

EMERGENT

NU NOG DE REST



BEZOEKERSGIDS

“Wordt geometrische ruimte aan ons gereveleerd door onze zintuigen? Neen, (...) De ruimte van de alledaagse ervaring in zijn drievoudige vorm – visueel, tactiel, motorisch – verschilt essentieel van de geometrische ruimte. Ze is homogeen* noch isotroop*; we kunnen zelfs niet zeggen dat ze drie dimensies heeft. (...) Representeren we externe objecten in de geometrische ruimte? (...) Het is even onmogelijk voor een schilder om op een plat oppervlak objecten met hun drie dimensies te schilderen. (...) Dus, (...) we redeneren over deze lichamen alsof ze gesitueerd zouden zijn in de geometrische ruimte. (...) Wanneer gezegd wordt, anderszijds, dat we zo’n object in zo’n ruimtelijk punt ‘lokaliseren,’ wat betekent dat? Het betekent simpelweg dat we ons de bewegingen voorstellen die moeten plaatsvinden om dat object te bereiken. (...) Daarmee bedoel ik enkel dat we ons de spierbewegingen voorstellen die daarmee gepaard gaan; deze hebben geen geometrisch karakter.”

Uit: Henri Poincaré *La science et l’hypothèse*, 1902
(onze vertaling)

* homogeen: in elk punt volkomen gelijk

* isotroop: met dezelfde eigenschappen in alle richtingen

De tentoonstellingstitel, *Nu nog de rest*, is geïnspireerd op een Nederlandstalig liedje van Jan Leyers, waarvan het refrein luidt:

*Alles komt in orde / Alles komt in orde / (...)
Alles komt in orde / Alles komt in orde
Nu nog de rest*

Er bestaat kunst die wereldproblemen aanpakt. Een mooi voorbeeld heet *Imagine 2020*: een samenwerkingsverband van (aanvankelijk) tien Europese kunstencentra, opgezet in 2010 onder leiding van Kaaitheater, om de volgende vraag te beantwoorden: “*What role can art play in envisioning a sustainable future for our planet?*” In 2016 resulteerde de eerste vijf jaar samenwerking in een publicatie met de titel *There is nothing (that is) beyond our imagination*. In de uitleg op www.imagine2020.eu vinden we: “*Take a look at what our network has been working on over the past 5 years, our beliefs and goals for the future. We have accomplished so much, but don't be fooled, there is still work to be done. Have a read and let your imagination run wild!*”

Ongelofelijk maar waar: in deze visie bestaat er niets dat onze verbeelding te buiten gaat! Omstreeks hetzelfde tijdstip verscheen een *open call* voor een post-graduaatopleiding in een Zweedse *School of Arts*, die als volgt begon:

“Bruno Latour tells us that ‘science is just a fairy tale that is difficult to dismiss with.’ Consequently, the central figure in our culture, the person who is most capable of delivering solutions for the devastating problems and challenges that our present world offers, is the specialist of fiction, that is, the artist.” Wellicht heeft men Latour hier slechts gedeeltelijk begrepen, in die zin dat de specificatie dat het wetenschappelijke sprookje zich ‘moeilijk’ laat ‘weerleggen,’ niet zonder belang is.

In tegenstelling tot de twee bovenstaande verklaringen laten wij ons liever inspireren door, bijvoorbeeld, Nicolaus van Cusa (1401-1464). Deze kardinaal was zijn tijd (heel) ver vooruit toen hij zijn wereldbeeld stoelde op een wiskunde van oneindigheden en limieten. Cusanus geloofde dat het ‘punt op oneindig’ voor de mens fundamenteel onbereikbaar, onvoorstelbaar, en bijgevolg ondenkbaar is. Voor hem was dit punt, waar alle natuurwetten samenkomen en alle tegenstellingen samenvallen (in het Latijn: *coincidentia oppositorum*) gelijk aan God. Dit inspireerde hem tot het formuleren van zijn *‘docta ignorantia*: een ‘geleerd niet-weten’ of een ‘leren van het niet-weten.’ Samen met het oneindige is de absolute oplossing van alle tegenstellingen *niet van onze wereld*; die is altijd en overal begrensd. Cusa, een bewonderaar van Rogier Van der Weyden, is een voorloper gebleken van het soort moderne wetenschap, filosofie of kunst, dat zich zowel bewust was van zijn vele mogelijkheden, als van zijn onoverkomelijke beperkingen en onoplosbare tegenstellingen.

Cusanus was de grote inspiratiebron voor het bevlogen visioen van een eindeloos, holistisch, pantheïstisch heelal, dat Giordano Bruno (1548-1600) propageerde. Maar, in scherpe tegenstelling tot Cusa, was Bruno overtuigd dat het punt op oneindig, en dus de oplossing van alle tegenstellingen, voor de mens *wel* voorstelbaar, denkbaar, bereikbaar is. Waarmee deze (als grote bevrijder gevierde) martelaar kan gelden als een voorvader van die moderne wetenschappers, filosofen en kunstenaars die met niets minder genoegen namen dan de absolute synthese, het totaalsysteem, de finale oplossing. Ziedaar het potentiële gevaar van een doorgedreven holisme: dat het, bij gebrek aan beperkingen, finaal eindigt met een totalitair denken en handelen.

De kunst in deze tentoonstelling tracht zich te verhouden tot dat stuk stomme, inerte, weerbarstige realiteit, dat zich niet voor onze kar laat spannen; dat kiezeltje tussen je tenen, dat zich niet laat oplossen in onze verhalen, engagementen, theorieën, filosofieën en ideologieën. Ze heeft, bijgevolg, niets te zeggen. Het gaat om kunst die, keer op keer, tegen de harde, onbuigzame limieten van haar mogelijkheden durft te botsen. Als ze al iets zichtbaar maakt, zijn het de sporen of restanten van de confrontatie met een ultieme weerbarstigheid of onmogelijkheid. Het enige wat haar rest, is het sublimeren van deze absurde conditie.

Neem, bijvoorbeeld, de onooglijke pleister in Hergés *De zaak Zonnebloem*. Tijdens een busreis meent kapitein Haddock voor goed verlost te zijn van een pleister die hem al pagina's achtervolgt, wanneer deze, via de hoed van Bianca Castafiores dienstmaagd Irma, op de duim van haar pianobegeleider Wagner terecht komt. Nadat deze even stevig met de hand heeft geschud, kleeft het hardnekkige onding zich in volle vlucht onverhoeds vast op de rand van Haddocks pet. De kapitein verkeert intussen in de vaste en zalige overtuiging voor eeuwig van deze geniepige kwelgeest verlost te zijn.

Of bezie de in manden verzamelde, met het houweel losgehakte stenen in Gustave Courbets *Les casseurs de pierres* (uit 1849 – dit kunstwerk overleefde de Tweede Wereldoorlog niet). We verdenken dit schilderij ervan, op een verholen manier, even programmatisch te zijn als het immense doek *De schilder in zijn atelier*: de materialist, de communard Courbet, die zich ook als kunstenaar zo direct mogelijk tot de stomme, ruwe materie wil verhouden. *La Montagne Ste-Victoire*, die immense rotsmassa, bleef even nietszeggend, massief, in zichzelf besloten, nadat Paul Cézanne deze meer dan honderd keer geschilderd had. Het tegendeel is, naar ik vermoed, nooit of te nimmer Cézannes doelstelling geweest. Het gaat, kortweg, om beelden die zich gewoon willen tonen, en het aan elke toeschouwer overlaten om daarvan te denken wat ze willen.

In de jaren 1920 ontstond een conflict tussen André Breton, de ‘paus’ van het surrealisme, en Georges Bataille. Die laatste verweet de ‘paus’ dat hij de ontregelingen van het surrealisme te niet deed door strakke regels te decreteren. Daartegenover plaatste Bataille *l’informe*.⁷ Daarmee doelde hij niet alleen, letterlijk, op het vormeloze, maar vooral op dubbelzinnige beelden die ‘dit’ noch ‘dat’ willen zijn; die weigeren zich in een positieve betekenis te laten dwingen, en zich zo aan elk vast begrip onttrekken. Marcel Broodthaers, geïnspireerd door zijn stadsgenoot René Magritte, pleitte een goede veertig jaar later voor “*une attitude négative qui me paraît être le propre de l’attitude artistique. Ne pas situer le message entièrement d’un côté, (...). C’est-à-dire refuser la délivrance d’un message clair.*” Deze tentoonstelling telt diverse werken die een soortgelijk spel met brio spelen. De op het verkeerde been gezette toeschouwer kan zich telkens opnieuw afvragen hoe zich tot zo’n beeld te verhouden.

In deze vloeibare, geanimeerde, verhitte tijden kan het verlangen naar een frisse douche erin bestaan om, voor even, onze subjectieve intenties en projecties te laten voor wat ze zijn; en ons te verhouden tot (de sporen of resten van) een (quasi-)objectief en autonoom stukje wereld, dat hard is, (omzeggens) neutraal, (nagenoeg) stom of inert, (bijna) verlost van onze besognes, belangen of boodschappen.

Sinds 2012 werkt Kasper Andreasen (°1979) consequent aan een archief van kleine geschilderde panelen. De kunstenaar creëert een index van artistieke gebaren, waaronder tekenen, schilderen en schrijven. We herkennen wel sporen van schrijfsels en brieven, maar deze zijn praktisch onleesbaar gemaakt. Het zogenoemde standpunt van de kunstenaar lijkt net hierin te schuilen. Het schrift wordt een beeld en kleur bepaalt de compositie. Uiteindelijk beslist de toeschouwer in hoeverre hij zich hiertoe verhoudt. In hoeverre zal hij een verbond aangaan met dit beeld aan de hand van herkenning en associatie? In hoeverre is het handschrift van de kunstenaar nog van belang?

De *Panels* zijn eerder instrumenten van een proces. We kunnen bijgevolg moeilijk spreken van een reeks in het geval van deze werken, omdat de kunstenaar door middel van repetitie veeleer een geschiedenis aan het creëren is. Omdat hij echter vele richtingen lijkt uit te gaan, en zich niet overgeeft aan een vast handschrift, toont hij tegelijkertijd de onmogelijkheid van dit gegeven. De geschiedenis van iets dat nog actief is, kán niet in kaart gebracht worden. Dit zou namelijk reeds een 'einde' suggereren.

Lichtvoetiger lijkt het werk *A List (Post-it)*. Het uitvergroten van een kattenbelletje getuigt van een fijn gevoel voor humor. Beeldt u maar eens in dat dit uit de kluiten gewassen exemplaar op uw ijskast prijkt. Het oorspronkelijke object, de post-it, heeft als functie de schrijver aan iets te helpen herinneren. In dit schilderij kunnen we enkel het woord 'milk' onderscheiden. Waar de auteur ons of zichzelf verder aan wil doen herinneren, blijft wederom onleesbaar. Hij vraagt onze aandacht, maar eist deze op geen enkele manier op. Ook hier bepaalt de toeschouwer dus zijn eigen verbintenis.

In al zijn werken zien we een vorm van achtere-loosheid terugkomen, die echter volledig door de kunstenaar gestuurd wordt. Andreasens methode lijkt op die van een freejazz-eenmans-band. Niet enkel bespeelt hij zelf alle instrumenten, hij is tevens de improvisator en de medespeler die de improvisatie imiteert. Ook kenmerkend is het bewust negeren van conventies, in het geval van Andreasen ten opzichte van de schilderkunst. Sommige panels overleven het proces niet en worden vernietigd. Ze gaan verloren in de (toekomstige) tijd.

Maria Blondeel presenteert restanten van een audiovisueel werk uit 1987. Sinds enkele jaren richt ze een retrospectieve blik op eigen werk, om daar eventuele rode draden in te onderscheiden.

De installatie uit 1987, onder andere een dia-projectie annex performance omvattend, vertrok van een raadgeving van Paul Cézanne (1839-1906): *“Traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective (...)”* Voortbouwend op Oude Grieken als Pythagoras of Plato, geloofden Copernicus, Kepler en Galileï dat de wetmatigheden van de natuur en de kosmos door middel van de wiskunde ontsloten konden worden. Deze ‘mathematisering’ van de natuur heeft het moderne wereldbeeld ingrijpend bepaald. Tegelijk bevond Cézanne zich in een scharnierperiode. Net als zijn post-impresionistische tijdgenoten werd hij zich scherp bewust van de (onder andere door Henri Poincaré beschreven) onoverkomelijke tweespalt tussen abstracte geometrie en de concrete ruimtelijke ervaring.

Blondeel maakt blauwdrukken volgens de techniek van het fotogram: objecten worden op het, met emulsie ingesmeerde, lichtgevoelige papier geplaatst. Wat door zonnestralen aangeraakt wordt, verliest zijn kleur.

De resulterende beelden, gepresenteerd in het halfduister, vervagen en verdwijnen van zodra ze aan zonlicht blootgesteld worden.

In het lichte gedeelte worden een aantal digitale prints (die wel lichtvast zijn) getoond. In de contactafdrukken is te zien hoe blauwdrukken en fotonegatieven van dezelfde objecten over elkaar heen geprojecteerd werden, en vervolgens, nogmaals, gefotografeerd. Recent werd een selectie van die oude opnames op Japans papier afgedrukt; het resultaat hangt aan de lange wand.

In stereoscopie genereert het uitsplitsen van de blauwe of groene component van het beeld enerzijds, en de rode anderzijds, beelden die, bekeken door een brilletje met kleurfilters, een 3D-illusie scheppen. Blondeel houdt van deze techniek, omdat ook ons gehoor meestal in stereo werkt. In de installatie van 1987 verbond ze letterlijk gezicht en gehoor door beelden van de diareeks om te zetten in geluid – ‘sonificatie’ genoemd. Daarnaast schreef ze een scenario voor drie stemmen, die simultaan met de diaprojectie werd voorgedragen.

M.B. tast de vermogens en limieten van onze zintuigen af, alsook hun mogelijke verbindingen. De gehanteerde techniek, het gebruikte instrumentarium, genereert altijd een ‘vertaling’ van het materiaal, die het waarneembare resultaat in sterke mate bepaalt.

In een interview uit 2013 van Koen Brams en Dirk Pültau spreekt Alice De Mont (°1985) reeds over ‘het niets willen zeggen’. Dit is een terugkerende gedachte in haar oeuvre, alsook in de film *Subject One*, die ze momenteel in Emergent toont. De kunstenaar gaat op zoek naar een objectieve benadering van het kunstwerk, een objectivering van het ‘zeggen’. Indien er geen persoonlijk handschrift van de kunstenaar is, zal de toeschouwer zijn blik moeten wenden tot het, in dit geval, onbenoemde.

We zien de Tsjechische acteur Miroslav Novak een door de kunstenaar uitgewerkt script naar zijn hand zetten. Hij start zijn deels geïmproviseerde monoloog reeds met: “*I will say it in another way.*” Initieel spreekt de acteur over een ongedefinieerd gebouw. Hij richt zijn denkbeeldige blik op een venster en besluit achteruit te deinzen om het grotere geheel te kunnen aanschouwen. Hoe meer afstand hij neemt, hoe meer hij het detail van het venster uit het oog verliest. Hij constateert dat het hij het detail en het geheel niet tegelijkertijd kan zien. Terwijl hij hierover reflecteert, zien we hem een gat boren in een plankje en kan de toeschouwer zijn aandacht bijvoorbeeld vestigen op de wijze waarop een personage zich in gedragingen en woorden tot een ruimtelijke structuur verhoudt.

Vervolgens neemt de acteur ons mee naar een bibliotheek uit zijn herinneringen. Hij tekent de ruimtes op de muur volgens hun bestaande, duidelijke en (hierdoor) aantrekkelijke structuur. Stapsgewijs begint hij onderverdelingen toe te voegen volgens zijn eigen logica, tot die bestaande structuur niet meer zo vanzelfsprekend is.

Alice De Mont toont met *Subject One* de onmogelijkheid om te catalogiseren aan de hand van vaste stramien. Het boek staat hierin symbool voor datgene dat niet in een bepaalde categorie past, waardoor de categorie zelf haar functie verliest.

Langwerpige, donkere sculpturen met grillige contouren hangen aan eeuwenoude wanden. Ze bestaan uit hardhout, waarvan de zwart geschroeiende huid een gevoel van verlies of tekort lijkt uit te drukken of te bezweren. Het zijn, in de woorden van Eric De Smet (°1947), gestolde lijnen, vastgelegde 'trajecten,' of 'sporen.' De kabels maken integraal deel uit van het werk. In de rechtlijnigheid van het gespannen stuk kabel wordt de meetbare, fatale noodzaak zichtbaar waarmee massa's elkaar aantrekken. Het traject van het loshangende stuk kabel wordt deels door grillig toeval, deels door diezelfde zwaartekracht bepaald.

Deze sculpturen vonden hun oorsprong in een schets, op haar beurt gebaseerd op waarneming. De Smet verwoordt dat, in een interview van Hans Theys, als volgt: *"Mijn werken zijn pogingen tot condensaties van bewegingen, die doorheen die condensatie betekenis krijgen. Je maakt veel onzin, veel ruis, maar hier en daar ontstaat iets dat je herkent en dat anderen vreemd genoeg ook herkennen."* Hij heeft de structuur of het concept losgelaten, om vanuit de leegte procesmatig, verlangend, op zoek te gaan naar een ritme, een schriftuur, waarop hij vervolgens kon voort *bricoleren*. Het resulterende lijnenspel verhardt zich nooit tot een duidelijk te omschrijven – laat staan te definiëren – vorm: deze is van een grilligheid die de kunstenaar *"monsterlijk"* noemt.

Er staat ook een sculptuur midden in de ruimte, fier rechtop. Al is dat laatste relatief: haar basis is vrij smal, het evenwicht wankel. De combinatie van het zwartgeblakerde oppervlak met de scherp geprononceerde contouren maakt dat deze, net als de wandsculpturen, even veel als een tekening, een 'beeld,' dan als een massief, materieel 'ding' functioneert.

Ook de tweedimensionale werken hebben een ambigu karakter. Enerzijds lijken ze een uitgesproken gestueel karakter te hebben, waarin de directe handeling, alsook materie en textuur een belangrijke rol spelen. Anderzijds gaat het telkens om een *inkjet print*, een sterk uitvergroete, fotografische reproductie. Beide werken hebben, eveneens, iets 'monsterlijks' – in de zin van grillig, ongrijpbaar, onmenselijk.

Eric De Smet is ook dichter. Dé inspiratiebron is Paul Celan, die, in de context van de Tweede Wereldoorlog, de hopeloze absurditeit van het leven aan den lijve ondervond. Hij wist deze onoplosbare situatie te sublimeren tot een poëzie, een schoonheid, die in staat bleek om mensen te ontroeren.

De commodes die opgesteld staan in Emergent zijn geen bestaande modellen van meubelstukken noch kopieën daarvan. Ze functioneren binnen het werk *Folklore (Jos/Benoît/René)* van Stefaan Dheedene (°1975) enkel als een sokkel voor drie banale stereo-installaties. Verder hebben deze objecten geen gebruiksfunctie. De lades lijken enkel op lades, maar openen niet, de schuifdeuren evenmin. De relatie tussen gelijkenis en verschil komt frequent voor in het oeuvre van de kunstenaar. Enerzijds worden dergelijke kasten en stereo-installaties ontworpen op basis van functionaliteit, anderzijds hernemen ze in dit geval hun decoratieve waarde door hun hoge herkenbaarheidsfactor.

De geluidsfragmenten doorbreken dan weer deze herkenbaarheid. Ze zijn als het ware 'onttrokken' aan liederen uit de Democratische Republiek Congo, die Dheedene ontleende uit de collectie van het Africa Museum in Tervuren. Deze liederen werden digitaal gefragmenteerd en gereduceerd, waardoor een soort 'muzak' ontstaan is. Muzak is van oorsprong een muzieksoort die de productiviteit moest verbeteren of een gevoel van welbehagen moest oproepen. Behaaglijkheid is niet waar de kunstenaar naar streeft. Bij zijn reducties nam de kunstenaar een gangbaar classificatiesysteem in de biologie als voorbeeld, namelijk de relatie tussen een (stukje van een) specimen en de hele plantensoort die door dit extreem gereduceerde monster of staal vertegenwoordigd wordt.

De geluidsfragmenten zijn zo op elkaar afgestemd, dat ze niet of amper ritmes of melodieën genereren.

In *6 leçons pour la société industrielle* toont Stefaan Dheedene zes afgedankte elektronische apparaten uit eigen bezit. De wijze waarop ze afgebeeld zijn, is gelijkaardig aan de advertenties waarin ze oorspronkelijk aangeprezen zijn. Maar ze vertonen duidelijke sporen van gebruik of slijtage. De beelden worden vergezeld van Afrikaanse spreekwoorden, die begin 20ste eeuw verzameld en opgetekend werden in het toenmalige Belgisch Congo.

Parrot Stand is een uit het geheugen nagemaakte papegaaienstandaard. De papegaai imiteert, volkomen onschuldig, klanken uit zijn omgeving zonder er iets van te begrijpen. Dit zou kunnen doorgaan voor het ideaalbeeld van een bepaald type kunstenaar, die volkomen onbevooroordeeld, als een externe observator, de uiterlijke vormen van de wereld in lege tekens giet.

Martine Laquiere combineert twee passies, fotografie en de geschiedenis van de conceptuele kunst, in een coherent fotografisch oeuvre.

In 1968 kopieerde Ian Burn een blanco vel papier op een Xerox 720-apparaat, waarna hij de kopie opnieuw kopieerde. Deze handeling werd honderdmaal herhaald. De bladen, gebundeld tot een boek, worden gradueel zwarter door de toename van gekopieerde onzuiverheden. Veertig jaar later produceerde Laquiere een *Remake* van dit boek, op een Utax CD 1018, met een deels gelijkaardige en enigszins verschillende uitkomst.

De fotoreeks *Found Surrogates* verwijst naar de 'readymade,' door André Breton gedefinieerd als "een gewoon voorwerp, opgewaardeerd tot een kunstwerk louter door de keuze van een kunstenaar." Marcel Duchamp, die de allereerste readymade in 1913 realiseerde, selecteerde de voorwerpen op basis van "visuele onverschilligheid." Hij beschouwde (goede of slechte) smaak als "de vijand van kunst." De door Laquiere uitgekozen voorwerpen leunen bij elkaar aan qua vorm en afmetingen. Ze zijn op een strakke, *cleane*, objectiverende wijze gefotografeerd, voor een 'neutrale' witte achtergrond of 'infini' – enigszins vergelijkbaar met de 'white cube'-architectuur van de kunstgalerie.

MOMAD toont, in eerste instantie, de betonstructuur van een bestaand gebouw, dat gestript werd tot op zijn 'naakte' skelet, alvorens een nieuwe 'huid' te krijgen. Hierin schuilt een verwijzing naar wat als de 'essentie' van moderne architectuur gold: haar schijnbaar 'tijdloze,' transparante skelet van beton of staal, ontdaan van elke decoratie. In tweede instantie vervoert de titel ons naar een fictieve wereld: een museum voor moderne kunst. Laquiere creëerde dit werk met een knipooog naar Martin Kippenberger, die een verlaten gebouw op het Griekse eiland Syros van 1992 tot '96 in zijn *Momas*-museum transformeerde.

Reading Through Every Page of Joseph Kosuth's "Purloined" verwijst naar de gelijknamige 'roman' van deze Amerikaanse protagonist van de conceptuele kunst. Laquiere zocht en vond acht genummerde exemplaren van dit kunstenaarsboek, waarvan de 120 respectievelijke bladzijden, elk gedrukt in een ander lettertype, afkomstig zijn uit even veel romans van even veel auteurs. Met behulp van de inherente wetmatigheden van de analoge fotografie trok Laquiere dit concept verder door. Van drie boeken fotografeerde ze, in één opname, met een ontzettend lange sluiters- of belichtings-tijd, alle 120 bladzijden, die ze een voor een omsloeg. Het resulterende beeld omvat telkens het hele, onleesbare, ongreepbare boek.

Maryam Najd (°1969) is zowel bekend voor haar thematische figuratieve schilderijen, als voor haar volkomen non-figuratieve werk. Zelf maakt ze geen onderscheid en toont ze deze meestal zij aan zij, als twee kanten van dezelfde medaille. Door tevens geen onderscheid te maken tussen, enerzijds, een politieke of existentiële vraagstelling en, anderzijds, een kunst waarin elk oordeel achterwege gelaten wordt, worden de werken eerder stille getuigen dan boude uitspraken.

Misogyny, Misology, en Misandry zijn op zijn minst radicaal in hun soberheid te noemen. Het drieluik onthult zichzelf niet zomaar en getuigt van een ondoorgroendelijkheid en complexiteit. De toeschouwer ervaart de aanwezigheid van iets dat hemzelf ontsnapt.

Net daarom vragen de werken een behoorlijke aandacht. Ze zijn het berekende resultaat van zorgvuldig gekozen kleurnuances. Het subtiële warm-koudcontrast bepaalt voor een groot deel de lezing van het werk. Dit atmosferisch perspectief kan ervoor zorgen dat de kijker in het beeld gezogen wordt of net wordt buitengesloten. De in- en uitwaartse beweging van de blik vergroot eens te meer de ervaring van ruimtelijkheid of net het benauwende gebrek daaraan.

De kunstenaar lijkt ons te willen vastklemmen tussen het zichtbare en het onzichtbare, tussen het lichamelijke en het ontastbare. Najds doeken evoceren de beklijvende en onbenoembare plek waar uitersten elkaar naderen. Hoewel de titels niet mis te verstaan zijn, lijkt het drieluik ons te willen confronteren met het radicaal onbekende of ongrijpbare.

In de vroege *Black Paintings* van Frank Stella spreekt de kunstenaar via de titels (*The Marriage of Reason and Squalor* – 1959) over het huwelijk tussen de rede en ellende. Zijn uitspraak uit 1964, “*What you see, is what you see,*” resoneert ondertussen reeds decennia lang als een minimalistische mantra. Het impliceert zowel het opzij zetten van de moeilijkheid van het kijken, als dat het deze onderlijnt en zelfs zijn grillen accepteert, zoals we de grillen van een huwelijk accepteren. En net als Stella over zijn later werk beweerde, lijken de drie werken van Maryam Najd eerder naar een soort maximalisme te neigen. Ze zijn sober maar veel-eisend. “*What you see, is what you see.*” En dat is in dit geval eerder ontwrichtend en op geen enkele manier geruststellend bedoeld.

De twaalf beelden van *Common Ground* zijn elk opgebouwd rond een centraal kruismotief, dat met takken gemaakt lijkt te zijn – of zijn het beenderen? Dit motief geeft die beelden een sterke symbool- of signaalfunctie. Maar terwijl een signaal – op een verkeersbord of een sein-vlag – in een ogenblik een eenduidige boodschap overbrengt, blijkt dat hier geenszins het geval. Deze strak geordende reeks heeft meteen een krachtige visuele impact, maar tegelijk is elk van deze beelden een vat vol paradoxen. Zijn dit assemblages, collages, schilderijen, foto's? Ilona Plaum (°1970) blijkt ingenieuze combinaties van die verschillende media te maken.

De kruisen lijken elk samengesteld uit twee takken. Maar elke tak bezit, bij nader inzien, exact dezelfde vorm. Dit zijn geen takken, maar identieke afgietsels van één enkel specimen. Dit kruismotief is een elementair, quasi-universeel teken. Het is erop gericht de weg, de toegang te versperren. En indien het niet om takken, maar om beenderen zou gaan, wordt daar een dreigement met gevaar voor eigen leven aan toegevoegd. Maar tegelijk blijkt deze kruisvorm zo effectief in het vasthouden van onze blik, omdat ze een lineair centraalperspectief in het beeld installeert, dat de blik vrij dwingend de diepte in stuurt.

Bovendien blijkt het hier niet om assemblages maar om foto's te gaan: van gereproduceerde takken op een achtergrond die, net zoals die 'takken' zelf, bedekt is met snippers kleefband en verf. Het palet is gereduceerd tot tinten van bruin en blauw. In wat Ilona Plaum de "oksels" van de kruisen noemt, heeft ze met verf en kleefband ritmes gecreëerd, nu eens langs een horizontale, dan weer langs een verticale as. *"Dit proces was volledig intuïtief, waarbij ik zocht naar de juiste klik: tussen het dynamische en het statische; tussen de cadans van de herhaling en elk beeld op zich; tussen object en restvorm, letterlijk en figuurlijk, twee- en driedimensionaal; tussen een symbool of teken en de voorstelling – in een gereduceerde, schematische versie – van een mogelijk vergezicht."* Terwijl mijn blik gestadig 'switcht' tussen diverse mogelijke 'lezingen,' vraag ik me af: wat zie ik hier nu eigenlijk?

Het minste wat van de sculpturale installatie van Lucie Renneboog gezegd kan worden, is dat deze een prominente aanwezigheid is in de galerie. Met *Okay, okay it's not a masterpiece, but it itches* creëert de kunstenaar een buitengewone situatie. Wat lijkt op een exponentiële maquette, blijkt op geen enkele manier twijfel uit te drukken of een poging te ondernemen de toeschouwer te willen 'overtuigen' van iets. Dankzij dit 'lijken op' krijgen we nochtans toegang tot het werk. Alle elementen uit de installatie verwijzen naar iets maar *zijn* het niet. Via landschappelijke en architecturale visuele verbanden wordt de toeschouwer toegelaten tot het werk, maar meteen met de neus op het feit gedrukt dat hij/zij slechts te maken heeft met een imitatie van iets wat niet te duiden is. Op geen enkele manier is deze imitatie echter vals of heeft ze slechte intenties, ze is immers schaamteloos zichzelf. Door bijvoorbeeld de lichtheid van materialen sluit Renneboog bepaalde ingangswegen ook weer af door het duidelijke *niet-zijn* of zelfs het *niet-willen-zijn*.

In bepaalde facetten van de traditie van de beeldhouwkunst determineert het fysieke gewicht mede het spreekwoordelijk gewicht. De echo's van traditie en geschiedenis zijn zeker nog aanwezig in dit werk, maar het gebruikte piepschuim, vilt en de her en der toegebrachte plaaster tonen een regelrechte weigering van bepaalde principes, waaronder het belang van het gewicht.

Op humoristische wijze vraagt Renneboog dan toch de ernst van de kijker door middel van de aanzienlijke omvang van haar installatie. Met *masterpiece* verwijst ze wellicht eerder naar meesterwerken uit de kunstgeschiedenis, dan dat ze haar eigen werk of de kwaliteiten daarvan zou ontkennen.

Op vele vlakken vertoont het werk een grote weerbarstigheid. Het lijkt te willen verwijzen naar een deel van de realiteit maar het blijft moeilijk te achterhalen aan welk deel daarvan het ons dan wil doen herinneren. Het sputtert enigszins tegen, maar het piept wel, het schuimt ook, en het *jeukt* inderdaad.

Lukas Vandenabeele (°1951) brengt, in een soortement curiositeitenkabinet, een verzameling recent gecreëerde werken samen. Voor een kunstenaar die het waagt dingen te maken die niet op kunst lijken, en die het onnozele niet schuwt, impliceert dat: dansen op een slappe koord; zich op de ultieme, dunne grens begeven tussen iets en niets.

Dit oeuvre draait rond de notie van het onzichtbare. *Twee* (bestaande uit een stuk visdraad, bevestigd aan een in de muur geklopte nagel) laat bijvoorbeeld zien hoe het onzichtbare enkel en alleen aanwezig kan gesteld worden door het te koppelen aan iets zichtbaars. Ziedaar een onoverkomelijk probleem.

Het is Vandenabeeles ultieme en onmogelijk te vervullen verlangen om de wereld te zien zoals die is, dat wil zeggen, gezuiverd van onze blik, smaak, belangen, betekenissen, verbanden, structuren, categorieën, oordelen. Het liep meteen mis in *Genesis*: God had de wereld geschapen, en *Hij zag dat het goed was*. Vandenabeeles nimmer te vervullen verlangen bestaat erin het paradijs te aanschouwen waarin de dingen, verlost van ons incestueuze oordeel, volkomen autonoom bestaan.

Daartoe formuleert de kunstenaar bijvoorbeeld opdrachten om handelingen *af* te leren. Het kan ook helpen wanneer een object – zoals het touw waarmee hij tevergeefs een zin tracht te schrijven – zich, weerbarstig, onttrekt aan subjectieve intenties, en zijn eigen wil opdringt.

In de loop van de voorbije maanden is Vandenabeele de volgende mogelijkheid gaan aftasten: in plaats van een voorwerp fysiek te verwijderen of te vernietigen in de hoop het van onze blik te verlossen, kan het finaal onzichtbaar worden, wanneer ons oordeel, onze beoordelende blik op het voorwerp, *geannuleerd* wordt. Met andere woorden: wat als onze respectievelijke waarnemingen van elk afzonderlijk voorwerp, met alle betekenissen die eraan vasthangen, een voor een vervallen verklaard zouden worden, als een langgerekt, uiteengerafeld Laatste Oordeel? Waarna de dingen verlost en verweesd achter blijven.

Een tijdje geleden liet Lukas Vandenabeele door meester Crismer volgende ultieme wens akteren: dat bij zijn sterven zijn ogen geopend blijven. Om finaal te zien wat er van de wereld rest wanneer het eigen bestaan verdwijnt.

Dimitri Vangrunderbeek (°1964) ontleedt in zijn werk vertrouwde voorwerpen en hun betekenis. De reconstructie die het uiteindelijk tot een kunstwerk maakt, gebeurt in de geest van de toeschouwer. Het proces van de kunstenaar blijft voortdurend waarneembaar.

In *Sculpture Post* wordt het proces als een beeldende kwaliteit gezien. De kunstenaar brengt hier verscheidene elementen samen uit vier vroegere installaties. De lampenkappen werden bijvoorbeeld in een andere gedaante reeds in het M HKA getoond.

Ook in zijn *Tracing Drawings* zien we duidelijk de beweging van het schikken en herschikken. Vangrunderbeek maakt zijn composities door, in dit geval, een spiegel of een tablet keer op keer te verleggen en te traceren met potlood, waarbij hij haast elke mogelijkheid van het instrument toont. Hier en daar is de lijn krachtig en zelfzeker, elders is ze licht, vloeiend en twijfelend.

Vangrunderbeek beschouwt zijn atelier als een beeldende entiteit en licht dit uit in de reeks *Untitled*. De twintig 'tegels' hebben elk afzonderlijke benamingen, die verwijzen naar plaatsen en/of kunstenaars. Het zijn plaasteren afgietsels van een schetsproces op betonplaten.

De notie van de tegel is enerzijds een verwijzing naar decoratieve wandtegeltjes, anderzijds verdwijnt dit gegeven omdat ze directe linken tonen met de ruimte waarin ze verwekt zijn. Er ontstaat een mentale tussenruimte tussen het object en de plek waar deze zich bevindt. De afstand waarmee de toeschouwer zich tot het werk verhoudt, bepaalt mede de lezing van het werk. Vanuit een nabij standpunt wordt het werk meer tastbaar en tactiel. Hoe verder we onszelf ervan verwijderen, hoe meer totaliteit en figuurlijke afstand ontstaat.

Iets in plaaster gieten heeft bovendien een hoge symbolische waarde. We doen dit om iets wat belangrijk is, en niet verloren mag gaan, te vereeuwigen. Zo vereeuwigt de kunstenaar zijn schetsen, waarbij hij overigens geen volledige controle heeft over het resultaat. Toevalligheden als roest en loslatende verf maken op hun beurt tekeningen in het vooropgestelde beeld. Dit zorgt ervoor dat het werk opnieuw een teugelloze schetsmatigheid krijgt. Ook het gegeven dat de werken genummerd zijn, suggereert een chronologie en een vervolg, als in een schetsboek.

Vennoten: Johan Blanckaert & Veronique Ghekiere, Dirk Castelein & Hilde Devos, Tine & Charlotte Castelein, Pierre Debra & Charlotte Houtsaegeer, Wim Dejonghe & Caroline Pill, Frank Maes & Astrid Bonduel, Ivan Maes, Niko Maes, Thomas & Peter Moerman

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

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



EMERGENT-team: Roxane Baeyens, Hilde Borgermans, Jelle Clarisse, Frank Maes, Lieven Pyfferoen, Bram Vandevaire, Jeroen Verhaeghe

Curators: Hilde Borgermans & Frank Maes

Auteurs: Hilde Borgermans & Frank Maes

Met dank aan de kunstenaars, 10532 Atelierhuis (Gent), galerie dudokdegroot (Amsterdam) en Yugi G. Gallery (Antwerpen)



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

SAVE THE DATE

zondag 13 september (14u tot 18u): finissage

Gesprek met kunstenaars Kasper Andreasen, Ilona Plaum en Dimitri Vangrunderbeek over de relatie tussen proces en resultaat bij het werken in reeksen

Moderator: Hilde Borgermans