

IN THE BLINK OF AN EYE
IN ÉÉN OOGOPSLAG

JUST QUIST

Text Harmen Eijzenga

IN THE BLINK OF AN EYE 6

IN ÉÉN OOGOPSLAG 22

INDEX OF WORKS 88

IMPRINT 92

Ik ben voor – geen enkele illustratie, alles wat een boek uitdrukt
moet zich in het hoofd van de lezer voltrekken.

Stéphane Mallarmé

IN THE BLINK OF AN EYE

That a work of art actually comes into being, requiring actions and transfer of materials and forces is not necessarily first and foremost in the viewer's mind: it is finished and hangs motionless, it requires space around it to be autonomous and to be seen, it tolerates other works but with moderation. That is quite often the problem with installing an exhibition in which the space itself is determinate or just makes it invisible to the advantage of the works and their independence in relationship to one another.

Concerning the work of Just Quist it appears to be just about that: the actions and the transformations and deformations which created the work, the relationship with the other works in the space and the space itself – and with the public. I became aware of this the first time I saw work of his in his exhibition at Caesuur in Middelburg, housed in a former kitchenware shop; the side walls appeared to be roughly stripped off lathwork and painted, one reddish-orange, the other a greenish color, and against the back a lightly stained wooden wall was erected. Not a particularly easy space to present art. As I moved back and forth from work to work, my eye was caught by the singularity and the formal beauty of the works and also focused on how they were made, what tools were used, what parts they were made of, where they originated or how they were used in the past.

But what I saw transcended actions and tools. I saw the agency of light, line, surface, color, and the logical conclusion dawned on me: this is the work of a painter. And every time I looked at a work my eyes wandered repeatedly towards another work, as if I were looking for a relationship or a contradiction. Looking around I saw how the works stood their ground as if they had conquered or fought for their place or simply had taken it for granted, as if the difficult walls had been reconciled with their presence, and it seemed to me as if the entire space had become *one* work.

Quist appears to be seeking just such spaces: a cellar-like Gallery (KI Beyoncé), a former railway station (Rotterdam-Noord), a bare, garage-like space (Gallery Juliette Jongma). In his statement he says that he is looking for “a transitive space, a space that yet has no meaning”.

Transitivity is a quintessential element in the works of Quist. It is not only the instantaneously visibility in his work of the actions of which this work is the result, it also concerns the relationship to the space itself wherein he arranged his work with utmost care – you could also say that in the space the works themselves clearly define their place to him.

By these means the work itself is the actor, the ‘protagonist’ (JQ), who transforms the space into a podium to stage a performance. Not a performance that you can look at, but one in which you are a part. In this performance the protagonist points you “to something that is outside of it and which, in turn, points to the ‘real’ thing” (JQ), as a reflection, a shadow, a *Doppelgänger*.

The *Doppelgänger*-motif is of essential importance in Quist's work “The *Doppelgänger* refers to the protagonist. It is a theme or way of telling that really appeals to me because of its outflanking movement (...). By making use of or reflecting on this motif during the work process an opening is created in the spiral along which a work develops.”

The *Doppelgänger* is the ‘I’ that you do not know, because he is enveloped in the certainty from which you think and act. He can, among other things, emerge within your confrontation with something that appears strange. If you can keep calling something ‘strange’ or ‘crazy’ or ‘not normal’ (or in this case ‘that is not art’) then nothing is wrong. You continue to do so and just let it be, you walk on by. But if it makes you think, the *Doppelgänger* is already at work, you are pointed at your own strangeness by classifying it as ‘strange’.

How that works becomes clear in the works themselves. At Caesuur in Middelburg there was a brass plate with the title ‘*Rene Joffe*’ rubbed onto it using template and brass polish in a beautiful arch resting against the window pane. The light from outside both reflected its luster, making the material seem invisible and also focused on the window as a border between inside and outside without making the window itself visible.

There also hung, fairly hidden, a little door-like panel, framing the top pane, an image with a parallelogram plane, possibly suggesting spaciousness. ‘*Bad Painting*’ is the title, and indeed the panel was carelessly sawed and the door is only in your mind.

An image roams the internet, *Time*, submitted and posted on the Tumblr site *thejogging*: the display of a computer screen with a double image of a text page with the heading ‘Post Internet’, once correctly and once distorted so that it suggests depth on account of the fact that the letters appear detached from the page. This image shows a certain similarity with *A very rare image on the net*, a full-screen print of an original model on a banner: an hourglass-shaped jointing pattern covered with a number of oblique metal rods parallel to



Wasabi Peas in Line, 2013



Rene Joffe (detail), 2012



Rene Joffe, 2012

each other. This work is a tribute to Picabia's *Très rare tableau sur la terre*. According to Quist, in *A very rare image on the net*, "the metal rods (previously laid in the joints between the planes) are the laws governing the planes, which administer justice. In earlier works the mirror fragments were decision makers in formal choices. Intangible and reflective. 'Justice' and 'just' is a synonymy with my own name, 'Just'." The question of "what a just decision maker that mirror actually is, and why it is given the same role in every painter's studio, (namely checking a composition)" follows thereafter.

The mirror is a reification of the *Doppelgänger*, because he is invisible himself, almost immaterial. The surroundings enter the guileless visual field and establish unsought connections or make the viewer a participant of the work with his own reflection. For Quist however, the mirror must not have its usual shape of a large rectangle or full circle. "By removing parts of the reflective surface the image is fragmented. That makes the interactive qualities of the mirror more exciting. It is no longer a mirrored image as we know with the standard frame on the wall, but a composition of two realities just about the same".

The *Doppelgänger* directs me to my associations and analogies, not as a reference, more as a retrospect. And precisely those associations and analogies show me that network in which each artwork is made and interpreted and from which my perspective is derived, and the manner of looking which I am accustomed to of looking at what is termed art, in spaces tending to exhibit art. Above all it shows me the frames of reference in which I am enveloped in and from which I reason.

In conventionally exhibited art, the work is isolated from the context in which and for which it is made and can thus only be seen as an object. It is estranged from the network in which it was created and shown in the domain wherein art theory and art criticism and curatorship captured it.

These are precisely the aspects of importance in Quist's work and his exhibitions. He seeks to evoke questions, questions avoided because the answers have already been given in all sorts of art theories and art practices, so that imagination threatens to be encapsulated. Quist: "I want to make the enveloped visible, in my specific manner, a tilted image may arise out of this, pushing up the borders to go beyond, to visualize and use. It is not an end in itself. I'm looking for a position and space 'jenseits'."

What that means is already visible in his exhibition *Back and Forth* in Station Rotterdam-Noord, a space with lots of windows and a lot of light. "*Back and Forth* connects the past with the present (and future) in a perpetual movement. It is my first exhibition in which I could think seriously about everything and quite soon all sorts of connections appeared. It was in many ways my reintroduction into the art world, and once there I had to go back to myself. Back and forth."

It is a characteristically well-balanced exhibition which shows how Just seems to force the visitor to look back and forth from work to work and from work to the immediate surroundings: the walls and the windows. Also time is visualized by the passage of light over the works and the walls. In some works, light is essential: in a black mirror, a work lying in one of the windowsills, which by its treatment with multi-colored metallic paint absorbs so much light

that the surface is almost invisible and a work that playfully interacts with two small windows above it. *A very rare image on the net*, was also hung there, more or less in the center of the space and stretched almost from the ceiling to the floor, and against the wall behind it is *Centripetal Moiré*, a canvas with calligraphic painted bright blue V-forms which by their suggestive centripetal movement appear to make room for their setting.

Titles in his work have a “deliberately disrupting” function, such as in *So you are friends with camels*, described by Just as “a rectangle of passivated steel, the edges of which have been forcibly folded into a tight frame to indicate dimensions and in order to put tension on the surface.” The iridescent effect of the surface reflects and scatters the light, and the cadres lead the eye to the edges, also referred to as “a guiding a posteriori effect”.

That Quist seeks disruption, also for himself, and that he conceives of the exhibition as an autonomous work can be seen in *There is nothing left to save the organizers*, an exhibition with Juliaan Andeweg at KI Beyoncé, a temporary venue in an Amsterdam cellar. The space is so non-gallery that it is interesting in itself, but here again it is difficult to find a place where works of art are ‘optimally presented’. Quist hung a few screens and a few milled panels, and a work with a kitchen towel pattern. The separate works enter into a relationship with a rusty iron plate (half in the water), the water itself, the heating, the ventilation grid, and a garden hose. On the wall is the text *v.i.t.r.i.o.l* with a blue crystal in front of it, powerlines – and all these things are at the same time meaningless because they are not useable and through their cohesion form *one* artwork.

The title of the exhibition comes from a text by Jan Verwoert¹: “It appealed to me because that passage refers to the self, regardless of any condition whatsoever. Back to your origin. There is or will be no redemption, although Juliaan may perhaps think differently. It suited me well in that situation and at that place.”

It seems like Quist is in his element when everything is unsettled, when he can start at zero, not even as a challenge, I think, more as a necessary point of departure *Jenseits*. And back and forth. Without redemption.

But isn't redemption then inherent in the work itself? Just as expressing a wish is its fulfillment? As he once wrote to me “It is not only the possible connections between these equally possible objects that are relevant; even more relevant is our attitude towards the possibility that is offered to us. What a sigh. And what a fate. Because there can be no concentration or exercise that makes this possible. It would be luck to recognize it or to leave a space where one suspects that it is lurking out there somewhere to acknowledge what lies in store for us. We cannot stand in that position. We cannot take that attitude and we cannot wait.”

But what he offers with that can be nothing more than a proposal, as far as Quist is concerned. It is a proposal for a way of looking. A proposal for a painting.

Untitled, 2011

Those two sentences are from one of our email exchanges, in which he describes the emergence of a new work:

JQ

A silkscreen frame hangs with its 'backside' towards the front like a painting on the wall.

The image in the film on the screen shows the original and first *Rolling Stones*-logo of a mouth with the tongue hanging out plus a short sentence.

The mouth is shown in reverse, in such a way that if a print was made from the screen it would be in the right direction.

The sentence reads *Je respire*. I also consider naming the work *d'un seul souffle*. That is the beauty of a breath or a sigh: it is only the movement of air. By using *Je* I position the work itself, the viewer and myself relative to each other. It is intended as a proposal for a way of looking.

HE

But we also breathe through the pores of our skin, analogous to the screen of the silkscreen frame. There is also an obvious analogy between 'je respire' and 'je transpire'. Once again there is 'the transitive space' in your statement at the time, a space 'where meaning is generated and where actions transform into objects'. Here then the exact opposite might be the case: the object is transformed into action: the screen is, after all, meant for reproduction of the image.

JQ

Yes, at least, the possibility for that purpose. I find the thought quite inviting. I have thought long about this, whether with making or showing a tool, I should thereby also make space for the use of it. But I have my doubts. One frequently asked question and in my eyes somewhat academic is, whether the mold is not more interesting than the original image. Herein lies a postmodern idea that everything can coexist, which is for me a rather too ambiguous point of departure. Of course you should consider these implications and observe well. Nestled in the mold is the image. Perhaps that is why it is 'sacrilegious' to disrupt that, or to fill in, break off or cherish. The pregnant state at the moment that the image escapes, becomes public. 'To become known; come to light'. The moment of making known. This is a tilting moment I can agree with.

HE

Yes, but as soon as the silkscreen frame hangs on the wall, it gets the ambiguous emotional charge of tool-and-artwork. And because of the inverted hanging position, the screen shows the viewer meaning from within, because the viewer is standing behind the silkscreen frame: not only must he look through the screen, but (by doing so) also looks from the inside to the outside (respirer and transpirer?).

JQ

Exactly! look outside (outside oneself). But also back again, from outside to inside, necessary to be able to imagine it. Formally, it simply remains a proposal for a painting. In an interview, John Pasche, who designed the *Stones*-logo, described the function or reading attributed to the logo at that time: "the main reason that the thick red lips and sticking out tongue seemed so right was because it was blatantly anti-authoritarian and they were still the bad boys of rock and roll at the time".

The anti-authoritarian attitude is a loose attitude, an attitude that I can compare with negligence. Not so much negation in regards to the prevailing rulers at the time but one of 'BLAH...' in regards to authority in general.

HE

You could say: beyond ("jenseits") the authority, the power. 'Negligence' is also 'disregard' – and that is a prerequisite for every creative art.

JQ

Silkscreening is an excellent medium that relates to representation, distribution and authenticity. If I would make a series as *one* work which could be more works, then this is that work.

HE

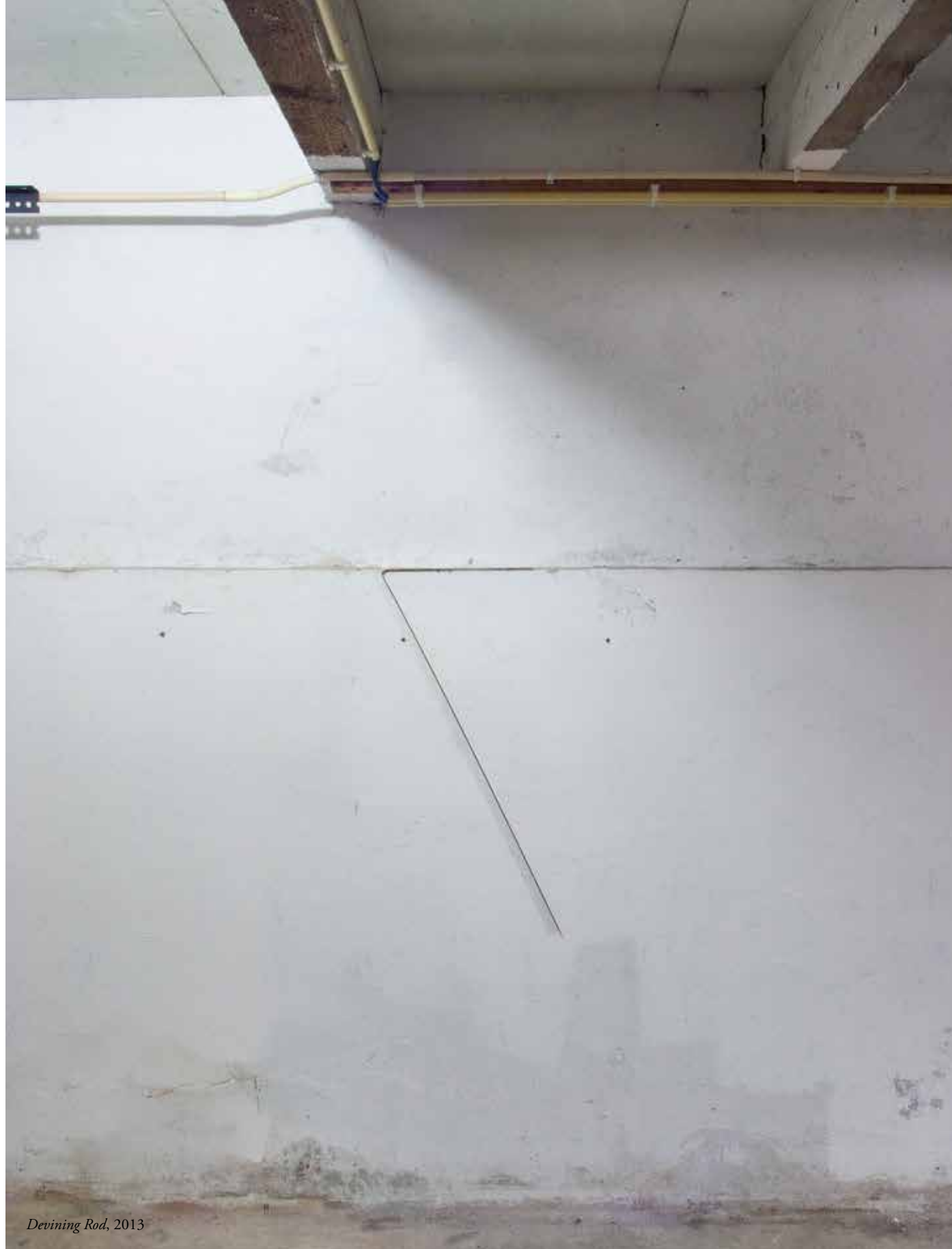
But how are you going to differentiate yourself from for example Andy Warhol and his series? The comparison will be made in any case, I think.

JQ

The difference lies precisely in what this story among other things is about: transparency of an idea and the moment of conception, my questioning of the aesthetic, the painterly and the artifact. What I mean is that from this standpoint I would find it acceptable to create multiple identical works. The context shift is also important. Just like the work with the image of Snoopy the *Stones*-mouth stands for an iconographic image that has lost momentum or is on the verge of losing it and thereby gets a different meaning.

Exhibition view, "Back and Forth", 2012





Devining Rod, 2013

'BLAH...' has simply become the Stones-logo. You could say that *d'un seul souffle*, is an actor: he stands on stage with his arms alongside his body, just after the performance. For years acted on stage to be that mouth. Large and small for posters, T-shirts and stickers. And there he stands once more to fulfill expectations anew. Now he stands alone, newly made, ready for an impossible task. Impossible because all those T-shirts, posters and stickers are of course already printed. And herein time presents itself. By making yet another such screen for another print series. It's like *rethinking* an idea. As Stones-mouth, but also as an artwork, this makes him obsolete and perhaps also a bit tragic. A transitive state, a moment of passage which connects past to a present-day context.

HE

Yes, indeed: d'un seul souffle is loaded with and gets meaning from the fact that it is already a forty-year old logo, a logo that despite the fact or exactly for that reason has remained 'contemporary'. This has also determined its role as protagonist: it is autonomous thanks precisely to the fact that it is a representation of a series. He is the protagonist who denies himself, but stands on stage, thus forcing the audience to play. Such was the case with Duchamp's Fountain: that also represents a series and rises above this through its museum status and has brought about, as is well known, quite a discourse. I think now of Jutta Koether's installation Lux Interior¹¹: wherein an almost monochrome painting-on-legs is set up as if is about to step on stage. Likewise in this work all sorts of references to a context are made, just as in d'un seul souffle.

JQ

The silkscreen frame is of course primarily a tool; as an artwork it is an object in transition or 'on hold' and in principle thus deprived of its functionality. The screen shows by its transparency (its immaterial or ephemeral qualities), its surroundings (background). It is a membrane between possible realities.

A tool and art at the same time, because they keep each other 'on hold'. That this immediately struck me, has to do especially with my view that an artwork is first and foremost *meaning* and not immediately a thing, or more broadly conceived, matter. Other things derive their meaning from their function, as utensils for example, as tools, appliances, devices. But artworks just like poems do not derive their meaning from their usage but from their meaning. In other words: artworks and poems carry their own inherent meaning with them, they *are* meaning, and utensils *have* meaning: they refer in their usage to their meaning. An artwork lets us guess at its meaning, and any meaning refers to our own conceptual framework.

But Quist also is 'on hold' in his own work:

"For some time I've been trying to figure out why exactly so many multiple copies of *d'un seul souffle* can be made. Perhaps it's because of the work itself through its character traits, its very nature which holds it in a bind. Which would mean that 'I' will decide whenever the situation ends, and which in turn permanently binds my position to the completed works."

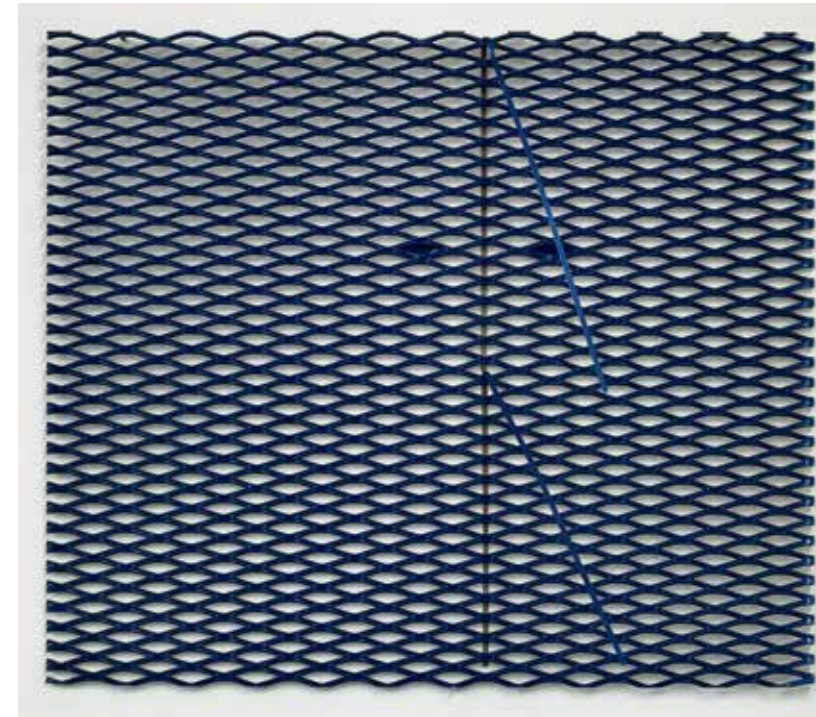
Earlier he wrote to me with a look as in a mirror:

"I see myself sitting in the center of a room surrounded by my objects and I move around and select and therewith define the contours of my mold."

– a beautiful image: a space, perhaps the studio, featuring the painter himself as a possibility of a painting.

And that is what I saw in Just's statement: "I seek the transitive space, still a meaningless space, a space that is in transition, where no meaning can yet be given, because it has still not completely 'arrived'. A space where meanings are generated by the connections that are established, where actions transform into objects." I saw thereby the space as a possibility for meaning, a space where meaning can be conveyed and thus 'arrives', comes into being, because I, through the protagonists, am forced on stage to participate.

Harmen Eijzenga



Untitled, 2013

ENDNOTES

- I Verwoert, Jan, *All The Wrong Examples*, in: *Self-Organised*, Stine Hebert & Anne Szefer Karlsen (Eds.). Open Editions, 2013
- II Jocelit, David, *Painting Beside Itself* in: *OCTOBER* 130, Fall 2009, pp. 125–134. © 2009 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.



Untitled, 2013



IN ÉÉN OOGOPSLAG

Dat een kunstwerk ook gemaakt wordt, handelingen vergt en overdracht van materialen en van krachten, daar let je meestal niet op: het is af, het hangt roerloos, het vergt ruimte om zich heen om autonoom te zijn en om gezien te worden, het verdraagt andere werken dan ook maar met mate, en dat is ook vaak het probleem bij het inrichten van een expositie, waarbij ook de ruimte zelf zijn eisen stelt, of zichzelf juist onzichtbaar maakt ten gunste van de werken en van hun zelfstandigheid ten opzichte van elkaar.

Bij het werk van Just Quist lijkt het daar juist om te gaan: de handelingen en de transformaties en deformaties die het werk hebben doen ontstaan, de relatie met de andere werken in de ruimte en met de ruimte zelf – en met het publiek. Daar kwam ik achter de eerste keer dat ik zijn werk zag in zijn tentoonstelling bij Caesuur in Middelburg, de voormalige verkoopruimte van voorheen een keukenwinkel: de zijmuren lijken ruw van tengelwerk of betimmering te zijn ontdaan en daarna geschilderd, de ene oranje-rood en de andere groenig van kleur, en tegen de achterkant is een licht gebeitste planken wand opgetrokken. Bepaald geen gemakkelijke ruimte voor het tonen van kunst. Ik liep van werk naar werk en ik betrapte me op mijn blik die, naast op de eigenheid, op de formele schoonheid van de werken, ook gericht was op hoe ze gemaakt waren, welke gereedschappen er waren gebruikt, wat de onderdelen ervan waren, wat hun herkomst was of hoe ze vroeger gebruikt waren.

Maar wat ik zag ontsteeg de handelingen en het gereedschap: ik zag de werking van het licht, de lijn, het vlak, de kleur, en de logische conclusie daagde: hier is een schilder aan het werk geweest. En telkens als ik een werk bekeek zwierf mijn blik herhaaldelijk naar een ander werk, alsof ik een verband of een tegenstelling zocht of wilde zien. En rondkijkend zag ik hoe de werken op hun plaats gevestigd waren, alsof ze die veroverd of bevochten hadden of juist als vanzelfsprekend ingenomen hadden, alsof de moeilijke muren en de wand zich verzoend hadden met hun aanwezigheid, en het leek me alsof de hele ruimte één werk geworden was.

Quist blijkt juist dergelijke ruimtes te zoeken: een kelderachtige galerie (KI Beyoncé), een voormalig stationsgebouw (Rotterdam-Noord), een kale garageachtige ruimte (Galerie Juliette Jongma). In zijn 'statement' stelt hij dat hij op zoek is naar "een transitieve ruimte, een ruimte die nog geen betekenis heeft".

Die transitiviteit is een wezenlijk element in het werken van Quist: het is niet alleen het in één oogopslag zichtbaar zijn in zijn werk van de handelingen waarvan dat werk het resultaat is, het heeft ook betrekking op de ruimte zelf waarin hij met grote zorgvuldigheid zijn werk een plaats geeft – je zou ook kunnen zeggen dat de werken hem in de ruimte duidelijk maken wat hun plaats is.

Daardoor wordt het werk zelf de actor, de 'protagonist' (JQ), die de ruimte tot podium maakt van een voorstelling. Niet een voorstelling waar je naar kunt kijken, maar een voorstelling waar je deel van uitmaakt. In die voorstelling wijst de protagonist je "naar iets wat daarbuiten ligt en wat op zijn beurt weer naar de 'werkelijke' zaak wijst" (JQ), als een spiegelbeeld, een schaduw, een *Doppelgänger*.



Bad Painting, 2012

Dat *Doppelgänger*-motief is van wezenlijk belang in Quists werk: “De *Doppelgänger* verwijst naar de protagonist. Het is een thema of een manier van vertellen die me erg aanspreekt vanwege zijn omtrekkende beweging. Beide zijn onlosmakelijk verbonden. (...) Het is een deling van bijna dezelfde posities. Door er gebruik van te maken of over na te denken tijdens het werk veroorzaakt dat een opening in de spiraal waarlangs een werk zich ontwikkelt.”

De *Doppelgänger* is de ‘ik’ die je niet kent, omdat hij is ingevouwen in de vanzelfsprekendheid van waaruit je denkt en handelt. Hij kan onder meer tevoorschijn komen bij je confrontatie met iets dat je vreemd voorkomt. Als je dat iets zelf ‘vreemd’ of ‘gek’ of ‘niet normaal’ (of in dit geval ‘dat is geen kunst’) kunt blijven noemen is er niks aan de hand: je blijft jezelf en laat het gewoon terzijde, je loopt eraan voorbij. Maar als het je aan het denken zet, is de dubbelganger al aan het werk: je wordt erdoor gewezen op je eigen vreemdheid door het ‘vreemd’ te noemen.

Hoe dat werkt wordt duidelijk in de werken zelf. Er stond bij Caesuur in Middelburg een messing plaat, met de naam ‘*Rene Joffe*’ middels sjabloon en koperpoets erin geveegd, in een mooie boog tegen de ruit, die zo het licht van buiten weerkaatste dat de glans ervan de materie onzichtbaar leek te maken en de aandacht richtte op de ruit als grens tussen binnen en buiten zonder de ruit zelf zichtbaar te maken.

Er hing ook, tamelijk verscholen, een klein deurachtig paneel met bovenruitje waarin een afbeelding met een parallellogrammisch vlak wat mogelijk ruimtelijkheid suggereert is ingelijst: ‘*Bad Painting*’ heet dat werk, en ja, het paneel was slordig gezaagd en de deur zit alleen in je hoofd.



Time, 2012

En er zwerft op internet een beeld rond, *Time*, ingezonden en geplaatst op de tumblr-site *thejogging*: de weergave van een computerscherm met een dubbelbeeld van een tekstpagina met het opschrift ‘Post Internet’, eenmaal correct en eenmaal verwrongen zo dat het diepte suggereert doordat de letters lijken los te komen van de pagina. Dit beeld vertoont een zekere gelijkenis met *A very rare image on the net*, een beeldvullende print van een origineel model op een banner: een zandlopervormig voegenpatroon met daaroverheen een aantal schuine metalen staven evenwijdig aan elkaar. Dit werk is een hommage aan Picabia’s *Très rare tableau sur la terre*. Bij *A very rare image on the net* zijn volgens Quist “de metalen staven (die eerst in de voegen lagen tussen de vlakken) de wetten die de vlakken bepalen, die recht spreken. In eerdere werken waren de spiegelfragmenten beslissers in formele keuzes. Immaterieel en reflectief. ‘Recht’ en ‘juist’ is een synoniemie met mijn eigen naam, ‘Just’.” De gedachte “wat een juiste beslisser die spiegel eigenlijk is, en waarom hem in elk schildersatelier eenzelfde rol is toebedeeld, (namelijk het controleren van een compositie)” volgt daarop.

De spiegel als verstoffelijking van de *Doppelgänger*: doordat hij zelf onzichtbaar is, bijna immaterieel, komt in het achteloze blikveld het omringende in beeld en legt ongezoekt verbanden, of maakt de kijker zelf deelgenoot van het werk met zijn eigen spiegelbeeld. Voor Quist moet de spiegel alleen niet zijn gebruikelijke vorm van een grote rechthoek of volledige cirkel hebben. “Door gedeelten van het spiegelend oppervlak te verwijderen fragmenteert het beeld. Dat maakt de interactieve eigenschappen van de spiegel spannender. Het is niet meer het gespiegelde beeld zoals we het kennen met de te verwachte omlijsting van de muur. Maar een compositie van twee nagenoeg dezelfde werkelijkheden.”

De *Doppelgänger* wijst me op mijn associaties en analogieën, niet als verwijzing, meer als terugwijzing. En juist die associaties en analogieën maken mij dat netwerk zichtbaar waarin elk kunstwerk gemaakt en ook geduid wordt en waaraan ik mijn perspectief ontleen, en de blik waarmee ik gewend ben te kijken naar wat kunst genoemd pleegt te worden, in ruimtes die kunst plegen te tonen, en vooral ook de betekeniskaders waarin ik ben ingevouwen en van waaruit ik redeneer.

In de conventioneel getoonde kunst wordt het werk geïsoleerd uit de context waarin waartoe het gemaakt is en kan dus alleen als object bekeken worden. Het wordt ontvreemd uit het netwerk waarin het ontstaan is en getoond in het netwerk waarin kunsttheorie en kunst-critiek en het curatorenendom het hebben gevangen.

Het zijn die aspecten die voor Quist juist van belang zijn om, met zijn werk en met het samenstellen van exposities van zijn werk, aan het licht te brengen, om vragen op te roepen, vragen die voorkomen worden doordat de antwoorden al gegeven zijn in allerlei kunsttheorieën en kunstpraktijken, zodat de verbeelding daarin dreigt te worden ingevouwen, ingekapseld. Quist: “Ik wil het invouwen zichtbaar maken, op mijn specifieke manier, het kantelbeeld wat mogelijk daaruit ontstaat, het opduwen van de grenzen om daar voorbij te geraken, in beeld te brengen en te gebruiken. Het is geen doel op zich. Ik zoek naar een houding en ruimte ‘jenseits’.”

Wat dat betekent is al zichtbaar in zijn tentoonstelling *Back and Forth* in Station Rotterdam-Noord, een ruimte met veel ramen en veel licht. “*Back and Forth* verbindt in een eeuwige beweging het verleden met het heden (en de toekomst). Het is mijn eerste tentoonstelling waarin ik



Untitled, 2011

alles goed heb kunnen overdenken en al gauw openbaarden zich allerlei verbanden. Het was op verschillende manieren mijn herintroductie in de kunstwereld, en eenmaal daar moest ik weer terug naar mijzelf. Heen en weer.”

Het is een kenmerkend uitgewogen expositie waarin zichtbaar wordt hoe hij de bezoeker lijkt te dwingen heen en weer te kijken van werk naar werk en van werk naar de omgeving ervan: de muren en de ramen. Ook de tijd wordt zichtbaar in het verstrijken van het licht over de werken en de muren. In enkele werken is het licht essentieel: een zwarte spiegel; een werk liggend in een van de vensterbanken, dat door zijn bewerking met meerdere kleuren metallic verf zoveel licht opslorpt dat het oppervlak bijna onzichtbaar wordt; een werk dat speelt met twee kleine ramen erboven. Daar hing ook *A very rare image on the net*, ongeveer in het midden van de ruimte en bijna van plafond tot vloer gespannen, en tegen de muur daarachter *Centripetal Moiré*, een doek met kalligrafisch geschilderde helblauwe v-vormen die in hun middelpuntzoekende bewegingssuggestie ruimte lijken te maken voor hun omgeving.

Titels hebben in zijn werk soms een “bewust ontregelende” functie, zoals in *So you are friends with camels*, door Quist beschreven als “een rechthoek van gepassiveerd staal, waarvan de randen tot een strak kader geforceerd gevouwen zijn om de afmetingen ervan aan te geven en om spanning te brengen op het oppervlak.” De iridiserende werking van het oppervlak weerkaatst en verstrooit het licht en maakt zo het metaal zelf bijna onzichtbaar, en de kaders leiden het oog naar de randen ervan, een eveneens bedoeld “sturend a posteriori effect”.

Dat Quist ontregeling zoekt, ook voor zichzelf, en dat hij de tentoonstelling als een zelfstandig werk opvat, is te zien in *There is nothing left to save the organizers*, een expositie samen met Juliaan Andeweg bij Kl Beyoncé, een tijdelijke expositieruimte in een kelder in Amsterdam. De ruimte is zo niet-galerie dat hij van zichzelf al interessant is, maar ook al weer moeilijk om een plaats te vinden waar kunstwerken ‘goed tot hun recht komen’. Van Quist hangen er enkele rasters en enkele panelen met uitgefreesde vormen, en een werk met een keukenhanddoekpatroon. De werken gaan een relatie aan met een roestige ijzeren plaat, half in het water, het water zelf, de radiatoren, het ventilatierooster, een tuinslang, er staat een tekst op de muur *v.i.t.r.i.o.l* met een blauw kristal daarvoor, elektriciteitsleidingen – en al die dingen zijn tegelijk betekenisloos want niet bruikbaar en daarmee in hun samenhang één kunstwerk.

De titel van de tentoonstelling komt uit een tekst van Jan Verwoert!: “Ik vond het mooi omdat die passage verwijst naar het zelf, los van welke conditie dan ook. Terug bij je begin. Er is of komt geen verlossing, hoewel Juliaan daar misschien anders over denkt. Het paste voor mij ook goed in die situatie en bij die plek.”

Het lijkt of Quist zich in zijn element voelt als alles op losse schroeven staat, als hij bij nul mag beginnen, niet eens als uitdaging, denk ik, meer als noodzakelijk uitgangspunt. *Jenseits*. En heen en weer. Zonder verlossing.

Maar ligt de verlossing dan niet in het werk zelf? Net zoals het uitspreken van een wens de vervulling ervan is? Zoals hij me een keer schreef: “Niet alleen de mogelijke verbanden tussen de net zo mogelijke objecten zijn relevant maar veel meer onze houding ten opzichte van de zich ons aandienende mogelijkheid.

Wat een zucht. En wat een lot. Want het kan geen concentratie of oefening zijn die dit mogelijk maakt. Het zal geluk zijn om het te herkennen of om ruimte te laten waar het vermoeden bestaat

dat het daar ergens te herkennen is wat zich aan ons wil voordoen. We kunnen niet in die houding gaan staan. We kunnen die houding niet aannemen en we kunnen niet wachten.”

Maar wat hij daarmee aanbiedt kan nooit meer zijn dan een voorstel, wat Quist betreft. Het is een voorstel voor een manier van kijken. Een voorstel voor een schilderij.

Die twee zinnen komen uit een van onze mailwisselingen, waarin hij de wording van een nieuw werk beschrijft:

JQ

Een zeefdrukraam hangt met zijn 'onderkant' naar voren als een schilderij aan de muur. Het beeld in de film op de zeef toont het originele en eerste *Rolling Stones*-logo van de mond waaruit een tong hangt plus een korte zin.

De mond is afgebeeld in spiegelbeeld. Op zo'n manier dat als er een druk van de zeef zou worden gemaakt deze de goede richting zou tonen.

De zin leest: *'Je respire'*. Ik denk er ook aan om het werk *'d'un seul souffle'* te noemen.

Dat is het mooie van een ademhaling of een zucht: het is slechts de beweging van lucht.

Door *'Je'* te gebruiken positioneer ik het werk zelf, de beschouwer en mijzelf ten opzichte van elkaar. Het is bedoeld als een voorstel tot een manier van kijken.

HE

Maar we ademen ook door de poriën van onze huid, analoog aan de zeef van het zeefdrukraam. Daarmee ligt ook een analogie tussen 'je respire' en 'je transpire' voordehand. Weer 'de transitieve ruimte' uit jouw statement destijds, een ruimte 'waar betekenis gegenereerd wordt en waar handelen overgaat in object'. Hier is dat dan misschien juist omgekeerd: hier gaat het object over in handelen: de zeef is immers bedoeld voor reproductie van het beeld.

JQ

Ja, althans de mogelijkheid daartoe. Ik vind die gedachte wel uitnodigend. Ik heb er lang over nagedacht, of met het maken of voorleggen van een gereedschap ik daarmee ook ruimte zou moeten maken voor het gebruik daarvan. Maar ik twijfel daar aan. Een veel gestelde en in mijn ogen misschien een beetje academische vraag is bijvoorbeeld, of de mal niet interessanter is dan het beeld. Hierin schuilt een postmoderne gedachte dat alles naast elkaar kan bestaan, wat voor mij een te ambigue vertrekpunt is. Natuurlijk moet je die consequenties nagaan en er naar kijken. In de mal nestelt zich de voorstelling. Misschien is het daarom wel 'heiligschennis' om dat te verstoren of in te vullen, af te breken of te koesteren. De zwangere toestand op het moment dat het beeld ontsnapt, ruchtbaar wordt. 'To become known; come to light'. Het moment van kenbaar maken. Dat is een kantelmoment waar ik mij wel in kan vinden.

HE

Ja, maar zodra die zeef aan de muur hangt, krijgt hij de dubbelzinnige lading van gereedschap-en-kunstwerk. En vanwege het omgekeerd ophangen ervan laat de zeef de beschouwer betekenis zien van binnenuit, want de beschouwer staat achter het zeefdrukraam: hij moet niet alleen door de zeef heen kijken, maar (daardoor) ook zelf van binnen naar buiten kijken (respirer en transpirer?).



Untitled, 2012

JQ

Juist! naar buiten kijken (buiten zichzelf). Maar ook weer terug, van buiten naar binnen, noodzakelijk om het zich te kunnen voorstellen. Formeel gezien blijft het gewoon een voorstel voor een schilderij.

In een interview beschrijft John Pasche, de ontwerper van het Stones-logo, de functie of lezing die men toen aan het logo toekende: "the main reason that the thick red lips and sticking out tongue seemed so right was because it was blatantly anti-authoritarian and they were still the bad boys of rock and roll at the time".

Die antiautoritaire houding is een losse houding. Een houding die ik kan vergelijken met een veronachtzame houding. Niet zozeer een negatie ten opzichte van de toen geldende gezaghebbers maar meer een 'BLAH...' t.o.v gezag in het algemeen.

HE

Je zou kunnen zeggen: voorbij ("jenseits") de autoriteit, het gezag. 'Veronachtzamen' is ook 'geen acht slaan op' – en dat is een eerste voorwaarde voor elke scheppende kunst.

JQ

Zeefdrukken is bij uitstek een medium wat zich verhoudt tot representatie, distributie en authenticiteit. Als ik een serie zou maken, als één werk meerdere werken zou mogen zijn, dan is het dit werk.

HE

Maar hoe ga je je onderscheiden van bijvoorbeeld Andy Warhol en zijn series? Die vergelijking zal in elk geval worden gemaakt, denk ik.

JQ

Het verschil zit precies daarin waar dit verhaal onder andere over gaat: de transparantie van het idee en het moment van conceptie, mijn bevraging van de esthetiek, het schilderachtige en het artifact. Warhol zocht met misschien wel slecht schoongemaakte zeven en wellicht bewust snel geproduceerde prints een schilderachtig beeld.

Wat ik bedoel is dat ik het vanuit dit idee akkoord zou vinden om meerdere identieke exemplaren te maken. De contextverschuiving is ook van belang. Net zoals het werk met de afbeelding van Snoopy staat de Stones-mond voor een pictogramatisch beeld wat aan kracht heeft ingeboet of op het punt staat het te verliezen en daardoor een andere betekenis krijgt. 'BLAH...' is gewoon het Stones-logo geworden. Je zou kunnen zeggen dat *d'un seul souffle* een acteur is: hij staat met zijn armen naast het lichaam op het podium, net na de voorstelling. Sinds jaar en dag wordt hij ten tonele gevoerd om die mond te zijn. Groot en klein voor op posters, T-shirts en stickers. En daar staat hij weer om die verwachting opnieuw in te lossen. Alleen staat hij nu, nieuw gemaakt, klaar voor een onmogelijke opgave. Onmogelijk, omdat al die T-shirts, posters en stickers natuurlijk al gedrukt zijn. En hierin dient de tijd zich aan. Door nog zo'n zeef te maken voor wéér een serie drukken. Het is als het *herdenken* van een idee. Als Stones-mond, maar ook als kunstwerk, maakt dat hem obsoleet en misschien ook een beetje tragisch. Een transitieve toestand, een moment van passeren wat verleden koppelt aan een tegenwoordige context.

HE

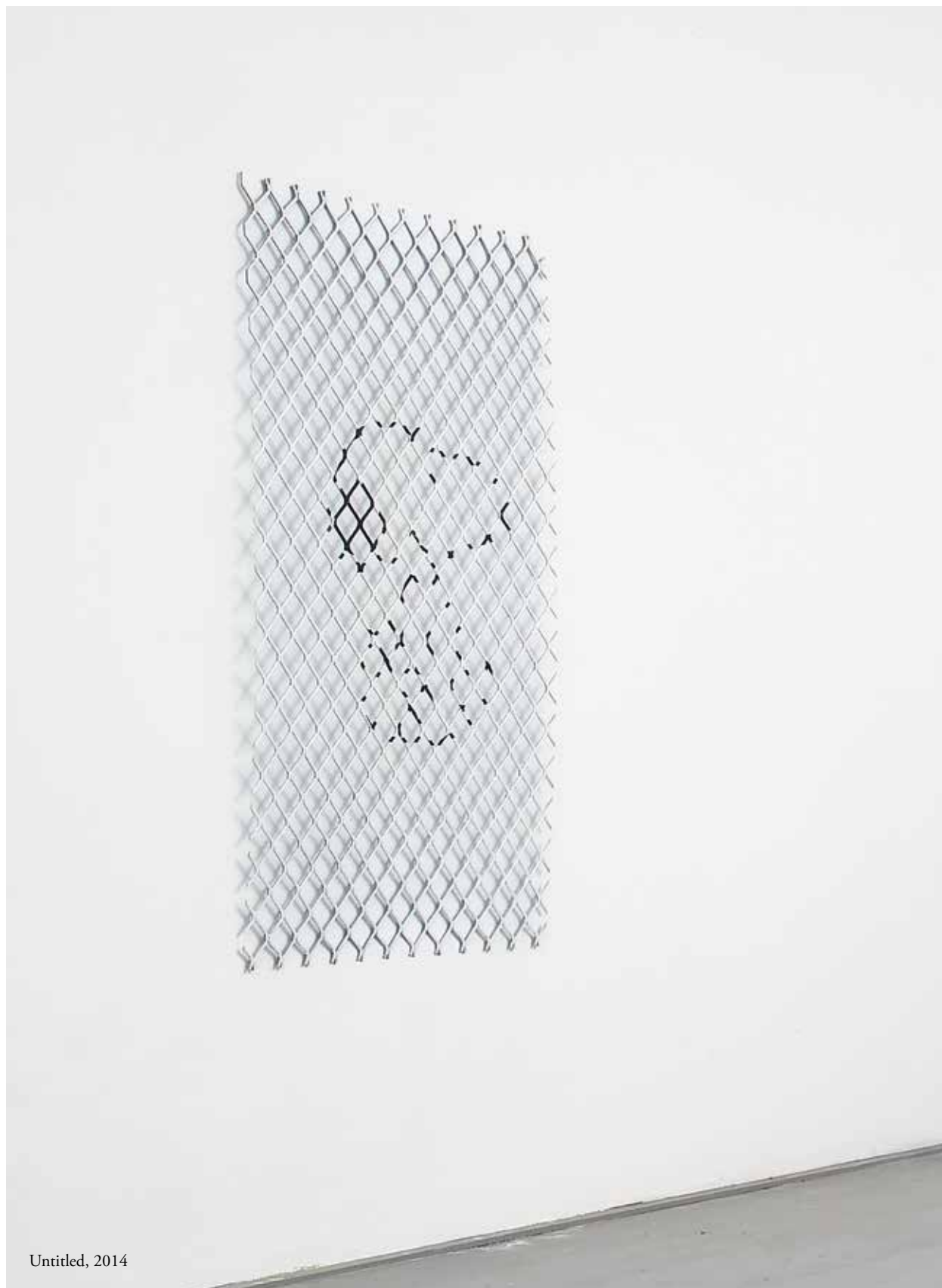
Ja, inderdaad: d'un seul souffle is geladen met en krijgt zijn betekenis door het gegeven dat het een al veertig jaar oud logo is, een logo dat desondanks of juist daardoor 'eigentijds' gebleven is. Daarmee is ook zijn rol als protagonist bepaald: hij is autonoom dankzij juist dat gegeven, dat hij de representatie van een serie is. Hij is de protagonist die zichzelf ontkent, maar hij staat wel op het podium, en daarmee dwingt hij juist het publiek tot meespelen. Zoals dat het geval was met Duchamps Fountain: die representeert ook een serie en verheft zich door zijn museale staat juist daarbovenuit en hij heeft daarmee zoals bekend een heel discours op gang gebracht. Ik denk nu ook aan Jutta Koether's installatie Lux Interior¹, waarin een bijna monochroom schilderij-op-poten zo staat opgesteld alsof het juist een podium betreedt.² En ook in dit werk zitten allerlei verwijzingen naar een context, net als d'un seul souffle.

JQ

Het zeefdrukraam is natuurlijk in eerste instantie een gereedschap, als kunstwerk is het een object in transitie of 'on hold' en in principe is daarmee zijn functionaliteit ontnomen. De zeef laat met zijn transparantie (zijn immateriële of efemere eigenschappen) zijn omgeving (achtergrond) zien. Het is een membraan tussen eventuele werkelijkheden.



D'un Seul Souffle, 2014



Untitled, 2014

Gereedschap en kunstwerk tegelijk, omdat ze elkaar 'in de wacht' houden. Dat me dat onmiddellijk raakte, heeft vooral te maken met mijn opvatting dat een kunstwerk in de eerste plaats *betekenis* is, en niet onmiddellijk een ding, of ruimer opgevat materie. Andere dingen ontleen hun betekenis aan hun functie, als gebruiksvoorwerp bijvoorbeeld, als gereedschap, hulpmiddel, apparaat. Maar kunstwerken ontleen hun betekenis net als gedichten niet aan hun gebruik, maar aan hun betekenis. Of anders gezegd: kunstwerken en gedichten dragen hun eigen betekenis met zich mee, ze *zijn* betekenis, en gebruiksvoorwerpen *hebben* betekenis: ze verwijzen in hun gebruik naar hun betekenis. Een kunstwerk laat ons raden naar haar betekenis, en elke betekenisgeving verwijst dan naar onze eigen begripkaders.

Maar ook staat Quist in de wacht van zijn eigen werk:

"Ik probeer al een tijdje te achterhalen waarom er nou precies van *d'un seul souffle* meerdere exemplaren gemaakt kunnen worden. Misschien is het omdat het werk door zijn hoedanigheid zelf in een 'on hold' situatie staat. Dat zou betekenen dat 'ik' zal bepalen wanneer die situatie voorbij is, hetgeen mijn positie blijvend koppelt aan die uitgevoerde werken."

Eerder schreef hij mij met een blik als in een spiegel:

"Ik zie mijzelf zitten in het midden van een kamer omringd met mijn voorwerpen en ik schuif en sorteer en bepaal daarmee de contouren van mijn mal."

– een mooi beeld: een ruimte, misschien het atelier, met daarin de schilder zelf als de mogelijkheid van een schilderij.

En dat is ook wat ik zag in Just's statement: "Ik zoek de transitieve ruimte, een nog betekenisarme ruimte, een ruimte die in overgang is, waar nog geen betekenis kan worden gegeven, omdat hij nog niet volledig 'gearriveerd' is. Een ruimte waar betekenissen gegenereerd worden door de verbindingen die worden aangegaan, waar handelen overgaat in object." Ik zag daarvoor de ruimte als mogelijkheid voor betekenis, een ruimte waarin betekenis overgebracht kan worden en die daarmee 'arriveert', tot stand komt, omdat ik door de protagonisten het podium op gedwongen word om mee te spelen.

Harmen Eijzenga

NOTEN

- I Verwoert, Jan, *All The Wrong Examples*, in: *Self-Organised*, Stine Hebert & Anne Szefer Karlsen (Eds.), Open Editions, 2013
- II Jocelit, David, *Painting Beside Itself*, in: *OCTOBER 130*, Fall 2009, pp. 125–134. © 2009 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.



Exhibition view, "Back and Forth", 2012



Centripetal Moiré, 2012



Untitled, 2011

Back and Forth, 2011



Arrives at GBG (always there), 2012



Untitled (*window with 3 colors and 3 triangles*), 2012



Exhibition view, "Back and Forth" 2012



*A very rare image on the net,
2012*



Rene Joffe, 2012



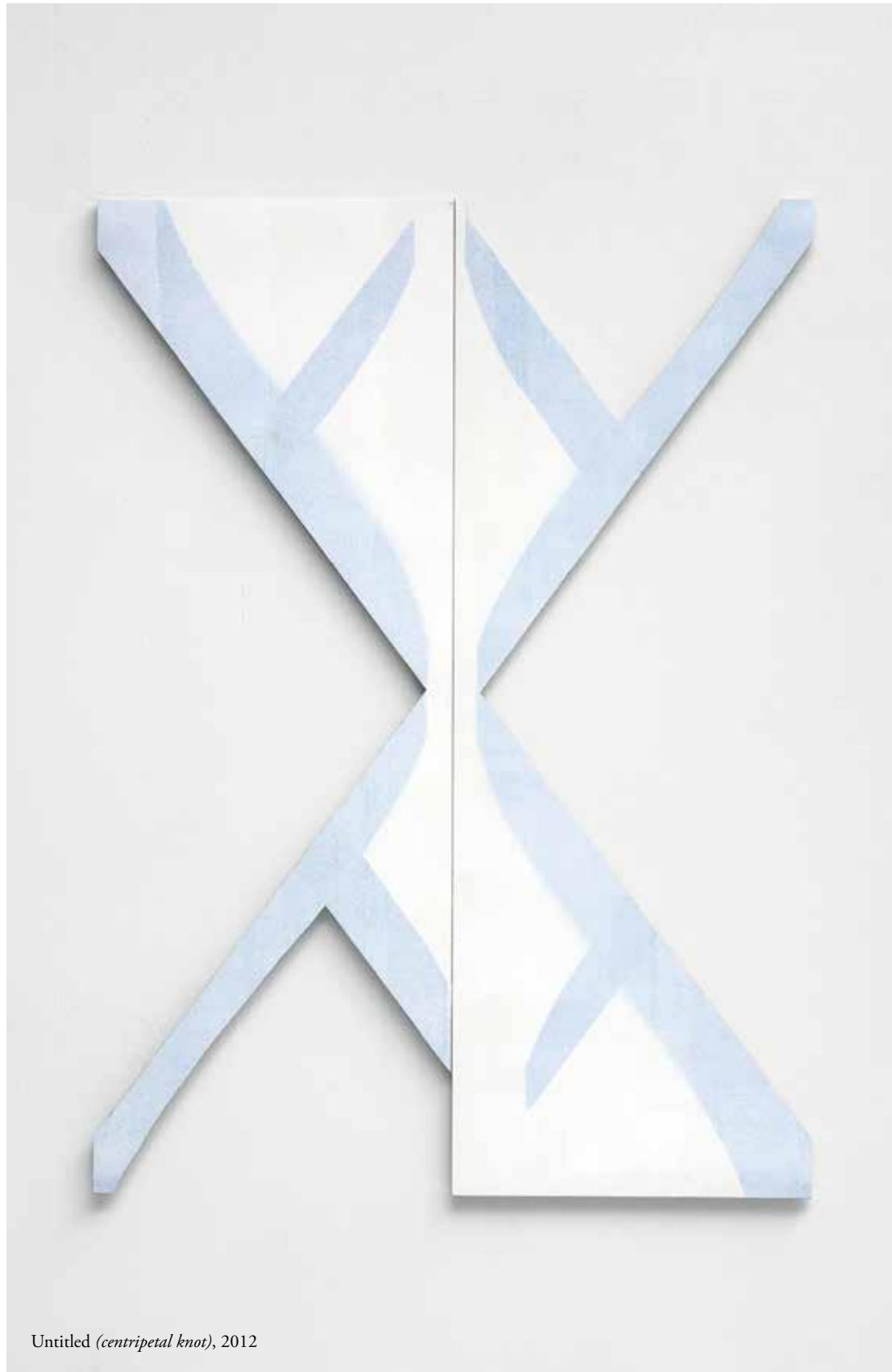
Exhibition view, Caesuur, 2013



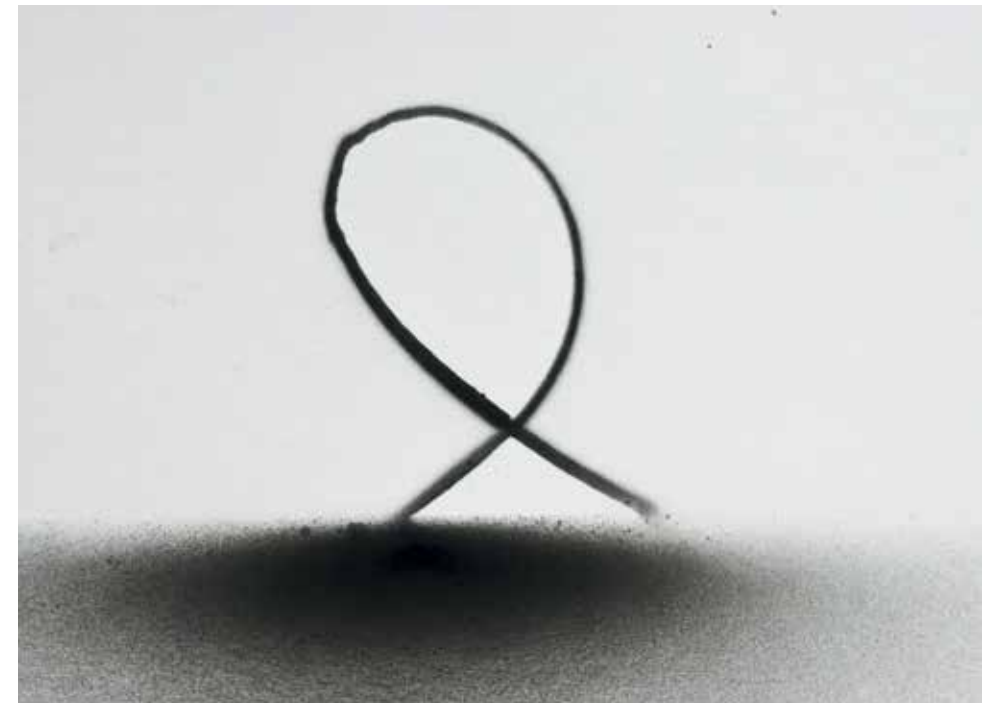
Exhibition view, *Arti Capelli*, 2013



Alternate Latent, 2012



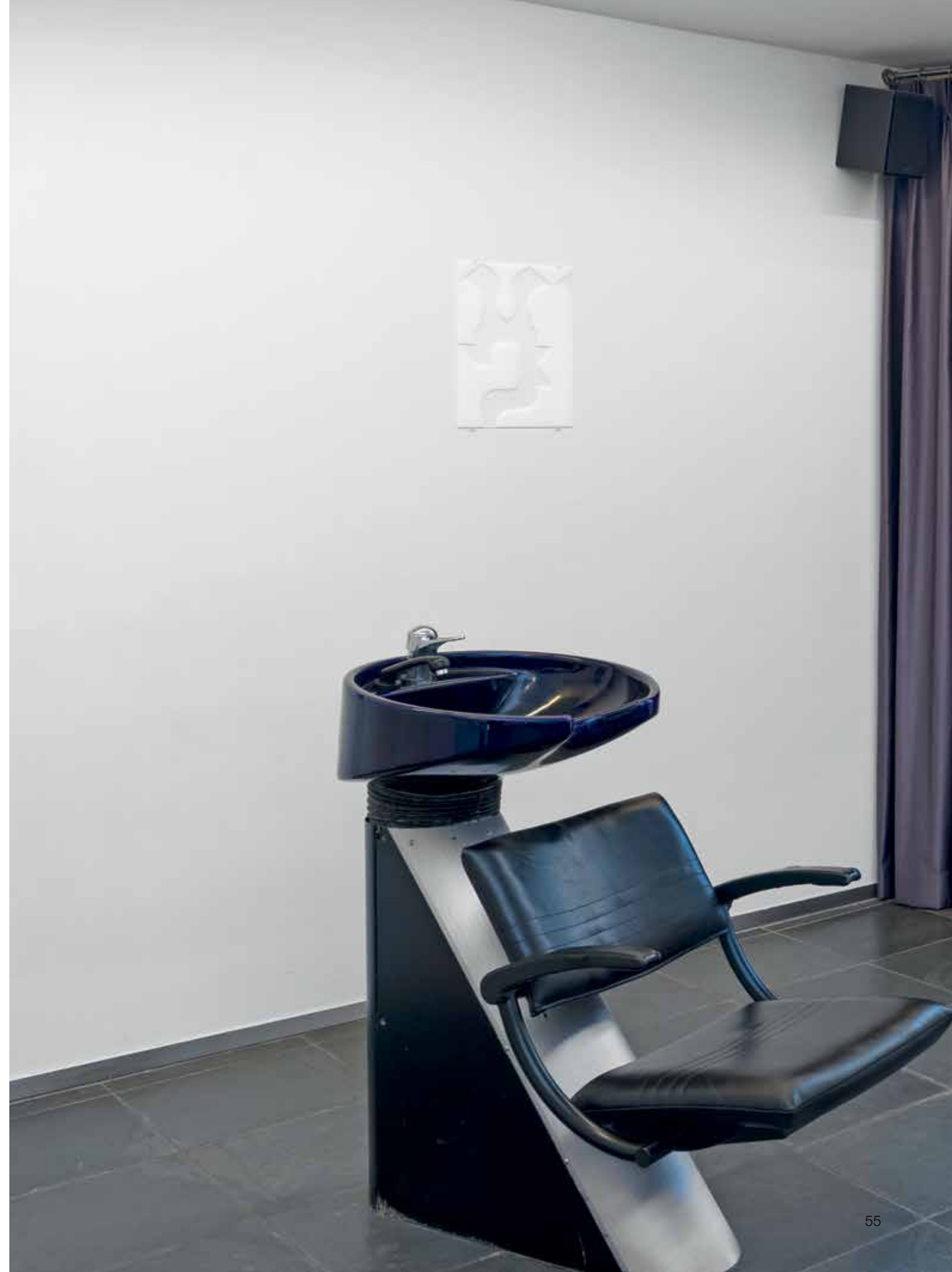
Untitled (*centripetal knot*), 2012



Untitled, 2012



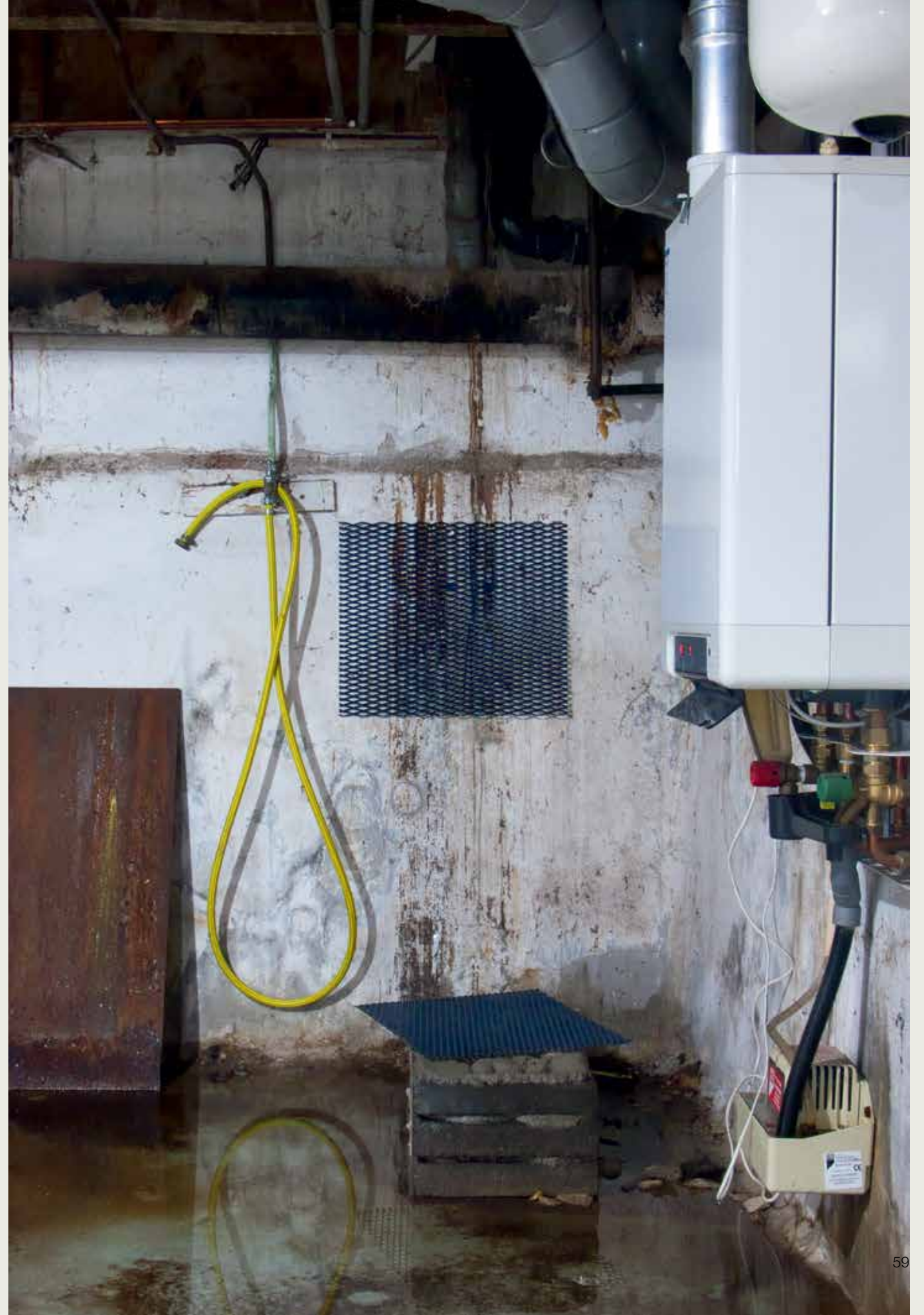
Exhibition view, Arti Capelli 2013





Untitled (ready made), 2013

Exhibition view, "There is Nothing There to Save the Organisers", 2013





Exhibition view, "There is Nothing There to Save the Organisers", 2013



Exhibition view, "There is Nothing There to Save the Organisers", 2013



Exhibition view, "There is Nothing There to Save the Organisers", 2013

I was the shadow of the waxwing slain
By feigned remoteness in the windowpane.
I had a brain, five senses (one unique),
But otherwise I was a cloutish freak.
In sleeping dreams I played with other chaps
Bur really envied nothing- save perhaps
The miracle of a lemniscate left
Upon wet sand by nochalantly deft
Bicycle tires.

Life Everlasting- based on a misprint!
I mused as I drove homeward: take the hint,
And stop investigating my abyss?
But all at once it dawned on me that *this*
Was the real point, the contrapuntal theme;
Just this: not text, but texture; not the dream
But topsy-turvical coincidence,
Not flimsy nonsense, but a web of sense.
Yes! It sufficed that I in life could find
Some kind of link- and-bobolink, some kind
Of correlated patern in the game,
Plexed artistry, and something of the same
Pleasure in it as they who played it found.

Dressing in all the rooms, I rhyme and roam
Throughout the house with, in my fist, a comb
Or a shoehorn, wich turns into a spoon
I eat my egg with. In the afternoon
You drive me to the library. We dine
At half past six. And that odd muse of mine,
My versipel, is with me everywhere,
In carrel and in car, and in my chair.

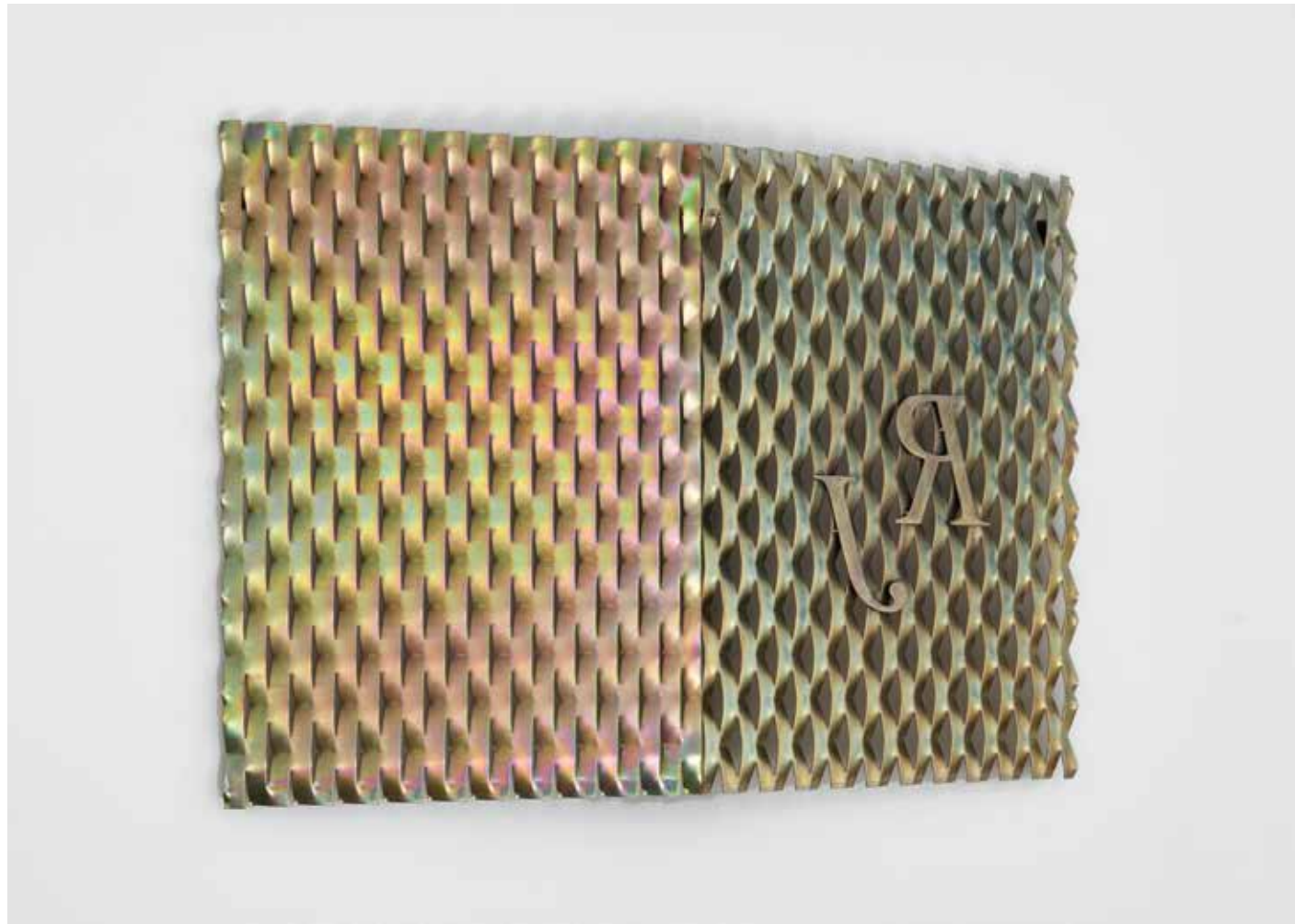
*Man's life as commentary to abstruse
Unfinished poem. Note for further use.*



Exhibition view, "Rene Joffe,"
2014



Exhibition view, "Rene Joffe", 2014



Rene Joffe, 2014



Bank, 2014

Untitled, 2013





Five Paintings, 2014



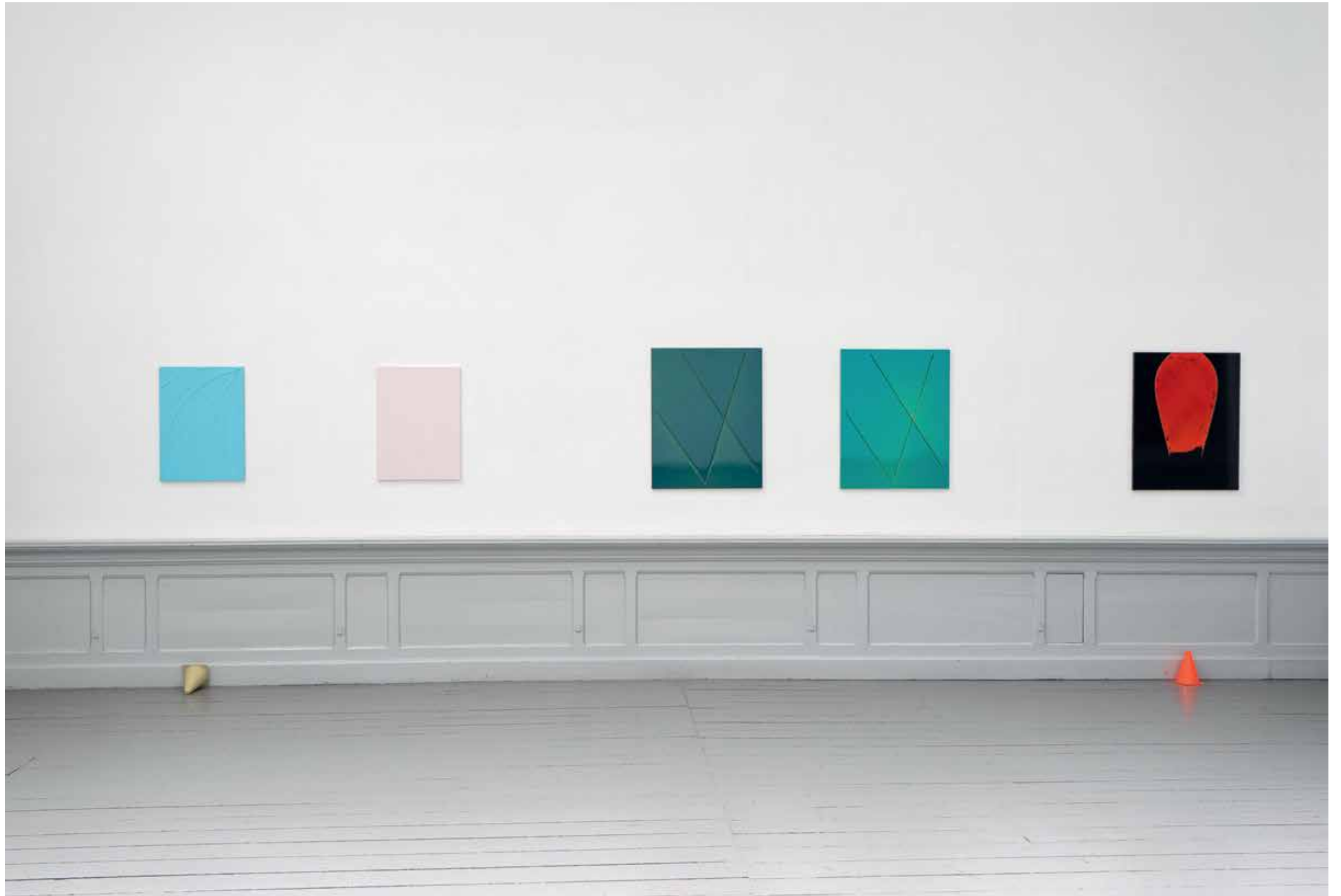
Untitled, 2013



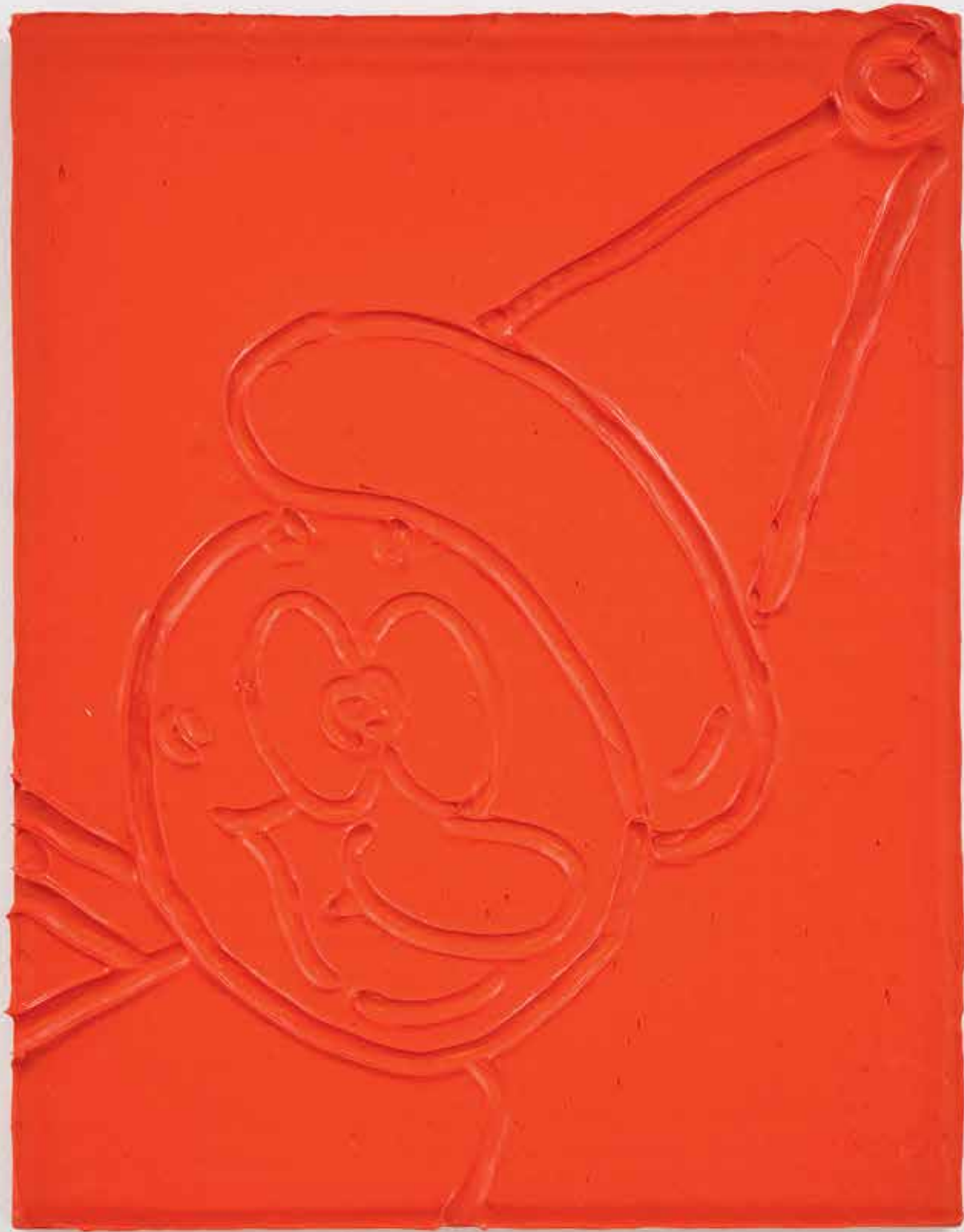
Vehicle Animated to Stride for Immediate Action (corporeal) (ready made), 2014

So You Are Friends With Camels, 2014





Exhibition view, "Surrounded by Sagacity", 2015



J is for Jumping Jack, 2015



Parabolen (Transpire series), 2015



Parabolen (Transpire series), 2015

Untitled, 2015



INDEX OF WORKS

7	18	34	44/45	52	62
<i>Wasabi Peas in Line</i> , 2013 Online publication, dimensions variable www.thejogging.tumblr.com/post/54048058694/wasabi-peas-inline-2013-photograph <i>Rene Joffe</i> (detail), 2012 Polished brass, 100 x 200 cm Photo, Michael Polane	Untitled, 2013 Hammer paint on expanded steel, dimensions variable Exhibition view “Fool Disclosure,” Last Resort / Henningsen Gallery, Copenhagen Denmark, 2013 Photo, Courtesy Last Resort / Henningsen Gallery	Untitled, 2012 Enamel, spray paint on MDF, 65,5 x 91 cm Untitled, 2012 Spray paint on glass, 60 x 40 cm Exhibition view, “Back an Forth,” Former train station Rotterdam-Noord, 2012 Photo, Just Quist	<i>Rene Joffe</i> , 2012 Polished brass, 100 x 200 cm Photos, Just Quist	Untitled (<i>centripetal knot</i>), 2012 Enamel, spray paint on MDF, 65,5 x 92 cm Untitled, 2012 Marker on paper, custom frame 31 x 39,5 cm Untitled, 2014 Expanded steel, enamel, 75 x 152,5 cm Exhibition view, Arti Capelli, Den Bosch, 2013 Photo, Peter Cox	<i>Back and Forth</i> , 2011 Invitational postcard, 10,5 x 14,7 cm Exhibition view, “There is Nothing There to Save the Organisers,” in collaboration with Juliaan Andeweg, K.I. Beyoncé, Amsterdam, 2013 Photo, Just Quist
8	21	35	46/47	53	63
<i>Rene Joffe</i> , 2012 Polished brass, 100 x 200 cm Photo, Just Quist	Jerzy Strzelecki, CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=21273963	<i>Centripetal Moiré</i> , 2012 Enamel, spray paint on canvas, 115 x 85 cm Photo, Lotte Stekelenburg	Untitled, 2012 Enamel on MDF, 28,5 x 36,5 cm Untitled (<i>centripetal knot</i>), 2012 Enamel, spray paint on MDF, 65,5 x 92 cm Untitled, 2012 Laminated MDF, 26,5 x 32,5 cm Exhibition view, Caesuur, Middelburg 2013 Photo, Just Quist	Untitled, 2012 Sandblasted opal glass, 29 x 39 cm Exhibition view, Arti Capelli, Den Bosch, 2013 Photo, Peter Cox	v.i.t.r.i.o.l by Juliaan Andeweg, 2013 Copper sulphate, charcoal, dimensions variable Exhibition view “There is Nothing There to Save the Organisers,” in collaboration with Juliaan Andeweg, K.I. Beyoncé, Amsterdam, 2013 Photo, Just Quist
11	23	36	48	55	65
Untitled, 2011 Mirrored glass, 73x40 cm Photo, Just Quist	<i>Bad Painting</i> , 2012 Acrylic paint on MDF, aluminum frame, glass, c-print, 39 x 77 cm Photo, Peter Cox	Untitled, 2011 Spray paint on mirrored glass, 31 x 41 cm Photo, Just Quist <i>Back and Forth</i> , 2011 Invitational postcard, 10,5 x 14,7 cm	Untitled (<i>Lus, loop</i>), 2012 Barite print, custom frame, 31 x 39,5 cm <i>Alternate Latent</i> , 2012 Acrylic paint, primer, screw on MDF, 81,5 x 143 cm Untitled, 2013 Spray paint on glass, 1 x 10 x 110 cm <i>Bad Painting</i> , 2012 Acrylic paint on MDF, aluminum frame, glass, c-print, 39 x 77 cm Exhibition view, Arti Capelli, Den Bosch, 2013 Photo, Peter Cox	Untitled (ready made), 2013 Cloth, 29,5 x 40 cm Photo, Courtesy Galerie Juliette Jongma	Untitled, 2013 Slide projection, dimensions variable Drawn and edited from <i>Pale Fire</i> by Vladimir Nabokov
13	24	37	49	57	66/67
Untitled (<i>Parcen Larips</i>), 2012 Sandblasted glass, 127 x 84 cm <i>Centripetal Moiré</i> , 2012 Enamel, spray paint on canvas, 115 x 85 cm <i>A Very Rare Image On The Net</i> , 2012 C-print on vinyl, steel, 145 x 232 cm Exhibition view, “Back an Forth,” Former train station Rotterdam-Noord, 2012 Photo, Just Quist	Untitled, 2012 <i>Time</i> , 2012 Online publication, dimensions variable, thejogging.tumblr.com/post/50016638680/time-2013-screenshot	<i>Arrives at GBG (always there)</i> , 2012 Oil paint, enamel on canvas, 30 x 40 cm Photo, Courtesy Galerie Juliette Jongma	Untitled, 2013 <i>Alternate Latent</i> , 2012 Acrylic paint, primer, screw, on MDF, 81,5 x 143 cm Photo, Peter Cox	Untitled, 2013 Expanded steel, hammer paint, dimensions variable Exhibition view, “There is Nothing There to Save the Organisers,” in collaboration with Juliaan Andeweg, K.I. Beyoncé, Amsterdam, 2013 Photo, Just Quist	<i>Stand van Zaken (Situation)</i> , 2014 EPS foam, roofing nails, 121 x 186 cm <i>Bank</i> , 2014 Pacified steel, steel, 115,5 x 65 x 30 cm Exhibition view, “Rene Joffe,” Galerie Juliette Jongma, Amsterdam, 2014 Photo, Courtesy Galerie Juliette Jongma
14	26	38/39	51	58	68/69
<i>Devining Rod</i> , 2013 Brass, 27x73 cm Photo, Just Quist	Untitled, 2011 Mirrored glass, 55 x 127 cm Photo, Just Quist	Untitled (<i>window with 3 colors and 3 triangles</i>), 2011 Spray paint on glass, 21 x 30,5 cm on polished window-sill Exhibition view, “Back and Forth,” Former train station Rotterdam-Noord, 2012 Photo, Niek Hendrix	Untitled (<i>Lus, loop</i>) (Detail), 2012 Barite print, custom frame, 31 x 39,5 cm	Untitled, 2013 Hammer paint on steel, ø 2 x 40 cm Exhibition view, “There is Nothing There to Save the Organisers,” in collaboration with Juliaan Andeweg, K.I. Beyoncé, Amsterdam, 2013 Photo, Just Quist	<i>Rene Joffe</i> , 2014 Expanded pacified steel, 114 x 77,5 cm <i>RJ (Rene Joffe)</i> , 2014 Coated steel, 20 x 30 cm Exhibition view, “Rene Joffe,” Galerie Juliette Jongma, Amsterdam, 2014 Photo, Courtesy Galerie Juliette Jongma
17	31	40/41	55	60/61	70
Untitled, 2013 Hammer paint on expanded steel, dimensions variable Photo, Courtesy Last Resort / Henningsen Gallery	<i>D'un Seul Souffle</i> , 2014 Silkscreen screen (aluminum frame, Wāngi Mesh, Estalan S224 red), 52 x 72 cm Unlimited edition only to be commissioned by the artist himself Photo, Peter Cox	Untitled, 2012 Enamel, spray paint on MDF, 65,5 x 91 cm Untitled, 2012 Spray paint on glass, 60 x 40 cm Exhibition view, “Back an Forth,” Former train station Rotterdam-Noord, 2012 Photo, Just Quist	Untitled (<i>centripetal knot</i>), 2012 Enamel, spray paint on MDF, 65,5 x 92 cm Photo, Peter Cox	Untitled, 2013 Acrylic paint on MDF, aluminum, 59,5 x 84 cm Untitled, 2013 Acrylic paint on MDF, aluminum, 59,5 x 84 cm Exhibition view, “There is Nothing There to Save the Organisers,” in collaboration with Juliaan Andeweg, K.I. Beyoncé, Amsterdam, 2013 Photo, Just Quist	<i>Rene Joffe</i> , 2014 Expanded pacified steel, 114 x 77,5 cm Photo, Courtesy Galerie Juliette Jongma
	32	42		71	
	Untitled, 2014 Expanded steel, enamel, 75 x 152,5 cm Photo, Courtesy Nieuwe Vide Haarlem	<i>A very rare image on the net</i> , 2012 C-print on vinyl, steel, 145 x 232 cm Photo, Just Quist		<i>Bank</i> , 2014 Pacified steel, steel, 115,5 x 65 x 30 cm Photo, Courtesy Galerie Juliette Jongma	

73
Untitled, 2013
Expanded steel, cardboard, 97 x 172 cm
Photo, Courtesy Galerie Juliette Jongma

74
Five Paintings, 2014
Pacified steel, 254 x 53 cm
Photo, Courtesy Galerie Juliette Jongma

75
Untitled, 2013
Acrylic paint on MDF, aluminum,
61 x 83 cm
Photo, Courtesy Galerie Juliette Jongma

76/77
*Vehicle Animated to Stride for Immediate
Action (corporeal)* (ready made), 2014
Leather, metal, 40 x 40 x 70 cm
Photo, Courtesy Galerie Juliette Jongma

79
So You Are Friends With Camels, 2014
Pacified steel, 49,5 x 56 cm
Photo, Just Quist

80/81
Parabolen (Transpire series), 2015
Acrylic paint, modeling paste on MDF,
61 x 44,5 cm
Parabolen (Transpire series), 2015
Acrylic paint, modeling paste, epoxy resin,
on MDF, 61 x 44,5 cm
Untitled, 2015
Acrylic paint, pigments, epoxy resin
on MDF, 60 x 78 cm
Untitled, 2015
Acrylic paint, pigments, epoxy resin
on MDF, 60 x 78 cm
Untitled, 2015
Acrylic and Indian pigments, epoxy resin
on MDF, 60 x 77 cm
Traffic cones, 2015
Acrylic paint, plastic, 13 x 13 x 19 cm
Exhibition view "Surrounded by Sagacity,"
Pictura, Dordrecht, 2015
Photo, Lukas Fikken

82
J is for Jumping Jack, 2015
Acrylic paint, modeling paste on panel,
24 x 30 cm
Photo, Courtesy Galerie Juliette Jongma

84
Parabolen (Transpire series), 2015
Acrylic paint, modeling paste, epoxy resin,
on MDF, 61 x 44,5 cm
Photo, Courtesy Galerie Juliette Jongma

85
Parabolen (Transpire series), 2015
Acrylic paint, modeling paste on MDF,
61 x 44,5 cm
Photo, Courtesy Galerie Juliette Jongma

87
Untitled, 2015
Acrylic and Indian pigments, epoxy resin on
MDF, 60 x 77 cm
Photo, Lukas Fikken

IMPRINT

JUST QUIST
IN THE BLINK OF AN EYE / IN ÉÉN OOGOPSLAG
2018

Text
Harmen Eijzenga (1940-2017)

Translation
Barbara Jean Helmes

Editing
Andrew Cartwright MA, Just Quist

Design
Stefanie Rösch & Just Quist

Lithography
Marc Gijzen

Printing
Tielen, Boxtel

Courtesy
Just Quist: CINNNAMON, Rotterdam
Juliaan Andeweg: Martin van Zomeren, Amsterdam

ISBN
978-90-829519-0-5

This publication has been made possible by financial support from the Mondriaan Fund.

Many thanks to those for making this publication and the works in this publication possible: Floor, Imre, Wim, Hester en Maarten, Harmen, Leni, QS, Pieter, Juliette, Stefanie, Andrew, Lukas, Marjolijn, Antoine, Kees en Marijke, Saskia, Bas, Koen, Nous, Saria, Jack, Pim, Juliaan, Daniel, Carlo, Zeus, Giel, Marco, EA, Leen, Mikkel, Vincent, Davide, Jaring, Alain, Giorgos, Hans, Lilian, Barbara and those who contributed in any other way.

Next to the multiple exhibition texts he wrote, Harmen Eijzenga published the following:

Wat je ziet dat ben je zelf (CBK Zeeland, 2008)
Aanwezig (Middelburg, 2017)

© 2018, the author and the artist
All rights reserved.

www.justquist.nl