



# Laboratory

De nalatenschap van Lynne Cohen

Bert Danckaert

**‘In my pictures, the line between the sinister and the hilarious can be very fine. Perhaps because I don’t find the sinister in real life hilarious.’**

Lynne Cohen

Dit essay bevat een analyse van het werk van een van de meest spraakmakende fotokunstenaars van de afgelopen decennia, en een reflectie op de tentoonstelling *Depth on the Surface* in FOMU (fotomuseum Antwerpen). *Depth on the Surface* was een van de eerste grote retrospectieve tentoonstellingen van de Canadese fotokunstenaar Lynne Cohen na haar overlijden in 2014. De tentoonstelling was het resultaat van een langdurig onderzoek naar haar oeuvre door de kunstenaars Bert Danckaert en Karin Hanssen, uitgevoerd voor de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen.



Kunstenaars Bert Danckaert en Karin Hanssen waren meer dan twintig jaar bevriend met de Canadese fotokunstenaar Lynne Cohen, toen ze overleed in 2014. Twee jaar lang stortten zij zich op haar nalatenschap, in nauwe samenwerking met weduwnaar Andrew Lugg. Het onderzoeksproject dat ze deden voor de Koninklijke Academie van Antwerpen vertrok vanuit hun eigen kunstenaarspositie en uit groot respect voor hun mentor en vriend.



Lynne Cohen - Recording Studio - 1987, Courtesy Rodolphe Janssen

## Op weg naar een retrospectieve tentoonstelling

Karin Hanssen en ik leerden Lynne Cohen in 1993 kennen op een internationaal fotografieseminarie<sup>1</sup> in België, waar we beiden assistent waren. We hadden net een postgraduaat afgerond aan het HISK (Hoger Instituut voor Schone Kunsten) in Gent, en stonden aan het begin van onze artistieke loopbaan. De ontmoeting met Lynne Cohen had een grote impact op onze ontwikkeling als kunstenaars en verbreedde onze blik op de hedendaagse kunst in een tijd waarin het internet nog geen greep op de samenleving had. De jaren die volgden, zagen we elkaar frequent, telkens als Lynne Cohen in Europa was voor een tentoonstelling. Ik nodigde haar regelmatig uit om lezingen of workshops te geven voor mijn studenten, onder meer aan KASKA (Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen). In 1998 maakte ik met curator Pool Andries een solotentoonstelling van haar werk in FOMU (fotomuseum Antwerpen). In 2002 en 2004 assisteerde ik Lynne Cohen tijdens intensieve workshops van telkens drie weken op de Internationale Sommerakademie für Bildene Kunst in Salzburg. In 2005 werkten Lynne Cohen en haar echtgenoot, de kunstenaar Andrew Lugg, mee aan mijn eerste boek *Make Sense!*, en samen hadden we tentoonstellingen in Netwerk Aalst (B) en galerij Visor in Valencia (ES). Ook voor het artistieke werk van Karin hadden Lynne Cohen en Andrew Lugg steeds belangrijke en genereuze belangstelling. Telkens als het echtpaar in de buurt was, bezochten ze Karins atelier en volgden er lange gesprekken aan tafel met de obligate *moules-frites*. Toen Karin haar boek met tekeningen *Modern*

*Living* maakte, verzorgde Andrew Lugg de tekstredactie en bracht Lynne Cohen de Canadese curator Gregory Salzman aan als auteur, die ook voor Karins monografie *The Thrill of it All* zou schrijven. Tussen al die ontmoetingen door hielden we contact via fax, postkaarten en later e-mail. In 2011 gaf Lynne Cohen een workshop aan de Koninklijke Academie in Antwerpen, waarna ze doorreisde naar Frankrijk, Spanje en Duitsland. In Frankfurt belandde ze uitgeput in het ziekenhuis. Enkele weken later werd in Montreal longkanker vastgesteld. In 2012 bezocht ze voor de laatste keer Antwerpen. In mei 2014 overleed Lynne Cohen.

Uit een conversatie tussen Karin en Andrew Lugg bleek dat de weduwnaar het atelier – dat zich in hun appartement bevond – ging ontmantelen, waardoor het archief verspreid zou raken. We besloten een onderzoeksvoorstel in te dienen om vanuit onze persoonlijke band het oeuvre in kaart te brengen, collecties te inventariseren, interviews met Andrew Lugg te houden en musea en galeries waar Lynne Cohen mee samenwerkte in Canada te bezoeken. We wilden ons hierbij niet opstellen als wetenschappers met academische methodes, maar als vrienden en collega-kunstenaars die Lynne Cohens ontwikkeling sedert de vroege jaren 90 gevolgd hadden. Tijdens het onderzoek in Montreal (in totaal werden drie reizen naar Canada gemaakt) verbleven we in het appartement van Lynne Cohen en Andrew Lugg. Het klaarmaken van de gezamenlijke maaltijden ging organisch over in dieptegesprekken en het ophalen van herinneringen. We kregen toegang tot computers en harde schijven, waardoor we inzage kregen in zowel privé- als zakelijke communicatie over voor-

bereidingen van tentoonstellingen, aankopen door musea en privépersonen, en de totstandkoming van publicaties. We maakten de laatste foto's van het atelier (net voor het ontmanteld werd) en documenteerden werkprints en privéfoto's. Ook stootten we in het atelier op het belangrijke en nooit eerder getoonde pre-fotografische ontwerp *Relocation Proposal* uit 1969, dat hieronder uitvoerig beschreven wordt. We documenteerden de nalatenschap zoals we deze intact aantroffen in Montreal, en voor ze opgedeeld werd door verschillende belanghebbenden zoals het archief van de National Gallery of Canada in Ottawa, dat de grootste verzameling met werk van Cohen heeft – het museum begon het werk van Lynne Cohen al te verzamelen in de jaren 70 –, waar we van curator Ann Thomas een uitgebreide rondleiding kregen. Tevens legden we de verschillende stappen die we namen vast op foto en video om zo het onderzoek zelf te documenteren. We reisden naar Toronto om er galerijhoudster Olga Korper en haar persoonlijk assistent Aaron Guravich te ontmoeten en werk uit de collectie van de galerij te bekijken. In Montreal interviewden we oud-student en galerijhouder Louis Joncas (Laroche/Joncas Gallery) en ontmoetten we Serge Vaisman, directeur van galerij Art 45, waarmee Lynne Cohen sedert de late jaren 80 had samengewerkt.

Vanaf de start van het onderzoek wisten we dat het eindresultaat een retrospectieve tentoonstelling zou worden waarin we – naast een overzicht van de subtiele evoluties in haar bijzonder consistente werk – ook referenties wilden maken aan kunstenaars naar wie Lynne Cohen steeds zelf verwees in interviews, lezingen of gesprekken. Wie waren haar *peers* en

sparringpartners? Hoe had de tijdsgeest van pop art, minimal art en conceptuele kunst van de jaren 60 – waarin Lynne Cohen als beeldhouwer opgeleid werd – invloed op het werk dat ze gedurende vier decennia zou ontwikkelen? In de expo wilden we vooral de stem van Lynne Cohen laten horen, in de vorm van vele citaten op de wanden en via een module waarin we de referentiewerken zouden plaatsen van de kunstenaars die een belangrijke rol hadden gespeeld in de ontwikkeling van haar werk. Die module kreeg als werktitel 'the brain' mee, alsof we in Lynne Cohens hoofd konden rondwaren. We leverden basismateriaal aan voor een tentoonstelling die vertrok vanuit de positie en leefwereld van de kunstenaar, gemaakt door kunstenaars. FOMU Antwerpen stemde ermee in om de expo in haar programma op te nemen en de samenwerking met de Koninklijke Academie aan te gaan. De uitgebreide expo met meer dan zeventig werken (contactprints uit de jaren 70, grote formaten in zowel zwartwit als kleur, losse prints uit het atelier, referentiewerken en een overzicht van monografieën) werd uitgewerkt door toenmalig curator van het museum Joachim Naudts en mijzelf. De expo liep in volle corona-chaos, moest kort na de opening voor een maand sluiten en werd uiteindelijk met drie maanden verlengd. Studenten van de fotoafdeling van de Koninklijke Academie bestudeerden de tentoonstelling intensief en maakten zowel praktische als theoretische opdrachten, gerelateerd aan Lynne Cohens werk.

Wat hieronder volgt is een analyse van het werk van een van de meest spraakmakende fotokunstenaars van de afgelopen decennia én van de output van ons onderzoeksproject in de vorm van de tentoonstelling *Depth on the Surface* in FOMU.



Lynne Cohen - Recording Studio - 1987, Courtesy Rodolphe Janssen



Lynne Cohen - Recording Studio - 1987, Courtesy Rodolphe Janssen

## Een hommage aan Lynne Cohen: Depth on the Surface

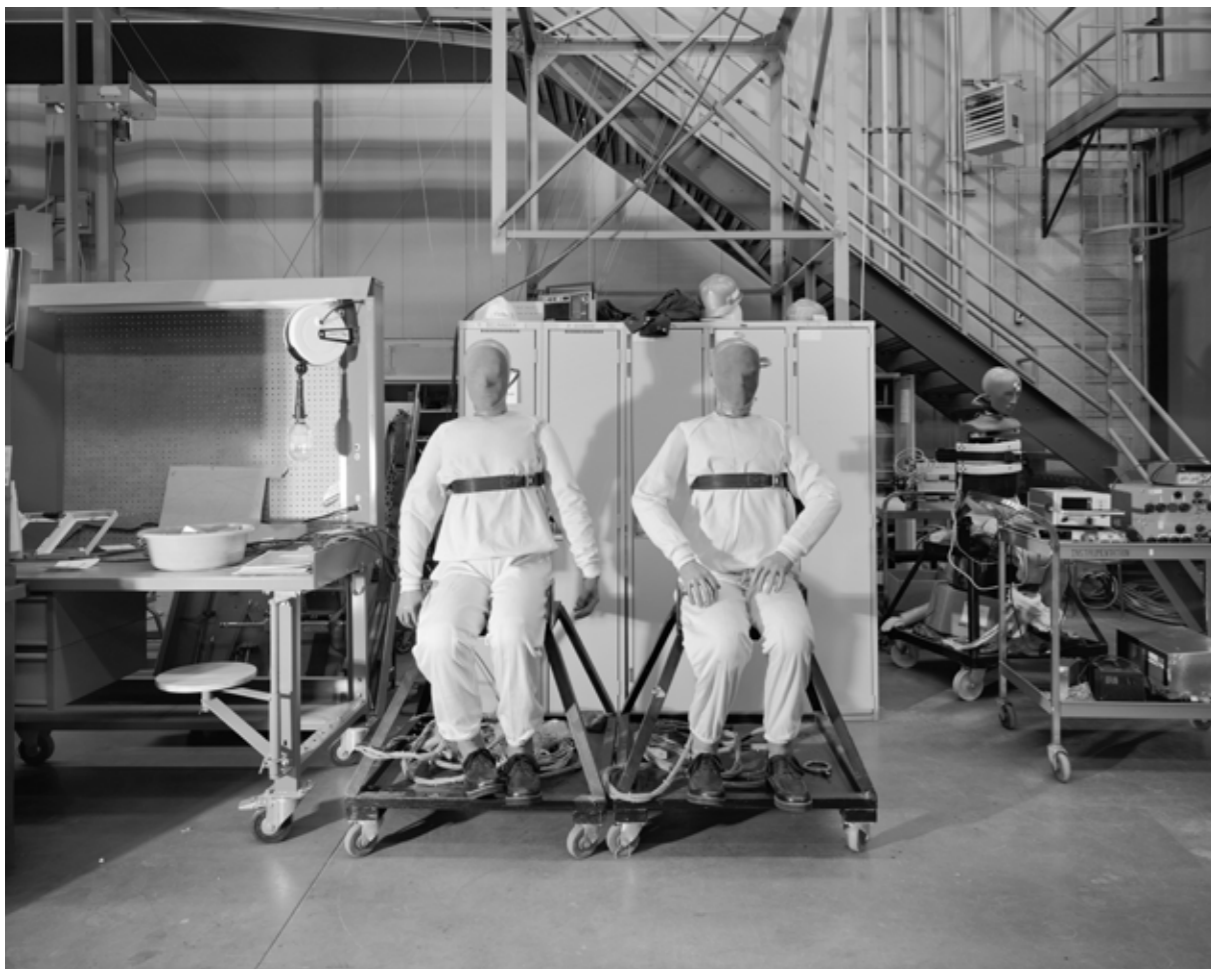
Lynne Cohen werd in 1944 in Racine, Wisconsin (VS) geboren en studeerde in de jaren 60 beeldhouwen en grafiek aan de universiteit van Wisconsin en de Slade School of Art in Londen. De tijdsgeest van de opkomende pop art, minimal art en conceptuele kunst hadden grote invloed op haar ontwikkeling als kunstenaar. Lynne Cohens sculpturen (waarvan geen werk bewaard bleef) bestonden onder meer uit assemblages van onderdelen die ze verzamelde op een autokerkhof. Aan het einde van de jaren 60 exposeerde ze met grafisch werk, geïnspireerd op consumentencatalogi of handleidingen met doe-het-zelfinstructies. Hoewel Lynne Cohen in die tijd al sporadisch met fotografie werkte, kwam de grote omschakeling er na het bijwonen van een lezing in 1971 door fotograaf Walker Evans aan de universiteit van Michigan.<sup>2</sup> Evans besloot op het laatste moment om geen overzicht van zijn werk te geven, maar in dialoog te gaan met de aanwezige studenten. Evans, die bekend staat als chroniqueur van de alledaagse Amerikaanse cultuur, is befaamd om de term 'documentary style', wat impliceert dat hij de strategie van de documentaire fotografie bewust als artistiek concept hanteerde; een metapositie waarbij hij minstens zoveel begaan was met de drager als met het onderwerp van zijn foto's. Evans fotografeerde in de jaren 30 al reclameborden en allerhande bewegwijzering, en hij verzamelde ook postkaarten vanwege van hun typische neutrale beeldkwaliteit. Daarom wordt hij door sommigen gezien als voorloper van de pop art. Voor Lynne Cohen was de ontmoeting met Evans een eyeopener; het schijnbaar eenvoudige documentaire beeld – waarin de camera optisch-chemisch vastlegt wat zich voor de camera bevindt door het reflecteren van licht op objecten – bleek veel complexer en was meer dan het louter inventariseren van de werkelijkheid. Terwijl de hand van de kunstenaar in de fotografie onzichtbaar leek, konden de op magische en machinale wijze ontstane beelden net zo goed drager zijn van maatschappijkritische, psychologische, sociologische en zuiver artistieke ideeën, zoals de zeefdrukken van Andy Warhol of de readymades van Marcel Duchamp.

Tijdens het onderzoek ontdekten we in het atelier van Lynne Cohen een nooit eerder tentoongesteld, pre-fotografisch ontwerp voor een kunstinstallatie. Het betreft een polaroidfoto – vaak gebruikt voor pretentieloos documenteren en hier dus niet als autonoom kunstwerk bedoeld – en een bijhorende tekst, getiteld *Relocation Proposal* (1969). Lynne Cohen diende het toen in als voorstel voor een bijdrage aan een tentoonstelling. De uiteindelijke installatie werd nooit uitgevoerd. In de tekst beschreef ze het interieur van het pizzeria-restaurant dat we op de foto zien. Lynne Cohen stelde voor om al de objecten, zoals stoelen, een vaas met plastic bloemen, kunstreproducties, et cetera, letterlijk als kunstinstallatie te verplaatsen naar het museum, en zo deze banale verschijning te citeren als een *re-enactment* van een onopvallende plek. Lynne Cohens interesse in Duchamps readymades – waarbij betekenis ontstaat door de eenvoudige actie van de verplaatsing – wordt hier treffend geïllustreerd. Ook is het een onmiddellijke voorloper van wat later Lynne Cohens typerende werk zou worden: grootformaat interieurfoto's, waarbij het isolement in het fotokader én de verplaatsing van de (banale) realiteit naar een kunstcontext cruciaal zijn. Waar Lynne Cohen aanvankelijk een nauwe band leek te hebben met de verplaatsings- en readymadestrategie van Marcel Duchamp, bleek uit latere interviews dat zij een haat-liefdeverhouding met Duchamps ideeën had en zich verzette tegen diens idee van de 'esthetische onverschilligheid', die volgens Duchamp nodig was om het object los te kunnen zien van zijn specifieke betekenis om als readymade te kunnen

**De wereld die Lynne Cohen ons voorspiegelt, is tegelijk herkenbaar én bevreemdend, en kan makkelijk verward worden met het documenteren van hilarische menselijke activiteit. Toch is het juist het spel met metafoor en psychologische dubbelzinnigheid dat bepaalt dat deze werkelijke plekken onmogelijk werkelijk kunnen zijn.**



Lynne Cohen - Corporate Office - 1986, Courtesy Rodolphe Janssen



Lynne Cohen - Laboratory, Collection FOMU

functioneren. Lynne Cohen stond allesbehalve onverschillig ten aanzien van de objecten die ze fotografeerde, en haar werk werd juist gevoed door een sterk sociaal, politiek en psychologisch bewustzijn van de wereld.

Op de tentoonstelling werden een aantal referentiewerken opgenomen van kunstenaars waarnaar Lynne Cohen steeds verwees in lezingen of interviews. Marcel Duchamps ready-made *Fietswiel* (1913) ging een directe relatie aan met de objecten in *Relocation Proposal*. Ook *Gold Ankauf* (1989) van Guillaume Bijl werd in de tentoonstelling opgenomen. Hij neemt hierin, net als het *Relocation Proposal* van Lynne Cohen, de letterlijke verplaatsing van (banale) plekken, zoals een lampenwinkel of een rijsschool, als uitgangspunt door een wisselkantoor voor goud te bouwen op de kunstbeurs Art Cologne, in de plaats van een traditionele galeriestand.

Vanaf 1971 legde Lynne Cohen zich nog uitsluitend toe op de fotografie, meer nog, ze fotografeerde enkel interieurs in de door Walker Evans geformuleerde 'documentary style' door gebruik te maken van een neutraal standpunt en een grote technische camera met enorm scherpe en gedetailleerde beelden. Ze benaderde de plaatsen die ze fotografeerde alsof het gevonden installaties of readymades waren – vanuit Duchamps denkkader – waarbij allerhande artefacten in een even diepgaande als bevreemdende orde in het fotografische kader verschenen. Aanvankelijk fotografeerde Lynne Cohen nog af en toe een privéruimte zoals een woonkamer met een overdaad aan huiselijke decoratie, maar al snel ontdekte ze het beeldende (en psychologische) potentieel van semi-publieke (of half-private) ruimtes zoals kantoorruimtes, laboratoria, militaire installaties of kuuroorden. Ze fotografeerde de plekken met een nadrukkelijke afwezigheid van de gebruikers van deze ruimtes, terwijl alles wat we op de foto's te zien krijgen juist door deze mensen geconstrueerd en achtergelaten werd. Omdat de specifieke functie van deze ruimtes verborgen blijft (Lynne Cohen gaf slechts droge beschrijvingen mee zoals 'Laboratory' of 'Spa') krijgen de objecten die we hier haast sculpturaal aantreffen een cryptisch en ondoorgrondelijk karakter. Door Lynne Cohens droge, neutrale, documentaire stijl worden deze interieurs even bevreemdend als hilarisch. Deze foto's lijken slechts af te beelden wat in het kader opgenomen werd, hun metaforische en psychologische betekenis geeft zich pas prijs in de onzichtbare onderlaag, onder het oppervlak van de dingen.

In de jaren 70 drukte Lynne Cohen haar werk uitsluitend op klein formaat af als contactafdrukken van de grote 20 x 25 cm negatieven.<sup>3</sup> Het procedé resulteerde in schijnbaar wetenschappelijke documenten, die tevens refereerden aan een fotografische traditie die teruggaat naar het ontstaan van de fotografie in de negentiende eeuw, toen foto's niet vergroot werden en uitsluitend als contactafdruk werden gerealiseerd.

Gaandeweg werd de keuze van het soort interieurs specifiek en verschoven ze van private woningen, commerciële ruimtes of kantoren naar klaslokalen, kuuroorden, laboratoria, schietstanden, militaire installaties, en zo verder. Lynne Cohens verbijsterde, maar ingehouden blik op de menselijke activiteit ging zich steeds verder toespitsen op psychologie en controle, door haar camera steeds consequenter op observatieruimtes en politiek geladen ruimtes te richten. De humor verdween niet uit het werk maar werd juist scherper, omdat de hilariteit tegelijk beangstigend was, zoals de foto's van militaire vergaderingruimtes die er als een speelkamer uitzien. De van de pop art geleende obsessie voor de absurditeit van het alledaagse werd complexer en veeleer sinister. Steeds meer begonnen de beelden zich als fragmenten van een gestoord

labyrint te tonen, van een complot waarvan de bedenkers nooit onthuld zullen worden (omdat we die zelf zijn).

Vanaf 1979 begon Lynne Cohen haar werken ook groter af te drukken. Aanvankelijk hield ze het nog bescheiden (50 x 60 cm) om halverwege de jaren 80 voor het monumentale te kiezen met foto's van meer dan een meter breed. Het is ook in die periode dat Lynne Cohen haar werk voor het eerst in formica lijsten presenteert. Formica is een materiaal dat verschillende soorten marmer of hout imiteert en vooral gebruikt wordt voor werkbladen in keukens. Het komt tot stand via een fotografisch procedé: een echt stuk marmer of hout wordt gefotografeerd, afgedrukt en gelamineerd op een stuk hout. Voor Lynne Cohen hadden de formica lijsten dezelfde verhouding tot de werkelijkheid als haar foto's, die zich op even dubbelzinnige wijze verhielden tot de werkelijke plekken waar ze tot stand kwamen, als de formica platen tot marmer. Haar opleiding als beeldhouwer kwam hier ook tot uiting, aangezien Lynne Cohen haar fotografische werken als objecten beschouwde, en niet louter als afdrucken; de lijsten behoorden daar integraal toe. Terwijl de foto's registraties van gevonden sculpturale installaties lijken, waarbij de wereld volgestouwd is met *objets trouvés*, zijn de lijsten een knipoog naar de artificiële constructie van het beeld.

In relatie tot haar achtergrond als beeldhouwer, de pop art én het gebruik van formica, werd in *Depth on the Surface* een werk van de Amerikaanse beeldhouwer Richard Artschwager (1923-2013) opgenomen, die een grote invloed had op Lynne Cohen toen ze in de jaren 60 kunst studeerde. Artschwager maakte sculpturen die net zoals Lynne Cohens foto's het midden zoeken tussen de tweede en de derde dimensie door bijvoorbeeld een meubel als een plat vlak in de hoek van een tentoonstellingsruimte te presenteren. Bovendien had hij net als Lynne Cohen een voorliefde voor ersatzmaterialen zoals formica.

Op de expo was als referentiekunstenaar ook de Duitse kunstenaar Thomas Demand (München, 1964) vertegenwoordigd, met het werk *Detail V* (1997). Demand – die net als Lynne Cohen als beeldhouwer opgeleid werd – staat bekend om zijn foto's van maquettes van herkenbare situaties zoals een fotokopieerwinkel, een scanner op de luchthaven of een akoestisch laboratorium. Lynne Cohen merkte op dat de kartonnen reconstructies in Demands foto's er 'echter' uitzien dan haar foto's van werkelijke ruimtes. Dat komt, zei ze, omdat Demand er alles aan deed om zijn maquettes er zo getrouw mogelijk uit te doen zien, terwijl Lynne Cohen net alles in het werk stelde om haar 'documentaire' registraties zo artificieel mogelijk in beeld te brengen.

Omdat Lynne Cohen in die tijd vaak observatieruimtes fotografeerde waarbij surveillance door videocamera's of eenrichtingspiegels een belangrijke rol speelde, verwezen critici vaak naar de filosoof Michel Foucault. In een interview uit 2001 reageerde Lynne Cohen op de voor haar typisch laconieke wijze:

My work has always been about psychological, sociological, intellectual and political artifice. This is apparent in the early pictures, but in recent years it is clearer still. I am now more preoccupied by deception, claustrophobia, manipulation and control... I take my work to be social and political but there is no concrete message. Perhaps that is why I feel much closer in spirit to Jacques Tati than to Michel Foucault.

Dit citaat hing boven de ingang van *Depth on the Surface* en waarschuwde de bezoeker meteen voor de dubbele betekenis van Lynne Cohens beelden, die steeds het midden zoeken

tussen het sinistere en het hilarische. Aan het einde van de expo werd een fragment van de film *Playtime* van Jacques Tati getoond. *Playtime* (1967) moest het magnum opus worden van Tati, maar werd zijn zwanenzang; de film was enorm duur omdat het werd gedraaid op 70 mm formaat in een speciaal voor de film op ware grootte nagebouwde stad van 16 km<sup>2</sup>. Het werd een commerciële flop die Tati nooit te boven is gekomen. In deze komische film (waarin haast niet gesproken wordt) zien we een hyper-bureaucratische wereld waarin automatisering en conditionering de pietluttigheid van menselijke verworvenheden en de *condition humaine tout court* in al zijn absurditeit uitvergrooten.

Eind jaren 80 was Lynne Cohen een vaste waarde in het hedendaagse (foto)kunstcircuit. Haar werk bevindt zich in de belangrijkste museumcollecties van de wereld, zoals Tate Modern in Londen, Centre Pompidou te Parijs of Folkwang Museum in Essen.

Na het jaar 2000 werden de formaten soms nóg groter: wat Lynne Cohen de 'oversized' foto's noemde. Deze enorme tableaus zijn 2,5 meter breed en hebben een grote invloed op de fysieke verhouding van de toeschouwer tot het werk, die als het ware – zoals Alice in Wonderland – in deze beelden kan tuimelen. Een sterk voorbeeld daarvan in *Depth on the Surface* in FOMU was de foto van een metalen ruimte (*Laboratory*, 1999/2011) waarvan we slechts weten dat het om een 'laboratorium' gaat. Wat hier onderzocht wordt, laat Lynne Cohen cryptisch achterwege. Een bureaustoel en een onontcijferbaar object dat bestaat uit plastic leidingen, bevolken deze bevreemdende ruimte. Het groenige licht reflecteert in grillige vormen op de metalen wanden, waarvan Lynne Cohen zei dat het haar – naast de referentie aan abstract-expressionistische schilderkunst – deed denken aan de elektriciteit die ontstaat wanneer je met een vork de vullingen van je tanden aanraakt. De fysieke reactie op de materialen en verschijningen in verschillende foto's (Lynne Cohen verwees ook naar tapijt dat astma zou opwekken of een lederen stoel met lethargisch menselijke eigenschappen) is even treffend als kenmerkend voor het werk.

De wereld die Lynne Cohen ons voorspiegelt, is tegelijk herkenbaar én bevreemdend en kan makkelijk verward worden met het documenteren van hilarische menselijke activiteit. Toch is het juist het spel met metafoor en psychologische dubbelzinnigheid dat bepaalt dat deze werkelijke plekken onmogelijk werkelijk kunnen zijn. Lynne Cohens foto's zijn bedrieglijke constructies: ze staan met één been in de werkelijkheid én brengen wat onzichtbaar is aan de oppervlakte.

*Depth on the Surface* van Lynne Cohen was te zien in FOMU, fotomuseum Antwerpen, van 1 oktober 2020 tot 18 april 2021. [www.fomu.be](http://www.fomu.be)

Bert Danckaert (Antwerpen, 1965) is beeldend kunstenaar, auteur, docent en onderzoeker. Hij behaalde een doctoraat in de kunsten in 2014 aan de Universiteit van Tilburg. Bert Danckaert is coördinator van de fotografieafdeling aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen.

[kobevc@gmail.com](mailto:kobevc@gmail.com)

- 1 International Seminar on Photography, Alden Biesen, 1993, met Lynne Cohen, Harry Gruyaert, Martin Parr en John Davies.
- 2 Walker Evans (St. Louis, 1903-1975) werd bekend als fotograaf door zijn deelname aan het Farm Security Administration (FSA) project, opgezet onder president Roosevelt tijdens de depressie van de jaren 30, waarbij de armoede op het Amerikaanse platteland werd gedocumenteerd. Ook in de decennia die volgden, bleef Evans een belangrijk vernieuwer van de fotografie. Hij was de eerste fotograaf met een retrospectieve solotentoonstelling in het MoMA te New York.
- 3 Een contactafdruk is een afdrucprocedé waarbij het negatief rechtstreeks op het lichtgevoelige papier wordt gelegd. Het beeld dat zo verkregen wordt, is exact even groot als het negatief, omdat er geen vergroting aan te pas komt.

“Though this be  
in it”  
madness  
method  
meanin

## Methodology and Artistic Research

April 26, 2021  
9.30 am – 5.30 pm  
Kaaithheater, Brussels

A closer look at the methodic and methodological  
bottlenecks for artists-as-researchers.  
A keynote, four panels, and a wrap-up.

### Program

**KEYNOTE** by Joost Vanmaele

**PANEL 1: EMBODIED KNOWLEDGE**

Thomas Moore (conductor)  
Florian Dombois (transdisciplinary artist)  
Ode de Kort (installation and performance artist)

**PANEL 2: RESEARCH ENVIRONMENTS**

Hannah De Meyer (performance artist)  
Katinka de Jonge (conceptual artist)  
Stéphane Galland (drummer)

**LUNCH BREAK**

**PANEL 3: FICTIONING**

Goda Palekaite (performance and installation artist)  
Charlotte Vanhoubroeck (jewellery designer)  
Laura Vandewynckel (animation and performance artist)

**PANEL 4: (AN)ARCHIVE**

Lieven Van Speybroeck (graphic designer and digital artist)  
Agency (conceptual art collective)  
Saddie Choua (filmmaker and installation artist)

**WRAP-UP**

Pascal Gielen (UAntwerpen - ARIA)  
Esther Venrooij (LUCA)

Register before April 19: e-mail to [Inge.Pieters@vub.be](mailto:Inge.Pieters@vub.be)

[www.pxl-mad.be](http://www.pxl-mad.be) | [www.kunstenplatformbrussel.be](http://www.kunstenplatformbrussel.be)

Organised by RITCS School of Arts, Koninklijk Conservatorium Brussel, Brussels Arts Platform, VUB, PXL-MAD School of Arts, UHasselt