

	Een band van twintig jaar <i>Stefaan Vercaemer</i> <i>Geertrui Van Kerkhoven</i>	8
I	Universus in het MOU <i>Arie Hartog</i>	11
II	Universus, aan dat woord zou ik me eeuwig kunnen warmen <i>Jelle Van Riet</i>	41
III	Dromen maken en over dromen denken – De beelden van Johan Tahon <i>Arie Hartog</i>	67
	Sculpturen 1999–2021	81
IV	Ateliercollectie <i>Arie Hartog</i>	195







Bronsgieten, Zwalm, 1991



Atelier Saffre Frères, Oudenaarde, 2000

ik niet *hun* maar *mijn* beelden in brons goot. Ik kon dat trouwens beter – hoogmoed is de motor van een jeugdige kunstenaar. En dus fabriceerde ik in mijn tuin in Zwalm een primitieve privébronsgieterij bij elkaar. Van een afgedankte mazoutbrander, een vuurvaste bak en een smeltkroes maakte ik een gevaarte, waarmee ik zo'n vijftig kilo recuperatiebrons per keer kon smelten. O, die vormende dagen waarin ik heimelijk als een renaissancekunstenaar, met gevaar voor eigen leven, brons goot in mijn tuin. Mijn hart vlamt op bij de herinnering. De kick! De oerkracht! Het pompende hart! Ik was opnieuw de eerste mens die zocht naar een manier om van zijn objecten een bronzen versie te maken. Ik was een ontdekkingsreiziger op zoek naar nieuw land en ik vond het.

Nu ik mijn objecten in brons goot, keken mensen er met andere ogen naar en kreeg ik af en toe iets gesleten. De beklimming kon beginnen, want dankzij dat eerste haakje durfde ik al eens iets groters te maken en voor ik het goed en wel besepte rezen twee meter hoge beelden voor me op, die me op hun beurt weer toelieten me nog verder te wagen. Ik huurde een atelier, een oude textielabriek in Oudenaarde, en zette na een tijdje een eerste keer de deur op een kier voor publiek. Enkel in het atelier, dicht bij die geruststellende bronzen en gipsen objecten, verdroeg ik vreemde blikken. Het was winter en vroeg donker. Mensen stapten – dankzij een spel van licht en schaduwen – een donker woud met witte figuren binnen. Het was een succes. Niet zozeer omdat ik goed had verkocht, maar omdat ik voor 't eerst een glimp had opgevangen van een buitenwereld waar ik misschien deel van kon gaan uitmaken.

En toen stierf mijn vader.

Het is 1993, ik ben achtentwintig en val. Recht in mijn verleden. Ik zoek heil in wat mijn vader heeft gedood: alcohol. Men zegt dat kinderen hun ouders kiezen. Als dat waar is, heb ik slecht gekozen. Al fluistert een engel me in dat zij mijn gidsen waren naar mijn bestemming: de diepte. Om stand te houden tegenover hun onvoorspelbaarheid heb ik al heel jong geleerd om snel blikken en emoties te lezen. Mijn ouders waren niet elke dag dezelfde. Wat kan een angstig kind anders dan een diepe band te ontwikkelen met het object? Tot op heden zie ik geen andere mogelijkheid. Vrienden heb je nog niet, als kind van de schaamte. De warme hand komt van het object. Nog voel ik de straling. Van het gekregen object, het gevonden object, het zelfgemaakte object. Daar begint het verzamelen, want wat mooi en veilig is, wil je nabij. En als je het moe bent, kun je het straffeloos weer afstoten en vervangen door een ander object. Nog altijd omring ik me met zorgvuldig gekozen liefdesobjecten. Zij zijn mijn familie.

Ook in de chaos en het puin na de dood van mijn vader klampte ik me vast aan het object: mijn lampje op de gang. Ik werd weer die jongen uit Menen, die dekking zocht tegen zijn driftige, dronken vader. Dit keer kwam ik er niet met

wat kleinigheden uit klei. Ter verweer tegen mijn dode vader groeiden er als vanzelf gigantisch grote figuren onder mijn handen. Ik reikte geenszins naar de sterren, ik zocht bescherming en de aandacht van wie had nagelaten me die te geven. In mij woedde Thanatos maar ook Eros, want in de schoot van de vergankelijkheid en de kwetsbaarheid groeide ook de verwondering. Op een dag keek ik op en stelde ik vast dat zich een leger van witte reuzen om mij heen had verzameld. Ze hadden mijn vingerafdrukken, maar waren me vreemd. Ze hadden zich van me losgescheurd en maakten me bang. Vooral 's nachts vormden ze in het schaars verlichte atelier een groot, wit, bedreigend leger.

Het duister werd dikker, mijn blik troebeler. Ik was een bodemloze, op zee zwalpende ton. Vader van twee inmiddels, maar zo arm als een kerkrat. De schuldeisers kenden de weg goed naar mijn fraaie nooit opgeknapt hoeve, waar niet eens warm water uit de kranen stroomde. Waar de ramen stuk waren en je 's avonds in een vochtig bed de slaap moest zien te vatten. Als ik een zeldzame keer in een restaurant toch een biefstuk kon eten, rolden de tranen over mijn wangen. Mijn vrouw en ik bezweken onder elkanders gewicht en ik zocht troost in vreemde havens. Overal waren whisky en gewillige liefjes, in wier ogen ik mijn eigen leegte zag. Enkel in die opwindende mix van beneveling en erotiek kwam ik nog thuis. Het romantische cliché was geen keuze, het was het enige pak dat me paste. Ik wist van thuis uit dat alcohol het bestaan draaglijk maakt, en liep over van libido en kracht. Ik droeg de vrouwen op mijn schouders en wanneer we dansten, raakten hun voeten de grond niet.

Troost en kameraadschap vond ik ook in de literatuur. Vooral bij Henry Miller, die in zijn werk alcohol, filosofie, spiritualiteit, seksualiteit en existentieel bewustzijn samenbrengt. Aan zijn hand en die van Gustav Jung, die al veel langer met me meeliep, kwam ik op onontgonnen terrein. Noem het spiritualiteit. Of sjamanisme, want soms kleurt magie zwart. De taal die vanuit de diepte in mij opborrelde, bestond niet uit klanken, maar uit emoties en beelden: de sculpturen van Michelangelo en Donatello, de gipsen van Giacometti en Picasso's atelierfoto's van Brassai. Het was de taal die ik vanaf mijn vijftiende, terwijl de andere jongens op brommertjes door de straten scheurden, had leren te begrijpen door me hongerig op de filosofie te gooien. Uit die taal waren nu mijn gipsen beschermengelen gegroeid.

Toen ik in december 1995 een tweede maal de deuren van mijn atelier opende, met de reuzen in een dramatische encensering, gebeurde het onwaarschijnlijke: galeriste Hermine De Groeve van Galerie S&H De Buck kwam langs, greep naar haar hart en haalde er onmiddellijk Jan Hoet bij. Toen ik hem voorbij de klapdeur en de zuilengang van licht het atelier zag binnenkomen, verroerde ik geen vin. Ik maakte me klein, de afweerstekels al klaar. Maar Jan Hoet begon meteen molenwiekend van het ene beeld naar het



Picasso's beeldhouwatelier in Boisgeloup, Brassai, 1932







afb. 4
Eerste oorzaak, 1995
Gips en hout, 330 × 260 × 115 cm
(vernietigd)

collega's speelde het gemaakte object een ondergeschikte rol. Nu werd er weer geschilderd en in de beeldhouwkunst kwamen brons, gips, hout en steen weer op. Terwijl minimalisten en conceptuele kunstenaars konden beweren dat hun kunst een radicale breuk met het verleden voorstelde, konden de neo-expressionisten dat niet. Velen – Tahon was een van hen – wilden dat ook niet beweren. De kunstgeschiedenis had immers zo veel fraais te bieden. Terwijl 'traditie' voor de moderne kunst lange tijd een vies woord was geweest, ontwikkelde zich het besef dat een traditie niet bij de herkomst begint, maar vanuit het heden wordt gedacht. De mens is vrij om in het verleden naar dingen te zoeken die hem of haar interesseren en verder helpen. Zo begrepen is traditie iets veel vrijers dan een conventie waar je aan vastzit.

Tahon studeerde beeldhouwkunst aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Gent en sloot zijn opleiding in 1989 af.³ Sinds 1991 woont hij in de buurt van Oudenaarde en al vrij snel vond hij in de stad een groot atelier. Hij organiseerde tentoonstellingen in zijn atelier en in 1995 zag Jan Hoet, de directeur van het Gentse Museum van Hedendaagse Kunst (tegenwoordig S.M.A.K.), zijn werk. Een van die werken is het vernietigde beeld *Eerste oorzaak* (afb. 4), een naar voren vallend gipsen lichaam op een gestapelde constructie van tafels, kisten en pallets. De pallet onder aan de constructie geeft op de foto de diepte aan en suggereert dat het gipsen lichaam niet bijzonder breed was. De gipsen plint, die boven op de houten structuur ligt, loopt over de gehele breedte van het werk en hoort bij het lichaam. Dat wordt nog versterkt door het gipsen stompje rechts op de foto alsof daar een hand of een ander verbindend element is weggeslagen. Het lichaam is tweedelig: benen met een torso, met daarbovenop nog een torso. De convexe vorm op ongeveer een derde van boven lijkt een bil van de torso boven, maar kan ook een schouder van die beneden zijn.⁴ Door die twee torso's komen er twee bewegingen in het lichaam. Het onderste deel lijkt naar de bodem te bewegen en herinnert aan een sneuvelende held. Het bovenste deel daarentegen beweegt zich voorwaarts. Door de combinatie van twee lichamen laat de kunstenaar zijn beeld als het ware in twee richtingen bewegen.

En dan de titel: *Eerste oorzaak* verwijst naar de 'prima causa', de op Aristoteles en de middeleeuwse scholastici teruggaande gedachte dat wanneer alles een oorzaak heeft, je uiteindelijk bij de allereerste zou moeten uitkomen, die dus het gehele universum doordringt. Voor joden en christenen was dat God. De titel wijst op Tahons belangstelling voor filosofie en godsdienst, maar

3 In interviews wees Tahon er regelmatig op dat hij zijn kennis van de technieken van de beeldhouwkunst aan het kunstonderwijs in Menen te danken heeft en niet aan de academie in Gent.

4 Vgl. Johan Tahon: *In Fluidum*, 2006, p. 39: Op deze opname uit het atelier is de gipsen figuur van *Eerste oorzaak* van achteren te zien. En blijkt de rechterbil van de bovenste torso met de linkerbil van de onderste te corresponderen.

afb. 5
Seismo, 1998
 Gips en ijzer, 155 × 97 × 105 cm,
 privécollectie, Zottegem (BE)



- 5 Rainer Maria Rilke: *Rodin*, Berlijn z.j. [1902]. In 1913 werd deze tekst samen met een latere lezing in Leipzig uitgegeven. Geciteerd naar Rainer Maria Rilke: *Auguste Rodin*, Frankfurt a. M. 1984, p. 42 (eigen vertaling door de auteur).
- 6 Zie: Paul Depondt: 'Alles wat blijft zal worden', in: Johan Tahon: *Observatorium*, Gent 2008, pp. 41–48.

de sculpturale uitwerking wijst duidelijk in een andere richting. In zijn beeld lijkt het vooral om de relatie tussen de twee torso's te gaan. Beide beïnvloeden elkaars beweging. Het gedeelte met de benen trekt het geheel visueel naar onder, het bovenste deel trekt de benen mee naar voren. Als überhaupt van een eenheid kan worden gesproken die het beeld bepaalt, dan is dat de ene beweging die de andere beweging stuurt. De eigenlijke oorzaak is dus de beweging. Of je kunt erin zien dat twee krachten, die ieder voor zich een andere kant op gaan, toch een eenheid zijn. Beide interpretaties lijken op gedachten die de presocratische Griekse filosoof Heraclitus worden toegedicht.

Voor Tahon zijn inhoudelijke implicaties van zijn titels belangrijk. Ze zijn niet nodig om het beeld te waarderen, maar ze verrijken de waarneming en ze geven inzicht in onderwerpen die hem bezighouden. Daarnaast – en dat lijkt een paradox – blokkeren ze een te directe verbinding tussen beeld en titel. Tahon sluit daarmee aan bij de wijze waarop Rodin titels gebruikte. In het beroemde artikel dat de Duitse dichter Rainer Maria Rilke in 1902 over deze beeldhouwer schreef, wordt de verhouding tussen beeld en de door de titel aangeduide inhoud erg fraai verwoord: 'De inhoud is niet aan het beeld gebonden zoals een dier aan een boom. Ze leeft in de buurt en leeft ervan, ongeveer zoals de conservator van een museumcollectie. Je ervaart van alles, als je hem erbij roept, maar als je zonder hem kunt ben je alleen, ongestoord en ervaar je nog meer.'⁵ Uitleg is dan dus nooit het eindpunt.

In 1996 nodigde Hoet Tahon uit om deel te nemen aan *De Rode Poort*, een groot project met 41 kunstenaars waarmee de curator zijn visie voor een museum van hedendaagse kunst in Gent kracht bijzette. Daarmee was Tahon binnen de kortste tijd vanuit de periferie in het centrum van de Belgische kunst doorgedrongen. Dankzij Hoet maakte hij snel de overstap naar het buitenland, naar Duitsland, waar Hoet grote faam genoot, en vooral naar Nederland.

III

Rodin is een belangrijk referentiepunt voor Tahon. Ten eerste omdat voor hem het atelier een vergelijkbare rol speelt als voor zijn illustere voorganger het geval was.⁶ Het is de plaats waar een wereld van vreemde wezens zich vrij kan ontwikkelen. Maar terwijl de Franse kunstenaar met die wereld begon toen hij zich als beroemd kunstenaar met belangrijke opdrachten grote ruimtes kon permitteren, lijkt zij bij Tahon vanaf het begin te hebben bestaan. Hij omringt zich met zijn vondsten. Wie zijn wereld betreedt, moet meteen aan de opmerking





Mir, 1996
Gips, 176 × 100 × 100 cm
In atelier Saffre Frères, Oudenaarde (BE), 1996

Post-Maria, 1997
Gips en rubber, H: 175 cm (vernietigd)
In atelier Saffre Frères, Oudenaarde (BE), 1997







pp. 170–171 *Refuge/Silence Installation*, 2019
In *Refuge/Silence*, Musée Ariana, Genève (CH), 2019

Glacier Monks, 2019
Steengoed, 185 × 38 × 65 cm [foto links boven: collectie Musée Ariana, Genève (CH)]
In *Refuge/Silence*, Musée Ariana, Genève (CH), 2019

Fountain, 2019
Steengoed, 115 × 47 × 47 cm
In *Refuge/Silence*, Musée Ariana, Genève (CH), 2019

Glacier Monk, 2019
Steengoed, 185 × 38 × 65 cm, privécollectie, Amsterdam (NL)
In *Refuge/Silence*, Musée Ariana, Genève (CH), 2019



- 1 Apostel, houtsculptuur, 15–16de eeuw, Vlaanderen of Noord-Frankrijk
- 2 Tanagra figurine, aardewerk met resten van polychromie, 4–3de eeuw voor Christus, Griekenland
- 3 Uraeus, brons, bladgoud, groen en rode glaspasta, late periode, 750–332 voor Christus, Egypte. (De Uraeus is gepresenteerd op een zwartgelakt sokkeltje gemaakt door Kichizô Inagaki [1876–1951].)
- 4 Bisschop, houtsculptuur, 15–16de eeuw, Vlaanderen of Noord Frankrijk
- 5 Zuilfragment, kalksteen, romaans, O.L.V.-Kathedraal, Doornik, 13de eeuw
- 6 *Verloren zoon*, George Minne, gips, 1896
- 7 Johannes De Doper, houtsculptuur met polychromie, 15–16de eeuw, Brabant
- 8 Christus corpus, retabelfragment, houtsculptuur, begin 16de eeuw, Vlaanderen
- 9 Vuistbijl, vuursteen, midden-paleolithicum. 300.000–250.000 jaar voor Christus, Frankrijk
- 10 Schaal, aardewerk, 12de eeuw, Kashan, Iran
- 11 Schaal, aardewerk, 12de eeuw, Iran
- 12 Schaal, Spaans-Moors, aardewerk en luster, 1525–1550, Sevilla, Spanje
- 13 Melkkannetje, Guido Andries, majolica-aardewerk, 1550, Antwerpen
- 14 Man van Smarten, aardewerk met polychromie, 16de eeuw, Duitsland of Noord Frankrijk
- 15 Schaal, met afbeelding van engel, aardewerk, 12–13de eeuw, Bamiyan, Afghanistan
- 16 Schaal, met afbeelding van dame met tulp, 17de eeuw, Iznik, Turkije
- 17 Processie Christus, houtsculptuur, 17de eeuw, Andalusië, Spanje
- 18 Engel met vedel, kathedraal-sculptuur, afgietsel uit gips, 13–14de eeuw, Frankrijk
- 19 Stelefragment, met afbeelding van Apsaras, kalksteen, Weidynastie, 6de eeuw, China
- 20 Byzantijnse beker, aardewerk, 13–14de eeuw, Cyprus
- 21 Moedergodin, lood, Romeins, 1ste eeuw, Donaugebied
- 22 Hoofdje met masker van jaguar, aardewerk, Mantencultuur, 6–16de eeuw, Ecuador
- 23 Apostel, aardewerk, 15de eeuw, Andalusië, Spanje
- 24 Master of Animals, brons, ijzertijd, 1000 voor Christus, Luristan, Irak
- 25 Wierookkannetje, aardewerk met doorboringen, 13–14de eeuw, Nevers, Frankrijk
- 26 Kannetje, aardewerk, 12–13de eeuw, Iran
- 27 Albarello, aardewerk, Mongools, 14de eeuw, Sultanabad

Ateliercollectie

Arie Hartog

Strikt genomen is de zogenaamde Christus op de koude steen uit de collectie van Tahon (afb. p. 77) iets anders dan de benaming suggereert. De man zit niet op een steen, maar op een muurtje. Voor de kenner is het een voorstelling van de gegeselde Jezus in het paleis van Pilatus en alles wijst erop dat het beeldje oorspronkelijk deel uitmaakte van een groter geheel. Dat kan een altaar of een preekstoel zijn geweest. Het verschil is subtiel, maar zodra je begrijpt dat het muurtje onderdeel van een paleis was, ga je op zoek naar de zuil waar de lijdende Christus aan was vastgebonden of naar de soldaten die de doornenkroon op Zijn hoofd drukten. Die zijn er niet (meer). Het beeldje is een torso. Het is een figuur die uit zijn oorspronkelijke context is verwijderd en daarmee is betekenis verloren gegaan, maar het fragment heeft ook aan inhoud gewonnen.

Er bestaat een principieel verschil tussen de betekenis van een object vroeger, ergens anders, en wat hetzelfde ding ons hier en nu zegt. Dat geldt voor vrijwel alles waar we als mens betekenis aan geven. De kleine Christus bevond zich waarschijnlijk in een kerk en herinnerde de kijkers aan het verhaal van lijden en verlossing. Omdat de Europese kunstgeschiedenis zich uitvoerig met dit onderwerp heeft beziggehouden, kunnen kenners het object duiden. Maar de oorspronkelijke context en de emoties die het losmaakte, zijn verdwenen. Omgekeerd is het beeldje vandaag de dag helemaal niet betekenisloos. Het heeft nu iets erg eenzaam. Er zit een soort energie in, die door de eeuwen bewaard is gebleven en ons nu kan raken.

Hetzelfde geldt voor voorwerpen uit andere culturen. Die hebben ten eerste veel meer geschiedenis dan Europeanen veelal aannemen en ten tweede is het tegenwoordig, dankzij internet, helemaal niet meer zo moeilijk om rudimentaire informatie over die objecten op te sporen. De meest oorspronkelijke informatie komt van het voorwerp zelf, dat sporen van maken en gebruik in zich draagt en voor een kunstenaar als Tahon, die de objecten in zijn verzameling in zijn handen kan nemen, is dat de belangrijkste ingang: hoe is het gemaakt en hoe werd het gebruikt? Als je zo naar een voorwerp kijkt, overbrug je het gat tussen toen daar en nu hier. Nooit volledig, maar wel in aanzet. Dat doe je ook als je de vraag stelt: waarom is het nu hier? Of: hoe is het hier gekomen? Die verschillende manieren om denkend, sprekend en handelend (ook beeldend) historische of topografische afstand te overbruggen, noemen we cultuur. En we zijn in de eenentwintigste eeuw samen bezig om uit te zoeken of dat overbruggen ook zonder geweld of kwetsende taal mogelijk is.

Kunstwerken zijn dragers van betekenissen die ontdekt en herontdekt kunnen worden. Dat kunnen oude en nieuwe zijn. Zodra je dat hebt begrepen, krijgen dode voorwerpen dynamiek. Voor Tahon is zijn collectie een aanleiding om te filosoferen. Niet wetenschappelijk, maar veel vrijer en meer associatief. In de omgang met de voorwerpen in zijn collectie zoekt hij naar echo's van hun vroegere gebruik. Als beeldhouwer wil hij materie en inhoud laten samengaan en vindt inspiratie bij collega's wereldwijd en door de eeuwen heen. In onze gesprekken ging het vaak om het voorwerp

als mogelijke 'fetisj'. Hadden bepaalde objecten in hun oorspronkelijke omgeving magische krachten? En wat zijn eigenlijk die magische krachten? Ze waren in ieder geval in een (dagelijks) gebruik ingebed, waarin spirituele aspecten een rol speelden. Zo'n honderd jaar geleden dacht men bij een 'fetisj' vooral aan objecten van vreemde culturen en construeerde een tegenstelling tussen westerse moderne mensen en anderen, die betekenis aan dode dingen geven. Dat onderscheid is vandaag de dag passé. Het bleek dat veel moderne Europeanen bijvoorbeeld hun auto vereren en dat andere volkeren heel functioneel met dingen omgingen, die westerlingen simpelweg niet begrepen. Vandaag wordt het begrip 'fetisj' gebruikt om te laten zien dat alle mensen soms een complexe en intense relatie met voorwerpen hebben. Hoe complexer die relatie is, des te onwaarschijnlijker is het dat het voorwerp wordt weggegooid.

In de collectie van Tahon vind je vrij veel Vlaamse beeldhouwkunst, Spaanse en West-Aziatische mohammedaanse keramiek, maar ook Afrikaanse rammelaars, een Chinese sculptuur of een kleine Egyptische uraeus (afb. p. 198). Wat al die objecten met elkaar gemeen hebben, is de moeite die erin werd gestoken, en dat is een taal die we volgens Tahon aan het verleren zijn. Verfijnd aardewerk impliceert ook een verfijnde omgang ermee en dus een bijzondere vorm van tafelcultuur, maar wie kijkt nog zo naar Arabische schaaltes? Omdat de kunstenaar zelf dingen met zijn handen maakt, ziet hij ook wat andere mensen met hun handen konden. Hij stelt zich een ontmoeting voor met de mens uit Irak die zo'n drieduizend jaar geleden het bronzen wezen met twee dieren 'Master of Animals' (afb. p. 203) maakte. Met elkaar praten kunnen ze niet, maar ze kunnen via hun objecten met elkaar communiceren. Kunst is geen bijzaak, maar naast de taal een primaire functie van de diersoort mens – eentje die, omdat objecten soms heel lang overleven, andere mensen zelfs vele eeuwen later nog kan raken.

Typisch voor Tahon is zijn grote belangstelling voor de rijke islamitische beeldtaal. Hij had vijf jaar een atelier in Iznik in Turkije en heeft zich daar in de geschiedenis en techniek van de keramiek verdiept. Wat hem daarbij interesseerde, is hoe vanzelfsprekend culturen rondom de Middellandse Zee voorwerpen en dus ook motieven en technieken uitwisselden. Uitlopers van dat transferproces vind je tot in het tinglazuur in de keramiek van de Nederlanden. Collecties in de negentiende en twintigste eeuw werden meestal opgebouwd met de bedoeling een zuiver beeld van een cultuur te geven. Dus zocht men naar de 'beste' voorwerpen om dat te laten zien. En als het minder op iets uit een andere cultuur leek, moest het dus extra eigen zijn. In vergelijking daarmee is de collectie van Tahon heel erg troebel. Je vindt allerlei verbanden in heel veel verschillende richtingen. Maar daarin ligt juist de waarde ervan: het zijn objecten die laten zien dat mensen altijd verder keken dan hun eigen horizon. Overal.

Tahon koopt objecten die voor hem persoonlijk een spiritueel karakter bezitten. Hij is een kunstenaar in de geest van wat hij verzamelt.



10



11



12



13



14



14



15



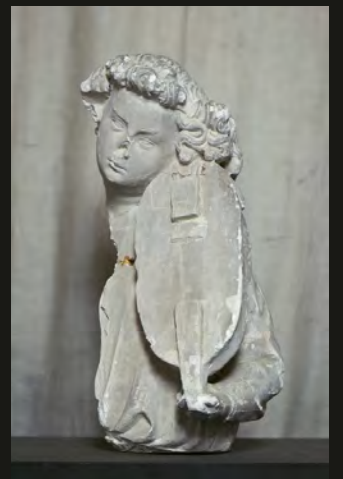
16



17



17



18

Dit boek werd uitgegeven ter gelegenheid van de retrospectieve tentoonstelling *Universus – Sculpturen 1999–2021* van Johan Tahon in het MOU, Museum Oudenaarde (BE), 2021.

Auteurs

Arie Hartog

Directeur Gerhard-Marcks-Haus, Bremen (DE),
curator van *Universus – Sculpturen 1999–2021*

Jelle Van Riet

Literair journalist *De Standaard*

Stefaan Vercamer

Schepen van Cultuur van de stad Oudenaarde

Geertrui Van Kerkhoven

Conservator van het MOU, Museum Oudenaarde

Grafisch ontwerp

Kahil Janssens

Fotografie

Gert Jan van Rooij

Eindredactie

Eva Feliers

Druk

Wilco, Amersfoort (NL)

© Johan Tahon, 2021
www.johantahon.com

© Uitgeverij Lannoo, Tiel, België, 2021
D/2021/45/168 – NUR 640/644
ISBN: 9789401477079
www.lannoo.com

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

We hebben ons uiterste best gedaan om alle copyrighthouders te traceren. Indien we daar toch niet helemaal in geslaagd zouden zijn, kunt u contact opnemen met onze uitgeverij.

Fotoverantwoording

Boekband voorzijde, p. 207: Lieven Herreman	p. 80: Lieven Vandeweghe p. 101: Eric Steensma
Schutblad voorzijde, pp. 44 (foto boven), 47, 50, 56–61, 72, 82–88, 90, 91, 93: Michel Van den Storme†	p. 105: Guy Van Belleghem p. 106, 107: Jan Yperman p. 109: Jos Poodt
p. 2: Jeroen Mylle	p. 111: Eric Devries
pp. 12, 115: Jenke Van den Akkerveken	p. 117: fgstudyo
p. 40: Jan Deryckere	pp. 126, 127: Jules August
p. 45: Estate Brassai / RMN-Grand Palais	pp. 136, 137: Gintare Bandinskaite
p. 46: Sandor Lubbe	pp. 153, 178, 179: Eva Feliers
pp. 53, 65, 152: Dirk Pauwels	p. 154: Gerd Fahrenhorst
pp. 48, 62, 63: Filip Claus	p. 169: Vincent Everarts
pp. 54, 55, 77, 89, 100: Johan Tahon	p. 176: Laura Geldof
pp. 66, 118: Christophe Van der Eecken	p. 181: Mike Bink
pp. 70, 113: Ingo Wagner	pp. 182–185: Bjorn Comhaire
pp. 71, 112, 114: Rüdiger Lubricht	pp. 198–203: Cedric Verhelst, Anthony Girardi en Johan Tahon
pp. 78, 92, 94, 95, 104, boekband achterzijde: Gerald Van Rafelghem	Schutblad achterzijde: Stefaan Temmerman

Boekband voorzijde: *Métanoia*, 2020

Steengoed, 86 × 58 × 30 cm, privécollectie paus Franciscus, Vaticaan, Rome (IT)

Boekband achterzijde: *Es*, 2000

Neon, 30 × 30 × 12 cm

Schutblad voorzijde: Atelier Saffre Frères, Oudenaarde (BE), 1999

Schutblad achterzijde: Atelier De Bruwaan, Oudenaarde (BE), 2015

Contact

www.gerhardhofland.com
www.johantahon.com

Met dank aan

Michel Van den Storme†, Bart De Baere, Gerhard Hofland, Stijn Huijts, Ernst van Raaij, Peter Verhelst, Colin H. Van Eeckhout, Lee Ranaldo, Till Lindemann, Levi Malfait, Fred Libert, Wilberly Jakobs, Ida Overdijk, Koen Peeters, Francis Vanhee, Jan Koenot, Wauthier de Mahieu, Pieter-Jan Sintobin, Sarah Verroken, Frank Decock, Patrick Moreels, Patrick Derde, Peter Van Den Haute, Matthijs Verschraegen, Dirk Vanderschueren, Pierre Vandeputte, Chiel Vandenberghe, Griet Vanryckegem, Yannick De Hondt, Raimund Stecker, Sandor Lubbe, José Klap, Hanspeter Dähler, Christoph Abbühl, Roswitha Schild, Hermine De Groeve, Jeannette ten Kate, Willem Elias, John Wolf, Yan Lou, Jochen Hempel, Jimi Dams, Daghan Özil, Elke Helbig, John Vande Wiele, Luc Van Quickenborne, Eva Roels, Hilde Avet, Geert Lories, Kurt Vermeulen, Jan Potvin, Marc Benoot, Herman Petit, Sara De Groeve, Luc De Vos, Willy De Sauter, Stefan Peters, Renato Nicolodi, Luc Tuymans, Natasja Alers, Anne Marie Laureys, Alexander Tinei, Clémentine Dupré, Linde Hermans, Wild Classical Music Ensemble, Emiel Hoorne, Willy Van den Bussche†, Jan Hoet†

Deze publicatie kwam tot stand met de steun van de Vlaamse Gemeenschap.

