

EMERGENT

Hilde Overbergh
blad-steen-schaar

Gert Verhoeven
Potjesvleesch



BEZOEKERSGIDS

Met een aanstekelijke onbevangenheid laat Hilde Overbergh zich op sleeptouw nemen door de restanten, stoffen, dingen, materialen die ze rond zich aantreft, én door de waaier aan mogelijke werkzaamheden waarin deze attributen zich laten assembleren, verbinden, stapelen, vervlechten, aaneenrijgen tot veelvormige constellaties.

De titel van Overberghs solotentoonstelling, *blad-steen-schaar*, verwijst naar het speelse aspect van dit oeuvre, naar het experimentele plezier waarmee heel diverse objecten, materialen of handelingen gecombineerd worden. En tevens naar de magie van het moment waarin een onvoorziene ontmoeting tussen ding, materiaal of handeling plaatsvindt.

In Overberghs monografie *spilled milk* wijst Femke Vandenbosch op het belang van haar parcours. Op haar negentiende trok Overbergh naar San Francisco. De *drive* van de lokale punkscene maakte een blijvende indruk. Ze bracht heel wat jaren door aan de Amerikaanse Westkust. Die wind blijft door haar werk waaien.

De eigenlijke *kunstpraktijk*, dat proces waarin kunst ontspringt, is dermate bepalend in Hilde Overberghs kunst, dat zelfs deze tentoonstelling iets van het atelier in zich draagt. Waar het Overbergh finaal om gaat, is de ontwikkeling van een creatieproces dat zich nooit vastrijdt, dat zich altijd blijft openstellen voor het onbekende.

In de stad trof ze een samenklontering van affiches aan, die nu tegen de eeuwenoude wand van de galerie aanleunt: een beeld dat door iedereen en niemand gecreëerd is, een ode aan de complexe gelaagdheid van een stedelijk mierennest.

Dit werk herinnert aan gelijkaardige recyclages van geplakte en verscheurde affiches uit het *Nouveau Réalisme* (jaren 1960-'70). Anderzijds past het naadloos binnen de praktijk van een kunstenaar die pleegt rond te struinen in een stad met de instelling van een strandjutter. Dat kan Overberghs Leuven zijn, of plekken waar ze een tijd in residentie verbleef (in recente jaren Berlijn en Mexico-City). Overbergh zoekt niks, ze stelt zich open voor wat zich zou kunnen aandienen. Dikwijls zijn dat niet de dingen die in het oog springen, maar dat wat we (zo schrijft Frits de Coninck in de monografie) “*vanuit de ooghoeken waarnemen.*” Het restant intrigeert deze kunstenaar, als potentiële bron van het nieuwe.

Frits de Coninck noemt dit een vorm van *realisme*. Het betreft hier geenszins de afbeelding van een zintuiglijk waargenomen werkelijkheid. Dit realisme schuilt in het gebruik van alledaagse materialen en dingen, waaruit vormen, inhouden of beelden ontspringen.

Tijdens de coronaperiode besloten ze ten huize Overbergh om het terras te vernieuwen. Toen ze de oude planken wegnamen, verscheen er een schat aan verloren gewaande dingen - huisraad, speelgoed, prullaria.

Overbergh verbond deze dingen in speelse assemblages en plaatste ze in een 'infini' (een papieren decor zoals fotografen gebruiken), waarna ze deze 'theatertjes' fotografeerde. Later voegde ze hier en daar een toets waterverf toe.

Door deze onooglijke dingen, die zo innig deel uitgemaakt hebben van haar eigen dagelijks leven en vervolgens zoek geraakt zijn, in zo'n abstracte, virtuele setting te isoleren, creëert Overbergh een vederlichte, virtuele realiteit met twee keer niks. Tegelijk lijkt het een speelse persiflage op de wetenschappelijke praktijk van de archeoloog.

In scherp contrast met de foto's plaatst Overbergh ons tegelijk te midden van een compositie van gevonden metalen panelen en zelfgemaakte glasvezelplaten. Hier geen venster op een virtuele ruimte. De ruimte van dit kunstwerk is het concrete 'hier', waarbinnen de toeschouwer zich in een directe relatie met deze dingen bevindt.

In de grote ruimte zien we hoe Overbergh fotografie ook op een grotere schaal inzet. Zowel de wandhoge foto van een bouwwerf als de foto op de vloer zijn opgeblazen tot schaal 1:1. Daardoor ontstaat een merkwaardige relatie tussen de respectievelijke virtuele ruimtes van de twee foto's en de concrete ruimte waarin ze gepresenteerd zijn. Net zoals bij de compositie met de panelen lijkt er een directe relatie tussen toeschouwer en kunstwerk tot stand gebracht te zijn.

Bij de foto op de vloer dreigen we, samen met de in een vilten doek gerolde figuur (de kunstenaar?), in de gekantelde ruimte van het beeld te vallen. Dit vrij grootschalige en architecturale gebruik van het beeld herinnert aan plafondschilderingen uit de barok of de rococo. Opvallend is ook hoe de glasvezelplaten van de eerste ruimte hier in de virtuele ruimte van het beeld verschijnen.

Net zoals de 'reuzenaffiche' in de eerste expo-ruimte heeft de kunstenaar de bouwwerf in de wandhoge foto simpelweg zo aangetroffen. Maar ondanks de 'realistische' oorsprong van dit beeld, oogt het theatraal, waarbij de onderste betonnen balk visueel als een podium functioneert. Zo maakt deze foto ons ervan bewust hoezeer het lineaire perspectief, dat vervat zit in de werking van elke camera, haar verschijning bepaalt.

Bovendien bespeelt Overbergh ons ‘realistisch’ gevoel van diepte. Terwijl de voorkant van de betonnen balk lijkt samen te vallen met het beeldvlak van de foto, lijkt de houten balk deze grens juist te overschrijden. Deze illusie wordt versterkt door de betonnen objecten die zich op de vloer voor het beeldvlak bevinden. De ervaring van diepte wordt verder onder spanning geplaatst door de twee schilderijen, die enerzijds – virtueel - aan de achterwand lijken opgehangen, maar anderzijds – letterlijk - op de foto gemonteerd zijn.

Overbergh bespeelt de relatie tussen kijker en beeld – tussen het subject en het object van de blik – en die tussen de virtuele ruimte van het beeld en de concrete ruimte waarin dit beeld gepresenteerd wordt. Het herinnert aan schilderijen uit de vroegmoderne periode - van 15de-eeuwers als bv. Van Eyck, della Francesca of Overberghs stadsgenoot Bouts – toen schilderijen vaak voor een specifieke ruimte gemaakt werden. Ook 17de-eeuwse schilders als Francisco de Zurbarán of Samuel Van Hoogstraeten bespeelden in meesterlijke trompe-l’oeils de feilbaarheid van onze waarneming.

Frits De Coninck schrijft: “In het atelier doet het begrip kunst er helemaal niet toe. In het atelier gaat het om het werk van de kunstenaar dat altijd onderweg is en nooit helemaal af. Pas als het de drempel passeert en de buitenwereld in gaat om op eigen benen te staan, verklaart de kunstenaar het voor voltooid, en zelfs dat is bij Hilde Overbergh nooit helemaal zeker. Want kenmerkend voor haar kunstenaarschap is dat het een ongoing process is. Het atelier is een kraamkamer waar haar werk in een voortdurende staat van geboorte verkeert. Dat is wat haar manier van werken en denken karakteriseert. Aan iets beginnen en niet, of niet precies, weten waar het uit zal komen en vooral alles zo lang mogelijk openlaten. Dat is wat we de atelier-attitude zouden kunnen noemen, in haar zuiverste vorm.”

In de kelder heeft Overbergh zo’n ‘kraamkamer’ geïnstalleerd. Met onder andere drie metalen bakken, waarin respectievelijk rode, gele en blauwe verf gegoten is. Het doet denken aan de eerste lesjes kleurenleer of schilderen, aan Mondriaan en De Stijl of aan Barnett Newmans *Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue?*

De doeken aan de hoge wand zijn alle in een van de bakken gekleurd. Ze vormen een ode aan Helen Frankenthaler, net als Newman een van de protagonisten van de *Colorfield Painting*. Frankenthaler vond in 1952 de *soak-stain-techniek* uit. Daarbij goot ze verdunde olieverf op een op de vloer gelegd, ongeprepareerd doek. Deze wijze van schilderen vertoont diezelfde wisselwerking van *handelen* en *laten gebeuren*, die ook Overberghs praktijk aanstuurt.

Deze doeken worden ooit misschien op een spieraam gespannen om schilderij te worden. Opmerkelijk is de actieve rol die de zwaarte-kracht vooralsnog mag spelen. Terwijl Mondriaan naar een ideale kosmos verwees, speelt deze kunst zich af in het hier-en-nu, ze is ruimtelijk en tijdelijk.

Naast deze voorliefde voor zachte materialen houdt Overbergh ook van het kernachtige gebaar van de *shaped canvas* (van bv. Frank Stella of Elsworth Kelly): precies door hun afwijking van het gebruikelijke rechthoekige formaat, zeggen die hun illusionistische functie als venster op een virtuele wereld vaarwel.

Wat beide – zachte of harde - vormen van schilderkunst met elkaar gemeen hebben, is dat ze het schilderij tot een concreet ding maken, dat een wisselwerking aangaat met de specifieke context waarin het gepresenteerd wordt.

In de monografie schrijft Femke Vandenbosch over Overberghs gebruik van collage en assemblage: *“Het construeren gebeurt letterlijk in en met de ruimte. Zo kunnen kunstwerken van vorm veranderen in situ en door hun onderlinge dialoog. (...) Collage is meer dan een techniek. Het is een daad. En bij Overbergh is het geen onschuldige handeling. Ze zet aan tot een constante oefening van herbekijken hoe er naar de wereld gekeken wordt.”*

Het was Pablo Picasso die, in 1912, de allereerste collage maakte. In zijn spoor o.a. Kurt Schwitters, die afval van de straat raapte en tot beelden en zelfs ruimtes verwerkte. Dit beïnvloedde Robert Rauschenberg, op zijn beurt een bron van inspiratie voor Hilde Overbergh.

Veel hedendaagse denkers (zoals Bruno Latour of Donna Harraway) benadrukken hoe de mens niet autonoom in de wereld staat, maar zich in een doorlopende wisselwerking bevindt met tal van dingen en wezens. Dergelijke vormen van ‘entanglement’ (verstrengeling) tussen hier en daar, positief en negatief, zacht en hard, binnen en buiten, subject en object vinden we op een uiterst rijke, gebalanceerde, veelvormige wijze terug in wat Vandenbosch Hilde Overberghs “arena” noemt.

Gert Verhoeven heeft geen CV, zegt hij. Hoewel de multidisciplinaire kunstenaar wel over een lijvig palmares beschikt, weigert hij zijn kunstenaarschap te laten vangen in een steriele en rechtlijnige formule.

Naar aanleiding van de vele gesprekken die plaatsvonden in de voorbereiding van de tentoonstelling, besloten curator Hilde Borgermans en Verhoeven dat een interview de beste opzet zou zijn om de toeschouwer te begeleiden door de ruimtes van de galerie. Op die manier is de stem van de kunstenaar rechtstreeks aanwezig. En Verhoeven kan het goed uitleggen. Met *Potjesvleesch* presenteert hij recent werk.

HB:

Gert, *Potjesvleesch*. Dat spreekt voor zich binnen de omgeving van het mooie Veurne.

Het bestaat uit drie soorten vlees (kip, konijn en kalfsvlees) en jij brengt drie series van werken die door elkaar vermengd worden opgesteld in de galerie.

Toen we aan je keukentafel gesprekken voerden, maakte je opeens de vergelijking met *Pagpag*. Het wordt gegeten in de sloppenwijken van de Filipijnen en is een samenraapsel van etensresten van fastfood restaurants die zijn weggepoetst op vuilnisbelten en stortplaatsen. Het gegeven van junkfood wordt des te meer grotesk wegens het feit dat dit bijna resten van resten zijn, die alsnog geconsumeerd worden. Daaruit spreekt toch werkelijk een vernederende armoede. Potjesvlees wordt echter gemaakt van nobeler stukken vlees en wordt beschouwd als een delicatessen. Toch verbaast me je fascinatie voor beide producten

niet. Jouw werk lijkt zich altijd te bevinden in de hoogtes en laagtes, maar nooit op de veilige middenlijn. Waarom zoek je die pieken en dalen op?

GV:

De beste gesprekken gebeuren aan de keukentafel, Hilde.

Zeker, ik hou van mélanges, ik hou van laagjes, van plateaus of vlaktes, hoogvlakte of laagvlakte maar vooral de overgangen, etc.

Zo zijn er ontmoetingen die interessant zijn: de ontmoeting tussen twee materialen, tussen verscheidene culturen of klassen ook, tussen twee ideeën, tussen twee of meer series.

Waar bevindt zich de overgang tussen hoge cultuur en lage cultuur trouwens, wie bepaalt die? Uiteraard is het nog steeds konijn in het potjesvlees, maar het smaakt ook al een beetje naar kippenwit en kalfsvlees.

Ik werk graag en meestal in series omdat de variatie op de creatie ontsnappingen biedt als kunstenaar. Ik toon graag verschillende series door elkaar, omdat de ontmoetingen tussen de series nog extra ontsnappingsmogelijkheden bieden.

Ik gebruikte het woord *Pagpag* met betrekking tot de teksten die over mijn werk verschenen. Dat was wat stout natuurlijk, want meestal herwerkt de journalist of schrijver flarden van bestaande teksten.

Jij spreekt over een vernederende armoede in verband met *Pagpag*. Maar eigenlijk is het ook zeer nobel, want met de overschotten van het

junkfood wordt er weer gekookt. Er moet geproefd worden en de juiste specerijen dienen toegevoegd om het weer op smaak te brengen. Dat kan je over junkfood niet zeggen, want daar is geen kookkunst of proeven mee gemeoid. Junkfood is de consument bedriegen en manipuleren. Dus is *Pagpag* eigenlijk een soort wraak, een tekst van een tekst die waarschijnlijk niet meer naar konijn, kip of kalf smaakt, een nobele creatie van niet-nobele bestanddelen. Al vind ik wel dat er meer originele teksten mogen geschreven worden. Hoog en laag heeft elkaar o zo nodig, niet?

HB:

Ja, ze meten zich toch aan elkaar. Kun je me meer vertellen over de serie *LALALALALA*. Het zijn zeer dramatisch ogende 'dingen', maar die wc-potjes, iets wat we associëren met kinderen die hun gevoeg leren doen, krijgen iets tragisch. Waarom zijn die potjes zo met elkaar verstrengeld? Ze zien er bovendien verweerd uit. De originele plastic van zo'n potje is blinkend en proper. Hoe en waar heb je ze gemaakt?

GV:

Och Hilde, ik ben een zeer dramatisch kunstenaar, weet je? Of tragisch misschien? Al prefereer ik wel de tragikomedie op zijn Shakespeares.

Ik heb de reeks *LALALALALALALA* laten maken in Sofia, Bulgarije.

Ik ben al een tijdje gefascineerd door Siamese tweelingen. Toch gek om met twee in 1 lichaam te zitten, twee geesten in 1 lichaam.

In een tijd waarin alles draait rond het individu, zijn persoonsontwikkeling, zijn doel of zingeving, zijn diepte, zijn zijn, etc., zijn er toch nog af en toe abnormaliteiten waarbij je met 2 personen in 1 lichaam zit.

De medische wereld maakt er meestal zijn tour de force van om ze toch van elkaar te scheiden, op risico van leven of dood, en niet altijd op vraag van de tweeling of de familieleden. Want een mens moet zich nu eenmaal kunnen ontwikkelen als individu. Maar het blijkt dat veel Siamese tweelingen zeer tevreden waren of zijn met letterlijk aan elkaar gehecht te zijn.

Zoals ik je reeds vertelde kocht ik plastic potjes in Sofia, ging er mee naar de gieterij in Sofia, legde ze in de gewenste vorm, die telkens herinnert aan een welbepaalde tweeling: namelijk verbonden via buik, rug of hoofd, of beter voor-, onder- of zijkant. De man van de gieterij bracht de nodige gietkanalen aan om alles in één keer te gieten met de verloren was-techniek. Ik liet het plastic gedeeltelijk mee smelten en dat smelt niet altijd even netjes als was.

Eigenlijk is het een soort *ready-made*, want de man van de gieterij heeft het werk gemaakt. Het is ook een ode aan de techniek, want de gietkanalen die normaal gezien verwijderd worden maken uiteindelijk deel uit van het werk.

Ik dacht ook veel aan Freud, want de *potty-training*

bij het jonge kind is voor hem cruciaal bij de ontwikkeling van de persoonlijkheid van de baby. Als het daar fout loopt, kan er later als volwassene wat mankeren volgens Freud. Het jonge kind zal bij de eerste keer op het potje ook schrikken want hij verliest een stukje van zichzelf langs achter. Als ouder moet je het kind dan ook geruststellen.

Voor alle duidelijkheid: dit alles volgens Freud, hé. Eigenlijk zou Slavoj Zizek een tekst over het werk moeten schrijven, lol.

Tijdens een studiobezoek van een jonge schrijfster kwam ik er achter dat onze eigen Paul Van Ostaijen een gedicht over een Siamese tweeling schreef: *De rijke armoede van de trekharmonica*, over Rodica en Dodica. De klank en het ritme van de woorden en de schoonheid van de typografie overheersen de betekenis bijna.

Ik had de titel LALALALALALALA voordien al bedacht naar de namen van voornamelijk Indische meisjes wier naam steeds op de letter A eindigt.

Figure A van Marcel Broodthaers of *l'objet petit a* van Jacques Lacan.

HB:

Naar aanleiding van je COCA-KETCHUP-CHOCO-NUTS-serie vroeg ik me af wat je verhouding is met eten? Het komt vaak terug in je oeuvre. Heeft dat met vulgariteit te maken, met het lijfelijke? Of met het feit dat het bereiden van eten vergelijkbaar is met de arbeid van kunstenaars binnen de kunstgeschiedenis en bijgevolg een zekere traditie inhoudt?

GV:

Ja, ik eet graag en ik kook heel graag en de geschiedenis van de wereldkeuken is misschien wel vergelijkbaar met de kunstgeschiedenis. De mens heeft het ook altijd moeten doen met wat zich rond hem bevond: de gewassen, de fauna en flora maar ook de kooktechnieken.

De serie heet *COCA-KETCHUP-CHOCO-NUTS*, en wie eet er nu net veel nootjes? En je hebt uiteraard de uitdrukking: *GO NUTS*. Misschien moet jij eens uitzoeken voor mij van waar de uitdrukking komt.

Ik kan me soms toch behoorlijk boos maken over hoe moeilijk mensen het zich maken met regeltjes die ze zichzelf wel of niet aanpraten. Al die tradities en systeempjes.

De serie heeft niet zoveel met het vulgaire te maken maar des te meer met het lijfelijke en het lijf of het lichamelijke wordt toch wel heel oneerbiedig behandeld ten opzichte van het geestelijke.

Soit, Ik hou van het vlees en de karkassen van Francis Bacon, ideologisch maar ook esthetisch bekeken.

HB:

Ik had met Jan Vercruyssen, zowat een mentor voor ons beiden, een fijne connectie via muziek. Hij verfoeide het als ik *Paroles, paroles* van Dalida voor hem zong toen we aan zijn reeks *Paroles* werkten. “*Daar gaat het niet over, Hilde*”. Dat vond ik erg grappig. Omdat je over ritme spreekt

en ook je tentoonstelling hier bij Emergent vrij ritmisch is opgesteld, vroeg ik me af op welke manier muziek nog verweven is in je werk.

GV:

Met muziek heb ik minder, Hilde. Ik kan niet werken met muziek, want dan begin ik meteen te dansen, wat me belet om te werken.

Maar ik hou van ritmes, klanken, symfonieën, requiems en ook van populaire deuntjes.

Als ik er maar kan op dansen.

Op requiems kun je nu wel niet zo goed dansen.

HB:

Op de eerste verdieping van Emergent hoor ik wel het ritme van Julio Iglesias' *Me Olvide De Vivir* (vertaling: ik vergat te leven) bij de ruimtes die je behangen hebt en gevuld hebt met onder andere de *Rose Bengal Series*. Het lijkt allemaal zo lieflijk, maar Iglesias mikt wel met pijlen naar ons hart. Hij doet dat natuurlijk via een muzikale formule die voor kenners als vals beschouwd kan worden. Zo speelt hij in op een bijna geformuleerd sentiment. Ik zie dat niet als 'vals', want de ontvanger van het sentiment, in vele gevallen niet meteen de liefhebber van hoge cultuur, heeft helemaal geen slechte intenties.

GV:

We spreken zoveel over hoog- en laagcultuur.

Moeten we het daar nog over hebben?

Hoog is niet zo interessant maar laag eigenlijk ook niet. Des te meer de vermengingen, verschuivingen en gradaties.

Het liedje is een ode aan het leven. Laat me de

eerste nog tegenkomen die ECHT denkt dat hij het goede leven leidt. Velen beweren van wel uiteraard. Ik denk nu aan Bruce Naumans *One Hundred Live and Die*.

HB:

Je zegt: “Hoog is niet zo interessant, maar laag eigenlijk ook niet. De vermengingen, verschuivingen en gradaties des te meer.”

Op deze verdieping toon je eveneens een werk uit de reeks *Isola Inferiore*, bijna als een pièce de résistance. ‘Inferiore’ betekent letterlijk ‘lager’. Vandaag staat het Italiaanse eiland bekend als ‘Isola Bella’ omwille van zijn prachtige tuinen. Dat zien we terug in de afbeelding. Hier zit je via deze specifieke titel-verschuiving toch letterlijk met het gegeven van ‘lager’?

GV:

Het *Isola bella*-panorama is gedrukt door Zuber and Cie in Mulhouse met de typische houtblok-stempeltechniek van twee eeuwen geleden. Ik heb de kleuren geanalyseerd en deze gebruikt om verder te werken in het panorama. Ik wou aan het idyllische landschap ontsnappen. En verder ben ik een zeer groot Monet-fan, zeker zijn waterlelies. Alles ontsnapt ook. Zijn het de lelies of hun spiegeling, de weerspiegeling van de wolken in het wateroppervlak, de diepte van het water en dat alles op canvas zo groot dat het zelf een pool wordt, gemaakt voor de Tuileries, hé, prachtig.

Dit specifieke behang was duur. De reproductie van kunstwerken (vaak Oosterse) op behang-

papier was ooit een teken van rijkdom, in tegenstelling tot het goedkope behangpapier dat ik gebruik in de reeks *Grote vissen eten de kleine op*. Het behang zegt zoveel over de maatschappelijke klasse.

HB:

Gert, je vroeg me eerder uit te vissen waar ‘going nuts’ vandaan kwam.

In het Engels was ‘nut’ een vroege metafoor voor ‘hoofd’, omdat een hoofd volgens sommigen op een grote noot leek. Volgens de Online Etymological Dictionary werd in 1860 krankzinnigheid gelijkgesteld met ‘nuts’ zijn. Later werd gezegd dat een excentriek persoon ‘nuts’ was.

Ik vond ook nog het volgende mooie verhaal. Toen de Duitsers in de slag om Bastogne de Amerikanen opriepen om zich over te geven, reageerde Generaal Anthony McAuliffe met één woord: “Nuts!” (Op de vraag van de verbaasde Duitse afgezanten wat het betekende, antwoordde een assistent van McAuliffe naar verluidt: “*Het betekent: jullie zijn niet goed wijs.*”)

In de serie *Grote vissen eten de kleine op* verwijst je naar de gelijknamige gravure van Pieter Bruegel de Oude. Je ziet er ‘schimmen’ van terugkomen in je werk via zeefdruk. Er schuilt natuurlijk ook iets van de kinderspelen in dat behangpapier op de muur, maar wat was de bedoeling van die flarden kinderbehang op het werk zelf?

Bruegel is in feite rijk geworden met zijn

prenten. Gespecialiseerde etsers, graveurs en prentmakers waren de uitvoerders. Bruegel was de ontwerper en bedenker. Dan rest de vraag 'Wat is origineel?'. Het gevolg hield een zekere democratisering van het kunstwerk in. Het zorgde ervoor dat de intellectuele stedelijke elite zich deze kon veroorloven. Het hele gegeven heeft iets pervers, terwijl dat kinderbehang onschuldig blijft. Sommige kinderen zullen, vanwege hun afkomst, altijd kleine vissen blijven, die opgegeten worden door de grote. Kleine kunstjes door een grote kunstenaar of grote kunst door een middelmatige kunstenaar, wie zal het zeggen?

Vennoten: Jeroen Beeuwsaert & Nathalie Dochy, Dirk Castelein & Hilde Devos, Tine & Charlotte Castelein, Pierre Debra & Charlotte Houtsaegeer, Frank Maes, Ivan Maes, Niko Maes, Thomas & Peter Moerman, Steven Verhelst & Charlotte De Groot

Sponsors: Maes Promotie en Constructie, Castelein Stor'it, Ivan en Anny Maes, Rietveld Projects, Beeuwsaert Construct BV

Adviseurs: Geert Behaegel, Luc Derycke, Sam Eggermont, Lieven Pyfferoen, Rolf Quaghebeur, Monia Warnez, Tom Willemkens



EMERGENT-team: Hilde Borgermans, Jelle Clarisse, Frank Maes, Lieven Pyfferoen, Bram Vandevreire

Curators: Hilde Borgermans & Frank Maes

Met dank aan de kunstenaars



EMERGENT
Grote Markt 26, 8630 Veurne
galerie@emergent.be
www.emergent.be

SAVE THE DATE

Zondag 21 april van 14u tot 18u:
Finissage met voorstelling exclusieve editie
van Gert Verhoeven voor Emergent