerde tentoonstelling in het Arsenal. Het is een model van het huis dat de architecten op vraag van Ai Weiwei ontwierpen voor een soort woningpretpark in Ordos, China. De opdracht: een alleenstaand huis van 1000 m². Ze besloten dit huis op te vullen met zeven andere, elkaar kruisende, 'normale' woningen. Zoals Jan De Vylder zelf schrijft in de catalogus – in een stijl die door BAVO met *beat poetry* is vergeleken: 'Gedwongen in de plot: 20x20 m. Verwrongen in de plot. Vierkantshoeve; als samenzetting van aparte begrijpbare gehelen. Gehelen van hanteerbare en herkenbare orde: 150 m² grootte of zoets. 7 keer. Maakt samen 1000 m². 7 keer maakt samen 1. En dan baksteen. Baksteen hier – van bij ons. Baksteen daar – blauw en rood.' Het resultaat grenst aan de waanzin. Zoals in nog andere projecten flirten de architecten hier met het ondraaglijke: zeven in elkaar overlopende huizen, op en naast elkaar gestapelde details, ruimtes vol met zichtbare resten van andere ruimtes... Het is alsof Peter Eisenman, met zijn intellectualistische en formalistische experimenten, eindelijk heeft leren ontwerpen – en leren tekenen. Het uitgangspunt is evenwel geen theorie, maar wordt gevormd door de vaak vergeten elementen van de architectuur zelf (raamkaders, schouwen, hellende daken, deurlijsten, trapeuningen), die tot in het oneindige beschikbaar zijn en gebruikt worden.

De absurditeit van het wonen – en dan vooral het geprivilegieerde wonen in een huis van 1000 m² – wordt onderstreept, maar het blijft een uitdagend menselijk avontuur. Zo zijn alle kamers in deze tentoonstelling gevuld met ontwerpen en projecten waarin op een intensieve manier is geïnvesteerd, en waarin niets aan het toeval is overgelaten – hoe nonchalant en onafgewerkt zowel de tentoonstelling als de architectuur ook mogen lijken. De voorlaatste kamer gaat 'over de nar', en toont bijvoorbeeld ontwerpen die niet 'ontworpen' zijn, maar het werk van andere architecten (of een bestaand gebouw) simpelweg kopiëren, omdat wat zich aanbiedt vaak al goed genoeg is. Wat De Vylder, Vinck en Taillieu aanbieden in deSingel is meer dan goed genoeg. Het besmet elke bezoeker met een vrolijk maar kritisch optimisme.

Christophe Van Gerwey

→ *Architecten De Vylder Vinck Taillieu* tot 8 januari 2012 in deSingel (Beel Laag), Desguinlei 25, 2018 Antwerpen (03/248.28.28; www.desingel.be).

OMA/Progress. Rem Koolhaas' architectuurbureau, Office for Metropolitan Architecture, heeft een nieuwe overzichtstentoonstelling lopen in de Londense Barbican Art Gallery. *Progress* heet de tentoonstelling, maar voor iedereen die OMA's werk een beetje kent, ooit een van zijn talloze boeken doorbladerde of de vorige overzichtstentoonstellingen in Rotterdam of Berlijn zag, betekent de huidige opstelling eerder een déjà-vu dan een stap vooruit.

Eens te meer geeft OMA een overzicht van zijn bezigheden door middel van een overweldigende verzameling van faxen, e-mails, maquettes, technische details op werkelijke grote, hightechbouwmaterialen, projecties, foto's en zelfs een spo-

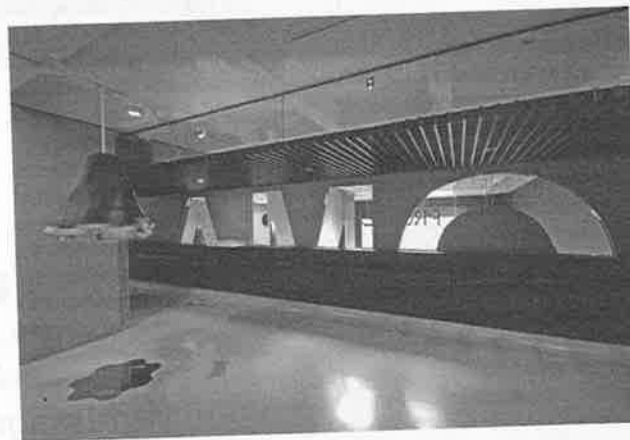
radisch plan. Net als de gebouwen die er getoond worden, is de tentoonstelling doordrongen van de ontwapenende brutaliteit die Koolhaas al drie decennia uitstraalt met zijn werk. Het begrip *Progress* lijkt daarom niet zozeer te verwijzen naar een architecturale of stilistische evolutie in OMA's oeuvre, maar naar de processen van snelle maatschappelijke omwentelingen waarin Koolhaas zichzelf en zijn werk zo graag projecteert. Koolhaas zoekt in deze processen dezelfde vruchtbare aarde voor een sociale modernisatie en utopische architectuur die zijn mentale leermeesters als Le Corbusier en Niemeyer in hun eigen omgeving vonden.

In een land als Groot-Brittannië, waar utopisme en modernisme doorgaans met argwaan ontvangen worden en waar architecten zich vooral met commerciële opdrachten bezighouden, komt een tentoonstelling als *Progress* aan als een verfrissende schok. De Britse pers is uitermate lovend over de expositie en over de rol van Rotor, een los verband van kunstenaars en architecten uit Brussel dat door Koolhaas zowat vrije hand werd gegeven om het geheel op te zetten. Net zoals in vorige opdrachten is Rotor te werk gegaan met de instelling van een archeoloog die een historische site onderzoekt. Na het uitgebreide OMA-archief te hebben doorploegd, verzamelden de tentoonstellingsmakers een collectie beelden, maquettes en constructiematerialen die ze onder losse thema's voorstellen aan de bezoeker. Voor wie de projecten niet kent, kan dit soms wat verwarrend lijken (verwijzingen naar OMA's Chinese televisiegebouw zijn verspreid over verschillende thema's), maar de korte begeleidende teksten die overal op de grond liggen houden het geheel toch erg overzichtelijk.

Rotors archeologische benadering leidt bij momenten wel tot een al te meegaande houding ten opzichte van hun onderwerp. Zoals eerder aangegeven is het algemene voorkomen van de tentoonstelling erg vergelijkbaar met eerdere OMA-tentoonstellingen en blijft de curator dicht bij de OMA-huisstijl. Bovendien heeft Rotor bij al dat gepraaf in de archieven een aantal prullaria opgeduikeld, die nu als een soort meesterwerk van een miskend genie worden opgevoerd. De tentoonstelling opent met twee kleine eivormige objecten, waarvan niet duidelijk is of het om afval uit een prullenmand gaat, dan wel om een werkelijke maquette. Een doorwinterde criticus als Koolhaas verdraagt wat meer tegenwind dan dit.

Wat de tentoonstelling vreemd genoeg grotendeels onbesproken laat, is de ambitie die uit haar titel spreekt: *Progress*. Al van bij het begin van zijn carrière heeft Koolhaas een obsessie voor instituten en maatschappijen in volle ontwikkeling en modernisering. Dit is voor een deel opportunistisch: Een nieuwe tijdgeest of machtsgroep vraagt vaak een nieuwe architectuur. Kijk maar naar het New York van de jaren 20, het naoorlogse Japan of China nu. Maar aan de andere kant past deze obsessie ook in Koolhaas' verwoede pogingen om meer te willen zijn dan louter en alleen een architect. Geen enkele van de andere sterarchitecten in de wereld voelt zich zo geroepen om allerlei maatschappelijke evoluties te analyseren en te prediken als Koolhaas. Elke maatschappij die een periode van snelle ontwikkeling doormaakt, is bijgevolg een vruchtbare omgeving waarin Koolhaas als een koekoek zijn architecturaal en filosofisch ei kan leggen. *Progress*, met andere woorden, is de natuurlijke habitat die OMA telkens opnieuw ergens anders moet gaan zoeken. Het maakt het bureau tot een soort huurling-utopist, een geïnstitutionaliseerde versie van de late Corbusier die met een klein team medewerkers een nieuwe hoofdstad bouwde in Chandigarh, India.

Waar *Progress* een indrukwekkend overzicht biedt van wat OMA allemaal realiseerde in zijn rol als huurling-utopist, laat de tentoonstelling na om deze rol zelf onder de loep te nemen. Zo zit er een duidelijke evolutie in de omgevingen waar Koolhaas zijn *progress* gaat zoeken: van *Delirious New York*, over postindustriële Europa, naar *emerging markets* en nu zelfs landelijke gebieden. Het discours dat Koolhaas rond deze uiteenlopende sociaal-economische contexten opbouwt, blijft echter verrassend gelijklopend. Ook OMA's individuele gebouwen tonen een dubbelzinnigheid die vragen oproept over de positie van het bureau: De architectuur is vaak een combinatie van generische interieurelementen, infrastructurele oplossingen en innovatieve bouwmaterialen, en schudt daardoor alle lokale referenties en tradities van zich af. Anderzijds is het discours rond bijvoorbeeld het Chinese CCTV gebouw doordrongen van verwijzingen naar de plaatselijke tijdgeest. Prangend is evenzeer de vraag waar Koolhaas nu precies heen wil met AMO, een zusterbedrijf van OMA dat ideaal geplaatst lijkt om dit



OMA
zicht op de tentoonstelling OMA/Progress
foto: Lyndon Douglas, courtesy Barbican Art Gallery

soort *Progress*-situaties te analyseren en er een soort denktank of consultant voor te zijn. Het probleem is dat AMO bij momenten vervalt in een sloganesk onderzoek dat eerder wil overtuigen door pakkende grafieken en utopische beelden. Na meer dan tien jaar halen de analyses van AMO niet het niveau van andere denktanks of consultancybureaus.

Als het echt Koolhaas' ambitie is om behalve architect ook een soort chroniqueur van modernisatieprocessen te zijn, kan hij er enkel mee gebaat zijn een tentoonstelling te maken die zijn iconoclastische visie hierrond fundamenteel onderzoekt. *Progress* maakt duidelijk hoe Koolhaas' zelf-aangemeten rol als huurling-utopist voorlopig nog verbleekt bij het fantastische iconoclasme van zijn gerealiseerde architectuur.

Dries Vande Velde

→ *OMA / Progress*, nog tot 19 februari 2012 in de Barbican Art Gallery, Barbican Centre, Silk Street, London EC2Y 8DS (020/7638.4141; www.barbican.org.uk).

Aanwinsten

Centraal Museum koopt werk van Marlene Dumas en Joachim Grommek. Het Centraal Museum in Utrecht heeft een vroeg werk van Marlene Dumas verworven. *In jou mond, mij naam* (1983-1984), dat het al ruim 15 jaar in bruikleen had. Het Centraal Museum volgt de carrière van Marlene Dumas vanaf het begin van de jaren 80. Daarnaast is onlangs ook het aluminiumschilderij *Zonder titel, nr. 7* (2011) van Joachim Grommek aangekocht op Art Amsterdam, bij Galerie Vous Etes Ici. De werken zijn momenteel in het museum te zien. (www.centraalmuseum.nl)

Kröller-Müller Museum verwerft vroeg werk van Ger van Elk. Het werk *Replacement Piece* van Ger van Elk is sinds kort toegevoegd aan de collectie van het Kröller-Müller Museum. In 1969 verving Van Elk een stuk asfalt uit de weg voor de Kunsthalle te Bern door een foto op een harde plaat. Hij deed dat in het kader van de legendarische door Harald Szeemann georganiseerde tentoonstelling *When Attitudes Become Form*. Dit werk ging al snel verloren. De tweede en weersbestendige versie die dit jaar tot stand is gekomen, bestaat uit de verwijdering van een vierkante meter uit het betonnen toegangspad tot het Kröller-Müller Museum en de vervanging van het verwijderde stuk door een digitaal geproduceerde reproductie. De foto is op een roestvrij stalen frame gemonteerd en voorzien van een stevige antislipfolie. Het museum beschouwt *Replacement Piece* (2011) als een waardevolle aanvulling op de projecten in de beeldentuin. (www.kmm.nl)

S.M.A.K. – sleutelwerk *Chambres d'amis*. De Vlaamse Gemeenschap (€ 250.000) heeft in een gezamenlijke inspanning met de stad Gent (€ 200.000) het werk *Le Décor et son Double* van Daniel Buren kunnen aankopen uit de privécollectie A+A Herbert. Het werk wordt ondergebracht in de collectie van het S.M.A.K. Daniel Buren (1938) was in 1986 door Jan Hoet, toenmalig directeur van het Gentse Museum van Hedendaagse Kunst (nu S.M.A.K.), gevraagd om in het kader van *Chambres d'amis* een werk te maken in een Gentse privéwoning. Buren maakte *Le Décor et son Double*, een werk in twee delen. Bij de familie Herbert behing hij de helft van de gastenkamer met diagonaal doorsneden wit-fuchsia gestreept papier. Hij deed hetzelfde in het museum met de andere helft van een replica van deze kamer. Dit publieke 'dubbel' ging echter verloren en is nu gereconstrueerd, waarna het werk werd aangekocht. (www.smak.be)

Publicaties

Framing Pictures. Film and the Visual Arts. Dit boek van kunsthistoricus Steven Jacobs verschijnt als onderdeel van de Edinburgh Studies in Film, een serie waarin filmtheorie en filmesthetica worden onderzocht binnen een breder intermediaal veld. Jacobs concentreert zich op het verband tussen beeldende kunst (in het bijzonder de schilderkunst) en film. Hoewel hierover in de laatste decennia veel is geschreven, door auteurs als Jacques Aumont, Angela della Vacca en Susan Felleman, is het geen voor de hand liggend terrein voor een kunsthistoricus. Jacobs wijst er in zijn inleiding terecht op dat film vrijwel niet wordt meegenomen in kunsthistorisch onderzoek. Nochtans speelt het medium een belangrijke rol in het werk van beeldende kunstenaars als Andy Warhol en Robert Rauschenberg, en is er door gerenommeerde kunsthistorici als Erwin Panofsky en Rudolf Arnheim reeds in de jaren 30 van de twintigste eeuw over geschreven. Bovendien hebben documentaires en biografische speelfilms over kunstenaars een aanzienlijke invloed op de beeldvorming van de kunstenaar, de waardering voor diens werk en het inzicht in zijn werkwijze. Deze laatste aspecten worden door Jacobs overigens niet belicht; zijn uitgangspunt is het kunstwerk.

Framing Pictures bestaat uit zes hoofdstukken waarin de filmische visualisatie van kunstwerken in kunstdocumentaires, biografische speelfilms over kunstenaars en andere bioscoopfilms centraal staan. Jacobs bespreekt daarnaast museumscènes in speelfilms, en het gebruik van tableaux vivants in speelfilms en de bijhorende publiciteitsstills. Hij sluit af met een hoofdstuk over 'postcinema' en de hedendaagse presentatie van film in musea en galeries – 'the black box in the white cube'. In dat laatste hoofdstuk gaat de