

EMERGENT

ABSTRACTE KUNST  
BESTAAT NIET



BEZOEKERSGIDS



Einde jaren 1980. De Canadese kunstenaar Royden Rabinowitch is te gast in Museum Sztuki te Łódź, Polen.

Wanneer directeur Ryszard Stanisławski de term “geometric abstract art” in de mond neemt, riposteert Rabinowitch: “But Mr Stanisławski, there is no such thing as geometric abstract art.” Er volgt een ietwat ongemakkelijke stilte. Dan keert de directeur zich naar de kunstenaar en vraagt: “How do you know that?”

### **Hoezo, waarom zou er niet zoiets als ‘abstracte kunst’ kunnen bestaan?**

In deze groepstentoonstelling presenteren we kunst die zich verhoudt tot de vele abstracties die onze levens beheersen. En dat terwijl we, in het spoor van Rabinowitch, onderschrijven dat het onmogelijk is om een abstract kunstwerk te maken.

Een gebruikelijk antwoord op bovenstaande vraag luidt: omdat *elk* beeld *iets* voorstelt. Dat is bijvoorbeeld wat de Amerikaanse kunstcriticus Leo Steinberg aanvoert, in zijn boek met de veelzeggende titel *The Eye is a Part of The Mind* (1953). Steinberg keert zich tegen de zuiver vormelijke, ‘abstracte’ analyse van beeldende kunst door zijn collega Clement Greenberg, door aan te geven dat “het oog een deel is van de geest.” We kunnen nooit ‘zuiver’ vormelijk kijken, wil hij daarmee zeggen: wat we zien of niet zien is altijd in hoge mate bepaald door wat we (menen te) weten, door hoe we denken, voelen, associëren of interpreteren.

Maar, indien we Steinbergs spoor zouden volgen, dan kunnen we evengoed observeren, dat elke mogelijke voorstelling van iets of iemand deze dingen of fenomenen of personen nooit in zijn volledigheid en volkomenheid kan weergeven, dat er in de 'vertaling' van de afgebeelde realiteit naar het beeld altijd vormen van reductie of schematisering of vervorming plaatsgrijpen. Op basis daarvan zou je nu juist kunnen stellen dat elk kunstwerk in min of meerdere mate een abstractie doorvoert.

Dan is er ook de benadering van, bijvoorbeeld, de Franse kunstwetenschapper Georges Roque. Die neemt een conventionele, pragmatische attitude aan: (zowat) alles wat door kunstenaars en critici op een gegeven moment als 'abstracte kunst' bestempeld werd, in de zin van 'niet-figuratief' of 'niets representerend' of 'non-objectief', wordt door de auteur, ondanks de onderling sterk verschillende en soms zelfs tegengestelde interpretaties van de term, als 'abstracte kunst' erkend. Roque vergeet overigens ook niet te vermelden dat de mens sinds de prehistorie beelden of tekens gecreëerd heeft, die we als 'abstract' zouden kunnen omschrijven. Alleen Roques systematische gebruik van de term 'abstracte kunstenaar' is hoogst ongelukkig. Terwijl er argumenten bestaan om kunstwerken 'abstract' te noemen, zijn die mijns inziens onbestaande wanneer het de makers van dergelijke werken betreft.

## Correcties op een gecanoniseerde geschiedenis

Dominante bijdragen tot de geschiedschrijving over het ontstaan en de ontwikkeling van de moderne kunst werden vanaf de jaren 1930 geschreven in New-York, onder aanvoering van het MoMA. Daarin wordt de moderne abstracte kunst in de jaren 1912 en '13 'uitgevonden' door het drietal Kandinsky-Mondriaan-Malevitch. In hoeverre waren toenmalige kunsthistorici op de hoogte van een reeks vrouwelijke kunstenaars, waaronder Georgiana Houghton, Alice Essington Nelson of Hilma af Klint? Houghton, bijvoorbeeld, creëerde vanaf de jaren 1860 (!) beelden waarin weinig of niets uit de zintuiglijk waarneembare wereld te herkennen valt. Deze schilderijen horen thuis binnen het symbolisme. In de zin van Steinberg zijn het wel degelijk voorstellingen, namelijk van een occulte wereld die zich aan deze vrouwen openbaarde in spiritistische seances.

Binnen die Amerikaanse benadering van de moderne kunst ontpopt de eerder genoemde Clement Greenberg zich tot de paus van een zuiver formele benadering. Wanneer hij op het einde van de jaren 1930 over kunst begint te schrijven, doet hij dat voor *Partisan Review*, een Marxistisch tijdschrift. De modernistische avant-garde kan niet anders dan de rug keren naar een burgerlijke maatschappij in verval. Daarom dient elke kunst zich op zichzelf terug te plooiën, weg van de buitenwereld, om zodoende een essentiële, universele artistieke taal te ontwikkelen - gelijkaardig aan de wiskunde, of aan

wetenschappen die zich bedienen van abstracte analyses en structuren om de complexiteit van het moderne leven te bestuderen of in modellen te gieten. Abstracte kunst fungeert dan als een soort katalysator, die de toeschouwer in staat stelt om zich te verhouden tot de vele abstracties die het leven in een sterk gebureaucratiseerde maatschappij beheersen. Zo dient de beeldende kunst zich louter tot het oog van de toeschouwer te richten.

### **Abstracte kunst bestaat niet**

Er is nog een ander, cruciaal aspect, dat bij Greenberg noch Steinberg aan bod komt, en dat is: het oog maakt niet alleen deel uit van de geest; zowel oog als geest maken integraal deel uit van het lichaam. Dat wil zeggen, de wereld of, binnen deze context, zoiets als een beeldend kunstwerk, kan nooit of te nimmer op een louter visuele of virtuele wijze ervaren worden. Het gaat, in eerste instantie, altijd om de concreet-lichamelijke ervaring van een concreet ding, binnen een concrete ruimte. Een kunstwerk kan geïnspireerd zijn door allerlei, mogelijke, min of meer abstracte of virtuele werelden, en ze kan daar in tweede instantie ook naar verwijzen, maar in eerste instantie is het een concreet ding. Het is in die zin dat hier gesteld wordt dat abstracte kunst niet bestaat.

De ruimte van de geometrie is volkomen abstract: ze is homogeen (identiek in elk punt), isotroop (identiek in alle richtingen) en oneindig: drie kenmerken die in het geheel niet gelden voor de ruimte

van onze alledaagse, concrete ervaring. We kunnen zelfs niet zeggen dat deze laatste drie dimensies heeft, schrijft Henri Poincaré in *La science et l'hypothèse* van 1902. Maar vanaf het moment dat we met een potlood een rechte lijn van punt a naar punt b trekken, verlaten we de abstracte geometrische ruimte, en bevinden we ons in het concrete bestaan van grafiet op papier. In deze wereld heeft die lijn van a naar b, in scherpe tegenstelling tot de geometrische versie, een concrete dikte.

Kortom: waarin deze tentoonstelling Greenberg wel volgt, is het besef dat onze concrete, alledaagse levens in heel sterke mate (*nog meer* sinds de digitalisering en geïntensifieerde globalisering van de laatste kwarteeuw) beheerst worden door diepgaande abstracties. Zoals die van, bijvoorbeeld, het internet, de wereldhandel, nanotechnologie of quantumfysica. Waarin deze tentoonstelling afstand neemt van zowel Greenberg als Steinberg, is de aanname dat het oog noch de geest geïsoleerd kunnen worden van het concrete, alledaagse lichaam. Samen met dit lichaam is het concrete kunstwerk gesitueerd in, maakt ze deel uit van, een concrete ruimte. Van die conditie kan geen abstractie gemaakt worden.

## **De tentoonstelling**

Het kan nooit het doel van een plek als Emergent zijn om onder welke vorm dan ook volledigheid na te streven – dat is de taak van musea. De selectie van kunstenaars en kunstwerken volgde in hoofdzaak

twee sporen. Enerzijds betreft het werken die op een of andere wijze verbonden zijn met de ruim 100 jaar lange, bijzonder rijke, maar ook bijzonder beladen geschiedenis van de ‘abstracte’ kunst binnen een modernistische context. Anderzijds gaat het om kunst die zich verhoudt tot de abstracties die onze globe in toenemende mate overspoeld hebben door de digitalisering. In sommige werken vertonen beide sporen raakpunten.

Geleidelijk ontstond desalniettemin de overtuiging dat dit onderwerp om een (behoorlijk) rijk gestoffeerde, brede en gevarieerde benadering vraagt. Dankzij de stad Veurne dient zich de mogelijkheid aan om gebruik te maken van een tweede locatie: de grote zaal in het 15de/16de-eeuwse Spaans Paviljoen op de Grote Markt, recht tegenover de galerie. Daarbij komt nog het initiatief van Visit Veurne om het jaarlijkse artistieke gebeuren *Toeren & Loeren* onder het thema *Abstracte kunst bestaat niet* plaats te laten vinden. We danken de stad Veurne, Visit Veurne en de vele deelnemende kunstenaars om deze fijne samenwerking.

*Frank Maes*



Kathelijne Adriaensen presenteert een reeks tekeningen, gerealiseerd met potlood en waterverf op ruitjespapier. Zijzelf schrijft er het volgende over:

*“Alles in de natuur is kracht. Ik definieer deze universele energie als een kracht van aantrekking of beter nog van sympathie die Plotinus benoemt als eros.*

*Zelfs dat wat massief, immobiel, passief lijkt, wordt getransformeerd in kracht door de ontmoeting met wat vloeibaar, onvatbaar, in permanente beweging is. Dankzij hun communicatie worden zij opgenomen in dezelfde stroom van het leven en nemen eraan deel. De spanning tussen de standvastige geometrische vorm aan de ene kant en de dynamische organische vormen aan de andere kant wordt zo de hartstocht van de versmelting.*

*Een beetje zoals in een bergrivier die zich naar beneden stort, waar de stroom van het water en de weerstand van de rots elkaar wederzijds bevatten. Hardheid en vloeibaarheid streven ernaar in eenheid te verglijden. Het is dezelfde idee die kan gevonden worden in oude wijsheden zoals de Hindoeïstische Veda's of de Chinese Tao. De interactie en het samenvloeien van de twee primaire ademtochten, prajna en upaya of yin en yang, van het vrouwelijke en het mannelijke, bezielen het hele universum.”*

Enkele jaren geleden presenteerde Emergent een eerste solo van schilder Franz Anaïs, die voorheen, onder een andere naam, films maakte. Hij verkoos een meer directe omgang met materie. Die eerste schilderijen werden alle gekenmerkt door eenzelfde wisselwerking tussen lineaire, perspectivisch of geometrisch ogende delen, en heel instinctief, gestueel geschilderde lagen. Met hun felle, directe karakter, verhiel den ze zich niettemin tot de geschiedenis van de westerse schilderkunst sinds de renaissance, waarbij het schilderij als een venster functioneert, op een wereld die perspectivisch opgebouwd is.

Een gelijkaardige wisselwerking, vrij complex en gelaagd uitgewerkt, vinden we terug in de diptiek die in de eerste ruimte van de galerie hangt. In het Spaans Paviljoen hangen twee doeken waarin het geometrische en het lyrische deel op een meer directe wijze met elkaar geconfronteerd worden: het ene deel dichtgeschilderd met een dikke laag zwarte verf; het andere deel, waarin de spuitbus een rol is gaan spelen, oogt als een soort alchemistische 'explosie' van kleur. Hier en daar in de tentoonstelling duikt ook kleiner werk op, waarin het lineaire volledig losgelaten is, en het experiment met diverse technieken en materialen op doek ongebreideld, intens en ingenieus zijn gang is gegaan.

Architect Le Corbusier schreef dat de blik ‘van’ het vliegtuig problematisch is, omdat het een vervreemding en abstractie in de relatie tussen kijker en wereld installeert. Maar, stelde hij, het “*adelaarsoog van het vliegtuig*” installeert een “*nieuw bewustzijn, het moderne bewustzijn.*” Deze blik vinden we terug in de reeks *Place It High for More Impact* van Amélie Bouvier. Het vertrekpunt bestond uit luchtfoto’s van landschappen waarvan de topografie ingrijpend veranderd is door traumatische gebeurtenissen (van zowel natuurlijke als menselijke makelij). Bouvier scande een met de luchtfoto’s gemaakte collage. Tijdens het scannen vervormde ze de beelden. Vervolgens tekende ze op het afgedrukte resultaat. Tenslotte werd het beeld in vier gesneden, om zo een vizier te creëren, verwijzend naar het werpen van bommen.

In de met Indische inkt getekende reeks *Relative Size* (2018) experimenteerde Bouvier met een bepaalde techniek van wetenschappelijke beeldvorming: het inkaderen met geometrische vormen, om een macro- of microscopische opname te laten zien, of om interessante delen van het beeld uit te lichten. Dit werkt suggestief: waar wordt onze aandacht op gericht, en welke informatie is daar te vinden? De tekentechniek is geïnspireerd door astronomische spectroscopie, die de meting van golflengtes gebruikt om de compositie van sterren te begrijpen.

Werner Cuvelier voert statistische analyses uit, en zet deze om in grafieken of sculpturen. Ook de ontleding van een geometrische vorm in een reeks permutaties, kan uitmonden in een sculptuur, een serie aquarellen of beschilderde plankjes.

Neem de grote tekening uit 1976, waarin geselecteerde namen uit de cultuurgeschiedenis chronologisch geordend zijn als een diagonaal geplaatste reeks vierkanten, waarbij de kleur de beoefende discipline aangeeft, en de grootte de kwantiteit van de productie.

De systematische werkwijze vindt zijn neerslag in boeken. Zoals de hommage aan Leonardo da Pisa, bijgenaamd Fibonacci. Deze publiceerde in 1202 een reeks getallen, waarbij elk getal de som is van de twee voorgaande: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, ... Diverse natuurlijke groeiprocessen voltrekken zich merkwaardig genoeg volgens deze progressieve getallenreeks. Bovendien benadert de deling van een getal door zijn opvolger de verhouding van de *gulden snede*, die we bv. aantreffen in schelpen of DNA.

Metafysische speculaties over de oorsprong van de 'goddelijke' proportie houden deze kunstenaar niet bezig. Het gaat hem ook niet om die abstracte ordeningsprincipes op zich. Al een kunstenaarsleven lang scheidt Cuvelier, als een leerling-tovenaar, plezier in hoe deze zelfbeperkingen hem leiden naar het maken van vreemde, frisse, concrete kunstwerken.

Sinds de renaissance functioneert het schilderij als een *venster*, dat uitzicht biedt op een afgebeelde of gecreëerde wereld. Daarbij verlenen vooral het lineaire perspectief en het moduleren met licht en schaduw het beeld een diepte. Dieter Daemen neemt die virtuele diepte net niet helemaal weg, hij plaatst het golvende oppervlak van een gordijn juist achter het beeldvlak. Daarin schuilt enige overeenkomst met wat het analytisch kubisme deed: kleurenpalet en diepte tot een minimum beperken, om zo de klassieke schilderkunst te analyseren en te deconstrueren. Jaren later schilderde Gerhard Richter, in grijswaarden, een aantal gordijnen. Nu kan alle aandacht gaan naar het subtiele spel van licht en schaduw, naar een rijke en genuanceerde tactiliteit. Hier en daar wordt deze intimiteit bruut verstoord, doordat het beeld met tape is weggerukt.

Daemen kadreert zodanig dat het gordijn als een 'all-over structure' het hele beeld inpalmt. Door niet alleen de volledige context rond het gordijn, maar zelfs zijn rand uit de foto te bannen, voert de fotograaf een abstractie door, en laat hij het beeld verweesd achter. Daarom laten deze foto's zich zo gewillig in reeksen sorteren, op hun kop of hun zij plaatsen, of in een nieuwe, concrete context inpassen.

Frans De Medts (ofwel kunstenaar Francesco Fransera) is, als architect en architectuurwetenschapper, in 2006 doctor in de Filosofie geworden aan de Technische Universiteit Delft. De titel van zijn doctoraat luidde: *Naar een nieuwe houtskeletbouwwijze: van wereldbeeld tot bouwmethode; bijdrage tot humaan-ecologisch bouwen*. Een greep uit de samenvatting van het doctoraat: *“De sleutel blijkt een minimumbeginsel te zijn (...) (dat) zowel aan de basis kan liggen van de quantisatie in de natuur, de regelmatigheid in de zin van een kleinste werking of actie die ten slotte een optimale vorm doet ontstaan, als verantwoordelijk kan zijn voor de enorme biodiversiteit en tenslotte voor de culturele verschillen en aldus voor het belang van aangepaste en regiogebonden verblijven voor levende wezens.”* En: *“In een tweede deel wordt, op basis van dit nieuwe wereldbeeld, een nieuwe bouwwijze voor hout en houtachtige materialen voorgesteld. (...) De openheid van de bouwknoop (de kern van dit onderzoek) laat het ontwikkelen van bouwstructuren toe (...) De overigens op Europees niveau geïmplementeerde houtskeletbouwwijze integreert als belangrijkste troef ‘eenvoud’ als een constructief resultaat, waarmee echter aan heel complexe en variabele eisenpakketten kan voldaan worden.”* Kortom: een zelf gepostuleerd fysisch minimumbeginsel leidt tot een wereldbeeld, dat de grondslag vormt van een nieuwe houtconstructiemethode.

Het was een rel, in het Stedelijk. *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* van Barnett Newman, nogmaals gevandaliseerd. Eerst was een man het doek met een mes te lijf gegaan. Daarna had de vaste restaurateur van Elsworth Kelley het met de verfrol 'hersteld'. Maar zelfs Newmans 'color-field painting' bevat nog een virtuele, picturale diepte. Het is in vele lagen met hand en borstel geschilderd, tot het zijn kenmerkende, *sublieme* kleurintensiteit bezit. Niets van deze existentiële heroïek bij Kelley. In de *Post-Painterly Abstraction* worden tape en verfrol gehanteerd om velden in te kleuren en simpelweg dicht te schilderen.

Het werk van Vincent de Roder hoort onmiskenbaar in die laatste traditie thuis. Waar Newman's verticalen ('zips') een negatiefruimte tussen de kleurvelden vormen, liggen de Roders lijnen op de velden die ze indelen en ritmeren; hun enige gelaagdheid is letterlijk. Deze werken bevatten geen virtuele diepte; de enige ruimte van het werk is de concrete plek waarin ze, als een letterlijk ding komen te hangen. Sommige werken zijn, als een blitse sportwagen, in uiterst strakke maar fragiele laklagen gerealiiseerd. Andere vertonen, als een oude kast, de sporen en vlekken van *deze*, alledaagse wereld, waar ze hun inspiratie, weerbarstigheid en onvolkomenheden halen.

Kamiel De Waal heeft binnen de context van deze tentoonstelling *carte blanche* gekregen – een rol van joker die hem als gegoten past. Als jonge, pas afgestudeerde kunstenaar observeert hij het reilen en zeilen in de kunstwereld half sceptisch, half geamuseerd, deels als buitenstaander, deels als participant. Wanneer hij in het verleden technieken gebruikte als 3D-print of opblaas-sculpturen, dan evoceerde dit zijn overtuiging dat de kunstpraktijk niet zelden uit een gedurfd staaltje bluf bestaat. Hij is het type kunstenaar dat de dunne grens tussen ‘iets’ en ‘niets’, tussen het magische beeld en de ‘ingezakte *soufflé*’ durft te bewandelen.

Vaak ook gaat hij diverse, ongelijksoortige elementen met elkaar combineren tot deze constellatie van dingen – in een zoekend, tastend, sensitief spel - een sterk beeld laat verschijnen. Deze onderdelen kunnen zowel alledaagse, hier of daar gesprokkelde dingen zijn, als een 3D-print, of een stuk gesculpteerd hout. Of het nu een tombe van kartonnen dozen of een totem van plastic schalen betreft: telkens verhouden deze constructies zich op een vrij directe wijze tot het lichaam van de toeschouwer. “*Nouveaux trucs, nouvelles combines,*” zo placht een notoire voorganger-ontsnappingskunstenaar zijn praktijk eertijds te formuleren.



Wat gebeurt er wanneer machines leren om beelden en objecten te identificeren? Jerry Galles *AI object recognition, infrathin* laat *machine learning*-software, die aan een camera gekoppeld is, 3D-geprinte objecten beschrijven. Dit soort patroonherkenning bestaat vooral uit statistische interferentie met een verzameling data; dit vertoont weinig gelijkenis met de menselijke waarneming. Het *machine learning system* wordt gevoed door data (voornamelijk beelden) van het wereldwijde web – een plek die tegenwoordig (onder andere) gevuld is met memes, nonsens en humor. Vermits de ‘ontlening’ los van elke context gebeurt, kan de uitkomst vaak enigszins lachwekkend zijn, soms ook agressief of bevooroordeeld.

De zinnen in de film *Power&Bytes* zijn deels gerealiseerd met een kunstmatig algoritme, waaraan telkens de vraag werd gesteld: “*What is to be done?*” De film vertelt een dubbelzinnig verhaal aan de hand van een veelvoud aan ‘persoonlijkheden’, die affiniteiten zoeken tussen heel uiteenlopende perspectieven. Galle verwijst hierbij naar een citaat uit Donna Haraways *Cyborg Manifesto*: “*But there has also been a growing recognition of another response through coalition – affinity, not identity.*” De beelden refereren aan de valse intimiteit die we met digitale apparaten ontwikkelen, en het zelfcorrigerende gedrag dat hieruit soms voortvloeit. De beelden die achter de zinnen verschijnen, zijn met feedback-systemen gegenereerd.

Als jonge kunstenaar bewonderde Loek Grootjans Mondriaan, en de monochromen van Yves Klein. Maar hoe kon je, in onze tijd, nog op een dergelijk radicale, absolute wijze de ruimte vatten? Hij sloot zichzelf gedurende een maand op in stilte en duisternis, de ogen afgeplakt. Al die tijd zag hij geen zwart, maar bruin. En het ogenblik dat er opnieuw licht op zijn netvlies viel, verscheen er een weldadig groen. Vervolgens schafte hij twee grote hoeveelheden - respectievelijk bruine en groene - verf aan.

Toen hij een tijd later een atelier in een voormalige kazerne te Breda betrok, verscheen er, waar een stukje van de witgepleisterde wand afgesprongen was, een intrigerend groen, elders bruin. Hij liet een wetenschapper komen. Deze voerde chemische analyses uit van de onzichtbare, honderd jaar oude muurvlakken *achter* de pleister. Op basis daarvan vervaardigde Grootjans zo getrouw mogelijke 'kopieën', in groene of bruine verf op doek. Soms kwam daar een zin bij, opdoemend uit of nagenoeg vervagend in een witte achtergrond, van de filosoof Spinoza of de schrijver Perec. De eerste wist in zijn geschriften een onvoorstelbare helderheid en coherentie te bereiken. De tweede trachtte, in beschrijvingen en linguïstische constructies, de onvatbare ruimte van de alledaagse ervaring in taal te vatten.

De tekeningen van Nathalie Guilmot bestaan uit niets dan potlood op papier. Vanaf haar vijftiende heeft tekenen altijd een belangrijke, vitale plaats ingenomen. Dit werk getuigt van een bijzondere gevoeligheid en intensiteit.

Guilmot, die een opleiding als wiskundige genoten heeft, schreef over haar tekeningen:

*“Ik ben op zoek naar een opening van een wereld waarin de wetten van de fysica anders overwogen zouden kunnen worden. Een wereld waarin objecten slechts de ‘vormen’ zijn van andere en onzichtbare objecten, en de enige manier om deze manier van kijken vast te leggen, zou zijn door een andere manier van denken binnen te gaan, of me te laten leiden door wat ‘intuïtie’ kan genoemd worden. Door mijn artistieke praktijk tracht ik de wereld van de schijn te verlaten en een andere werkelijkheid te betreden.”*

Ze zet de tekening nagenoeg altijd aan op basis van een natuurgetrouwe weergave van een kei, of een mineraal – materie die ogenschijnlijk inert is. Soms nemen de figuren enigszins schematische vormen aan, waarbij bepaalde elementen met elkaar verbonden worden, zoals in bepaalde wetenschappelijke beeldvorming. In ander werk lijkt het delicate vormenspel zich tussen het organische en het mechanische te bewegen.

GRISP, zo heten Pepa Ivanova's monotypes: *Grasping the Invisible Sun Data*, met als ondertitel: *Fictional Observation Series*. Monotypes zijn unieke zeefdrukken – zoals observaties van de zon nooit hetzelfde zijn. Gelijkaardig aan Amélie Bouvier imiteert Pepa Ivanova aspecten van astronomische spectroscopie, een methode waarbij wetenschappers de meting van golflengtes gebruiken om observaties gedetailleerd te 'lezen'.

Kunstenaars halen soms inspiratie uit wetenschappelijke methodes, waarbij ze deze interpreteren via, of vertalen in, hun eigen expressiemiddelen. In deze reeks kunstwerken draait Ivanova ook de rollen om: ze nodigde Dr. Jasmina Magdalenic van het Koninklijk Belgisch Observatorium uit om haar monotypes te interpreteren; de astrofysicus slaagde er vrij vlot in om geobserveerde fenomenen en patronen in de kunstwerken te 'onderkennen'. De kunstenaar verzocht de wetenschapper om markeringen rechtstreeks op de drukken aan te brengen, vermits het om een samenwerking en (dus) co-creatie gaat. Ivanova merkte dat haar 'sparringpartner' eenzelfde, overweldigde en respectvolle houding aan de dag legde ten aanzien van haar grafisch werk, als zijzelf heeft ten opzichte van Magdalenic' wetenschappelijke kennis en teksten.

Dit werk maakt deel uit van een doctoraat in de kunsten aan KULeuven/LUCA (Gent), waarin Ivanova onder de titel *An Echo of the Sun* de 'autopoësis' van observatiedata onderzoekt.

In 1984 verbleef meteoroloog en fysicus Charles Wilson in een observatorium op de top van de Schotse berg Ben Nevis. In de film *The Cloud Chamber* hoort u een getuigenverslag van een bijzondere gebeurtenis in het observatorium. In 1927 ontving Wilson de Nobelprijs voor Fysica voor zijn 'wolkenkamer', de eerste detector van elementaire deeltjes. Hierin trachtte hij atmosferische effecten in wolkenformaties kunstmatig na te bootsen. Door elementaire deeltjes (geladen of 'geïoniseerd' door middel van radioactieve straling) te laten condenseren, ontstonden dampsporen, die prachtige grafische beelden opleverden. De recentste opvolger van de Cloud Chamber is de Large Hadron Collider, de deeltjesversneller van CERN. Vermits de experimenten hier op statistische data gebaseerd zijn, leveren deze geen rechtstreekse beelden op. Maar toen Elias Heuinck leerde dat de binnenste sensor op een camera lijkt, probeerde hij deze data om te zetten in beelden, die we als ruwe digitale tegenhangers van Wilsons foto's in beeld zien verschijnen. In *The Scenic Route Home* laten twee microscopen ons respectievelijk kijken naar een zogenaamde 'sand dollar' (een soort zee-egel) en een stukje vulkanische rots. Via koptelefoons krijgen we een verhaal te horen, dat, in de ruimte tussen beeld en object, moeiteloos navigeert van een uitgestrekt landschap naar een miniatuurwereld.

In haar artistieke praktijk vertrekt Rebekka Löffler vanuit de tekeningen. Ze doen enigszins denken aan microscopische beelden van biologische entiteiten. Ze laten een 'schriftuur' zien, een soort pre-symbolische, intuïtieve 'taal', waarin heel elementaire indrukken, ervaringen, emoties een neerslag vinden.

De schilderijen worden meer geleidelijk – maar gestadig – opgebouwd: ze vertonen een complexe structuur van min of meer transparante lagen. Elk schilderij wordt gekenmerkt door een *'all-over structure'*: 'entiteiten' zweven of drijven in een schijnbaar oeverloos 'veld'. Terwijl die elementen zelf soms diepte vertonen – hetzij door een lineair perspectief, hetzij door heel zachte 'dégradés' van licht en schaduw, bezitten die 'velden' geen peilbare, meetbare diepte. Wat we te zien krijgen, is vaak ondefinieerbaar, maar doet soms vaag denken aan beeldvorming in wetenschap en technologie. Löffler maakt alleen gebruik van penseel, verf en doek, maar haar schilderijen verhouden zich onmiskenbaar tot een wereld waarin digitale beelden aan een oneindige snelheid circuleren over een wereldwijd web. Het is precies in dat spanningsveld, tussen die onophoudelijke, ongrijpbare stroom van beelden enerzijds, en de eigen, concrete lichamelijke anderzijds, dat dit werk 'dialectisch' tot stand komt, als een soort interne dialoog, een innerlijke ruimte, zoals Martin Germann recent schreef.

AnneMarie Maes haalt het merendeel van het materiaal voor haar creaties uit haar tuin, die ze met veel liefde en toewijding bovenop een parkeergarage in hartje Brussel heeft aangelegd, die ze verder laat groeien en verzorgt. De *Sensorial Skins*, die we zowel aantreffen in *Play with Squares* als in *Table with Skins*, tonen de sculpturale capaciteiten van organische materialen: huid, membranen, biofilms. Het zijn complexe (opper)vlakken. Ze prikkelen onze zintuigen door hun materie, texturen, pigmenten, geuren. Sommige van deze weefsels worden 'gekweekt' met bacteriën. Andere vloeien voort uit de transformatie van organische materialen, processen die enigszins aan alchemie doen denken, maar dan wel verankerd in veldwerk en wetenschappelijke methodologie. *Alien Intelligence* is een fotoreeks die focust op de samenwerking tussen honingbijen, bacteriën en de stedelijke omgeving. De zwart-witfoto's reveleren het complexe ontwerp van bepaalde gedissecteerde delen van bloemen en bijen. Sinds Darwin is het duidelijk dat bloemen en bijen betrokken zijn in een evolutionaire race. De bij is een complex insect met talrijke zintuiglijke vermogens, die perfect beantwoorden aan de wensen van zinnelijke planten.

Rosa Menkmans kunst speelt in op instabiliteiten en fouten in software als basis voor audiovisueel werk. Marcel Broodthaers schreef: *“Chaque objet est le victime de sa nature, même dans un tableau transparent, la couleur cache la toile, et la moulure le cadre.”* We zouden in de waan kunnen leven dat die uitspraak over de materiegebonden en, bijgevolg, beperkte aard van van elk medium (dat het iets van de wereld kan laten zien, maar in dezelfde beweging een verblinding installeert) niet geldt voor fenomenale beeldschermen met resoluties van miljoenen pixels. Maar Menkman toont dat niets minder waar is: *“A resolution is the result of a consolidation of (...) technological materialities. Resolutions involve standards, interfaces and protocols (...) and their pre-designed affordances. The cost of media resolutions is that we have gradually become unaware of the choices and compromises they represent. Resolution studies is a theory about the setting of standards and the studies of compromised, other (speculative) possibilities.”*

Xilitla is een Mexicaans dorp. In de jaren 1940 startte de surrealistische dichter sir Edward James hier de constructie van een idyllische, surrealistische tuin, *Las Pozas*. In Menkmans handen is *Xilitla* getransformeerd in een hallucinatorische, poëtische en fantasmatische omgeving, tussen computerspel en audiovisuele kunst.



Ongeveer een jaar geleden presenteerde Wesley Meuris de solotentoonstelling *Verticality* in Annie Gentils Gallery – een nieuw en belangrijk hoofdstuk in zijn carrière -, met in het verlengde daarvan ook een gelijknamige publicatie.

Meuris neemt al vele jaren de rol aan van een soort kunstenaar-antropoloog, die met een analytische blik de vele middelen, systemen, objecten – ‘mallen’ - beschouwt, waarvan de vroeg-21ste-eeuwse mens zich bedient om zich te verhouden tot de omgevende wereld: om deze te observeren, begrijpen, veroveren, verwerken, communiceren.

Een belangrijk thema in de voorbije jaren was de globalisering van het kunstbedrijf – hoe het kunstbedrijf, in het spoor van onder andere imperiale machten, religies en multinationals, de globe wist te veroveren. Na deze omvattende horizontale beweging, presenteert *Verticality* het toenemende belang van de blik vanuit de ruimte op onszelf en onze planeet en, omgekeerd, de blik op de ruimte door middel van hoogtechnologische apparatuur.

In tekeningen, sculpturen, reliëfs en diagrammen onderkennen we Meuris' typerende ‘esthetiek van de heldere lijn’, die ons niettemin confronteert met de verregaande abstractie en vreemdheid van satellieten of schakelborden.

De in het Congolese Lubumbashi verblijvende kunstenaar Jean Katambayi Mukendi, zoon van een electricien, is zelf wiskundige en ingenieur. In zijn benadering van een situatie of problematiek gaat hij analytisch te werk, waarbij hij basiscondities en elementaire bestanddelen definieert. Vervolgens combineert hij deze, in de vorm van geometrisch geconstrueerde tekeningen, bewerkte kaarten of ingenieus ineengezette sculpturen, zodanig dat ze de problematiek visualiseren, en deze als een soort poëtische machine gaan 'verwerken'. Het resultaat fungeert tegelijk als een allegorie, die een abstract, complex geheel van relaties representeert, én als een zelfportret van de kunstenaar.

Deze poëtische machines visualiseren/verwerken dikwijls aspecten van de situatie in Mukendi's land – onder andere het gegeven dat Congo tal van grondstoffen levert voor de ontwikkeling van hedendaagse technologie, terwijl haar inwoners daar zelf nauwelijks van kunnen genieten. Een prangend voorbeeld is de door het Westen opgedrongen spaarlamp. Terwijl de traditionele gloeilamp het goed deed, kan de spaarlamp de pieken in het elektriciteitsnetwerk niet aan. Mukendi's *Afrolampen* bestaan uit zwart en wit, licht en duisternis.

Tekenend is ook de tegenstelling tussen het verkeer van goederen en dat van personen. Ondanks het feit dat Mukendi's kunstwerken intussen internationaal circuleren, raakt hij nauwelijks Fort Europa binnen.

Ook wanneer Hilde Overberghs werk zich afspeelt in een duidelijk afgebakend, tweedimensionaal, aan een wand gepresenteerd vlak, dan blijven de letterlijke bestanddelen waaruit het bestaat – de materialen – en de manier waarop het geconstrueerd is – zoals de letterlijke, schilderkunstige gelaagdheid van het werk – hun rol spelen in de ervaring en waarneming van de toeschouwer. Zie, bijvoorbeeld, de reeks werken die, in de achtergrond, een min of meer herkenbare voorstelling laten zien. Waarbij een amorf ogende ‘klets verf’, of juist een ‘lege’ negatiefvorm, als het ware plompverloren midden in het beeldvlak achtergelaten, het zicht op die voorstelling grotendeels ontnemt. Zo krijg je een diepte die door de letterlijke gelaagdheid van het schilderij wordt opgeroepen. Een diepte waarin het werk een geheim bewaart en dus een autonomie opeist ten aanzien van de kijker. Tegelijk wordt de letterlijke vlakheid van het schilderij benadrukt. De letterlijkheid én dubbelzinnigheid die een schilderij zo tezelfdertijd verkrijgt: heerlijk! Omgekeerd, wanneer haar werk radicaal de concrete ruimte van het atelier of de tentoonstelling opzoekt, blijft het, altijd om een kunst gaan die zich in een *vlak* afspeelt: een vlak dat gevouwen, geplooid, gebogen, verzaagd, bedekt, geverfd, gezeefdrukt, geschuurd, gekleefd, doorboord, versneden, gebroken is.

*Einstein Gravity Alongside Quantized Einstein Gravity* van Royden Rabinowitch bestaat uit twee kratten met sinaasappelschillen. In de eerste zijn die spiraalvormig geschild, in de tweede in sferische driehoeken. Het werk vormt een hommage aan Roger Penrose, de wis- en natuurkundige die in 2020 de Nobelprijs voor Natuurkunde ontving.

De titel van Rabinowitch' tekeningen, *Freedom + Necessity*, verwijst naar een essay uit 1954 van Alfred Ayer. De tekeningen zijn gerealiseerd tijdens de lockdown, toen Rabinowitch niet naar de metaalfabriek kon: voor hem de meest stabiliserende factor, omdat alles wat daar gebeurt *noodzakelijk* is – in tegenstelling tot de schier eindeloze vrijheid van de kunstenaar. In de tekeningen trachtte hij de grootst mogelijke 'noodzaak' na te streven, door enkel in de 4 hoeken van een blad papier te werken. Elk blad is immers absoluut gedefinieerd door 4 hoeken. De met blauwe inkt getekende cirkels zijn louter bepaald door translaties en rotaties. Maar, tegelijk, is die locatie het enige dat ze met elkaar gemeen hebben; geen enkele cirkel is dezelfde, vermits ze alle met de vrije hand getekend zijn. Dit was het krachtigste oordeel over de verhouding tussen 'noodzaak en vrijheid' of tussen 'wetenschap en kunst' die Rabinowitch daar en toen kon maken.

Stéphanie Roland richt zich op complexe systemen binnen de westerse samenleving. Deze systemen genereren dubbelzinnige zones, waar verwarring ontstaat tussen werkelijkheid en fictie. Deze notie van fictie staat centraal in Rolands conceptuele kunst. Ze is geïnteresseerd in de immateriële, onzichtbare en negatieve elementen die door zo'n complexe systemen voortgebracht worden, die er integraal deel van uitmaken en er invloed op uitoefenen. Haar werk bevraagt de mogelijkheden om deze 'geesten' van de westerse samenleving voor te stellen. Van financiële producten tot spook-eilanden, en van *airline blacklists* tot het *Deep Web*, tracht Roland deze verborgen fenomenen vorm te geven, in een wisselwerking tussen het concrete en het immateriële.

Een 'dark pool' is een privaat forum om financiële producten te verhandelen. Het merendeel wordt opgezet om grootschalige transacties uit te voeren, in een vertrouwelijk verband, zodat het algemene investerende publiek er geen toegang toe heeft. Stéphanie Rolands *Dark Pool* is een mysterieus bassin, gevuld met zwarte plastic ballen. Op elke bal is met laser- en nanotechnologie informatie gegraveerd van een *dark pool*-transactie. Vanwege haar immateriële aard lijken sommige investeerders de financiële wereld te beschouwen als een spel zonder consequenties. Maar deze transacties hebben een concrete impact op ons en op toekomstige generaties.

In zijn boek *Urbanisme* vraagt architect Le Corbusier zich af wat zijn collega Adolf Loos bedoelde toen hij zei: “*Un homme cultivé ne regarde pas par la fenêtre.*” Waarom zou het venster er alleen mogen zijn om licht binnen te laten? Le Corbusier: “*(C’est parce que) la ville congestionnée est comme une nature trop sublime.*” De grootstad is te anoniem en abstract om er zich op een directe wijze toe te verhouden. Loos wordt de vader van een anoniem ogende ‘witte dozen’-architectuur, maar zijn interieurs zijn labyrinthisch en, zo beweert hij, *niet te fotograferen*. Hoe weet Sigrid Tanghe de ervaring van ruimte(lijkheid) in haar waterverfschilderijen te vatten? De kadrering suggereert dat er veel *niet* te zien is. Een sterk gereduceerd kleurenpalet legt de focus op het spel van licht en schaduw, dat rechtlijnig is. Maar, in tegenstelling tot het lineaire perspectief van de klassiek-renaïssancistische schilderkunst, leidt Tanghes lijnenspel ons een slechts geringe virtuele diepte in. Er is een ‘buiten’, waarvan we wel licht ontvangen maar geen zicht op krijgen. Precies doordat het oog onmacht moet bekennen, komt tijd en ruimte vrij voor een gevoelsmatige, lichamelijke ervaring, die zich binnen in een gedeelde ruimte afspeelt, en waarin de ‘huid’ van deze waterverfschilderijen een prominente aanwezigheid verkrijgt.

‘Abstracte’ of ‘fundamentele’ schilderkunst wordt wel eens beladen met gewichtige, existentiële emoties, met sublieme, zelfs metafysische aspiraties, ver weg van het alledaagse. Dat gaat anders bij Ane Vester. Zij kijkt in de alledaagse omgeving rond, en komt daar allerhande dingen tegen met een opvallende kleur. Als je vele jaren intens met kleur bezig bent, dan ontwikkel je daar een fijn besnaarde gevoeligheid voor. Op basis van alledaagse observaties is Vester een ‘archief’ van kleurstaalen gaan aanleggen, waarbij ze de naam van het waargenomen, gekleurde ding systematisch is gaan verbinden met een geschilderd kleurstaal. Daarbij bestond (en bestaat) de uitdaging er telkens in om de waargenomen kleur via het mengen van verf zo dicht mogelijk te benaderen. De keuze van het materiaal waarmee of waarin het kunstwerk uiteindelijk gemaakt wordt, maakt integraal deel uit van het werk, en hangt samen met het karakter, de associaties, de eigenschappen van de kleur(en). Het materiaal bepaalt mee hoe het werk zich verhoudt tot de concrete ruimte waarin het gepresenteerd wordt, en tot de toeschouwer die zich in deze ruimte beweegt. Losgemaakt van elke functionaliteit, kan het werk bij de toeschouwer *een moment van aanwezigheid* teweegbrengen.

Sarah Westphals kunst spitst zich toe op (de zintuiglijke ervaring, de geschiedenis, het sociale weefsel van een) *plaats*, en op de vraag of en hoe deze in beelden gevat kan worden. In haar verkenningen van het spanningsveld tussen ‘verte’ en ‘nabijheid’, ‘beweging’ en ‘stilstand’, ‘binnen’ en ‘buiten’, speelt het raam een centrale rol.

De lockdown was een beproeving. Westphal gebruikte polaroidfilms, die ze reeds op diverse reizen had meegenomen – verplaatsingen die de chemicaliën op de films wellicht aangetast hebben. Het fotograferen van de hoog gelegen vensters in haar atelier leidde tot een onbeheersbare kleurenexplosie. Ook een tweede reeks heeft het venster zelf als onderwerp, zonder dat we er iets *doorheen* zien.

Enkele jaren geleden verbleef ze in New Mexico. Het van bomen verstoken woestijnlandschap vertoonde een bijzondere lichtwerking en kleurenpalet, en bracht een desoriëntatie teweeg, een gevoel van leegte, een ander ritme. In de buurt bevond zich het Los Alamos Laboratory, een tot op vandaag afgesloten gebied, waar tijdens de Tweede Wereldoorlog de eerste atoombom ontwikkeld werd. Westphal maakte grote, analoge foto’s met een lange belichtingstijd: door grote kleurvlakken beheerste beelden, die herinneren aan de ‘*soak stain*’-techniek van schilders uit de *Colorfield Painting* als Helen Frankenthaler. Fotograferen is schilderen met licht.



In 1954 gaven het latere *British Petroleum* en *Total* een jonge Jacques Cousteau de opdracht om een oceanografisch opmeting van de Perzische golf uit te voeren. Later in zijn loopbaan ontpopte de ontdekkingsreiziger, onderzoeker en tv-maker zich tot een verdediger van natuurbehoud. Maar als een bepalende factor in de ontdekking van olie had zijn opmeting onomkeerbare gevolgen voor de regio en de wereld. Whelan reisde met een duikteam naar een reeks coördinaten van Cousteau's kaart, en maakte zijn eigen beelden en opmetingen van de zeebodem. Daarbij werden niet-invasieve zandstalen verzameld. Een glasblazer transformeerde de stalen in glaskorrels, en blies deze in gebruikte duikflessen.

Op een zomerdag in 1991, dichtbij de plek aan de Ierse kust waar Whelan opgroeide, verdween een duiker na een sprong van de rotsen. Hij werd pas dagen later gevonden, verstrikt in illegaal geplaatste visnetten. Whelan positioneerde kwartskristallen op deze plek. Gedurende een maancyclus werden ze overspoeld door de golven. Daarna werden ze verzameld zonder menselijke aanraking, opdat zowel het oppervlak als het mogelijke, binnenin geabsorbeerde trauma onaangeroerd zouden blijven. Met extreme macro-fotografie werden de hoeken en oppervlakken van de kristallen, met de aangehechte algen, in beeld gebracht. Daarna werden ze terug in zee geplaatst.



**Vennoten:** Johan Blanckaert & Veronique Ghekiere,  
Dirk Castelein & Hilde Devos, Tine & Charlotte Castelein,  
Pierre Debra & Charlotte Houtsaegeer, Wim Dejonghe, 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, Circles Group

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



**EMERGENT-team:** Roxane Baeyens, Hilde Borgermans,  
Astrid Bonduel, Jelle Clarisse, Frank Maes, Lieven Pyfferoen,  
Bram Vandevreire en Jeroen Verhaeghe

**Curator:** Frank Maes

**Auteur:** Frank Maes

**Met dank aan:** de kunstenaars, Annie Gentils Gallery  
(Antwerpen), Galerie Nadja Vilenne (Luik), Galerie Zwart Huis  
(Brussel), Grey Noise (Dubai), Harlan Levey Projects (Brussel),  
Keteleer Gallery (Antwerpen), +23243493810761811553964 (Ant-  
werpen), Secteur des Arts Plastiques de la Province de Hainaut,  
Julie Vandenbroucke, stad Veurne



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

## **SAVE THE DATES**

**zondag 28 november 2021**

- **15u tot 16u:** rondleiding in de tentoonstelling door curator Frank Maes

- **16u30:** presentatie van Maria Blondeels kunstenaarsboek *BOL*, een uitgave van MER. Imprint van Borgerhoff & Lamberigts

**zondag 2 januari 2022, 15u:**

rondleiding in de tentoonstelling door Frank Maes

**zondag 9 januari 2022, 14u tot 18u:**

finissage

rondleiding, leden: 5 euro / niet-leden: 10 euro

**Inschrijving via [galerie@emergent.be](mailto:galerie@emergent.be)**