Emergent presenteert

Cathérine Claeyé – *Open zinnen*

Nicolas Kozakis – *Black Belvedere*

Lukas Vandenabeele – *OEFENING IN HET AFLEREN VAN DE WIND*

12 oktober – 23 november 2025

Wat is een beeld? Hoe werkt het, tot wat is het in staat, wat doet het met ons? In drie stevig uitgewerkte solo's toont Emergent werk van kunstenaars die, elk op een geheel eigen wijze, de grens durven bewandelen tussen het schijnbaar onnozele en het sublieme. Ze verkennen relaties tussen materie en beeld, het concrete en het imaginaire, de kracht en de kwetsbaarheid van beelden.

Lukas Vandenabeele – *OEFENING IN HET AFLEREN VAN DE WIND*

Lukas Vandenabeele laat zich leiden door het ultieme verlangen naar een onleesbare, onaanraakbare wereld. Dit in het volle besef dat het ontastbare zich enkel en alleen laat benaderen door het te koppelen aan iets tastbaars.

In de kelder: van verleden naar heden

Op drie uitzonderingen na vind je in de kelder uitsluitend vroege werken, gecreëerd in de late jaren 1980 en de vroege jaren '90. Tot 1985 was Vandenabeele een danser, die ook eigen voorstellingen maakte. Zijn laatste voorstelling, *WASSEN*, vertrok van deze alledaagse handeling. De vormen van de stukken zeep in zijn allereerste beeldend kunstwerk, ***ZEPEN*** (1985-'86), vloeien niet voort uit de artistieke wil om vorm te geven. Ze zijn de uitkomst van routinematige, 'automatische' handelingen. Deze ogenschijnlijk banale restanten zijn deel van een werkelijkheid die aan onze bewuste handelingen, indrukken, gevoelens of gedachten ontsnapt, die in die zin 'buiten ons' of 'los van ons' bestaat.

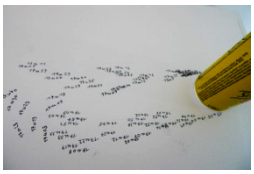
Ook in veel dansvoorstellingen wordt het initiatief verleend aan het onbewuste deel van het lichaam, in de hoop daarvan enkele glimpen te zien verschijnen. Daartoe wordt er in dansrepetities voortdurend geteld, al dan niet op het ritme van een metronoom. Alleen al het tellen, meten en in reeksen of typologieën ordenen van dingen of gebeurtenissen voert een stevige abstractie of objectivering door, die ons 'verlost' van persoonlijke, gevoelsmatige of beredeneerde keuzes. Zo voorzag Vandenabeele elke tak van een boom in het Gentse Citadelpark van een genummerd blad papier (***BOOM***, 1989). Een jaar later nummerde en klasseerde hij een verzameling stenen op basis van de respectievelijke afstanden die hij na het werpen van elke steen opmat (***KLASSEMENT STENEN OP BASIS VAN EENMALIGE WORP***, 1990).

In de filmzaal is ***SCHRIJVEN*** te zien. Een hand voert een schrijvende beweging uit met een aan weerskanten geslepen potlood. Terwijl we het geluid van schrijven op een blad papier horen, heeft de camera alleen oog voor de andere potloodpunt, die in de lucht schrijft.
A WANDERING MIDPOINT is nieuw gecreëerd voor deze tentoonstelling. Nadat Copernicus ons verloste van het idee dat onze planeet het middelpunt van Gods schepping was, doet Vandenabeele hetzelfde voor *elk* gefixeerd middelpunt.
Een scharnierwerk tussen verleden en heden is de grote foto ***SUMI EN IK*** uit 1999. De kunstenaar kijkt samen met een reuzenteddybeer naar zijn geliefde landschap. Hij beseft dat wat hij waarneemt, niets anders dan zijn eigen constructie is - elke waarneming of beleving *maak ik mee*. Hij verlangt ernaar zijn ingeslepen kijkpatronen af te leren, om het landschap met de ogen van zijn gezel te zien en zo toegang te krijgen tot '*Sumiland*'.

Oefeningen in het afleren van dingen

Op de tussenverdieping kan je een selectie van Vandenabeeles ***BOEKEN*** doorbladeren. Deze vormen de motor van zijn kunstpraktijk. Hierin vinden concepten hun oorsprong, worden ze verkend, beproefd, geparkeerd of verder uitgewerkt. In een van de boeken vinden we de volgende passage:
"Het is buiten koud en het regent
wij kunnen er niet vanuit gaan dat iets iets is
het kan rood zijn, oil pastel zijn, scheef zijn, etc.
dus wij maken iets – wij opteren, wij kiezen uit een mand waarin geloofwaardige (pragmatisch interessante) maaksels liggen –
en eens gemaakt kunnen wij het proberen af te breken – af te leren"

Na de in de kelder geëtaleerde methodes om de wereld, in de mate van het mogelijke en botsend tegen het onmogelijke, los te maken van de eigen behoeftes, belangen, gevoelens, keuzes, volgen er hier nog een paar. Zo bijvoorbeeld het bedenken van een wezen dat ontsnapt aan alles dat onlosmakelijk aan ons vasthangt, zoals zwaartekracht of schaduw (bv. ***MAANDAG 9 AUGUSTUS 2021 73 MINUTEN DAT GOD GEEN SCHADUW HAD***). En analyse: door de opdeling in kleine delen begint alles meer op elkaar te lijken en verkruimelt ons gebruikelijke 'beeld' van het betreffende ding (bv. ***INTERIEUR HUIS DETAILS***). Of dit alles iets oplevert, laat de kunstenaar in het midden. Van belang is dat hij het gedaan heeft, meestal geregistreerd met een exacte tijds- en/of plaatsaanduiding – die beide uiteraard ook niks dan menselijke conventies zijn.
.



Van recentere datum is het besef dat het afleren van dingen ook zonder die procedures kan. Door een waargenomen ding simpelweg aan te duiden (bv. ***14 MINUTEN ZONDER AFWAS*** of ***10 MINUTEN ZONDER TIJD***) is het mogelijk om tezelfdertijd, in diezelfde handeling en in datzelfde ding, dat aspect van de realiteit aan te duiden dat volkomen aan onze waarneming, gevoel of begrip ontsnapt. Vandenabeele schrijft:
"wat ik aanduid smelt weg – wat ik toon verraadt het niet-bestaan ervan. Ik toon om het te doen verdwijnen. De aanwezigheid van dingen is halsstarrig. Zolang ik er ben lukt het niet. Maar de pogingen ondernemen geeft toch gaandeweg de reuk van het wegebben. Dat is al veel – al is het weinig."
Het doet denken aan de 19e-eeuwse dichter Stéphane Mallarmé. In zijn radicale verlangen naar "*un autre monde*" streefde die in zijn dichtkunst naar "*l'Absolu*" en botste daarbij telkens op een muur. Na een diepe crisis zag hij in dat alles wat wij maken of waarnemen ficties zijn, niets dan "worpen met de teerlingen" die "constellaties" vormen, en dat de enige manier om het "*au-delà*" zo dicht mogelijk te naderen, erin bestaat telkens opnieuw terug te grijpen naar de tastbare materie, het "*en-deçà.*" Twee artistieke nazaten van Mallarmé zijn René Magritte – de surrealist die het volkomen vreemde van de realiteit evoceert via de heldere weergave van alledaagse objecten – en Marcel Broodthaers, wiens poëtica voortvloeit uit "*une attitude négative*," door in eenzelfde werk dikwijls verschillende betekeniskaders ("*moules*" of mallen waarin we de wereld gieten) te combineren.

Het werk van Lukas Vandenabeele vloeit niet voort uit een kritiek op bestaande maatschappelijke gebruiken of op de moderne wetenschap, die ons helpen om onze meest basale noden te lenigen. Dit werk vloeit voort uit het zuivere en onmogelijk te vervullen verlangen om, door en in het tastbare, in aanraking te komen met het ontastbare. Dat blijkt uit de volgende passsage, een laatste citaat uit een van de *BOEKEN* – om het af te leren:
"Dat maakt dat wij constant – onaflatend – met dingen bezig zijn die op zichzelf totaal ondefinieerbaar zijn – en wiens werkelijkheid niet te benaderen valt.
Als ik de trap opga is die trap er door mij – de hardheid van de muur links – door mij – de halve duisternis – door mij …
Ik ken die dingen omdat ik hen in mijn wil om te leven hervorm tot een speler in mijn leven.
Hier: de zwarte inkt, het papier, de strengheid van de tafel, de temperatuur, etc. … zonder mij, buiten mij is dat verpulverd tot ik weet niet wat.
Het is dat laatste dat ik wil raken. Het is niets anders dan mijn eigen afwezigheid in ogenschouw nemen".

Nicolas Kozakis – *Black Belvedere*

Nicolas Kozakis speelt met de wetmatigheden van tekenen, schilderkunst en sculptuur. Hij verkent relaties tussen materie en beeld, waarbij hij de kracht en de kwetsbaarheid van beelden bevraagt. Zijn creaties prikkelen onze blik, reflexen en reflecties. Via verwijzingen naar de kunstgeschiedenis en zijn Griekse wortels opent Kozakis nieuwe perspectieven op onze hedendaagse cultuur.

Hedendaagse iconen

Het vroegste geëxposeerde werk, ***Klash Ferari Rosso Corsa – 322***, dateert uit 2009. Ook inhoudelijk vormt het een mooi uitgangspunt, van waaruit de tentoonstelling zich verder laat verkennen. De oorsprong van *Klash* ligt nog een aantal jaren vroeger. Na een bezoek aan Venetië schilderde Kozakis, in olie op grote doeken, een reeks berglandschappen, hier en daar bezaaid met kleine bouwsels. Dit kan verwijzen naar de berg Athos, die Kozakis regelmatig bezoekt. Deze berg is gelegen op een Grieks schiereiland, dat bezaaid is met christelijk-orthodoxe kloosters en kluizenaarshutten.
Het landschap verschijnt als onderwerp en genre in de Westerse schilderkunst tijdens de Vroege Renaissance (15de eeuw). Niet langer verlaat de mens zich louter op een goddelijke openbaring, maar begint met eigen ogen, als een individu, in de verte te kijken. Het schilderij wordt een venster, dat een schier grenzeloze, natuurlijke wereld voor onze blik ontsluit. In zo'n wereld lijken die kluizenaarshutten een anomalie. Maar in Venetië zag Kozakis hoe in de tijd van Maniërisme en Barok (16de-17de eeuw) de relatie tussen kijker en beeld alweer grondig verandert. In grote doeken en plafondschilderingen openen zich spectaculaire wolkenhemels vol bovennatuurlijke actie.
In tweede instantie overschilderde de kunstenaar zijn indrukwekkende landschappen, in een 'iconoclastische' geste. Midden 'op' de prachtige vergezichten plaatste hij 'abstracte' vormen met scherpe hoeken. Hij schilderde die met 'bolus', een rode, kleiachtige verf, die in religieuze voorstellingen als onderlaag bladgoud een warmere uitstraling verleent. De agressief ogende vormen doen denken aan voorstellingen van explosies in comic strips of computer games. Maar de kunstenaar inspireerde zich daarnaast op voorstellingen van kledij of van bergen in middeleeuwse (zowel Westerse als Byzantijnse) schilderkunst. Er is ook een vormelijke overeenkomst met enkele werken van Magritte, waarin die het (schilderij als) 'venster' als het ware verbrijzelt en de leegte achter het beeld laat zien.
In derde instantie, ten slotte, maakte hij de hoekige vormen los uit het traditionele olieverfschilderij. Ze werden gerealiseerd in aluminium en door een *carrossier* met Ferrari-rood gelakt. Zo creëerde Kozakis zijn versie van de *shaped canvas*, zoals in de jaren 1960 door kunstenaars als Frank Stella en Ellsworth Kelly geïntroduceerd. Zij verlieten de rechthoekige vorm van het schilderij, zo typerend voor de Westerse moderniteit. Dat functioneert zo niet langer als een venster, dat uitzicht verleent over een virtuele ruimte. Het schilderij wordt een letterlijk object, en de enige ruimte van het schilderij is de concrete context waarin het tentoongesteld wordt. Enerzijds wordt dit nog versterkt wanneer het oppervlak bedekt is met een reflecterende lak als van een luxueuze wagen, waarin de toeschouwer zichzelf en de omgevende ruimte weerspiegeld ziet. Anderzijds genereert de glanzende lak nu juist weer een soort uitstraling of 'aura' rond het object, die het tot een fetisj, een object van obsessief verlangen of zelfs aanbidding kan maken.

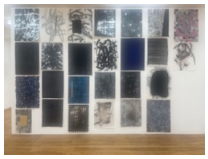
In recentere jaren realiseerde Kozakis een reeks werken waarin de laklaag van luxewagens aangebracht werd op de traditionele dragers van christelijk-orthodoxe iconen. De iconenschilderkunst is aan strenge regels gebonden. Binnen de orthodoxe religie stellen iconen Christus, Maria, heiligen of religieuze feesten voor. Ze worden niet aanbeden maar vereerd. Ze worden geacht ons in contact te brengen met de heilige. De titels van de werken verwijzen naar de kleurcodes van de laklagen, bv. ***Aston Martin AM6280 Photon Lime***. Kozakis creëert zo een kortsluiting tussen religieuze en materialistische verlangens, spelend met de tradities, codes of 'mallen' waarin mensen hun levens in diverse historische periodes gieten, vormgeven en betekenis verlenen. Net als de *shaped canvases* schommelen deze kunstwerken tussen twee- en driedimensionaal, schilderij en sculptuur, object en beeld, het materiële en het immateriële.
In hun monochromie en uitbanning van figuratie verwijzen ze ook naar twee belangrijke gebeurtenissen binnen de context van de iconenschilderkunst. Enerzijds de strijd in het Byzantium van de 8e en de 9e eeuw, tussen 'iconoclasten', die alle figuratieve beelden van het bovennatuurlijke uit kerken wilden verbannen, en 'iconodulen', die deze verering in stand wilden houden. Anderzijds het *Zwarte vierkant* van Kazimir Malevich uit 1915. Dat kunnen we als de vrucht van een radicaal iconoclasme beschouwen. Maar Malevich gaf er wel de voorkeur aan dat zijn doeken, zoals iconen, schuin en bovenaan in een hoek van een kamer werden opgehangen. In beide gevallen speelde de vraag hoe we het radicaal andere, het immateriële, het onvoorstelbare in een beeld kunnen vatten.

Diezelfde spanning tussen het materiële en het immateriële vinden we terug in de reeks ***Blue Transfiguration***. Hier geen glanzende lak, maar krijt en lijm op linnen (gekleefd op dezelfde houten drager), die (vaak) de onderlaag van een icoon vormt. Dit keer geen weerspiegeling, maar een uitnodiging tot contemplatief verwijlen in een door deze blauwige werken geëvoceerde atmosfeer.

'Kosmogonie' stamt etymologisch van het Oud-Griekse 'kosmos' (wereldorde) en 'gonos' (geboorte). Het geeft een verklaring over het ontstaan van de wereld of het universum, in de vorm van een wetenschappelijke theorie of een mythologisch verhaal. ***The Cosmogonic Trunk*** omvat een kubiek '*black belvedere*': de naam van een soort graniet die je slechts op twee plekken op de wereld vindt (Angola en een deel van Brazilië), die voor het breken en uiteendrijven van de aardplaten één regio vormden. Het is alsof de tekeningen in het graniet, gevormd in de loop van miljoenen jaren, ons een miniatuurbeeld van enkele melkwegstelsels verschaffen.

Recreatie

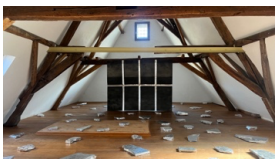
Naast schilderijen en sculpturen maakt Nicolas Kozakis ook veel tekeningen. Sommige, veelal gerealiseerd in houtskool en potlood, zijn gebaseerd op Byzantijnse schilderijen uit de pre-renaissancistische periode, andere verwijzen naar de heilige Griekse bergen Athos of Olympus. Deze tekeningen zijn vrij precies in hun opzet en vragen veel geduld in de uitvoering.



Daarnaast stelt Kozakis hier voor het eerst een vrij willekeurige greep uit een grote reeks tekeningen voor, gerealiseerd tussen 2011 en vandaag met een veelheid aan materialen en technieken, die hij bestempelt als ***Recreation*** – een term waarin we zowel 'ontspanning' als 'her-schepping' kunnen lezen. Deze snel gemaakte tekeningen, waarbij telkens een bepaalde procedure of protocol de leidraad was, lijken ver verwijderd, zowel van de zopas genoemde reeks tekeningen, als van de andere werken in deze tentoonstelling met hun hoge graad van afwerking. Maar het quasi-automatische of gedachteloze karakter van deze tekeningen – een aspect dat aan droedels doet denken – laat ze vervaarlijk balanceren tussen 'iets' en 'niets', het 'onnozele' en het 'precieuze', het 'gratuite' en het 'sublieme', nihilisme en verlossing. Misschien zijn ook deze tekeningen, precies dankzij die gedachteloosheid, in staat ons naar gene zijde van onze praktische, alledaagse, doelgerichte bezigheden te vervoeren. Ditzelfde spanningsveld vinden we uitvergroot terug in ***Blue Digital Icon***. De kunstenaar denkt er ook over om een groot aantal van die tekeningen te presenteren in een soort box, waarin ze meer als 'verzameling' of 'reeks' dan als individuele beelden zouden functioneren.

Griekenland

Op zolder treffen we ***Plateia*** aan. Dit werk bestaat uit stukken natuursteen, die ooit een terras vormden. Door de eenvoudige handeling van het met aluminiumtape omhullen van deze stenen, lijkt het alsof ze van materie en gewicht verlost zijn. Of ze roepen het beeld op van een wiegende, spiegelende zee. Dit werk kan diverse vormen aannemen, van een op een palet gestapelde versie tot een ruimtevullende installatie.
Het werk ***Ferry***, samengesteld uit acht met aluminiumtape aan elkaar gekleefde tekeningen, toont een gerasterd (getralied?), nachtelijk zicht op de Middellandse Zee.
De tekening ***Cave, on the Rocks Facing the Sea***, ten slotte, brengt ons in zekere zin terug naar het begin. We zien een kluizenaarshut en een grotopening. De vorm van die laatste is ontleend aan een icoon dat de geboorte van Christus afbeeldt (in de meeste iconen vindt die niet in een stal maar in een grot plaats). Dit brengt een citaat van de Franse filosoof Jacques Derrida in herinnering, waar die schrijft dat de tekenaar een "*blinde ziener*" is, een "*kijker die vatbaar is voor de onzichtbaarheid in het hart van de zichtbaarheid.*"



Cathérine Claeyé – *Open zinnen*

De schilderijen van Cathérine Claeyé bewegen zich op de grens tussen alles en niets, het schijnbaar onnozele en het sublieme. Claeyé weet een spanning te genereren tussen de materiële componenten van het schilderij en de virtuele ruimte van het beeld, het concrete en het imaginaire, het letterlijke en het mogelijke. Dat verleent haar beelden een grote suggestieve kracht en een bijzondere kwetsbaarheid, een kinderlijke speelsheid en een existentiële lading.

Hold your breath

Cathérine Claeyé hebben we bij diverse gelegenheden in Emergent leren kennen als een schilder van delicate landschappen. Na studies filosofie heeft ze zich in haar kunst altijd tot de natuur verhouden, zij het in concrete land art-projecten, in landschapsschilderijen of, sinds enkele jaren, in weergaves van planten en bloemen.

Terwijl olieverfschilderijen traditioneel talloze correcties toelaten, vermits ze in vele lagen opgebouwd worden, sluit Claeyés schilderpraktijk eerder aan bij die van een aquarellist. Dat vloeit voort uit haar gewoonte om, met olie, heel schraal te schilderen. Ze werkt bovendien nagenoeg nooit met een ondertekening. Het werk ontwikkelt zich dus op een zeer intuïtieve, directe manier. In die zin heeft het iets absoluuts. Maar tegelijk gaat ook voor deze werken op wat we eertijds over haar landschappen schreven, namelijk dat het uiteindelijke beeld een grote fragiliteit bezit: "*Misschien kunnen we die spanning tussen iets en niets, die concrete materialiteit in relatie met die sprankelende, fragiele, vluchtige schoonheid, erotisch noemen. Waarbij als kijker het gevoel je kan overvallen, dat het beeld elk ogenblik als een zeepbel uiteen zou kunnen spatten.*"
Deze attitude, waarbij de schilder telkens opnieuw – erop of eronder - de grootst mogelijke *frisheid* in de creatie van een beeld betracht, vond een neerslag in een lied dat Claeyé enige tijd geleden schreef, en waarvan de laatste verzen op een wand in de tentoonstelling te lezen zijn:
Hold your breath
Life is fleeting
- Never comes back -
Worry / Glory
All senses alive!

Autopoiesis

Claeyé schildert bv. één blad van een plant op basis van imitatie, om vervolgens met dit ene blad de hele compositie op te bouwen. Dit klinkt 'constructivistisch': als de omzeggens mechanische constructie van een nieuwe wereld op basis van componenten of bouwstenen. Maar niets is minder waar als het over Claeyés werkwijze gaat.
In zekere zin vertoont de praktijk van de schilder hier overeenkomsten met die van de bioloog of zelfs die van de A.I.-ontwerper. Hoe kan je, als bioloog, verklaren dat iets *leeft*? Hoe kan je, als A.I.-ontwerper, iets maken dat een grote mate van *autonomie* heeft? Hoe kan je als schilder van planten en bloemen een overtuigend, geloofwaardig beeld creëren van een levend *organisme*? Wellicht zal het antwoord in de drie gevallen in de richting gaan van: je mag per definitie niet alles van buitenaf bepalen of programmeren, want dan verkrijg je per definitie een doods object, waarin elke vorm van autonome werkzaamheid onmogelijk is. Je moet dus, op een of andere manier, zorgen dat je niet in een zuivere subject-objectverhouding terechtkomt tussen jij en je onderwerp, maar dat er sprake is van een *wisselwerking tussen beide*. Dat er, in je denk- of creatieproces, een afwisseling is tussen handelen en laten gebeuren.
Alleen zo ben je in staat om dergelijk complexe relaties tussen de componenten tot stand te laten komen, dat in de resulterende 'constellaties' of 'configuraties' het geheel meer is dan de som van de delen. Dan spreekt men, bv. in de biologie, over '*emergente fenomenen*' en ook over '*zelforganisatie*' of '*autopoiesis*'. Die laatste term werd al door de

18e-eeuwse filosoof Immanuel Kant beschreven als een noodzakelijke voorwaarde om iets zinnigs over levende organismen te kunnen zeggen. Kant zag nog meer parallellen tussen een autonoom, vrij (in tegenstelling tot een toegepast) kunstwerk en een levend organisme. In beide ontwaarde hij een 'doelmatigheid zonder doel'. Als je in de beleving van de natuur een schoonheid ervaart, schreef hij, dan is het *alsof* God het speciaal voor ons zo mooi gemaakt heeft. En als je in de beleving van een kunstwerk schoonheid ervaart, dan worden onze zintuiglijke, verstandelijke en beeldende vermogens zodanig geprikkeld dat je enerzijds een zekere doelmatigheid ervaart, maar dat je anderzijds finaal in een vrij spel van deze vermogens blijft verwijlen, zodat het aanvoelt *alsof* het geen mensenwerk maar iets natuurlijks betreft. Kunst is, anders gezegd, een *doen alsof* dat – zoals kinderen dat vaak zo goed kunnen – met de grootste ernst gespeeld wordt.

Een ander kenmerk van een levend organisme, stelt Kant, is dat het geheel de delen bepaalt en vice versa. Alles hangt met alles samen. Je kan niet het minste detail veranderen, zonder dat dit gevolgen heeft voor al de rest. Dat is exact hoe Cathérine Claeyé de totstandkoming van haar schilderijen beschrijft. Een beetje zoals een spinnenweb: als je aan één draadje trekt, beweegt het hele web mee. De eerste schilder die de theorie van complementaire kleurcontrasten (op de schaal van toetsen systematisch uitgewerkt door pointillisten als Seurat) op de onderlinge wisselwerking van kleurvlakken in een volledig schilderij toepaste, was Henri Matisse. Dit blijft duidelijk een grote rol spelen bij een schilder als Claeyé, altijd op een uiterst intuïtieve wijze.

Drie ruimtes, drie stemmingen

Aanvankelijk situeerden de bloemen- of plantenconstellaties zich altijd in een volkomen onbestemde ruimte. Sinds enige tijd voegt Claeyé daar soms perspectivisch weergegeven aanduidingen van een wand, een schap, een tafel of een gordijn aan toe, waardoor weliswaar heel summier maar toch duidelijk de notie van een interieur ontstaat.

De titels ontstaan achteraf, wellicht op een even intuïtieve wijze als het schilderproces zelf. Soms suggereren ze een bijkomende betekenislaag, zoals in *Luster*, *Veranda*, *Out of Season* of *Woven Thoughts*. Maar het is sowieso nooit Claeyés bedoeling om maatschappelijke of historische kwesties in haar kunst te verwerken. Ze is allergisch voor wat we de hedendaagse 'uitlegkunst' kunnen noemen.
Een historische referentie waar we, los van de kunstenaar zelf, naar kunnen verwijzen, is die van de bloemstukken van begin 17e eeuw, onder andere van Jan Bruegel. Een treffende gelijkenis met Claeyé is dat ook Bruegels bloemstukken geen imitaties van een zintuiglijk waargenomen realiteit zijn. Maar zijn onmogelijke constructies zijn veel bewuster overdacht. Ze zijn dikwijls gemaakt met bloemen die in verschillende seizoenen bloeiden en dus nooit tegelijk een geheel konden vormen. Dit was een methode om een soort onmogelijke, 'paradijselijke' voorstelling te creëren.

Ook de opbouw van de tentoonstelling is, geheel in lijn met de realisatie van de werken zelf, heel intuïtief verlopen. De intentie was om in de drie ruimtes drie verschillende 'sferen' of 'stemmingen' te creëren. We wensen u veel plezier in de beleving ervan, met open zinnen.