

Dit interview maakt deel uit van het pilootproject rond kunstenaarsarchieven vanaf de jaren 1970 en volgt op de eerste beschrijving van het archief van beeldend kunstenares Marie-Jo Lafontaine (°1950, Antwerpen). Projectmedewerker Jeroen Staes ging met Lafontaine in gesprek in aanwezigheid van haar studiomanager, Martial Thomas. Tijdens het gesprek had Marie-Jo Lafontaine het onder andere over haar kunstopleiding en haar tentoonstellingsgeschiedenis en reflecteerde ze over haar nalatenschap en haar archief.

Marie-Jo Lafontaine: MJL

Jeroen Staes: JS

Opleiding

JS: In 1975 begon je aan je studies aan La Cambre in Brussel, waar je les volgde bij Tapta (geboren Maria Irena Wierusz-Kowalska, 1926-1997). Wat herinner je je van die periode en met welke andere studenten en lesgevers had je in die tijd contact?

MJL: Tapta was een bijzondere kunstenares, met een visie en een sterk vrijheidsgevoel. In die tijd bestond er geen echt hechte band onder de studenten, we bewogen ons elk in onze eigen wereld. Ik had die van mij en ik probeerde die te ontwikkelen.

JS: En je eerste werken waren textielwerken. Kwam die keuze door de invloed van Tapta?

MJL: Eigenlijk was dat het enige atelier waar er plaats was en ik heb die aanvaard. In haar werk maakte Tapta veel gebruik van touwen. Ik heb dat helemaal in het begin geprobeerd maar dat lag me niet en dan ben ik kleurrijke katoendraden beginnen te gebruiken om sculpturale objecten te maken zoals spoelen en ook buisstructuren in de vorm van omheiningen, met een conceptuele aanpak in de vorm van installaties. Vervolgens ben ik heel grote oppervlakken beginnen te weven, eerst zwart monochroom en later in kleuren, rood en blauw, onder invloed van de historische avant-garde. Er zat daar al een subversieve handeling in door aan de hand van katoenen touwen en draden over schilderkunst te praten.

JS: Heb je nog andere herinneringen aan mensen in La Cambre – andere studenten, lesgevers – of niet echt?

MJL: Ja, Ann Veronica Janssens (°1956, Folkestone) was daar ook. Maar ik was erg druk bezig toen ik aan La Cambre was. Mijn hoofd was volledig ingenomen door mijn eigen onderzoek. En dat was essentieel voor mij: zou ik voortdoen of zou ik mijn weg niet vinden?

JS: Voor je aan La Cambre begon, had je al rechten gestudeerd.

MJL: Ja, dat klopt, en ik werkte in een advocatenbureau. Daar heb ik na de geboorte van mijn zoon abrupt mee gebroken en toen heb ik me ingeschreven aan La Cambre om daar een kunstopleiding te volgen.

JS: En had je na je studies meteen een atelier om je werk voort te zetten?

MJL: Ik had een piepklein atelier, een piepklein kamertje in de post van Watermaal-Bosvoorde. Daar ben ik begonnen en al snel kocht ik een groot weefgetouw – ik heb het nog altijd. Maar in het begin weet je niet echt wat je moet doen of waar je moet beginnen. In die tijd gaven ze immers niet veel informatie aan de studenten: ‘Doe je werk en je ziet wel.’ Ik denk dat ze hen vandaag veel meer informatie geven. Eigenlijk speelt er wat geluk mee in het leven. Plots was er iemand die interesse toonde voor dat zwarte of blauwe monochrome werk – want in de realiteit was ik een beetje een outsider in dit alles, ik stond wat apart. En als iemand interesse heeft, dan ben je heel tevreden. Plots had ik een kleine tentoonstelling. En zo is alles begonnen...

JS: Als je outsider zegt, wil je dan ook zeggen dat er niet veel mensen hetzelfde deden als jij, met de textielwerken die je toen maakte?

MJL: Er waren er niet veel die dat deden, in elk geval niet in het domein van de kunst en ook niet in dat van het textiel. Toen ik op de internationale biënnale in Lausanne exposeerde, moest ik op een dag mijn werk presenteren voor een publiek dat ook uit kunstenaars bestond. Toen ik de nadruk legde op de erfenis van Malevitsj, stond plots een groot deel van de aanwezigen in de zaal op en ze verlieten het amfitheater. Ik stond dus wat alleen op mijn pad. En toen zijn de dingen beetje bij beetje veranderd.

JS: Had je naast je activiteiten als kunstenaar nog een andere job?

MJL: Eens ik mijn artistieke (tussen aanhalingstekens) praktijk begon te ontwikkelen had ik geen andere job meer. Behalve veel later, toen ik werd aangesteld aan het hoofd van een nieuwe leerstoel in het ZKM, het Centrum voor kunst en mediatechnologie in Karlsruhe, om er les te geven over de nieuwe technologieën.

JS: We hadden het al over de textielwerken die je in het begin maakte. Ik weet dat het M HKA een werk uit die tijd bezit, evenals MuZEE. Zijn dat de enige publieke collecties die werken uit die periode bezitten?

MJL: Nee, er waren ook enkele banken die textielwerken hebben gekocht en ook privépersonen, want ik had zeer snel een kleine galerie. Maar we weten niet aan wie de werken zijn verkocht! Zelfs de grote galleries zeggen je niet: ‘Kijk, ik heb aan die en die verkocht.’ Je wist niet wie de kopers waren, de galleries gaven de namen niet door. Soms ontdek je bij toeval, terwijl je op het internet surft, dat een bepaald werk deel uitmaakte van

de collectie van een museum en dus was verkocht zonder dat ik daar zelf door de galerie van op de hoogte was gebracht, in de tijd dat ik werken in consignatie gaf!

Ik weet dat het M HKA een groot werk heeft (*Monochrome noir*, 1979) waarmee ik in 1979 was uitgenodigd op de Biennale de la tapisserie in Lausanne. Het is een stuk van 9 meter lang en 5 meter hoog. Dat is waanzinnig. Het is iets wat je kunt doen als je zeer jong bent.

JS: Omdat het fysiek zwaar is?

MJL: Ja, het is zeer fysiek, zeer repetitief en het vraagt veel energie. Met een weefgetouw moet je werken, in een voortdurende heen-en-weerbeweging, en dan is er nog mijn doorwoede gedreven temperament, dat een stuwende kracht is voor mij. Ja, ik had een sterke wil om het door mij gewenste resultaat te bereiken en dat kwam bovenop de grote afmetingen van mijn werken. Zo een werk vergt bovendien kracht en toch ook wel veel wilskracht en vooral moed. Een van die grote textielwerken werd bovendien tentoongesteld in het Paleis voor Schone Kunsten tijdens de Prijs Jonge Belgische Schilderkunst.

JS: Hetzelfde werk ?

MJL: Ja en nee, er waren toevoegingen, ontwikkelingen. Ik had een soort labyrint gemaakt in de ruimte van een museumzaal. Ik bedoel dat dit grote werk zich in een installatie bevond van monochrome zwarte textielstukken, op zo een manier dat je niet echt goed meer wist waar de uitgang was. De bezoeker zat in zekere zin in het gezichtsveld gegijzeld.

JS: Je ziet die werken niet enkel als schilderijen maar ook als ruimten?

MJL: Als installaties. Ik hou er niet van dat de bezoekers meteen op een werk 'botsen' maar wel dat ze in de ruimte naar binnen gaan en dat ze vervolgens het werk moeten ontdekken. Het moet een verrassing zijn, alsof ze een weg naar mij moeten afleggen, net zoals ik dat voor hen heb gedaan!

JS: Wat is het verband met jouw video-installaties? Zou je zelf spreken van een voortzetting of van een breuk?

MJL: Ik zou het een voortzetting op een andere manier noemen! Dat wil zeggen dat mijn hele oeuvre deel uitmaakt van een en dezelfde gedachtegang, die vorm krijgt in overeenstemming met de concepten, de situaties en de gebruikte middelen.

Ik heb dus de Prijs Jonge Belgische Schilderkunst gekregen voor mijn monochroom textiel en mijn discours over Malevitsj. Vervolgens ontving ik een bronzen medaille voor schilderkunst op een tentoonstelling in Oostende. En toen vroeg Flor Bex (°1937, Antwerpen) mij om een tentoonstelling te maken in het ICC (Internationaal Cultureel Centrum). Ik dacht erover om textielwerken te maken, misschien gele en rode: 'Nee, nee, nee, dat wil ik niet!', zei hij. Deze tentoonstelling was samen met Laurie Anderson (°1947, Chicago). 'Je moet een concept voor een video bedenken', zei hij. Ik reed telkens heen en weer naar Oostende en onderweg kwam ik op de snelweg langs een bouwplaats waar er damwandplanken de grond in werden geheid. Toen dacht ik: voilà, ik heb mijn concept. Ik ga een film maken over die sonore, mechanische

en repetitieve bewegingen. En toen heeft Flor Bex een team samengesteld om mij te helpen bij de uitvoering ervan. In de tentoonstelling stonden twee in het zwart geschilderde, rechthoekige parallellepipedumvolumes, een verticaal en een horizontaal, waarin de monitors van Sony waren aangebracht. Het was een conceptuele en minimale installatie die ik associeerde met de celibataire machines van Duchamp. En wat nieuw was, was het programmeren van een 'time delay', de vertraging van enkele frames van de filmbeelden op alle monitors. Je hebt je film gemaakt, je vertoont hem op verschillende monitors en het is hetzelfde beeld dat circuleert, je vindt dat niet goed en je praat erover met je team. Ik wilde dat er een vertraging was tussen de beelden, dat elk beeld op elke monitor werd verlengd, alsof de visuele ruimte groter werd om een ritmiek te creëren. En zo vinden de dingen eigenlijk plaats.

JS: Je hebt dit werk dus effectief gemaakt in samenwerking met het ICC-team?

MJL: Ja, er waren twee jongens met wie ik samenwerkte. Op dat moment waren we allemaal even oud, we waren allemaal gelijk en we probeerden gewoon de dingen zo goed mogelijk te doen.

JS: Herinner je je nog andere namen, naast Flor Bex?

MJL: Nee, het is te lang geleden.

JS: Kun je iets vertellen over je eerste tentoonstellingen in Brusselse galeries in 1976 en 1977, zoals de Walter Thompson Gallery en de galerie Anne Van Horenbeeck?

MJL: De Walter Thomson Gallery was een reclamebureau dat in een groot gebouw in de buurt van de Naamse Poort was gevestigd. Dat was mijn allereerste expositie. Het interesseerde hen trouwens niet echt. En daarna met Anne Van Horenbeeck.

JS: Kwamen de galeriehouders al naar La Cambre?

MJL: Ja, want op het einde van het jaar was er een tentoonstelling om het werk van de afgestudeerden, de opkomende talenten, te presenteren en zij kwamen kijken of het hen al dan niet interesseerde. Maar er was ook mevrouw Elisabeth Rona (1906-1985) (Les Contemporains) in Genval en die had *+—0, revue d'art contemporain*. Dat was een buitengewone vrouw en samen met haar heb ik mijn allereerste tentoonstellingen gemaakt. Het was geen galerie, maar mevrouw Rona was een belangrijke figuur in de Brusselse scene en Anne Van Horenbeeck had daar mijn werken gezien.

JS: In 1977 won je de Prijs Jonge Belgische Schilderkunst. Zijn er veel dingen veranderd voor jou nadat je die prestigieuze prijs in de wacht had gesleept?

MJL: De Prijs Jonge Belgische Schilderkunst was niet wat hij vandaag is, nu heeft men er een heel mediagebeuren van gemaakt. In die tijd ging het om enkele personen en een jury die besliste. Er was geen geld. Je ontving de Prijs Jonge Belgische Schilderkunst en 's avonds was

er een glas champagne. Je nam de werken mee in je auto, een 2PK in die tijd, stopte ze erin en iedereen hielp dan wat om ze op te hangen.

JS: En er was ook een tentoonstelling in het Paleis voor Schone Kunsten?

MJL: Ja, inderdaad, de geselecteerde kunstenaars voor de Prijs Jonge Belgische Schilderkunst werden tentoongesteld in het Paleis voor Schone Kunsten en als ik het me goed herinner had de jury vijf of zes personen geselecteerd en dan de laureaat aangewezen. Ik stelde er zeer grote zwarte textielwerken voor in de vorm van een installatie, ze waren niet rechtstreeks op de muren aangebracht maar vormden een ruimte in de ruimte, en ik denk dat de tentoonstelling nog enkele dagen gebleven is na de overhandiging van de prijs die ik in 1977 won.

JS: Wie bracht je op het idee om deel te nemen aan de Prijs Jonge Belgische Schilderkunst? Of is dat spontaan verlopen?

MJL: Ik wist zelfs niet dat dit bestond. Ze vroegen het me en ik dacht: wat is dat, de Prijs Jonge Belgische Schilderkunst? In onze opleiding hadden we die informatie niet gekregen. Het is alsof de lesgevers, die zelf ook kunstenaars waren, zich beschermden tegen de nieuwe generatie die eraan kwam. Toen ik les gaf aan het ZKM informeerde ik mijn studenten: let op, er is dat en ook dat... En ik was vrij streng op dat moment.

Tentoonstellingsgeschiedenis

JS: In 1984 nam je deel aan *The Luminous Image* in het Stedelijk Museum Amsterdam. Een tentoonstelling die focuste op video-installaties, met 22 andere internationale kunstenaars. Je maakte zelfs speciaal voor die tentoonstelling een werk. Wat betekende het voor jou om aan die tentoonstelling deel te nemen, die een soort synthese bood van de belangrijkste videokunstenaars van die tijd? Wetend dat je op dat moment al heel lang geen videokunst meer maakte?

MJL: In die tentoonstelling heb ik *A Las Cinco de la Tarde* (1984) getoond. Je kreeg een ruimte en in die ruimte moest je de installatie maken. Het was moeilijk, we hadden niet de juiste monitors, het was niet goed opgebouwd. Gezien de omvang van de tentoonstelling werd het team overstelpt met technische problemen. Ze moesten een oplossing vinden voor iedere kunstenaar en dat schoot niet op.

Ik herinner me dat ik samen met Nam June Paik (1932-2006) naar de stad ging, op zoek naar de dingen die we nodig hadden en die we niet in het museum vonden. We namen samen een taxi. We waren in de stad, maar er was een betoging, ik herinner me niet meer precies waarover die ging. We zaten in die zwarte taxi en we werden tegengehouden door de politie omdat we niet verder mochten. En op dat moment opende Nam June Paik het raampje en hij zei: 'Ik ben de ambassadeur van Korea.' En ze antwoordden: 'Vooruit, rij maar door!' Ik was bang, want ik was heel klein op die tentoonstelling, met een grote installatie. Ja, dat waren mooie momenten.

JS: Volgens de tentoonstellingscatalogus hadden de meeste kunstenaars specifiek voor de tentoonstelling een werk gemaakt, was het de eerste keer dat je *A Las Cinco de la Tarde* liet zien?

MJL: Dat kan, ik herinner het me niet zo goed meer. Maar de installatie was een groot succes, een kruising van de wereld van de flamenco en die van het stierenvechten, de flamencodanseressen en de toreadors, de jurk van de danseres en de muleta als lokmiddelen bij het doden en het verleiden. Daarna werd er veel gesproken over de film van deze installatie, die bestond uit vijftien in een cirkel opgestelde zuilen in de vorm van de arena.

JS: In de jaren 1980 was het ook heel gebruikelijk om dezelfde installatie verschillende keren te presenteren. Op twee jaar tijd is het werk meer dan tien keer tentoongesteld, vooral in Europa maar ook in Amerika.

MJL: Ja. Het werk was sterk in trek. In Duitsland, in Frankrijk, in Engeland, in de Tate Gallery in Londen. Al mijn installaties zijn vaak getoond.

JS: Op logistiek vlak was dat een hele onderneming, toch?

MJL: Ja, want mijn installaties zijn ontworpen als sculpturen waarvan de vormen altijd een betekenis hebben die aansluit bij de inhoud van de film, en ze zijn allemaal groot. Er is de opslag van de sculpturen en van de uitzendapparatuur, en dan ook nog het vervoer en de montageteams, het is dus een hele organisatie waar budgetten voor nodig zijn. Je moet de monitors vinden en musea die plaats bieden aan de installaties. Ik werkte toen in België samen met Lu Group – dat later vidi-square werd – voor het videomateriaal, en met een video-ingenieur in Duitsland die over veel Sony-monitors beschikte. Ondanks de logistieke omvang zijn deze video-installaties tentoongesteld in Los Angeles, Londen, New York, Frankrijk en ook in Nagoya, waar het museum in situ de bouw van de sculpturale structuur van de installatie voor zijn rekening heeft genomen.

JS: Je hebt *A las cinco de la tarde* ook vertoond op *Initiatief 86* (1986) in Gent, op uitnodiging van Jean-Hubert Martin (°1944, Straatsburg). Hoe ben je met hem in contact gekomen?

MJL: Hij is het die in contact is gekomen met mij. Ik ga niet naar de mensen toe, ik ben wat asociaal. Het zijn de mensen die naar mij komen.

JS: Weet je niet hoe Jean-Hubert Martin je werken heeft gezien?

MJL: Nee, ik stel geen vragen om te weten waarom een museumdirecteur contact met me opneemt. Maar er was ook Jan Hoet (1936-2014).

JS: Ja, en Marc De Cock van de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst. Naar verluidt stelden ze portfolio's van Belgische kunstenaars samen die ze ter beschikking stelden van curatoren.

MJL: Dat herinner ik me niet, ik ben veel vergeten. Ze zijn me in elk geval komen vragen. Ik herinner me niet zo goed meer hoe dat allemaal is verlopen.

JS: Heb je herinneringen aan de tentoonstelling zelf?

MJL: Het was in de Sint-Pietersabdij. Ik ben de tentoonstelling gaan installeren en dat was het. Meer was er niet aan, want alle aanwezigen – de curatoren, degenen die de beslissingen nemen – zeiden: 'Ja, ja, het is goed.' Het was niet alsof je met hen ging lunchen.

JS: En waarom heb je ervoor gekozen om *A Las Cinco de la Tarde* te laten zien in deze tentoonstelling?

MJL: Het was het laatste videowerk dat ik had gemaakt, want om nieuw werk te produceren is er veel tijd nodig en een toch wel aanzienlijk budget. Voor *A Las Cinco de la Tarde* ben ik met een team naar Spanje gegaan. Je kunt dat niet alleen doen. Je kunt daar niet naartoe gaan met je camera. In die tijd waren dat enorm grote camera's. Je moest de monitor dragen om op te nemen. Je moet ook alle nodige toelatingen krijgen om binnen te gaan in de arena's of in een club of bodega waar wordt gedanst. Het is allemaal niet eenvoudig: je moet ernaartoe gaan, discussiëren. En dan zeggen ze plots in die bodega: 'Olala, maar je hebt elektriciteit nodig, je hebt dat allemaal nodig'... dingen waaraan het team niet per se had gedacht. Over alles moet je onderhandelen. En dus moet je de financiële middelen hebben om de kosten voor een team van vier à vijf personen, het materiaal, de accommodatie enz. te dekken. Je kunt dat niet elke dag doen.

JS: Welke ondersteuning kreeg je voor zo een productie?

MJL: Ik heb vaak ondersteuning gekregen van de Vlaamse Gemeenschap. Het waren geen fenomenale bedragen zoals vandaag. Een keer 10.000 Belgische frank, een keer 20.000 of 30.000. Ik weet het niet meer precies, maar kijk, het waren kleine bedragen. En het was heel belangrijk dat we die hadden.

JS: Na *Initiatief 86* heeft het Museum van Hedendaagse Kunst in Gent *A Las Cinco de la Tarde* gekocht. Hoe is dat verlopen?

MJL: Dat is in verschillende fases verlopen, eerst de aankoop van het concept, dat wil zeggen een versie van de film, en ik heb ook de sculptuur van vijftien zuilen geleverd en het dossier met de plannen voor de opstelling van de installatie, maar zonder de Sony PVM 2730-monitors. Later heeft het museum materiaal gebruikt dat het al had, dat waren Hantarex-monitors. We hebben de opening voor de schermen moeten aanpassen om er de monitors in te integreren.

JS: Hoe heb je die periode in Gent over het algemeen beleefd? Er was ook nog *Chambre d'Amis* ?

MJL: Dat was een goed moment. Weet je, als een jonge kunstenaar – ik spreek hier als kunstenaar – voorstellen krijgt, dan ben je tevreden. Je maakt je geen zorgen. Je hebt ook een andere energie. Je hebt veel energie om dat allemaal te doen, om alles te beredderen. Als je jong bent en je wordt hier en daar uitgenodigd om projecten te doen, dan geeft dat een magisch gevoel in je hoofd. En je werkt daarvoor, met alle problemen die erbij komen kijken. Met videokunst waren er altijd problemen.

JS: Hoe was je relatie met Jan Hoet ?

MJL: Hij was in Gent, ik in Brussel. Er waren wel enkele contacten, maar goed... Dat was bovendien mijn wereld niet, ik was ook niet de hele tijd in zijn kantoor en ik moet zeggen dat men mij nooit zag op vernissages van tentoonstellingen in musea of galleries. Ik ging daar naartoe volgens mijn beschikbaarheid en op een discrete manier. Men zag mij dus nooit. 's Avonds was ik doodop. Soms werkte ik nog. Als ik in de ontwerpfase van een project zoals *A las cinco de la tarde* zat, dan bleef ik er in mijn bed nog altijd aan denken. Ik stond 's nachts op omdat ik dacht: misschien is dat wel goed. Ik ging naar de machines en keek. Ja, dat is goed. Dan ging ik weer slapen. Ik was de hele tijd met mijn werk bezig. Ik kreeg veel aandacht in de pers en de museumdirecteuren in België dachten dat ik hen niet nodig had omdat ik veel vragen voor tentoonstellingen in het buitenland kreeg, waardoor geen enkel museum in België een solotentoonstelling aan mij heeft gewijd. Om het nog eens over Jan Hoet te hebben. Naar het einde van zijn activiteiten in het museum toe had hij een groot diner georganiseerd waarop ik was uitgenodigd. Ik ben er wat onder druk van Martial naartoe gegaan omdat ik niet echt hield van dergelijke festiviteiten en voor de deur werd ik op sleeptouw genomen door kennissen. Tijdens het diner ging Martial bij hem en zei: 'Jan, je bent Marie Jo vergeten!' De volgende dag kreeg ik een telefoontje van een van zijn medewerkers met de vraag om de video-installatie 'The Swing' en de monochrome fotoreeks 'Kinder der Ruhr' tentoon te stellen. Zo gaat dat dus soms!

JS: In 1987 nam je deel aan documenta met de video-installatie *Les larmes d'acier* (1987). Kun je nog iets vertellen over de omstandigheden van die uitnodiging en over je ontmoeting met Manfred Schneckenburger (1938-2019)?

MJL: Ik was gevraagd om een werk te maken op het festival van Avignon. Ik had ook een beurs gekregen en ik woonde in Villeneuve-lès-Avignon, in een soort klooster. Ik was dus een tijdje niet in België en ik was aan het werk voor dat festival. Men stuurde me mijn post uit België door en ik had een handgeschreven brief ontvangen van de curator van de tentoonstelling, Manfred Schneckenburger. Een Duitse naam en aangezien ik Duits spreek vond ik dat een wat vreemde naam: Schneckenburger. Het was met de hand geschreven, een uitnodiging. Ik begreep er maar de helft van. Ik was heel zenuwachtig door het project voor het festival van Avignon – dat kun je je wel voorstellen. Ik keerde voortdurend terug naar Brussel en naar Antwerpen voor de montage en dan vertrok ik weer... kortom, het was vreselijk.

En ik had er geen aandacht meer aan besteed. En toen kreeg ik een tweede brief, deze keer getypt. En ik las de naam: Schneckenburger. Op dat moment telefoneerde ik naar Karel Geirlandt (1919-1989), die directeur tentoonstellingen was in het Paleis voor Schone Kunsten, en ik zei hem: 'Karel, ik begrijp niets van die brief van iemand die me uitnodigt om te exposeren op een event. Het heet documenta. Ken jij die man, Schneckenburger?'

JS: Had je nog nooit over documenta gehoord?

MJL: Nee. En ik zei hem: 'Karel, ik ben in Brussel, ik kom met die brief bij jou.' Hij zei: 'Maar je moet antwoorden!' En dus heb ik Schneckenburger geantwoord. En ik zei hem: 'Luister, ik ben in Avignon om een werk te maken voor het festival van Avignon.' Ik was *Les larmes d'acier* aan het maken voor Avignon. Ik was al een maand in Villeneuve-lès-Avignon. Ik kreeg weer een brief of een telefoontje: hij zei dat hij kwam, laten we zeggen op 15 juni... ik weet het niet, ik had de datum niet goed begrepen. Ik ging voort met mijn werk. En toen vond ik aan mijn deur – want ik was de hele tijd op het festival – een stukje papier: 'Ik kom morgen terug, Schneckenburger.' De volgende dag kwam hij opnieuw en ik was net aan het monteren. Hij zei me op een wat strenge toon: 'Kijk, ik heb je twee keer geschreven enz.'. Ik zei: 'Excuseer me, maar ik ben voor het festival aan het werken. Ik raak er niet uit, het is allemaal ingewikkeld.' Het was toen ongeveer een jaar voor documenta. En toen vroeg hij: 'Wat kun je voor ons doen?' Ik zei hem: 'Geen idee. Ik weet het niet. Ik ben bezig met mijn project.' Hij zei: 'Mag ik het zien?' Ik zei: 'Ja, je mag het zien, daar is het.' Ik was bezig met de montage, er was nog geen geluid. Ik liet het hem zien. En hij zei: 'Dat, dat is voor ons. Dat is voor documenta.' Ik zei hem: 'Nee, dat is het werk dat ik aan het maken ben voor het festival.' 'Maak je geen zorgen', zei hij. En toen hebben we in Avignon *Le Métronome de Babel* (1985) getoond, dat in het bezit was van een verzamelaar uit Hamburg.

JS: Hoe heb je die ervaring ter plaatse beleefd, van de opbouw van de installatie tot de reacties op het werk ?

Wel, de opbouw van de installatie was stressvol, door de problemen en de spanningen om het project tot een goed einde te brengen. Tijdens de eerste dagen van de tentoonstelling en door het onmiddellijke succes van dit werk bij het publiek en de wereldpers had ik niet voldoende afstand om me bewust te zijn van de realiteit. Ik kreeg uitnodigingen van overal, uit Japan, van het Guggenheim in N.Y., van het Los Angeles County Museum, uit Frankrijk... waarop ik moest antwoorden. De grote pers, zoals de Frankfurter Allgemeine, kwam bij me aankloppen voor een reportage in de middenkatern van de weekendkrant. Ik werd volledig in beslag genomen door al die projecten en ik maakte die periode mee zonder dit succes en die internationale erkenning te beseffen of op te merken.

JS: Wat waren je inspiratiebronnen voor *Les larmes d'acier*?

MJL: Eerst had ik een beurs gekregen voor de MIT University in Boston en ik reisde heen en weer naar New York. Dan ontmoette ik samen met een vriendin traders uit de city, heel netjes uitgedost in pak, die ons vertelden dat ze tussen de kantooruren aan 'power training' deden. Ik was ook onder de indruk van al die lichamen die aan het trainen waren nadat ik een glimp

had opgevangen van een fitnessruimte, en ik dacht bij mezelf: 'Het is net alsof er een leger wordt gevormd.' Het was ook het moment waarop in New York op enorme reclameborden een reclamecampagne van Calvin Klein te zien was voor witte onderkleden voor heren, voorgesteld op strak gespierde lichamen! Een campagne in zwart-wit! En het was de eerste keer dat we een zwart-witafbeelding op 40 vierkante meter zagen van een man in een slip, wow!

Mijn inspiratiebronnen zijn convergenties, samenvoegingen die bestaan uit ontmoetingen, lectuur en kansen, maar ook het eigen pad dat je volgt en ontwikkelt, waarvoor concentratie nodig is en waarvoor je je moet terugtrekken in jezelf. Vaak ging ik op de grond zitten, met mijn benen onder me, om naar klassieke muziek te luisteren, Nietzsche en de dichters te lezen en herlezen, en ging ik naar de boekhandel om boeken uit te zoeken en de inhoud ervan te doorgronden. Maar toen ik specifiek aan het nadenken was over dit project en over deze lichamen die door machines worden gevormd, werd ik ook gekatapulteerd naar de weergave van de antieke lichamen die Leni Riefenstahl in haar films maar ook in haar foto's had vastgelegd. En zo ontwikkelde mijn film zich tot een film waarvan het onderwerp 'de cultus van het lichaam en het lichaam als cultusobject' was.

Archief

JS: Hoe zie je de toekomst van je archief?

MJL: Ik denk dat dit een echt probleem is. Martial en ik zijn orde aan het scheppen in die archieven. Ik heb er veel, hier en elders, en we moeten ze echt organiseren. Ik kan geen dozen meer openen, want ik voel er me ongemakkelijk bij om al die documenten terug te zien. Ik probeer dus al die archieven in de dozen te ordenen. In elk geval stellen kunstenaars zoals ik zich op een bepaald moment de vraag: wat ga ik met al die werken doen? Eerst de werken en dan de archieven, of de archieven en de werken, het maakt niet uit. En momenteel ben ik bijvoorbeeld in gesprek met het KMSKA (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen) om werken te schenken. Ik verkoop ze niet, ik schenk ze aan bepaalde musea, of aan musea die grote tentoonstellingen rond mijn werk hebben georganiseerd, of die grote stukken hebben gekocht. Ik schenk om in zekere zin wat ze hebben gekocht voort te zetten. Het is dus echt een vraagstuk. Ik probeer te kijken aan welke musea ik kan voorstellen om iconische werken die al vaak zijn tentoongesteld in hun collecties op te nemen, zoals 'Babylon Babies', 'Kinder der Ruhr', 'Liquid Crystal', 'Le jardin d'enfants' of video-installaties zoals 'Victoria', 'The Swing', 'Ivre d'éternité j'oublie les futilités de ce monde' enz.

JS: Vind je het belangrijk dat onderzoekers en andere geïnteresseerden in de toekomst toegang hebben tot je archief?

MJL: Ik denk dat het afgelopen zal zijn eens ik er niet meer ben. Mijn artistieke praktijk is bekend en ik weet niet zeker of de archieven per se veel meer bieden om mijn werk te begrijpen. Maar ondanks alles is er een reële vraag naar. Sommige werken van mij maken al deel uit van het programma van kunstopleidingen. *Les Larmes d'acier* was bijvoorbeeld een keerpunt in de afbeelding van het lichaam in de kunst. Er is pedagogisch werk ontwikkeld

rond mijn oeuvre in Duitsland en in Frankrijk, zoals in het Musée des Beaux-Arts van Angers, en er zijn ook verschillende proefschriften gemaakt over mijn video-installaties. Omdat die belangstelling bestaat, is het belangrijk dat mijn archieven goed geordend en georganiseerd zijn.

JS: Je archieven bevatten toch ook meer persoonlijke elementen. Zijn er volgens jou grenzen aan wat toegankelijk moet zijn voor de onderzoekers?

MJL: Als het een oprecht iemand is, iemand die ik kan vertrouwen, iemand die het onderscheid kan maken tussen de dingen, oké. Maar als het oneerlijke personen zijn, dan wil ik dat niet. Zo heb ik bijvoorbeeld kisten met uitnodigingskaarten, dat vind ik oké. Ik heb kisten met boeken, met knipsels uit kranten en tijdschriften. Dat vind ik oké. Maar soms voeg ik ook privé zaken toe aan die kisten. Dan heb je iemand nodig die eerlijk is en zegt dat dit er niets mee te maken heeft. En dan zijn er ook alle negatieven van alle fotoseries die momenteel hier zijn en naar het archief zullen gaan.

JS: En welke rol spelen de archieven als documentatie van de kunstwerken?

MJL: Ik zou eerst alle video-installaties moeten digitaliseren, maar op enkele na heb ik daar nooit de tijd voor gehad, en dan bestanden opstellen met daarin de bouwplannen, het schema, het verloop van de time-delay ten opzichte van de monitors, soms de positionering in de ruimte enz. Maar het gebeurt ook dat een museum dat een videowerk bezit een volledig dossier heeft samengesteld om het werk in andere musea te laten circuleren. Dat is zo voor het 'Essl Museum', een privé museum in Klosterneuburg bij Wenen, dat een protocol heeft opgesteld om het werk naar andere musea te kunnen laten reizen. .

Soms zijn archieven belangrijk omdat de persoon die er zich mee bezighoudt op een dag een bericht kan krijgen: 'Ah, we hebben een prachtige foto van Marie-Jo Lafontaine, maar iemand heeft het werk beschadigd.' Dat kan gebeuren. Het is belangrijk dat die persoon op dat moment in de archieven op zoek kan naar het negatief om een foto opnieuw te laten afdrukken.

JS: Maar is dat iets wat jijzelf of Martial moet doen, of zie je dat anders?

MJL: Denk je dat ik nog tijd heb om al die kisten te openen? Ik heb een tentoonstelling in Frankrijk, in Kassel. Ik ben een klein boek aan het maken. Daarna is het vakantie. En ik zou graag een paar reizen maken om mijn hoofd weer op orde te krijgen. En dan al die werken die ik zou willen schenken... wel, ik ga niet alles schenken, want het zijn er veel. En dan is er het archief, misschien. Je mag niet vergeten dat dat allemaal werk is.

JS: In samenwerking met de restauratoren van het S.M.A.K. in Gent heb je een geactualiseerde versie gemaakt van *A Las Cinco de la Tarde*, met moderne apparatuur. De originele U-Matic-banden werden gedigitaliseerd en de tv-schermen zijn vervangen door flatscreens. Zie je dat als een voorbeeld voor al je video-installaties uit de jaren 1980?

MJL: Het is moeilijk om daarover iets te zeggen. De laatste keer, voor het opbouwen van de sculptuur '*Les Larmes d'Acier*' in het Essl Museum, heb ik aan de directeur van het museum gezegd: 'Oké, er zijn 27 monitors. Je gaat er wellicht twee of drie extra kopen. Dat is niet wat je moet doen.' Mijn video-ingenieur had een fabrikant in China gevonden die uitstekende monitors maakte, een beetje zoals die van Sony. Ik zei hem: 'Koop er zestig. Ik weet dat het veel geld is, enorm veel geld. Maar koop er zestig. Je zult tevreden zijn. Want je kunt ze vervangen indien nodig, en je zult een installatie hebben die heel lang kan meegaan.' Vandaag zoekt iedereen monitors. Ik heb de reeksen Sony PVM 2730 en PVM 2950QM om mijn installaties te laten draaien, ze staan in mijn opslagruimte maar ik verkoop ze niet.

JS: Maar wat zal er gebeuren als er in een verre toekomst geen monitors meer zijn?

MJL: Daarom maken ze nu allemaal projecties.

JS: Videosculpturen werken niet met projecties.

MJL: Ofwel zijn het videosculpturen waarin monitors zijn opgenomen, ofwel zijn het sculpturen met videoprojectie of een film ontworpen voor een filmzaal, zoals '*Brussels Swing*'.

JS: Voorzie je nog andere problemen voor je videowerken en -sculpturen in de toekomst?

MJL: Schilderijen kun je vandaag of over vijftig jaar verkopen, dat is geen probleem. Maar elektronische installaties en geluidsinstallaties zijn wel een probleem. Ik heb een grote sculptuur- en geluidsinstallatie gemaakt, *The World Starts Every Minute*, waarvan de zeer complexe geluidswaergave wordt aangestuurd door een computer, die door Todor Todoroff is ontwikkeld. Zullen de mensen over tien of twintig jaar het kunstwerk gewoon nog kunnen laten functioneren? Als Todor er niet meer is – zal men alles dan nog kunnen laten werken? De complexiteit van de akoestische waergave van het geluid in de ruimte begrijpen en doorgronden?

JS: Maar er bestaan toch installatiehandleidingen voor uw installaties en video's, nietwaar?

MJL: Ja, alle videowerken hebben informatie, zoals de sculptuur, het aantal monitors, de positionering van de time-delay en de lijst met het videomateriaal voor de waergave van het beeld, maar ook de technologie verandert en evolueert voortdurend.

JS: Ik denk dat het, zoals voor *A Las Cinco de la Tarde* in het S.M.A.K., altijd een compromis is tussen een trouwe waergave van het stuk uit de periode dat het ontstaan is en de voorstelling ervan vandaag. Het is altijd beter dat we het nu kunnen zien. Maar je moet ook aan de mensen zeggen dat het niet exact is zoals de kunstenaar het toen had ontworpen.

MJL: Het gaat niet zozeer over de sculpturale vorm of de installatie van het werk in de ruimte, maar over het uitzendmateriaal zelf: de nieuwe flatscreens zijn er niet op afgestemd zoals de Sony-schermen. Als je je bijvoorbeeld in de ruimte van de installatie *Victoria* (1988) bevindt

dan zie je het beeld op de laatste schermen van de spiraal niet, maar met de Sony-monitors wel...

JS: In die context kunnen de fotoarchieven ook helpen om de manier waarop de werken oorspronkelijk werden voorgesteld te documenteren.

MJL: Het is niet moeilijk om informatie op te zoeken in catalogi of archieven. Er bestaan catalogi over Bruegel, zoals er ook catalogi bestaan over Van Eyck en zo. We zien wel hoe de werken gemaakt zijn. Dus ik weet het niet... het is een zorg voor veel kunstenaars denk ik. Zelfs voor Ann Veronica Janssens: hoe kun je al die werken met rook of met water opnieuw maken?

JS: In de studio van Ann Veronica Janssens hebben ze veel gedetailleerde instructies opgesteld voor de installaties. Er zijn ook instructies over het materiaal dat ze moeten kopen.

MJL: Maar zal dat materiaal over vijftig jaar nog bestaan?

JS: Dat kan. We moeten weten dat het nooit hetzelfde is als wanneer de kunstenaar zelf de installatie maakt.

MJL: Nooit. Misschien zal het over vijftig jaar verboden zijn om installaties met rook te maken. Wel, dat betekent dat het werk ophoudt te bestaan. Ik ben gehecht aan enkele werken die een moment uit onze samenleving voorstellen. *Babylon Babies* (2001), *Kinder der Ruhr* (1998), *Le Jardin d'Enfants*, *Liquid Crystal*. Voor mij zijn dat werken die mensen, een jeugd, laten zien op een gegeven ogenblik in de tijd.

JS: Heeft je zoon interesse voor kunst en voor het werk van zijn moeder?

MJL: Voor jonge mensen is het moeilijk. Hij zei me: 'Maar ik moet niet zijn zoals jij. Jij werkt van zes uur 's ochtends tot twee uur 's ochtends. Dat is niet mijn ding in het leven.' Ik respecteer dat. Maar het is zo dat hij geen interesse heeft voor kunst, hij heeft interesse voor zijn eigen dingen. Hij heeft interesse voor muziek. Ik denk dat hij 15.000 of 20.000 vinylplaten heeft. Gesigneerde platen, eerste drukken, hij kent alles. Hij kent de eerste drukken: deze, die. Waar ze zijn verschenen, wie de eerste editie heeft gemaakt. Dat is goed. Hij moet geen interesse hebben voor hedendaagse kunst.

JS: En de werken van zijn moeder?

MJL: Nee, maar dat is niet erg. Vandaag maakt me dat niet uit. Het is zijn probleem. Het is niet langer dat van mij. Maar je kunt dat niet allemaal nalaten aan iemand die geen interesse heeft voor kunst. Ik schenk ze vandaag liever aan musea waar ze zullen worden bewaard. Goed of niet, dat valt nog te bezien. Maar het is beter. Want als dat nog vijftig jaar stil blijft staan in mijn opslagplaats, die groot is, dan zal er niets meer zijn.

JS: Je hebt ook hulp nodig om ervoor te zorgen dat je artistieke praktijk relevant blijft. Dat is een heel werk. Het is meer dan: Hier zijn mijn werken en zoek het nu zelf maar uit.

MJL: Je moet ermee bezig zijn en dat doet Martial.

JS: Je hebt ook geen galerie die je hierbij kan helpen momenteel?

MJL: Ik ga mijn werken niet aan galleries geven zodat zij er vervolgens geld mee kunnen verdienen. Ik was bij Thaddaeus Ropac. Ik heb vijftien jaar of meer met hem samengewerkt. En met Walter Storms in München ook. Sommige galeriehouders zijn schurken. Het kunstwerk is verloren gegaan. Hoe kun je een kunstwerk kwijtraken? En als je hen voor de rechtbank daagt? Vandaag heten ze galerie Dupont. Morgen zal dat firma Dupont zijn. Ze doen voort. Ze zijn daar heel snel in. Ik ben sterk ontgoocheld door de galleries. Niet door Thaddaeus Ropac: bij hem is alles clean. Hij is een goede persoon. Maar ik ben niet langer bij hem omdat hij te veel geld nodig heeft. Hij heeft al die galleries overal in de wereld, al die mensen die voor hem werken – 170 personen – de vrachtwagens, de opslagplaatsen, die twee grote ruimten: een in Parijs en een in Salzburg. Dat kost zoveel geld. Hij heeft grote namen nodig zoals Andy Warhol (1928-1987) of anderen die zeer duur zijn. Dat gebeurt niet zomaar. Kijk maar naar documenta van 1987, de grootste tentoonstelling van Europa. Kijk naar de catalogus. Ik zei dat altijd aan mijn studenten. Kijk naar de kunstenaars. Hoeveel kunstenaars ken je, van de honderd die daar waren? Drie, vier? Ze komen snel, maar ze gaan ook weer snel. Als je de hele tijd werkt, dan blijft het duren. Misschien, misschien ook niet. Ik zei vaak aan mijn studenten van de Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe: Ofwel werk je veel, ofwel – als je dat vervelend vindt – ga je naar de Laufband. Weet je wat dat is, de Laufband? Dat is werk aan de lopende band. Je gaat naar Dr. Oetker. Anders zal het niet lukken. Je moet je hele ziel leggen in wat je doet, net zoals een industrieel dat moet doen: als hij naaimachines wil produceren, dan moet hij daar zijn hele ziel in leggen en de beste verkoper van naaimachines worden. Als het maar zo zo is, dan werkt het niet. Dan zal hij zeer snel failliet gaan.

JS: De kunstwereld is toch wel iets complexer, niet?

MJL: Ofwel ben je een hoer – er zijn er veel – ofwel breek je niet door, ben je onzichtbaar. Je kent de soort mensen die zeggen: 'Je bent prachtig! Ik ben weg van de tentoonstelling die je gemaakt hebt, wow, dat is goed.' Ik was vaak onzichtbaar. Ik denk dat ik nu mijn leven verteld heb. Dat volstaat!

Verantwoording

Op 18 februari 2026 had Jeroen Staes, projectmedewerker bij het CKV, een gesprek in het Frans met Marie-Jo Lafontaine in haar atelier en woning in Schaarbeek. Het gesprek kreeg vorm aan de hand van vooraf voorbereide vragen in combinatie met extra vragen die zich in de loop van het gesprek ontwikkelden. De vragen waren vooral gebaseerd op een aantal historische gegevens en werden vooraf aan de geïnterviewde bezorgd.

Het gesprek duurde in totaal 120 minuten en werd integraal digitaal opgenomen met de dictafoon-app van Apple. De opname werd getranscribeerd met de hulp van AI-software en daarna nagelezen en verbeterd door de interviewer. Die integrale transcriptie vormt de basisversie van het gesprek. Daarnaast is er ook een geredigeerde versie gemaakt. Die omvat een selectie van vragen en antwoorden die volledig werden geredigeerd en aangevuld met verbeteringen en toevoegingen door de interviewer en de geïnterviewde. Voor een betere leesbaarheid zijn er leestekens en syntactische en grammaticale aanpassingen aangebracht en werd de volgorde van bepaalde passages gewijzigd. In de loop van het redactionele proces heeft Marie-Jo Lafontaine sommige stukken van het interview kunnen nalezen en opmerkingen en verbeteringen kunnen doorgeven.

Na haar overlijden is de eindrevisie van de geredigeerde versie uitgevoerd door Martial Thomas, haar echtgenoot en medewerker sinds lang, met respect voor de uitwisselingen die er vooraf waren geweest met de kunstenares en voor haar observaties. Zowel de digitale opname van het gesprek als de transcriptie ervan worden bewaard in het CKV-archief. De geïnterviewde personen beschikken ook over een kopie van de integrale transcriptie en van de geredigeerde versie. Marie-Jo Lafontaine had haar toestemming gegeven voor de publicatie van het interview op de website van het CKV. Die toestemming werd bevestigd door Martial Thomas bij de eindrevisie van de tekst.