

*de la tranquillité/
van het verpozen*

CC DE MARCHIN & EMERGENT

BEZOEKERSGIDS

“*Tranquillité*,” eenvoudig of verschrikkelijk woord! Een soort ideaal, een *nirvana* buiten bereik? Hersenschim, eenhoorn? “Het leven, dat is beweging, opwinding, het onophoudelijke verbruik van fysieke, morele en intellectuele krachten. Laat ons liefhebben, lijden, laat ons elk plezier riskeren en aanvaarden, of laat ons haar meteen doden, want ze is nergens anders dan in de dood, uw *dame tranquillité!*” schrijft George Sand vol vuur in *Tamaris* (1862). Want is de kunstenaar niet bij uitstek de rusteloze zoeker, voortdurend in nood, op tocht, op zoek, in beweging? ...Ja, maar de kunst kan ons ze laten benaderen, die onmogelijke dingen! Uit een kort voorafgaand gesprek met Frank Maes kwam de volgende, al te politiek correcte constatering: in deze getroebleerde, om niet te zeggen apocalyptische tijden, ziet de kunstenaar zich gedwongen om te getuigen over een wereld in brand, om kant te kiezen, om een positie of dynamiek aan te duiden of zelfs te *belichamen*. In dat opzicht is kiezen voor het rustgevende meer dan zich verzetten: het is de provocatie aandurven. Een mediale aberratie. Een filosofische ongerijmdheid. Want, de rust kan ten slotte, zowel in de kunst als elders, geen stabiele, tastbare toestand zijn, hooguit een aspiratie.

Terwijl *Het boek der rusteloosheid*, het postuum en laattijdig uitgegeven boek van Pessoa, het tegendeel van sereniteit uitdrukt, dan betekent dit echter niet de agitatie of de opwinding. Als kroniek van een onttoverde wereld postuleert

het ook dat het leven niets is, zonder de kunst die richting komt geven aan het gekwelde dwalen van die “vermenigvuldigingen van onszelf,” van onze onverzoenbare veelvoudigheid. Wat dan, bijgevolg, te zeggen over een groepstentoonstelling? De hier verzamelde zachte energieën zijn evenwel uiterst gevarieerd, zelfs tegenstrijdig. Het meerduidige woord ‘Emergent’ (onvoorspelbaar opdoemend, verschijnend) zegt het zelf, met een accent dat Duchamp of Pessoa bevallen zou hebben: het is de kunstenaar, maar ook de kunst, die (rustig?) verschijnt; dit vindt plaats onder het oog van de toeschouwer, die deze gebeurtenis zin geeft en het spel van de enigmatische verschijning meespeelt. Hoeveel kunstenaars zouden overigens akkoord gaan over een definitie of een ontwerp van ‘het rustgevendende’? Neen, de rust is beslist iets rusteloos. Soms toch allemaal overeenstemmend ... wat een kalmte, welk een sereniteit ... wat een benijdenswaardige gelukzaligheid ... harmonie, enkelvoudige en duurzame akkoorden ... En wat indien de rust binnen de kunst – en misschien alleen daar – goed en wel zou bestaan? Simpel als een kleur, evident als een gebaar.

E.A.

“Ah oui, les Flamands aiment se faire mal.”

Of we interesse hadden om samen een tentoonstelling te maken, simultaan in beide plekken en met dezelfde kunstenaars? Die vraag kregen we van Pierre Mossoux, artistiek directeur van het cultureel centrum te Marchin – een plek die we niet kenden. Wel konden we vaststellen dat Emergent al opmerkelijk vaak met Franstalige kunstenaars gewerkt heeft, van Berlanger en Quertain tot Gérard of Pica Pica. Toen we vorig jaar met de Vrienden van de galerie een weekend in Luik doorbrachten, en daarbij onder andere de *Biennale de l'image possible*, galerie Nadja Vilenne, de collectie Crismer en het atelier van Marc Angeli bezochten, viel ons op hoe warm we daar ontvangen werden. “U komt een weekend doorbrengen in Luik, in plaats van in Parijs of Amsterdam? *Formidable!*”

Verstandhouding, ontvankelijkheid, “verbondenheid, ja zelfs tederheid,” “een gelukkige mengeling van kunst en levenskunst.” Deze waarden staan centraal in *la manière de faire* van CC Marchin, niet alleen in de omgang met mensen of met het schitterende landschap van de Condroz, maar ook met kunstwerken. In die zin, schrijft Pierre Mossoux, is het beleid minder gericht op bepaalde scholen of namen, op invloeden van mode of genre, of van al te theoretische debatten. Pierre had ook een voorstel van thema in petto: “*de la tranquillité.*” Bijna een

provocatie in deze heftige tijden. We aanvaardden de samenwerking en de titel in dank, en voegden eraan toe: “van het verpozen.”

De samenwerking genereert een spel van gelijkenissen en verschillen. Ook Emergent ligt perifeer, in een schitterend landschap. Ook hier geen theoretisch discours, noch machinaties van de globale kunstmarkt. Ook Emergent tracht diverse toegangen tot hedendaagse kunst te creëren, door middel van verzorgde tentoonstellingen, klare taal, rondleidingen of kunstreizen. Maar in de selectie van kunstenaars spelen de waarden van Marchin een minder grote rol. Wij zijn in de eerste plaats op zoek naar nieuwe, ongeziene beelden of expressievormen. In de overtuiging dat een veranderende wereld om nieuwe vormen vraagt, die op hun beurt onze cultuur open houden. We ontwaren dus een andere *tijdsbeleving* in de werking van beide kunstplatformen.

Tijdens een eerste bezoek aan Marchin spraken we onze bewondering uit voor de prachtige omgeving. Het gaf ons zin om in het voorjaar van 2019 in de Condroz te komen fietsen. Waarop Pierre de gevleugelde woorden formuleerde waarmee we deze inleiding begonnen.

A.C. & F. M.

Marc Angeli is een Belgische kunstenaar, oorspronkelijk van een familie in Trentino. Hij verkent, sinds meer dan veertig jaar, zowel de diepten van de menselijke natuur als die van de schilderkunst. Sinds niet geringe tijd concentreert hij zich op het monochroom, van een klein formaat. Deze focus heeft evenwel een niet-exclusief karakter, ze vertoont geen verwantschap met een radicaliteit of met een of andere post-minimalistische volharding. De natuur staat daarentegen centraal bij hem, alsook de relatie die de mens met haar onderhoudt – waar de organische, filosofische, ethische of esthetische dimensies intiem met elkaar verbonden, of tenminste bijeengebracht zijn. Deze onverbrekelijke categorieën van de ervaring zijn hier van groter belang dan technische knowhow of elke poging tot conceptualisering. Angeli lijkt daarentegen te proberen om de bronnen zelf van zijn kunst en van de materie (waarbij hout, pollen, hars, honing, was of zelfs rundsbloed zich vermengen) te verzoenen met meer hedendaagse aspecten van de plastische taal. Deze laatste bestaat hier uit bedwelmende toetsen en nuances, met lichtheid op het oppervlak aangebracht, die een nieuwe – stille, meditatieve – relatie aangaan met de ruimte, de waarneming, het gevoel. Verliefd als deze kunstenaar is op het goede eten, de genoegens van het leven en van de tafel, verbaast het ons niet om zelfs wijn en olijfolie in zijn ‘composities’ te zien figureren. Dit is een manier om het natuurlijke element

in de kleur, die vaak verkeerdelijk als louter kunstmatig opgevat wordt, opnieuw in beschouwing te nemen. De zuiverheid van deze kleuren kan iets bedwelmends, fascinerends of absorberends bevatten.

Startend met de keuze van de drager en de materie van het object, zet alles in Marc Angeli's onderneming, met een rechtlijnigheid en een bijna morele veeleisendheid, het eigenlijke proces van de schilderkunst zichtbaar in werking. Elk 'toevallig' gevonden voorwerp – meestal in hout, licht hout, edel of niet, paneel of eiken vat – , dat zijn eigen geschiedenis met zich meedraagt, wordt herbekeken op het vlak van consistentie en dikte, in de ontmoeting met het gekleurde mengsel van een unieke en niet-reproduceerbare samenstelling, die er de substantie en de waarneming van zal transformeren. De realiteit van het materiaal speelt een even grote rol als haar esthetische dimensie, variabel naargelang de omstandigheden, de ophanging of installatie van de werken, maar ook afhankelijk van de ontvankelijkheid van de toeschouwer.

E.A.

Het werk van Herman Asselberghs richt zich op de invloed van mediabeelden uit de recente geschiedenis op het collectieve geheugen. Hij biedt alternatieven voor de gebruikelijke beeldvorming van gebeurtenissen. Beelden met een andere focus dan deze uit de massamedia. Hierbij kiest Asselberghs resoluut voor de stiltes, de ruimtes tussen de dingen, weg van het spektakel en het geweld.

In *For Now* (gepresenteerd in Emergent) zien we beelden van publieke plaatsen en parken waar mensen tijd doorbrengen en waar niets bijzonders gebeurt. Het zijn momenten van alledaagsheid en verstillings die eender waar kunnen plaatsgrijpen. Toch zijn alle beelden uit de film afkomstig van zorgvuldig gekozen locaties, zoals het Lewinsky park (Tel Aviv), Maximiliaanpark (Brussel), Habimaplein (Tel Aviv), Lion Square (Londen), Zuccottipark (New York), Times Square (New York). Het zijn plaatsen die elk een spanning in zich dragen, tussen alledaagsheid en actualiteit. Asselberghs verknijpt zijn beelden zodat toeristen naast activisten komen te staan, burgers naast vluchtelingen, joden naast moslims. De verschillen tussen de mensen en plaatsen vervagen en gaan op in een nieuwe filmische eenheid. Het ongrijpbare van het moment verplicht de toeschouwer zich over te geven aan het moment. Het is een omgaan met tijd die men beleeft.

In *Black Box* (te zien in Marchin) zoekt Asselberghs

een alternatief voor het in beeld brengen van een van de meest ingrijpende gebeurtenissen aan het begin van de eenentwintigste eeuw, 9/11. In plaats van de gekende beelden uit de massamedia kiest hij ervoor om een ander moment centraal te stellen: de grootste vredesbetoging ooit. Op 15 februari 2003 kwamen wereldwijd 3 miljoen mensen op straat om de nakende Amerikaanse invasie van Irak tegen te gaan. De betoging was niet alleen zonder resultaat, maar ze verdween ook uit ons collectief geheugen. De film leest als een kritiek op de permanente poging van de massamedia om angst en dreiging te cultiveren. *Black Box* wil deze gebeurtenis uit het duister halen en de toeschouwer een positiever en emancipatoirisch beeld voorstellen. Asselberghs gebruikte in deze filmische montage naast zijn eigen opnames - die hij maakte tijdens de betoging met zijn gsm-toestel - ook beelden van tv en andere media. Er ontstaat een gefragmenteerd beeld dat balanceert tussen leesbaar en onleesbaar. De vraag dringt zich op of een beeld nog nodig is. De suggestieve beelden moedigen alleszins aan om verder te kijken dan de massamedia waarmee we dagelijks overspoeld worden.

A.C.

Raphaël Buedts (1946-2009) is een veelzijdige, multidisciplinaire en bedachtzame kunstenaar. In de luwte heeft hij een oeuvre uitgebouwd, dat tegelijk gevarieerd en coherent is, en dat meandert tussen sculptuur, meubel, tekening en schilderij. Zijn subtiele balanceren tussen abstractie en gevoel, tussen functie en vorm, tussen letterlijke en figuurlijke betekenis, getuigt van ongewone verlangens; getuigt, met vaardigheid, van de wankel en fragiele aanwezigheid van de dingen, maar ook van de extreme vrijheid van de creatieve geste. In de aan de kunstenaar gewijde monografie (S.M.A.K./MER Paper Kunsthalle, 2009) karakteriseert Wim Van Mulders hem als een “stille en in zichzelf gekeerde man. Hij observeerde scherp, maar was karig met commentaar. Zijn oordeel klonk hard en kordaat (...). Buedts’ buitengewone en intieme beelden weerkaatsen de eigenzinnigheid van de man en zijn evoluerende inzichten. Het zoeken naar een geldig fundament voor kunst houdt in dat hij een concrete en mentale ruimte aanbiedt — als trapgat naar het hart — waarin een ademloze stilte heerst.”

Het ensemble werken dat voor deze tentoonstelling samengesteld is, zou als ondertitel kunnen hebben: *Een engel aan mijn tafel*. Een engel, of een vogel, of nog, een wolk, ... Zeker, de kwetsbaarheid en het fragiele evenwicht van bepaalde werken van Buedts – en meer bepaald van zijn werken in de natuur – zouden eerder

de onrust of de voorzorg opwekken of oproepen. Maar telkens leidt de ongebruikelijke verwerking van de drager, van de titel, van het onderwerp of van de metaforische betekenis tot een unieke vorm van lichtheid, die het discrete teken is van grote kunst. *Onder de tafels* is trouwens de titel van een van de series, in de zoektocht naar de keerzijde van de dingen; maar de wolk neergestreken op een bank, de *meubels voor vogels*, zijn fascinatie voor de slapende kat of voor de randen van tafels, zijn lichte tekeningen naar de patronen van zijn moeder, naaister, ..., dat alles vertaalt goed die neiging om met genoeg waarden, zoals het hoge en het lage, het zware en het lichte, het nutteloze en het essentiële, het praktische en het poëtische, om te keren of op hun kop te zetten. Zo is het ook met zijn manier om zichzelf te beschouwen, herleid tot een arme en bescheiden ready-made (zijn pet), of tot enkele zelfportretten zonder inschikkelijkheid, zonder toegeving. Zijn verhoudingen tot het landschap verlenen zijn schilderijen het vermogen van een contemplatieve pauze, een verademing.

E.A.

Sylvie Canonne is al geruime tijd bezig met graveren, tekenen, schilderen, borduren, beeldhouwen... Haar werken keren terug naar de krachtige impulsen van de kindertijd en de symboliek van dromen of verhalen. Ze zijn dan ook gebed in een gevoel van empathie of liefde, en omdat ze eerder alluderen dan benoemen, hebben ze een soort lichtheid over zich, alsof ze immaterieel zijn. *Pour Hadewijch* keert terug naar de lessen Middelnederlandse literatuur die de kunstenaar zich herinnert van toen ze achttien was: ze leerde toen over de Antwerpse begijn Hadewych, een 13de-eeuwse mystica, die gedichten, visioenen en brieven schreef.

Canonne is een spirituele en zelfs amoureuze relatie met Hadewych aangegaan en stelt werken voor die in resonantie staan met het intieme universum van de mystica. Het is een universum waarmee de kunstenaar zich verwant voelt en dat ze met Hadewych deelt. Een reeks olieverfschilderijen op zijdepapier in diepe groentinten, drukt uit hoe de ziel transformeert doorheen het plastische werk en hoe tegelijk ook de grondstof evolueert. "Er is een levende chaos," zegt Sylvie Canonne, "die duister wordt, steeds duisterder. Terwijl je blindelings voortwerkt, dek je geleidelijk, laag na laag, het tumult toe, tot je in dit groene veld dat teruggekeerd is naar de ongedifferentieerde toestand, nog slechts enkele tekenen van wit overhoudt. Zijn het takken, botten, stelen?" Haar procedé komt neer op schrappen; de vorm

ontstaat, als bij een ajourwerk, via ruimtes die opengelaten worden in een materie die zo goed als volledig dichtgemaakt is; dit zijn reliëfs, misschien zelfs relieken? “Eens het heilig vuur is bedaard, eens je door de storm heen bent geraakt, blijven – of verschijnen – er enkele rustaltaren van stilte. Het wordt licht.” De woorden van de kunstenaar komen in de buurt van een soort profane mystiek – en ze worden bevestigd door de titel van een ander werk, een messing pijl in de vorm van een roos genaamd *L'Expérience absolue*.

Deze tekens roepen misschien niet direct rust op, maar wel een “vrede die diep geworteld is in het zijn. De reis heeft een uitwerking, transformeert, brengt een verdunning of een concentratie van de materie teweeg.” We vinden die reis ook in *Le Pré de l'amante* (2019), een groot olieverfschilderij op zijde, met in zijn middelpunt een vorm van leegte, die geschapen wordt door de draaiende, cirkelvormige beweging van de bloemen. Een zwaan, “wit op wit” in een veelhoek getekend in potlood (2013-2019), brengt als het ware wat frisse lucht in het tumult en de dichte massa: hij is een grote acrylvorm op papier, nauwelijks waarneembaar, en wordt aangevuld met natuurlijk licht, bewegend op de muur. Wereldse rust en mystieke vrede zijn hier gelijkwaardig en worden één in de artistieke schepping en in de overduidelijke magie van de *openbaring*.

E.A.

Als een kunstenares die afstand houdt van modes, tendensen of stromingen, stelt Christine Couvent in haar werk de intuïtie en het gevoel voorop. De genoegens van het delen (de tafel en het voedsel), die van de natuur (dieren en landschappen), de eenvoudige en kinderlijke dingen, maar ook het lumineuze, voeden op gelijkwaardige wijze haar picturale onderzoek. *Aan tafel* is zonder twijfel een van haar geliefde thema's, net zoals de picknick, en meer algemeen de momenten van samenzijn en van menselijke sympathie. Schapen, koeien, kinderen op de landerijen of in de binnenhoven maken integraal deel uit van haar persoonlijke 'mythologie.' Haar werk bevat ook verwijzingen naar traditionele motieven van de Vlaamse schilderkunst, die belangrijk zijn voor haar poëtica: denken we meer bepaald aan Gustaaf De Smet, actief binnen de tweede School van Sint-Martens-Latem. Met hem deelt de schilderes de liefde voor de oorspronkelijke grond en landschappen, het gezelschap van verweerde landbouwers, die de laatste platte-landscafés bevolken ... maar ook de vorm van eenvoudige bespiegeling en schilderkunstige meditatie, mogelijk gemaakt door het dierlijke, verankerde, vredige leven.

Christine Couvent ontleent andere – meer maniëristische – referenties aan Watteau, maar waardeert evenzeer de soberheid van een intuïtieve tekening die zich beperkt tot enkele trekken. Ze houdt ervan haar artistieke

benadering als 'archaisch' te bestempelen, of om in het archaische vormen te zoeken die hun authenticiteit kunnen garanderen, zelfs een soort frisheid of verworven naïviteit. De zin voor kleur en licht (anders gezegd: het geluk) van sommige fauvistische schilders en van Bonnard zijn daar ook de revue gepasseerd. Voelen, begrijpen, noteren, fotograferen, ... Aanvankelijk aftastend, instinctief en zelfs wild in zijn elan, soms fris en dromerig als een onschuldig spel, ontwikkelt haar schilderkunst zich vervolgens via de reflectie, de rijping, totdat deze een eigen leven verkrijgt, wat haar verblijdt. Het autonome leven van het voltooide doek nodigt uit om met de vingertop of het oog het zuivere plezier van de kleur, de adem, de smaak af te tasten, maar ze rust ons ook beter uit om zwaardere onderwerpen te benaderen en te begrijpen, dicht bij het genre van de 'vanitas,' die ons uiteindelijk verwijzen naar de kwetsbare schoonheid van het bestaan.

E.A.

Alexia Creusen, kunsthistorica, theoretica en docente, bekijkt haar werken in relatie tot hun context, en beoogt, in de blik van de toeschouwer, het onmiddellijke gevoel en de dringende vraagstelling te verzoenen. De kunstenaar heeft in korte tijd een rijk parcours afgelegd: tekenen en schilderen, daarna sculptuur en textiel, initiatie in keramiek en lithografie. Haar vorming in de kunstgeschiedenis (aan de universiteit van Luik) is eveneens imposant en oriënteert haar vooral richting het hedendaagse, de belangen van kunst in de publieke ruimte, de invloed van gendervraagstukken in het artistieke milieu en de kritische analyse van het beeld. Tot dusver heeft ze vooral in de ruime Luikse regio geëxposeerd.

Positie kiezend in bevragingen rond het 'vrouwelijke' en inzake seksuele stereotypen, viseert haar werk open ruimtes, zones van weerstand voorbij de vraag naar zin of onzin: "Ik schets en verbind zonder plan stukken ruimte, vensters, tuinen die zich openen naar wouden. Ik smaak de veelvoudigheid van gezichtspunten, de meerduidigheid, de uiteenlopende perspectieven, de afgrond van het ongrijpbare." Die vragen omtrent de leegte of de *verademing* staan centraal in de projecten die ze voor Veurne en Marchin ontwikkelde, stukjes poëzie die leiden naar kalmte en contemplatie. In Marchin herinneren wolken van krijt op zwarte schoolborden aan de school die het cultureel centrum ooit was, maar ook aan

de vluchtwegen van de kinderlijke verbeelding. In Veurne omvatten twee gepixelde haakjes een grote lege ruimte, een evidente uitnodiging om een pauze in te lassen, maar de details reveleren een potentieel tot metaforiek of tot diverse interpretaties: de bezoeker ziet zich eventueel – of gedeeltelijk – gereflecteerd tegenover de haakjes, maar niet ertussen; hun spreiding lijkt evengoed toe te laten dat men zich terugvindt als dat men zich verliest; en het typografische teken zelf verspreidt even veel schoonheid (blauwe en reflecterende keramiek) als lelijkheid (het teken is gepixeld, een toespeling op het stotteren van onze digitale verslaving, of toch op de edele kunst van de tegel of de mozaïek?). Zonder haar te kunnen betreden of zich erin te herkennen, materialiseert deze ruimte tussen haakjes voor de toeschouwer het niet-evidente van het intermezzo, van de uitvlucht: het bewustzijn kan de hypothetische rust pas vinden via een confrontatie, een *face-to-face* met zichzelf, en niet via de vlucht, de ontkenning of de vermijding.

E.A.

Dieter Daemen fotografeert, meestal analoog en in zwart-wit. Wat opvalt in al zijn werk, zijn de precisie van de observatie en de zorgzaamheid van de weergave. Terwijl het eerste getuigt van focus, afstand, objectivering, impliceert het tweede een opmerkelijke gevoeligheid, openheid en empathie ten opzichte van de onmiddellijke omgeving. Het onderwerp mag dan, in bepaalde reeksen, vrij banaal ogen, de beschreven kenmerken verlenen deze foto's het precieze van een miniatuur.

Vaak speelt de natuurlijke omgeving een rol in Daemens fotografie, maar dan wel in een sterk gedomesticeerde of door de mens gemanipuleerde versie. Dat is bijvoorbeeld het geval in de reeks *no place like home*, waarvan een aantal foto's in Marchin gepresenteerd worden. We bevinden ons in een archetypisch Vlaamse verkaveling, waar villa's zich verbergen achter geschoren hagen of heesters. Het is een onderwerp dat al door heel wat fotografen, die het versteende cliché in nu eens melancholische, dan weer tragikomische beelden wilden vatten, uitgemolken is. Maar dankzij de uiterste precisie en zorgzaamheid waarmee Daemen dit onderwerp benadert, door de onmiskenbare liefde voor het medium fotografie en zijn specifieke wetmatigheden, laat zijn werk de banaliteit ver achter zich. Zonder de minste nadruk of dwang verzoeken deze kleine foto's de toeschouwer om een verstilde aandacht. Ook in het werk dat Daemen in Veurne toont, weet hij

aan kleine, onooglijke toevalligheden een verrassende schoonheid te ontlokken.

In de grotere foto van een venster, waarvan in Veurne het geheel en in Marchin een fragment getoond wordt, zijn een aantal wetmatigheden van het tweedimensionale beeld – in onder andere schilderkunst en fotografie – gethematiseerd en afgetast: het beeld als een venster (waarbij het meeste zich voor in plaats van achter het venster afspeelt), het moduleren en diepte creëren met licht en schaduw, de weergave van texturen.

Hierboven werd een vergelijking gemaakt met de miniatuurkunst: de boekverluchtingen die zo belangrijk waren voor de kunst van de Zuidelijke Nederlanden in de vijftiende eeuw. Deze vergelijking kan zelfs verder doorgetrokken worden. Zoals vele van die schilders de scherpe observatie verrijkten met een onvoorstelbaar vermogen tot ‘stofdifferentiatie’ – de weergave van materialen in hun contrastrijke diversiteit –, zo is Dieter Daemen een meester in de fotografische weergave van uiteenlopende texturen, waaronder die van tegelpannen, bakstenen, betontegels of geschoren taxus. Nooit gedacht dat je in camerabeelden vers afgereden gras of gehakt hout zo tastbaar zou kunnen maken, dat je het bijna kan ruiken.

F.M.

Alice De Mont onderzoekt in video's en installaties de totstandkoming van personages. Personages, als zijnde containers van de menselijke complexiteit. In recent werk spitst de kunstenaar zich toe op het alter ego. Zo creëerde ze voor haarzelf het alter ego Subject 23, een kunstenaar wier artistieke praktijk verhaalt over de onmogelijkheid om onze omgeving of de objecten erin te vatten of begrijpen. De Mont schiep dit alter ego uit een zekere noodzaak. De praktijk van het schilderen was voor de kunstenaar immers slechts mogelijk wanneer ze, ver uit haar comfortzone, en in zekere zin 'ontkoppeld' van zichzelf, artistieke beslissingen kon nemen die niet echt de hare waren.

De installatie in de kelder van Emergent ensce-neert de samenwerking tussen De Mont en haar alter ego. Een stilleven van plaasteren objecten, op tafels in metaal en glas, schikte ze te midden van enkele schilderijen, een plaasteren object op de vloer en drie afdrukken aan de muur. De objecten uit het stilleven worden subtiel gereflecteerd in het glas. Een ervan stut een, aan weerszijden beschilderd, tweedimensionaal werk en transformeert het zo tot een ruimtelijk gegeven. Een metafoor voor de wisselwerking tussen de twee artistieke praktijken. Het schilderij is, net als de overige zes in de ruimte, een vroeg werk van Subject 23. In zeven stappen en evenveel schilderijen ontleedde, abstraheerde ze een Japanse prent. Een gelijkaardig proces

kan je ontwaren in het stilleven van De Mont. Een ons vertrouwd object, een fles, ontmantelde ze stapsgewijs tot een weinig duidende, schaduwachtige restfiguur.

Elders in de ruimte, op de kille vloer, rust een plaasteren plaat op twee betonstenen. Het gaat om een afdruk van een schilderij van Subject 23. De betonstenen die nu dienstdoen als piëdestal, dienden aanvankelijk om het schilderij opnieuw zijn oorspronkelijke vorm terug te schenken. Wanneer het schilderij, olieverf op MDF, afgegoten werd met plaaster, werd het immers vochtig en trok het krom. Wat verderop, bevestigd aan de muur, toont De Mont nog drie plaasteren afdrukken van schilderijen. Bij het maken van de afdrukken, bleef de vormen-taal van Subject 23's Japans geïnspireerde figuren achterwege. De natte plaaster slorpte slechts de verf op. Zo reduceerde De Mont de werken tot verglijdende kleurvlakken: van geel naar rood, van blauw naar groen, ongrijpbaar in tijd en ruimte.

In Marchin toont De Mont een ouder werk. *Studie, testplank, testruimte* gaat gebukt onder de tijd, een stilleven dat kraakt, kreunt, zucht en steunt. Sporen die verhalen over wat was en wat nog komen moet.

R.B.

Frank Depoorter vertaalt landschappelijke ervaringen, vaak opgedaan tijdens wandeltochten, in kunst. Het kunstwerk komt tot stand in het atelier. Er is dus een afstand, in tijd en ruimte, tussen buiten en binnen, tussen de ervaring en de kunst. Wat gebeurt daar, in die tussentijd en -ruimte? Hoe kleurt dit de creatie? En wat gebeurt er, vervolgens, wanneer het gecreëerde werk van de beslotenheid van het atelier naar de tentoonstelling verhuist? Bestaat er enige mogelijke overeenkomst tussen de oorspronkelijke landschapservaring van de kunstenaar en wat het kunstwerk uiteindelijk bij de bezoeker oproept?

De reeks *Frühling* bestaat uit acht aquarellen die in diepe houten kaders gepresenteerd worden. Elke aquarel stelt een gelijkaardige bloem voor. In elk kader treffen we een steentje aan. Het ligt voor de hand dat Depoorter deze steentjes verzameld heeft tijdens een wandeltocht. Ze vormen een directe, letterlijke verwijzing naar deze tocht. Maar de aquarellen zijn geen voorstellingen van bloemen die de wandelaar aangetroffen heeft. Depoorter mag dan een landschapskunstenaar zijn, hij heeft nog nooit een waargenomen landschap, of een bestanddeel ervan, *afgebeeld*. Zijn positie is namelijk niet die van iemand die vanop een afstand observeert. Wat hij, in zijn atelier, tot uitdrukking wenst te brengen, zijn de indrukken van iemand die deel uitmaakt van een landschappelijke omgeving. Zoals al zijn kunstwerken

(Depoorter maakt gravures en etsen, tekeningen en aquarellen, sculpturen, installaties of schilderijen) zijn deze voorstellingen van bloemen mentale constructies of projecties. Tijdens een tocht in het Eiffelgebergte kocht de kunstenaar een vaas. Die vormde de aanleiding tot deze reeks.

Wanneer je bepaalde ervaringen of indrukken van een *omgeving* in een vorm wil gieten, wordt de hele ruimtelijke context van de tentoonstelling belangrijk. Elk element van de presentatie vormt een potentieel betekenisvolle bijdrage tot het geheel: het materiaal en de dimensies van de drager en (indien aanwezig) van het kader, de hoogte, de belichting, enzovoort. In 1911 schreef Georg Simmel dat het landschap essentieel bepaald wordt door zijn ‘*Stimmung*.’ Deze stemming of ‘atmosfeer’, een bij uitstek ruimtelijk gegeven, is wat de mogelijke overeenkomst of verbinding kan vormen tussen de oorspronkelijke indrukken van de kunstenaar en de uiteindelijke ervaring van de toeschouwer.

Op het moment dat deze tekst geschreven wordt, staat Frank Depoorter klaar om te vertrekken richting Marchin. Hij zal een drietal dagen in de Condroz doorbrengen. Wat hij in het cultureel centrum zal tentoonstellen, ligt bijgevolg open.

De selectie schilderijen, werken op papier, installaties en sculpturen van Willy De Sauter in deze tentoonstelling schetst een beeld van de diversiteit binnen zijn rijke oeuvre. De Sauter is voornamelijk bekend om zijn 'fundamentele schilderkunst'. Krijtwerken op houten panelen, gemengd met dierenlijm, springen hierbij onmiddellijk in het oog. Het witte krijt vormt een basiselement in zijn werk. Krijt is ook de eerste laag waaruit elk schilderij is opgebouwd. Daarmee refereert hij aan de geschiedenis van schilderkunst. De eenvoud van de materie staat centraal. Hij brengt de basis naar het oppervlak. Het productieproces is zeer arbeidsintensief. Zo construeert de kunstenaar elk paneel zelf, voegt dan vele lagen krijt en dierenlijm toe en polijst het oppervlak met een plamuurmes tot het glanst. Zo krijgt het omgevingslicht een belangrijke invloed op het werk. De toeschouwer ervaart enerzijds de ambachtelijkheid waarmee het werk tot stand komt en anderzijds is men getroffen door de haast sublieme vluchtigheid en emotie in elk werk.

De rol van het experiment is een ander belangrijk element in zijn werk. De kunstenaar bepaalt de pigmenten, maar hoe het werk er finaal uitziet, is altijd overgelaten aan het toeval. Dit is duidelijk in de kleurschakering van de panelen alsook in de werken op papier. Zelf zegt hij hierover: "Je kan maar zoveel bepalen en dan moet je het loslaten en aanvaarden." De leegte die de werken in zich dragen, legt de

nadruk op de puurheid van de materie en de ervaring. De afwezigheid van figuratieve beeldtaal duidt op de kritische houding van de kunstenaar tegenover de overvloed van beelden in onze massaconsumptiemaatschappij.

De referentie aan architectuur is merkbaar in het werk van De Sauter. Naast panelen werkt hij ook met objecten in de ruimte. Het tweeluik met niveauverschil aan de voorzijde is een aanzet om het platte vlak te doorbreken. Met de installatie van betontegels in de bovenruimte in Veurne gaat hij een stap verder in zijn ruimtelijk werk. De tegels zijn handgemaakt en gekleurd met pigment. Elke dag maakte hij een bepaald aantal tegels. Dit proces herhaalde hij voor een bepaalde periode als vorm van attitude, waarbij het proces even belangrijk is als het uiteindelijke resultaat.

A.C.

Sarah De Vos creëert beelden die een verleidelijke schoonheid bezitten, en tegelijk kritische reflecties over onze omgang met beelden oproepen. Gedurende een zekere periode heeft dit De Vos ertoe geleid op (de achterkant van) glas te schilderen – een techniek die traditioneel ‘églomisé’ genoemd wordt. Recenter werk is op houten panelen geschilderd, waarbij de verflaag uiteindelijk afgesloten wordt met een epoxylaag. Zo zijn als het ware donkere spiegels ontstaan, waarin onze eigen reflectie onvermijdelijk een rol speelt in de waarneming van het beeld. Dit is een subtiele verwijzing naar de alomtegenwoordigheid van smartphone of tablet in onze dagelijkse levens.

In Emergent presenteert De Vos een triptiek waarin hetzelfde beeld in diverse kleurtonen op glas nageschilderd werd. Zoals vaak in dit oeuvre bezitten deze ‘all-over’-beelden, die een oeverloosheid evoceren, een zekere ambivalentie: bevinden we ons op volle zee, of veeleer boven de wolken? Daarnaast verschijnen twee voorstellingen van handen die enige herkenning kunnen oproepen. In het ene beeld uit de Hitchcock-film *Vertigo* wijst een personage naar een bepaalde jaarring op de doorsnede van een boomstam, om zodoende haar eigen leeftijd aan te duiden. De tweede voorstelling imiteert een fragment uit een zeventiende-eeuws schilderij van Caravaggio, waarin de levenslijn van een hand gelezen wordt. Sarah De Vos verkent mogelijkheden om *tijd* in een

geschilderd beeld op te nemen of weer te geven. In een wereld overstelpt met vlug te consumeren beelden, gaat ze, aan de hand van de act van het schilderen, op zoek naar de ervaring – zeg maar de *herovering* - van *la durée* in het kijken naar een beeld. Ook al lijkt het afgebeelde zich als een dood en gefixeerd insect achter glas te bevinden.

Niet zelden schildert De Vos een beeld van een beeld van een beeld. Zoals: een geschilderde afbeelding – die de indruk kan geven een foto te zijn – van een foto van een bos bloemen; of betreft het een schilderij van een foto van een stuk stof waarop gestileerde weergaves van bloemen geprint zijn? Net zoals De Vos zichzelf de ogenschijnlijk onmogelijke opdracht geeft om in het vluchtige beeld tijdsduur op te roepen, streeft ze ernaar om, bijvoorbeeld via de geschilderde weergave van een oosters uitziend tapijt of een wollen deken, in een wereld van glazen schermen de tactiele kwaliteiten van de onmiddellijke omgeving te herontdekken.

F.M.

Alain Janssens doceerde lange tijd esthetiek, atelier en portretkunst aan de Ecole Supérieure des Arts Saint-Luc in Luik. Als architectuur-fotograaf heeft hij in de loop der jaren, consequent en in de luwte, een zeer persoonlijk, uniek en samenhangend werk ontwikkeld. Zijn onderwerpen hebben niets spectaculairs: het zijn bomen, planten of vruchten; de dagelijkse omgeving of de wandeling; enkele landschapsgezichten, portretten en naakten. Plaatsen hebben hun belang, maar nooit is er iets in het onderwerp dat het beeld dicteert: bij Alain Janssens draait het om iets anders. Hij zoekt naar het leven dat trilt in de inerte materie, en naar de transfiguratie van het banale door het licht, met als enig gereedschap de traagheid van zilvernitraat en het ambacht van zwart en wit. Zijn praktijk is eerder tijdloos te noemen dan anachronistisch; ze is niet te geconstrueerd en ook niet te cerebraal; een foto moet voor hem betekenis met gevoel combineren, zij moet iets in zich opnemen van de spontaniteit van het moment en van het toeval.

Zijn taal wordt gevoed door poëzie, schilderkunst, filosofie, film - van Philippe Jaccottet tot Yves Bonnefoy, van Vladimir Jankélévitch tot Michel Onfray, van Antonioni tot Tarkovski - en wat de fotografie betreft, door Friedlander, Sudek of de Japanse fotografie, met name Jun Shiraoka of Fukase. Bovendien zien we bij hem een zoeken, bewust of onbewust, naar dat ene, in het oosterse denken zo gewaardeerde punt,

waarin waarden worden opgeheven of omgezet in hun tegendeel: klein versus groot, zwart en wit, mooi versus triviaal, leeg tegenover vol (zijn tweede boek, na *Temps brassé*, heet niet voor niets *La Part et le Tout*, het deel en het geheel). En zijn kleine werknota's zijn vaak flitsend als een haiku of een spreuk: "Hoe valt trots met bescheidenheid te verzoenen – De trots die nodig is om te overleven in een brutale wereld – De bescheidenheid die nodig is om te overleven in een trotse wereld."

Janssens' foto's zijn op zich niet erg verhalend, maar krijgen betekenis als serie, in een opeenvolging of als een uit elkaar gespatte visuele rebus, waarin elk fragment verwijst naar het geheel. Door hun aandacht voor formaten, tonen en geluiden, voor ritmes zoals die van de muziek, vormen zijn afdrukken als het ware een partituur op notenbalken, met een telkens vernieuwde grammatica en in een constant spel van combinaties. Intervallen, stiltes en ademhalingen zijn hier even belangrijk als wat zichtbaar is, en onbeduidende dingen weven telkens weer een subtiel web van tegenstellingen en overeenkomsten.

E.A.

Gesloten en discreet als hij was, genoot Maurice Pirenne (1872-1968) in zijn lange en intense carrière weinig erkenning. Hij was vooral iemand die emoties kon aanvoelen, een beoefenaar van de kunst die op zoek was naar eenvoud (hij werkte met pastels, olieverf op doek of karton, papier en houtskool, dikwijls gewoon aan zijn tafel), onafhankelijkheid, verdieping en authenticiteit. Hij was een emblematische maar zeer eenzame figuur van de Luikse schilderschool, of beter gezegd van de school van Verviers van de eerste helft van de 20ste eeuw. In die hoedanigheid doorkruiste hij de verschillende periodes en stromingen in de schilderkunst met een heldere blik, waarbij hij gelijke afstand hield van (of vriendelijk onverschillig bleef voor) zowel de aanhangers van de zuivere (of lyrische) abstractie, de vele stromingen waarvan de naam op -isme eindigde, of de terugkeer naar de figuratie: "Ik ben noch van de avant-garde, noch van de achterwacht. En ik behoor niet tot de kudde," schreef hij, misschien verwijzend naar zijn eigen opvatting van verpozen en rust.

Pirenne was autodidact op zijn manier. Voor 1900 maakte hij studiereizen naar Gent, Brugge, Parijs en Brussel; liet zich inspireren door klassieke schilderkunst en de bewegingen van zijn tijd, kruiste de wegen van Degas of Ensor en keerde tenslotte terug naar zijn geboortestad Verviers, die hij nooit meer zou verlaten en waar hij lang museumdirecteur was.

In het tweede deel van zijn leven was hij het meest productief en het meest geïnspireerd: straatscènes en stadsgezichten van Verviers (een belangrijk centrum van de wolindustrie) maakten na de oorlog geleidelijk plaats voor interieurs, stillevens, vergezichten uit zijn raam... Hij maakt zowel binnen- als buitenzichten, zoekt verrukt naar een kleur of een specifiek soort licht, varieert op kadering, speelt met wat buiten het (blik)veld valt, en met wat slechts gesuggereerd, onuitgesproken, of zelfs onuitsprekelijk is. Om zich gelukkig te voelen dat hij leeft, of dankbaar om wat er te zien is, om iets op zijn manier te vertellen, heeft hij genoeg aan een boeket geraniums, aan een paar flessen water of wijn, aan een kruik onder de kraan, een hoekig trappenhuis, de rookpluim van een trein in de verte of een sfeer die hij aanvoelt, aan een bloem die hij terugbrengt tot een toefje blauw of groen, een schittering, of zelfs aan de voorwerpen uit zijn intieme omgeving – zijn badjas, zijn tabakspot, zijn pijp. Zijn intimistische schilderkunst beperkt zich tot nederige onderwerpen binnen een kleine omtrek, maar onthult daarin de rijkdom van een tijdloze en intact gebleven wereld die ons blijft raken en ontroeren, in een koppige en fragiele zoektocht naar essentiële schoonheid.

E.A.

Het werk van Sarah Westphal onderzoekt de onmiddellijke ruimte om haar heen: het interieur. Ze hanteert verschillende media zoals fotografie, beeldhouwkunst en installatie om de impact van het interieur op de menselijke beleving te documenteren. Als een archeoloog legt ze de sporen van menselijke aanwezigheid bloot. Ze kiest daarbij vaak voor vervallen of verlaten huizen. Het verglijden van de tijd is er duidelijk zichtbaar in bijvoorbeeld de door de zon gebleekte gordijnen, afbladerende laagjes verf of opkrullend behangpapier. Automatisch construeren onze gedachten een verhaal bij het zien van dergelijke uitgeleefde plekken. Op poëtische wijze ontrafelt ze de geschiedenis van een plek en laat ze die samenvallen met een persoonlijke geschiedenis. Soms gevonden, soms geconstrueerd.

In Veurne toont ze twee werken uit de reeks *Des Espaces Autres*. In *Windows* creëert ze aan de hand van twee foto's van ramen op ware schaal een fictieve ruimte achter de tentoonstellingsmuur. Het spel tussen realiteit (de tentoonstellingsmuur) en het doorbreken ervan (de foto's) stimuleert onze verbeelding. Dit voor de toeschouwer gecreëerde spel maakt ook deel uit van haar werk. Zoals in de foto *Frostwork*, te zien in Marchin. In een ander werk uit dezelfde reeks, *Shelf*, hangt ze een hedendaags schap aan een verweerde muur. Op die manier construeert ze een nieuwe ruimte waar twee tijdvakken samen komen.

In de tentoonstellingsruimte in Emergent toont Westphal een lichtbak getiteld *Stubenfaenger (Fliege)*. Dit werk kan men zien als een modern vanitas-tafereel. Op zolder treft men een sculptuur aan die bestaat uit verschillende lagen oude gordijnen. De gedrapeerde stof refereert aan de schilderkunst van de Vlaamse Primitieven en resoneert met de eeuwenoude structuur van Huis De Valk. Ze vond de stof achtergelaten in een herenhuis uit 1775. Ook de muffe geur van het oude huis zit vervat in de sculptuur. Voor Westphal is dit een spoor van de bewoners die er inmiddels niet meer zijn. In huiselijke decors creëert Westphal een bevreedend samengaan tussen heden en verleden.

A.C.

Initiatiefnemers: Johan Blanckaert & Veronique Ghekiere, Dirk Castelein & Hilde Devos, Tine & Charlotte Castelein, Pierre Debra & Charlotte Houtsaegeer, Wim Dejonghe & Caroline Pill, Marc Ecker & Ann Braet, Frank Maes & Astrid Bonduel, Ivan Maes, Niko Maes

Sponsors: Maes Promotie en Constructie, Castelein, Ivan en Anny Maes, Advocatenkantoor Pierre Debra

Adviseurs: Luc Derycke, Sam Eggermont, Lieven Pyfferoen, Rolf Quaghebeur, Monia Warnez



EMERGENT-team: Roxane Baeyens, Ann Cesteleyn, Jelle Clarisse, Frank Maes, Lieven Pyfferoen, Bram Vandeviere, Jeroen Verhaeghe

Curators: Ann Cesteleyn, Frank Maes, Pierre Mossoux

Auteurs: Emmanuel d'Autreppe, Roxane Baeyens, Ann Cesteleyn, Frank Maes

Vertalers: Machteld Castelein, Frank Maes

Met dank aan de kunstenaars, Philippe Crismer, Auguste Orts, Galerie Nadja Vilenne (Liège), S.M.A.K. (Gent), Galerie Ronny Van De Velde (Antwerpen en Knokke) en Le Centre culturel de Marchin.



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

SAVE THE DATES

zondag 10 maart (11u tot 17u):
vernissage in Centre culturel de Marchin

zaterdag 30 maart (15u30 tot 17u):
rondleiding in dialoog door curators Ann
Cesteleyn en Frank Maes

zondag 19 mei (14u tot 18u): finissage

rondleiding, leden: 5 euro / niet-leden: 10 euro
Inschrijving via galerie@emergent.be