

eclips

tentoonstelling rond het verdwijnen

bornem | puurs | willebroek

2004

tentoonstellingsmaker: Stef Van Bellingen

Inhoud

- 5** Locaties tentoonstelling
- 7** Voorwoord door Ludo Helsen, Bestendig Afgevaardigde voor Cultuur, provinciebestuur Antwerpen
- 9** Voorwoord door Jozef Van Eetvelt, Burgemeester Gemeente Bornem, Koen Van den Heuvel, Burgemeester Gemeente Puurs en Elsie De Wachter, Burgemeester Gemeente Willebroek
- 10** Fotografische impressies van het Eclips-project tussen ouderen en jongeren omtrent het verdwijnen
- 12** De gestalten van de eclips (The phases of the eclipse) door Stef Van Bellingen
- 70** Fotografische impressies van het Eclips-project tussen ouderen en jongeren omtrent het verdwijnen
- 72** Het Eeuwige Verdwijnen (Perpetual Vanishment) door Clem Neutjens
- 99** Beknopte biografische notities
- 109** Colofon

Locaties

cultuurcentrum Ter Dilt | Sint-Amandsesteenweg 41-43 | 2880 Bornem

Hof Van Coolhem | Coolhemstraat 64 | 2870 Puurs

voormalig zwembad De Schalk | Schalkstraat 4 | 2830 Willebroek

Als bovenlokaal en intermediair bestuur speelt de provincie Antwerpen met het project open culturele centra een vitale rol in het stimuleren van culturele samenwerking tussen verschillende gemeenten. Het traject van Eclips behelst immers drie gemeenten met name Willebroek, Puurs en Bornem.

Deze gemeenten maken deel uit van een gemeenschappelijke streek dat door toeristische diensten tot “Rivierenland” werd gedoopt. Een streek met een collectief geheugen. En dat geheugen wordt des te belangrijker naarmate een maatschappij in toenemende mate aan veranderingen onderhevig is. ECLIPS vertrekt dan ook vanuit de vaststelling dat de streek waarin de expositie zich afspeelt – ondanks de schijn van “Stille Waters” – drastische wijzigingen onderging. Door een versnelde industrialisatie, de komst van verbindingswegen, interne en externe migraties en de nabijheid van economische groeipolen, veranderde het landschap, de geluiden, de mensen zelf. De loop van een rivier werd gewijzigd, een nieuwe teelt werd geïntroduceerd en verdween weer, het geluid van een zeis in de zomer werd uitzonderlijk

Maar de kracht van deze tentoonstelling is ook dat het niet blijft stil staan bij een misplaatste nostalgie. Dingen komen, dingen gaan. ... verandering is niet per definitie een verslechtering. En een krachtige beeldende taal die commentaar geeft op dit verdwijnen lijken ons uitermate geschikt om dit dubbel gevoel vorm te geven. Veel lof dan ook voor de trefzekere keuzes van Stef Van Bellingen, de curator, die meer dan dertig kunstenaars samenbracht.

Veel lof ook voor medewerkers van de deelnemende cultuur – en gemeenschapscentra: Ter Dilt, de Ster en de Kollebloem. Want ECLIPS is ook een proeve van hoe cultuur – en gemeenschapscentra zinvol kunnen omgaan met hedendaagse beeldende kunst. In tegenstelling tot instellingen die werken binnen een zuivere museale context, beschikken deze centra over een arsenaal aan ervaring en methodieken om de drempel tot deze kunstvorm te verlagen en een breed publiek over de streep te trekken.

Ludo Helsen

Bestendig Afgevaardigde voor Cultuur
provinciebestuur Antwerpen

Hedendaagse kunst en kunstparticipatie. Het werkt. Dat weten wij, dat verwachten wij. Daarom stappen wij als gemeente graag in grensoverschrijdende artistieke projecten zoals 'Eclips' er een zal zijn.

Onder leiding van gastcurator Stef Van Bellingen werd de regio Bornem, Puurs en Willebroek aan een veelzijdig, bij wijlen ongewoon en verrassend onderzoek onderworpen. De drie gemeenten herbergen tal van historische schatten. Niets wereldschokkends, wel boeiend en divers. Het verleden, aspecten uit het collectief geheugen, verdwenen zaken als landschap, gewoonte, taal, ritueel, ... (om er slechts enkele te noemen) lieten her en der kleine en minder kleine tekens achter. Een schriftuur die door weinigen nog geraadpleegd wordt.

Met deze kunstmanifestatie zal getracht worden om op een actuele manier de identiteit van een regio bloot te leggen. Hierbij wordt bewust aandacht geschonken aan toegankelijkheid en herkenbaarheid. Via de voorziening van geleide rondleidingen, amusante randactiviteiten die op de één of andere manier verband houden met de thematiek van 'het verdwijnen' maar anderzijds pretentieloos kunnen aansluiten bij de interesses en vrijetijdsbesteding van een zeer heterogeen publiek, wordt 'Eclips' een opmerkelijk gebeuren.

Meer dan dertig kunstenaars werden uitgenodigd om vanuit de specificiteit van hun artistieke oeuvre, of een deel er van, te anticiperen op een lokaal gegeven. Hedendaagse beeldende kunst is misschien voor velen niet de meest vanzelfsprekende weg om dit te realiseren. Toch zal de combinatie van locatie (Bornem: cultuurcentrum Ter Dilt, Puurs: Hof Van Coolhem en Willebroek: oud zwembad), de oprechte aandacht voor en interesse in de regio, en de gerichte keuze van kunstenaars ertoe bijdragen dat kunst gemaakt kan worden door de bewoners van onze drie gemeenten en ook ver daarbuiten de nodige aandacht zal trekken.

Wij zijn dan ook verheugd dat wij dank zij de goede samenwerking van cultuurcentrum Ter Dilt, gemeenschapscentrum de Kollebloem en gemeenschapscentrum De Ster een dergelijk project aan u kunnen voorstellen.

Jozef Van Eetvelt
Burgemeester
Gemeente Bornem

Koen Van den Heuvel
Burgemeester
Gemeente Puurs

Elsie De Wachter
Burgemeester
Gemeente Willebroek

Fotografische impressies van het Eclips-project tussen
ouderen en jongeren omtrent het verdwijnen.

*We zijn naar bejaardentehuis Berkenhof
gevoerd*





De mensen kijken T.V.



The phases of the eclipse

The Symbolist Belgian writer Emile Verhaeren (1855-1916) spends the major part of his life in the area where 'Eclipse' – an exhibition on disappearance – is organized. Possibly someone told him about the river Scheldt, how it indicates and wipes out boundaries, how it 'stole' the district of Weert from the nearby town of Temse. In this area, the river Scheldt swells over 300 meters; locals grow up with the visual concept of 'the other bank' before it into their language. It is doubtful, but not unimaginable whether 'bank' is understood as 'on the other side'. Certainly, an appealing other side can fuel one's imagination. Moreover, a physical-visual border can lead to a better understanding of absolute limits. The world of disappearance is beyond this limit. Vanishing and disappearing persists in our lives, it is an integral part of our existence, not negative per se. Disappearing, appearing, absence and the void seem to have been more entwined with a kind of former existence. Paul De Wispelaere hints at the interconnectedness of casual things with their cause or source in *Het verkoolde alphabet* ('The charred alphabet'):

'All actions required skill and effort, the body was a tool, most other tools were mere devices. Things were tangible and physical. Water didn't come from the tap but pointed to its source, it came from a rain barrel or from the earth, heated in a copper kettle on actual, tangible fire.'

I think De Wispelaere enjoys modern comfort and uses a tap, fortunately. On special occasions, he might even bring up his copper kettle. However, he too is left with an ability to determine and conclude – usually when things are already vanished. The emotional residue is composed of nostalgia. Sadly, it is often accompanied with the parasite of folklore (an idealisation of the past). *'The charred alphabet'* and this exhibition do not serve this means: some things are best kept in the past. Infants losing tooth holes when growing new teeth, for example, do not consider the void negative. When a void is irrevocably attached to time, a hiatus or a loss occurs. What is lost cannot be filled. Maybe the alphabet chars only when it stays in the past. Many sayings are tied to traditional crafts. Language crumbles to pieces, but who remembers the barrel composed out of 'pieces'? The loss of a *Ding-an-Sich* is probably less weighty than denying time and undermining our means of expression. Art seeks means of adequate expression, while it knows that it they are rarely sufficient.

Was Emile Verhaerens spleen caused by matters such as these? Was his darkness a result of suffocating provincialism or was it perhaps triggered by the weight of the city? Antwerp, Ghent, Brussels and Paris were mental islands where he met like-minded artists. Their longing to internationalism, or universalism even, manifested itself in French. Even without language preferences, it is questionable how his art was and is perceived in and beyond the area where he was born and raised. Marie Gevers (1883-1975), one of his disciples, explains in her novel *De dijkgravin* ('The

De gestalten van de eclips

Een belangrijk deel van z'n leven brengt de symbolistische schrijver Emile Verhaeren (1855-1916) door in dezelfde streek waar de tentoonstelling 'Eclips' plaatsvindt rond het verdwijnen. Ook hem zal het verhaal verteld zijn over de Schelde die grenzen markeerde, maar in een uitzonderlijke wispelturigheid deze lijnen ook wiste en de gemeente Weert als deel van Temse ontnam en haar van Oostvlaams tot Antwerps doopte. Met groeiende eloquentie, verkrijgt de Schelde in deze streek een breedsprakerigheid en zwelt tot een afstand van meer dan 300 meter. Inwoners van deze omgeving groeien visueel op met de 'overoever' alvorens het begrip zich als woord in de taal nestelt. Of men deze andere oever symbolisch als 'gene zijde' heeft geïnterpreteerd, valt moeilijk na te gaan, maar lijkt evenmin verwonderlijk. Een lonkende overkant wakkert ongetwijfeld de verbeelding aan. Mogelijk leidt een dergelijke fysiek-visuele grens eveneens tot het inzicht van een absolute begrenzing der dingen. Voorbij deze grens ligt de wereld van het verdwijnen. Als men er over begint na te denken kondigt dit 'grote' verdwijnen zich levenslang aan, het schijnt te oefenen met ons bestaan en het is vast en zeker niet altijd negatief. Verdwijnen, verschijnen, afwezigheid en leegte geven vandaag de indruk in het vroegere bestaan méér opgenomen te zijn geweest. Mogelijk is dit een totaal verkeerde impressie, maar laten we de woorden volgen van Paul De Wispelaere in *Het verkoolde alfabet* waar hij wijst op de verbondenheid van vele alledaagse dingen met hun oorzaak of bron:

'Alle handelingen vergden een zekere vaardigheid en inspanning, het lichaam zelf was een werktuig waarvan de meeste andere werktuigen slechts verlengstukken waren. De dingen waren tastbaar en concreet. Water kwam niet uit de kraan maar verwees rechtstreeks naar zijn oorsprong, het werd opgepompt uit een regenput of uit de aarde en het werd verwarmd in een koperen ketel op levend, zichtbaar vuur'.

Toch vermoed ik dat ook De Wispelaere gebruik maakt van een kraantje en – misschien nukkig – geniet van dit comfort, mogelijk wordt bij speciale gelegenheden de koperen ketel zelfs bovengehaald. Maar ook hem rest alleen het vermogen vast te stellen, en meestal gebeurt dit wanneer de dingen verdwenen zijn. Het emotioneel residu bestaat vaak uit nostalgie. Helaas even vaak vergezeld van de ongevraagde parasiet van folklore die dit verleden dwangmatig idealiseert. Gelukkig is dit geenszins de bedoeling van Het verkoolde alfabet noch van deze tentoonstelling, soms is het maar goed dat zaken verdwenen zijn. Denk eenvoudigweg aan het de gaten in het gebit bij het wisselen van de tanden, een dergelijke leegte wordt niet als negatief ervaren. Wanneer de leegte zich niet als potentie maar zich irreversibel aan de tijd hecht, spreken we van een hiaat, gemis of het verloren gegane wat oninvulbaar blijft. Misschien verkoolt het alfabet slechts als het in het verleden blijft hangen. Vele spreekwoorden klitten alleszins vast aan fenomenen verbonden met de oude ambachtelijke wereld. De taal valt in duigen, maar wie heeft nog voeling met de materialiteit van de houten ton welke opgebouwd wordt met 'duigen'? Het

Koninklijke Saint-Cornille,
le 23 septembre 1900

Mon bien-aimé,

Il est cinq heures du matin.
Le ciel est gris et une pluie fine tombe si
loin que j'entends le gémissement plaintif,
le balai incessant et nerveux des charbonniers
qui se groupent pour parler vers le sud.

Moi-même, animal domestique,
que tu connais déjà longtemps, j'ai enfilé
robe de chambre et pantalons et je me réveille
tout haut des premiers signes de cette étonnante
dormance. En état de "forte conscience" ne
sais-je, à l'occasion de quoi je reprends l'immense
désir de ces sautes mortelles, ou la moindre
pensée vagabonde semble dans un sommeil
profond. Mon corps peut alors fonctionner
sans retenue : dévorer le linge de l'involution
solitaire, choyer quelques pensées, devenues
d'importance, vestiges de rêves d'un autre
âge...

J'ajuste mes idées, je réfléchis,
je réfléchis beaucoup, je sens la fermeté de
l'appartenance de mon lit. C'est tout de même, un tourbillon
interessant d'images qui se bousculent et s'échappent,
qui se logent dans l'existence, diapause d'une
bulle de savon, présente échouée sur une infime
possibilité de réalité. Je vis silencieusement. J'ai
grand-peine, malgré tous mes efforts, à surmonter mes
paroles. Je ne borne à les fixer en mémoire.
Mais la gomme plume davantage encore mes
pensées. La faculté de cette beauté infinie
après un labeur aussi par et oratoire,
m'appaise. Je n'ai jamais été si heureux à la
perspective de faire travailler un moment ce
et son idée. Qu'est-ce que le bonheur sinon
de méditer brièvement sur de tels instants?

Tout bien, mon amour.

verlies van het ding-an-sich is misschien minder erg dan de uitholling van onze expressiemiddelen door het ontkennen van de eigen tijd. De kern van de kunst blijft het zoeken naar de gepaste expressiemiddelen, wetende dat ze zelden toereikend genoeg zijn.

Is het de reflectie over dit soort zaken die Emile Verhaeren onderdompelden in spleen? Was deze zwaarmoedigheid het resultaat van een verstikkend provincialisme of begon ze pas te drukken in de gewichtigheid van de stad? Antwerpen, Gent, Brussel en Parijs waren zijn mentale eilanden om gelijkgezinden te ontmoeten. Hun hang naar internationalisme of misschien is universalisme beter gepast, werd beleden in het Frans. Zelfs los van deze toenmalige taalvoorkeur blijft de vraag hoe zijn kunst ontvangen werd toentertijd, en bij uitbreiding, ook vandaag. Zowel in zijn geboortestreek als erbuiten. Eén van zijn volgelingen, Marie Gevers (1883-1975), laat in haar roman *De dijkgravin*, Max aan zijn geliefde Suzanne uitleggen dat er mooie en lelijke meubels bestaan. Suzanne, getypeerd als romantisch 'natuurmens', kan niet anders dan een eerlijk antwoord geven. Ze geeft dan ook toe dat ze daar nog nooit bij stilgestaan heeft. Dit stemt tot nadenken en het antwoord blijft vast en zeker z'n actualiteit behouden. Even romantisch, maar dan in cultuurhistorische zin, is het gegeven dat kunst niet exclusief het mooie behelst, waardoor het spectrum aan kunstzinnige gevoelens door een bredere bedding vloeit. Zo'n esthetische aderlating brengt verluchting voor de enen, anderen zien er gevaarlijke hekserij in die de kunst ter dood veroordeelt. Precies dit conflict waar Verhaeren zich terdege van bewust was, mag men als uitdaging niet uit de weg gaan.

Kunstenaar **Patrick Van Caeckenbergh** woont in het dorpje Sint-Kornelis-Horebeke, eerder schuw gelegen in de Vlaamse Ardennen. Zonder auto, en hij rijdt niet met de auto, is het moeilijk bereikbaar. Andersom: je komt er evenmin zomaar uit. Om zich te integreren stelt hij zich klein op, zoals een muis, vandaar het muizenholletje in deze tentoonstelling. Hélène Cixous introduceert in dit verband een treffend begrip: 'l'approche'. Het staat voor de ontvankelijkheid en respect voor de ander met een passie tot niet-beheersing. In deze attitude ontbreekt dus het verlangen tot dominantie of in bezitneming. Dit geldt niet alleen voor de mensen in deze gemeenschap, maar bovenal voor het collectieve geheugen dat dit geheel bezielt. In gelijkwaardige zin is dit vergelijkbaar met het museum, wat verwordt tot een mausoleum, wanneer dingen of handelingen geen symbolische kracht meer uitstralen. Eén van de gewoonten die stevast als typerend voor het verleden of dorpsgemeenschap worden aangevoerd is de verteltraditie. Carolien Peeters die als germaniste een onderzoek deed naar het volkscultureel erfgoed, hoort van haar informanten dat dit slechts af en toe gebeurde. Tijdens de winter binnen de huiskring, tijdens de zomer op de straat.

Door de groeiende alfabetisering sprokkelt men kennis via boek, krant en brengt uiteindelijk radio en televisie het wereldgebeuren in de huiskamer. Misschien wordt er vandaag méér dan ooit verteld: via mobiele telefoon, sms-berichtjes en e-mail. Het ontbreken van het vertellen blijkt niet het probleem en wie kan bovendien rouwen om het feit dat het analfabetisme grotendeels verdwenen is. Belangrijk is de kwaliteit van het vertellen, dit impliceert niet noodzakelijk wereldschokkende



Sint-Kornelis-Horebeke, de woonplaats van Patrick Van Caeckenbergh

countess of the bank') that there is nice and ugly furniture – Max explain this to his beloved Suzanne. Suzanne, a typical 'nature' romantic, cannot give but an honest answer. She admits that it never crossed her mind. Her answer is thought provoking and contemporary. Also romantic, but in the field of cultural history, is the thought that art is not exclusively restricted to beauty, thereby broadening the range of artistic sensibility. It might be an aesthetic relief for some, while others believe that this kind of witchcraft sentences art to death. The conflict was an important preoccupation for Verhaeren, there is no reason to shun it in these times.

Artist **Patrick Van Caeckenbergh** lives in the village of Sint-Kornelis-Horebeke, well hidden in the Flemish Ardennes. It is almost inaccessible by car (and he does not drive one) and likewise, finding your way out is rather difficult. His method of integration is making himself small, like a mouse – as represented in the mouse hole of this exhibition. In this respect, Hélène Cixous mentions an appropriate concept: 'l'approche', indicating receptiveness and respect for others with a passion for non-control. It is an attitude lacking the desire to dominate and possess. It cannot only be said about the locals, but also about collective memory supervening. Moreover, it is comparable with a museum, gradually turning into a mausoleum, when the symbolic force of entities and actions vanishes. The oral tradition is a habit eagerly associated with country life and the past. Carolien Peeters, a scholar in cultural folk tradition, researched the matter and found out that storytelling is less common than believed. In wintertime it might occur within families, in summertime storytelling happens on the streets.

Due to the increasing literacy rate, more and more knowledge is gained from books and newspapers. Radio and television bring the world into living rooms. Perhaps more stories are told today than ever before: via mobile phones, sms-messages and e-mail. The act of telling is gone, but it does not matter. Who mourns over the

dingen, maar betekent in deze context de bewustheid waarmee men met dit soort zaken kan omgaan. Deze bewustheid, die tegelijk een echte keuze inhoudt, behoedt tegen het verdwijnen. Op zich is de verteltraditie weliswaar veranderd, maar zeker niet verdwenen.

Met een tekst geeft **Luc Matthijs** aan dat het exacte moment wanneer iets 'passé' wordt, moeilijk te bepalen is. 'Passé' wijst op het onbelangrijk worden, maar getuigt nog steeds van aanwezigheid, het is een fase op weg naar de volledige ontkenning. In het dieren- en plantenrijk wordt een soort als uitgestorven beschouwd als ze gedurende ten minste vijftig jaar niet meer wordt waargenomen. Soorten komen en gaan, en maken zo plaats voor andere. Dit is op zich een belangrijk proces en een fundamenteel onderdeel van de evolutie. Komen en gaan. Dit criterium is niet sluitend, het is namelijk zeer moeilijk om met zekerheid te stellen wanneer een laatste exemplaar van een bepaalde soort verdween. Voor de kunst lijkt het evenmin op te gaan, wie zou de afwezigheid van Johannes Vermeer vandaag niet als lacune ervaren in een kunstgeschiedenisboek? Toch werd hij vrijwel onmiddellijk na zijn dood in 1675 vergeten en pas in de tweede helft van de 19-de eeuw door Thoré-Bürger uit de vergetelheid gehaald. Dergelijke migraties doen zich voor op verschillende terreinen. En weerom, in vele gevallen verdwijnen dingen niet zomaar, maar hebben we te maken met (pseudo) morfoses.



Luc Matthijs, *I've always been an aggressive putter*, tekening



Tina Gillen, *Pic Nic*, olie op doek

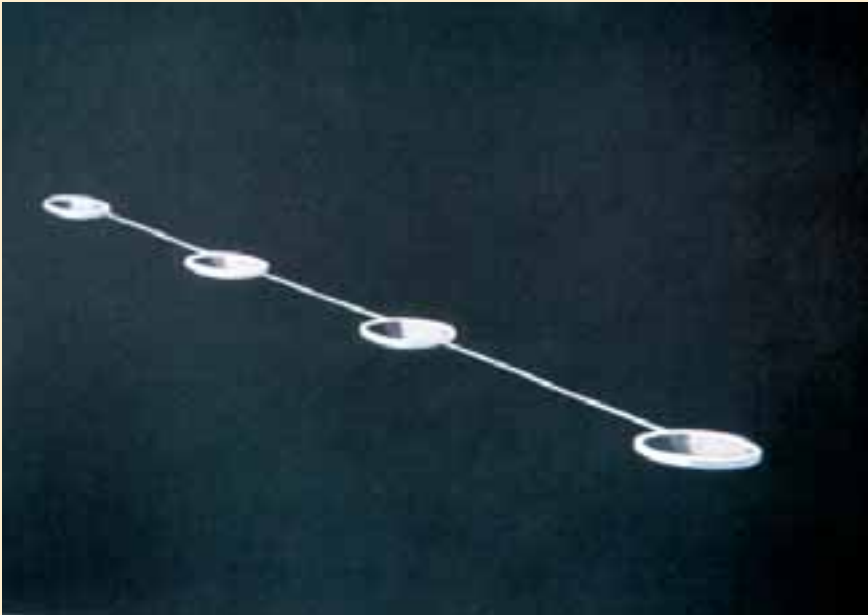
disappearance of illiteracy? The quality of telling does matter: you do not have to tell shocking things to the world, but you need to become accustomed to a certain mind set to handle these sorts of things. This awareness, that holds an actual choice, is a valuable asset to stop the disappearance. The oral tradition might have altered, it is not vanished.

Luc Matthijs writes that it is difficult to tell when things get passé. 'Passé' refers to insignificance and persistence: it is a stage on the way to nothingness. In biology, species are considered extinguished when they are not perceived over a period of fifty years. Species come and go; they make room for other species. Coming and going, an essential evolutionary process. The criterion, however, leaves room for interpretation: it is rather difficult to point out where and when the last specimen of a species exactly disappeared. The problem also persists in the arts: the absence of Johannes Vermeer would be a significant shortcoming in every art history book. Yet the public forgot about him after his death in 1675, he was saved from oblivion by Thoré-Bürger during the second half of the nineteenth century. These migrations manifest themselves in many fields. Many times, we are dealing with (pseudo-) morphing, not with a clean-cut disappearance.

Non-visited locations become non-locations, a comparison that musician Brian Eno draws with his 'ambient' music. A non-location, however, should obtain a broader interpretation. Within this larger context, they can be perceived as artificial paradises. A German art historian once introduced the concept of a 'controlled atmosphere', derived from climate control in greenhouses. It serves well to illustrate differences in mentality: non-locations are the former Plazas in Manhattan

Plaatsen die uitgeteld zijn worden niet-plaatsen, musicus Brian Eno ziet er de parallel in met zijn 'ambient'-muziek. Deze niet-plaats dient echter ruimer geïnterpreteerd te worden en binnen deze ruimere context kunnen ze ook ingevuld worden als artificiele paradijzen. Een Duitse kunsthistorica introduceerde ooit de term: 'gecontroleerde atmosfeer', afgeleid van het gecontroleerde klimaat in groentekisten. Een interessant gegeven om te komen tot een verschil in mentaliteit van vroeger. Onder deze niet-plaatsen verstaat men onder andere de Plazas in het New Yorkse Manhattan: eilanden van licht en lucht, vluchtoorden voor diegenen die een rustpunt zoeken, weg van het vieze en luidruchtige verkeer. Wordt het storende geluid niet geneutraliseerd door watervalletjes dan gebeurt dit door de ambiance van de muziek. Maar er is meer aan de hand met dit soort van locaties. Naast het aantrekken van publiek, ontlenen ze hun identiteit eveneens aan het weren van ongewenste personen. Op die manier ontstaat een frappante relatie tussen controle en atmosfeer die onder de huid van ambiance aanwezig is. In de hedendaagse parabel *Dogville* van Lars von Trier wordt deze beklemming gesitueerd in het verleden en blijft heel de film apocalyptisch voelbaar. Algemeen is de moderne verzorgingsstaat er in geslaagd dit gevoel van onheil te verbergen. Geert Mak geeft in *Hoe God verdween uit Jorwerd* nog aan: 'De natuur was één grote tombola, en het enige dat een boerenfamilie kon doen was op veilig spelen, en bovendien heel voorzichtig, generatie na generatie'. Vandaag is God de tombola en het oog van de naald om tot financiële verlossing te komen. Vandaar kan Mak verder gaan en stellen dat we er niet in geslaagd zijn rampspoed en ellende op te heffen, dan toch naar de marges van het bestaan weg te drukken. Hierdoor ontstaat een veilig gevoel en op z'n minst leven we met de indruk dat elke tragiek compenseerbaar is in geld.

Zelfs in de aanleg van de natuur wordt datgene wat tevél naar natuur verwijst graag verstoep. Wortels, de lagere delen van de plant, die gewoonlijk vies zijn, worden onzichtbaar gemaakt en verborgen onder hydrocultuurkorrels. Het natuurlijke schijnt schuldig geworden te zijn aan de eigen naaktheid. In het Franse Collioure inspireert het **Tina Gillen** tot een reeks van schilderijen. In een strakke schilderijstijl geeft ze de even strakke snelwegdesign aan met betontafels. Maar mogelijk nog indrukwekkender zijn de gaten die ze weergeeft waar bij de finalisering van de aanleg nieuwe bomen in geperst zullen worden. Het indrukwekkende zit in het tonen van het gat, de leegte, de afwezigheid waar men binnen de thematiek en het besef van het verdwijnen nooit aan ontsnapt. In de reeks *Pools of Peace* van Ierse kunstenaar **Pat Harris** is het de (gewilde) invulling die er voor zorgt dat een klein paradijsje ontstaat. Idylle en vergetelheid hebben zich verstrengeld tot vorm van aangename vijvers. *Pools of Peace* werden gerealiseerd tijdens een verblijf in de Westhoek in 2001 en 2002. Het lijken niet meer dan groene monochromen, met zichtbare borstelsporen waar zich per schilderij een donkerte ophoopt. Deze zachte picturale verstoringen zijn echter gedoofde getuigen, het zijn 'Tatorte' geïnspireerd op een serie van bomkraters, ontstaan tijdens de eerste wereldoorlog. Op 7 juni 1917 brachten de geallieerden in luttele seconden tijd, verschillende mijnen tot ontploffing als signaal voor het Groot Offensief. Honderden soldaten zijn tijdens deze eerste minuten van geweld omgekomen, waaronder een Iers bataljon onder het Britse leger, onder leiding van de Ierse majoor William Redmond. Vandaag sieren deze oorspronkelijke bomkraters, het landschap in de Westhoek als 'serene vijvers'.



Tina Gillen, *Trous*, olie op doek

for example, islands full of light and air, a shelter for people seeking peace and quiet, high up from the noisy traffic below. Intruding noises are muffled by small waterfalls or by the ambience of soft music. However, there is more to this kind of locations. They attract certain visitors while refusing others. Under the skin of the ambience, there is a strong relationship between control and atmosphere. In Lars von Triers *Dogville* the oppression is situated in the past, though the movie bears an obvious apocalyptic feel. The modern welfare state has successfully concealed these feelings. In *Hoe God verdween uit Jorwerd* ('How God disappeared from Jorwerd') writer Geert Mak adds: 'Nature was one giant lottery and the only reasonable thing a peasant family could do was to play it safe, generation upon generation.' Today God is a lottery, redemption is purely financial. Mak goes on to say that we have not succeeded in evaporating misery and disasters, but we have marginalized them at least. A sense of safety occurs and we live with the impression that every instance of tragedy can be compensated financially.

Even in nature itself, things referring to nature are concealed. Roots, the lower parts of plants, are usually dirty. Nowadays, they are made invisible; they are concealed under the alibi of hydro-culture. Whatever is natural appears to be guilty to its proper nakedness. It inspires **Tina Gillen** to a series of paintings in the French Collioure. In a firm style of painting, she epitomizes highway design in similarly firm concrete tables. Even more impressive are the open tree holes in the construction. She shows the hole, the void, the absence that cannot be evaded. In the series *Pools of Peace*, Irish artist **Pat Harris** creates a small paradise. Idyll and oblivion make pleasing pools. The *Pools of Peace* were established during stays in the Flemish Westhoek in 2001 and 2002. Seemingly, these pools are nothing more than green monochromes, with clear dark brush strokes. The soft pictorial disturbances are



Foto's, Bombardement WO I / Zero-ground in Hiroshima WO II



Pat Harris, *Shell Crater*. Mesen, olie op doek.



Geert Goiris, *zonder titel*, lambdaprint

mute witnesses, 'Tatorte', inspired by a series of bomb craters from WW I. Allied forces detonated several landmines on June 7th 1917, a clear signal for the Grand Offensive. Hundreds of soldiers died during these first violent minutes. An Irish battalion serving the British army, commanded by the Irish major William Redmond, was among the victims. Today, these former craters serve as serene pools of peace in the Westhoek's landscape.

Even the greatest revolution is an invisible drop of paint on the grand canvas of history. Landscapes often forget what happened, as the mind suffers amnesia after a trauma. **Geert Goiris** photographed five open spaces for the exhibition 'Hortus Panoramicus' (2001). During spring, he brought some explosions about with a pyrotechnic. In summertime, when the park reaches the height of its closure, he confronts the visitor with the explosive events that took place. The garden shows no marks whatsoever, the photographs are the only documents describing these brutal events. Similarly, there are no visible marks when a stranded truck is towed



Geert Goiris, *zonder titel*, lambdaprint

Zelfs de grootste revoluties blijken onder de brede loupe van de geschiedenis vaak niet meer dan geruisloze sporen. Soms lijkt het landschap te vergeten wat er gebeurd is, zoals de menselijke geest verdringt het vaak traumatische gebeurtenissen. Voor de tentoonstelling 'Hortus Panoramicus' (2001) in fotografeert **Geert Goiris** een vijftal open plekken in de natuur. Samen met een pyrotechnicus brengt hij een aantal explosies tot stand tijdens het voorjaar. Tijdens de zomermaanden, wanneer het park het hoogtepunt van zijn beslotenheid bereikt, confronteert hij de bezoeker via foto's met het explosieve gebeuren van voorheen. In de tuin zelf zijn er evenwel geen sporen van te bespeuren. De foto's blijven het enige document welke bewijzen dat er zich een ingrijpende gebeurtenis heeft voorgedaan. Op dezelfde wijze laat een gestrande wegmastodont na het wegslepen nog slechts enkele sporen achter. De gelatenheid staat in ironisch contrast met garagehou-



Joris Ghekiere, *Klein Willebroek*, olie op polyester

away. Stoicism is ironically contrasted with the garage owner Jules in Tom Lanoye's *Een slagerszoon met een briljetje*. ('A butcher's son with glasses'). In the play *Jules en Alice* towing away accident cars is Jules' speciality, he only buys what moves him. Evidently, the wrecks pile up. His wife Alice feels they live on a graveyard, but Jules has other – aesthetic – considerations: 'it's a museum', he says. Jules is the working ant of the road, cleaning up other people's garbage to preserve liveability.

Gudny-Rosa Ingimarsdottir's *Normal on rare Occasions* shows an almost ritual cleansing cure. In this video a woman puts a small painting in the sink to clean it vigorously. The painting represents a landscape and she cleans as if it yields brightness to the world. Her action is both hilarious and candid. Perhaps because she incarnates Cornelis Verhoevens view on rituals: 'the rite puts human behaviour in a rhythmic pattern beyond human control.' As for landscapes and the environment, control is not beyond humans; there is a vast array of actions to preserve it. **Joris Ghekiere** painted a few unspoiled landscapes. It means man is kept from them. Disappearing is thus synonymous for human absence. The artists view on idyll is striking in these paintings, especially in the piece that represents a swampy area near the village of Klein-Willebroek. Poisonous green – that raises more eyebrows than the word suggests – keeps arcadia at a distance. The method of pictorial avoidance evokes an authenticity far beyond fabricated images of paradises. It has few to do with representing or picturing. Fascination and imagination are the keywords. It poses the viewer a question – can he believe such an image? – rather than reducing the painting to a mere visual object.

der Jules uit Tom Lanoye's *Een slagerszoon met een brilletje*. In *Jules en Alice* specialiseert hij zich in het wegslepen van verongelukte wagens en koopt alleen wat hem ontroert, zo stapelen de wrakken zich op. Het lokt bij zijn vrouw Alice de opmerking uit dat ze op een kerkhof wonen. Esthetisch houdt hij er een andere overtuiging op na: 'een museum' houdt hij vol. Jules is de mestkever van de weg en er is altijd iemand die het vuil moet opruimen om de boel leefbaar te houden. In *Normal on rare Occasions* van **Gudny-Rosa Ingimarsdottir** wordt zo goed als een rituele reinigingskuur opgevoerd. In dit videofilmpje zien we een eenvoudig rustiek interieur waar een vrouw een schilderijtje in de pompbak dompelt om het met kordate middelen en huisvlijt schoon te maken. Het stelt een natuurlandschapje voor en het lijkt alsof ze de frisheid aan de wereld zelf terugschenkt. Tegelijk komt de handeling als hilarisch en onbevangen over. Misschien omdat ze belichaamt wat Cornelis Verhoeven schrijft betreffende het ritueel: 'de ritus is de ritmisering van het menselijke gedragspatroon tegenover hetgeen de mens niet in handen heeft en niet door zijn handelingen kan bewerken'. Wat het landschap en het bijhorende biotoop betreft, beschikt de mens wel over handelingen om de conservatie ervan te bewerken. **Joris Ghekiere** schilderde een aantal landschappen die men probeert ongeschonden te houden. Concreet betekent dit dat de mens er uit geweerd wordt. Verdwijnen staat hier gelijk aan menselijke afwezigheid. Opvallend in deze schilderijen en specifiek in het werk dat een moerasachtig gebied in Klein-Willebroek weergeeft, is de weerstand van de kunstenaar tegenover de idylle. Door de gif-groene toon – die meer verwondering wekt dan het woord suggereert – ontbeert het schilderij de gebruikelijke effecten om er een arcadische tuin van te maken. Net deze picturale ontwijkingsstrategie roept een geloofwaardigheid op tussen alle gekunstelde beelden van paradijzen. Het heeft minder te maken met afbeelden dan wel met de fascinatie tot verbeelden. Het werpt de toeschouwer eerder de vraag toe te willen geloven in een dergelijk beeld, dan de verschijningsvorm als schilderij tot louter object van de blik te reduceren.



Gudny-Rosa Ingimarsdottir, *Normal on rare occasions*, videostill



Mulugeta Tafesse, ontwerp *Kilimanjaro*

Landscapes and nature disappear beyond our horizon. For this exhibition, **Mulugeta Tafesse** made a mural with mount Kilimanjaro, losing white hairs from its melting icecap. In the forefront a zebra disintegrates into a barcode, a phenomenon we will all encounter eventually. Neo, the main character in *The Matrix*, is liberated from the tentacles of humanoid robots. He is scanned the way a computer is hacked. The screen shows a barcode; his identity is condensed in a binary code... 'gotcha,' says the body snatcher. There are no aliens snatching bodies, however, humans steal a man from the tyranny of robots.

Melting icecaps became a universal climatologic phenomenon. The greatest part of glaciers melts away, the dissolving Arctic ice plate Larsen B is another, yet negatively, spectacular example. Except for Iceland and Greenland, global warming is a fact. Popular misunderstanding has it that melting icecaps are the main cause for the rise of the sea level, but it has more to do with tectonic expansion deep under ocean's surfaces. If the sea level rises with approximately one meter, Venice will be washed away and the Maldives will disappear. We would like to mention the task of the count (or countless) of the banks here: they are responsible for maintaining the banks. In the 16th Century Zeeuws-Vlaanderen, the banks were not maintained, due to the financial consequences of the rebellion against the oppressing Spain. 'Het Land van Saeftinghe' (located just over the Belgian border) drowned. **Gauthier Hubert** used a similar issue in his 'Antarctique/Belgique', presented at the 'Prix van de Jonge Belgische Schilderkunst' (Young Belgian Painting) in 1999. The artist

Buiten onze horizon verdwijnen er evenzeer landschappen en natuurlijke elementen. **Mulugeta Tafesse** realiseert voor deze tentoonstelling een muurschildering. Hij verwerkt de Kilimanjaro, deze grijsaard verliest zienderogen z'n kapsel door de verschrompelende ijskap. Op de voorgrond lost een gejaagde zebra op tot een streepjescode, een fenomeen dat we allen ondergaan. Profetisch wordt in de film *The Matrix* het hoofdpersonage Neo bevrijd uit de tentakels van humanoïde robots. Hij wordt gescand zoals men een computer hackt. Plots verschijnt er op het scherm een streepjescode, zijn volledige identiteit is herleid tot een binaire code ... 'hebbes', zegt de body-snatcher. Alleen is het nu geen buitenaards wezen dat een lichaam weggrist, maar een mens die er een ontrukkt aan de heerschappij van de robots.

Het smelten van ijskappen is een universeel klimatologisch verschijnsel geworden. Naast het grootste gedeelte van gletsjers die atrofiëren is het oplossen van de Antarctische ijsplaat Larsen B, in negatieve zin, spectaculair. Met uitzondering van IJsland en Groenland, neemt men wereldwijd een temperatuursstijging waar. Een populair misverstand zorgt ervoor dat men de stijging van het zeeniveau eenzijdig wijt aan het smelten van de ijskappen. Voorlopig heeft de stijging voornamelijk te maken met de thermische expansie van de oceanen, ze zwellen dus door warmte. Naast Venetië dat langzaam wegzinkt in het water, zullen de Malediven verdwijnen, mocht het zeeniveau met krap een meter stijgen. We wijzen nog even op de taak van een dijkgraaf of -gravin: deze persoon staat in voor het onderhoud van de dijken. Door geldgebrek als gevolg van de opstand tegen Spanje in de 16-de eeuw, kon men de dijken in Zeeuws-Vlaanderen onvoldoende onderhouden. Door deze gedwongen verwaarlozing verdronk het Land van Saeftinge. Op de 'Prijz van de Jonge Belgische Schilderkunst' in 1999 verwerkte **Gauthier Hubert** een gelijkwaardige problematiek in 'Antarctique/Belgique'. De kunstenaar verbeeldt hoe België er zou uitzien als al het ijs van het Zuidpoolgebied zou smelten. Het blijft echter niet bij één beeld, maar leidt tot een lawine aan verhaallijnen die zowel sociaal-politieke als picturale problemen doorkruisen. Zelf omschreef hij een dergelijke gedachtegang als een 'uchronie': een soort van reis van de menselijke verbeeldingskracht naar een (nog) niet bestaand tijdperk. Parallel aan deze uchronie, beschrijft Gabriel



Gauthier Hubert, *Antarctique / Belgique*,
olie op doek



Chris Musgrave, visualisatie bij *Thaw-Klinkers*,
installatie

imagines how Belgium would emerge when all the ice of the South Pole is melted. More than one single image, Hubert is confronted with an avalanche of storylines crossing political and pictorial problems. He describes this line of thought as an 'unchrony' — a journey of human imagination to a non-existing era. Similarly to this 'unchrony', in *One Hundred Years of Solitude* Gabriel Garcia Marquez writes about a world 'so young that a lot of things didn't have names to call them, you had to point them out with your finger.' Each year a gypsy family brings the world to the village of Macondo. On one of these annual visits they bring a pirate case:

"When the giant opened the case, an ice cold breath emerged. There was a huge, transparent block of fabric in the case, with an infinite amount of veins that broke the pale light in many coloured stars. Caught off guard and realizing that the boys needed an immediate explanation, José Arcadio Buendía dared mumble: 'This is the largest diamond in the world.' 'No,' said a gypsy. 'It's ice' "

Ice is frozen water and diamonds — a semantic theme that interests the American artist **Chris Musgrave**. His Cageian inspiration leads to a fascination for the sound of ice. Or did he lend it involuntarily from Stravinsky? The moment the thick ice of Saint Petersburg started to melt, is a dear and wonderful memory for the composer. Russian spring breaks the river ice so violent that it sounds like the whole earth is torn to pieces. Spring is victorious within the hour; it has demanded its first sacrifice. Rimsky-Korsakov's opera *Snegurochka* or 'snow virgin' also plays on the passing of seasons. The daughter of spring and winter has snow running through her veins. She is safe from the sun if she lives a loveless life. Choosing love, which she does later in the piece, inevitably leads to her death. Both musical pieces are inspired by distinctive seasons and the rituals that mark their passage. Refrigerating and using ice lets us benefit from the seasonal products during the whole year. Few vegetables and fruits are seasonal nowadays. Chris Musgrave shows ice in its transitory form, it immerses in itself. The ice bears clinkers that fall out of their geometrical shape into a chaotic ruin.

Garcia Marquez in *Honderd jaar eenzaamheid* een wereld 'nog zo jong dat vele dingen nog geen naam hadden en om ze te noemen, moest je ze aanwijzen met je vinger'. In het onooglijke dorp Macondo brengt een zigeunerfamilie elk voorjaar de buitenwereld er binnen. Tijdens één van die jaarlijkse bezoeken hebben ze een piratenkoffer bij.

'Zodra deze door de reus geopend werd, walmden er een ijzige adem uit omhoog. In de koffer bevond zich slechts een geweldig blok van een doorschijnende stof, die van binnen een oneindig aantal fijne adertjes vertoonde waarin het vage schemerlicht werd stukgebroken tot veelkleurige sterretjes. Volkomen van zijn stuk gebracht en in het besef dat de jongens onmiddellijk een verklaring van hem verwachten, waagde José Arcadio Buendía het te mompelen: Dit is de grootste diamant van de wereld. Nee verbeterde de zigeuner hem. Het is ijs.'

In het Engels slaat 'ice' zowel op ijs als op diamanten, een thema dat de Amerikaanse kunstenaar **Chris Musgrave** al een tijdje fascineert. Cageiaans geïnspireerd is hij gefascineerd in het geluid dat hier door veroorzaakt wordt. Of ligt de inspiratie ongewild dichterbij Strawinsky? Het jaarlijkse moment waarop het dikke ijs in Sint-Petersburg begint te ontdooien, omschrijft deze componist als zijn wonderbaarlijkste jeugdsouvenir. De brute Russische lente breekt het dikke ijspak op de rivier dat zodanig kermt en weerstand wil bieden dat de hele aarde lijkt te kraken. Binnen het uur moet het zich gewonnen geven en zo heeft de lente haar eerste offer gevraagd. Rimsky-Korsakov's opera *Snegurochka* of de sneeuwmaagd, speelt eveneens in op deze overgang van seizoenen. Als dochter van de lente en de winter stroomt er sneeuw door haar aderen. Ze blijft veilig voor de zon, zolang ze zonder liefde leeft. Uiteindelijk kiest ze voor de liefde, maar daardoor even onontkoombaar voor de sterfelijkheid. Beide muzikale stukken zijn nog sterk geïnspireerd op duidelijke seizoenen en rituelen die deze overgang markeren. Door het gebruik van koeling en ijs slagen we er vandaag in, niet zozeer de seizoenen naar onze hand te zetten, maar wel de producten die er uit voortkomen. Er zijn nog typisch seizoensgebonden groenten en fruit, maar door gekoelde transporten is dit minder en minder merkbaar. Chris Musgrave toont het ijs in z'n vergankelijke gedaante en laat het titanisch verzinken in zichzelf. Het ijs draagt echter stenen, meer precies klinkers, die door het smelten van het ijs uit hun geometrische vorm tot chaotische ruïne ineen zakken.

Boven een vroegere ijskelder op het Hof van Coolhem bouwt **Bart De Zutter** een toren in wijmen. Coolhem-domein waarvan de oudste vermelding dateert van 1198. Tijdens de vroege middeleeuwen zou er een motte hebben gestaan, vandaar de omwalling. In 1470 wordt het domein gekocht door de Cisterciënzers, van de vroegere rijkdom, blijft nu de tiendenschuur nog over. Deze plaats gaat door, alhoewel daar tussen de naburige gemeenten, het laatste woord nog niet over uitgesproken is, als de bakermat van de asperge. In de tweede helft van de 19-de eeuw zouden hier voor het eerst in de streek asperges geteeld en geoogst worden. 'Asperges de Calfort' waren zeer gegeerd in Frankrijk. Een enorm arbeidsintensieve bezigheid, elke stengel moet geoogst worden voor die boven grond komt, zoniet verkleurt



Bart De Zutter, ontwerptekening en -maquette voor environment Hof Van Coolhem

In a former ice cellar above the Hof van Coolhem **Bart De Zutter** built a tower. The Coolhem domain dates back to 1198. In the early Middle ages there was a 'motte', hence the embankment. The domain is bought by Cistercians in 1470, only the old barn remains. Coolhem is renowned as the home of the asparagus growth – although rivalling villages may disagree. In the second half of the 19th Century asparagus were grown and harvested, 'Asperges de Cal fort' were very popular in France. Asparagus require tremendous labour, each stem should be harvested before it surfaces, if not the sunlight will affect its colour. The former pride and richness is beautifully caught by **Geert Saman**, as an illustration of degradation it fits with the intentions from Bart de Zutters pieces. The inaccessible hollow construction recalls primitive edifices. In 1986 the Japanese architect Toyo Ito built a 'Tower of Winds' in Tokyo. Via a computerised light program the tower responds to sound and air fluctuations in its immediate surroundings. The aluminium cylinder thus transforms into a mysterious apparatus. Bart De Zutters tower resonates the region's history, an era in which wood and the traditional methods of working it were a commodity. Near the end of the 19th Century basket making flourished. Everyone was in need of a basket: the farmer needed one to collect potatoes and for housewives and fishermen it quickly became an invaluable asset. The industry declined after WW II, mainly due to the rise of plastic. Many roads came about in the same era, cars became popular. The world shrunk, remote locations were near and it was easy to start working elsewhere. The countryside did not vanish immediately, certain cultural aspects tightened. Dialect is an example of the latter; language evolved into something between a dialect and the standard language, a mid-language. Everything is alike; this loss is incorporated in Bart de Zutters tower of Babel. The wooden shell reminds us about a 'tombeau', a musical requiem for the deceased.

die onder invloed van het licht. Deze vroegere fierheid en rijkdom wordt in beeld gebracht door **Geert Saman** en sluit qua teloorgang aan bij de intentie in het werk van Bart De Zutter. De gebouwde verschansing is hol en ontoegankelijk en doet denken aan een primitieve vesting. In 1986 realiseerde de Japanse architect Toyo Ito in Tokyo zijn 'Tower of Winds'. Deze toren reageert met een computergestuurd lichtprogramma op geluid en luchtstromen in zijn omgeving en verandert zo van een geperforeerde aluminium cilinder in een mysterieus apparaat. De toren van Bart De Zutter is veeleer een resonantie van het verleden van de streek, waarin hout en de natuurlijke bewerking ervan tot de dagelijkse cultuur behoorde. Vanaf het eind van de 19-de eeuw werd het mandenvlechtwerk een bloeiende zaak. Iedereen had manden nodig. De boer om aardappelen te rapen, hooi of bieten naar de stal te brengen. Voor huisvrouwen of vissers was dit tevens handig en noodzakelijk materiaal. Na de tweede wereldoorlog kreeg deze industrie, onder anderen door de opkomst van plastic, zware klappen. In die tijdperiode ontstaan eveneens vele nieuwe verbindingswegen en wordt de auto populair. Alles komt dichterbij en het wordt dus gemakkelijker elders te gaan werken. Tegelijk versnelt de beweging waardoor het platteland niet onmiddellijk verdwijnt, maar bepaalde culturele gegevens dichter naar elkaar groeien. Eén ervan is het dialect, waardoor de taal evolueert naar een soort van middentaal tussen dialect en voorkeurspraak. Alles wordt een beetje hetzelfde, dit verlies zit eveneens vervat in deze babelse toren van Bart De Zutter. Daardoor krijgt deze houten huls de allure van een 'tombeau', een muzikale huldedicht aan een overledene.

Toen **Baudouin Oosterlynck** als jonge musicus-componist voor de keuze stond welk instrument hij best zou kiezen om het publiek te bereiken, vond hij dat zijn vleugel niet langer volstond. Hij kon wel eindeloos doorgaan met componeren, maar dat veranderde uiteindelijk niets aan de luistervaardigheid van zijn publiek. Daarom probeert hij de muzikale attitude uit haar tombe te bevrijden. In zijn aantekeningen noteert hij: 'de wereld van de klank is doof gemaakt door de wereld van het visuele'. Omdat hij daar wat aan wil veranderen, kiest hij bewust voor de kant van



Geert Saman, *De asperge. Agrarisch verschijnsel met sociale impact*, videostills

When he decided his grand piano no longer sufficed, young musician **Baudouin Oosterlynck** had to choose a new musical instrument. He could have composed endlessly, but it would not have altered the receptivity of his audience. Therefore, he chose to set his musical attitude free, to liberate it from its tomb. He notes: 'The sound world is deafened by the visual world. He chooses the side of the audience and not the musicians to change the saying consciously. Musicians are more with their instruments than with their audience. In that respect, composing is not longer part of the musician and the audience needs to take a stand. He is no longer satisfied with the classical form of a concert, laid down in strictly determined time measurements, with artificial spaces and uniform listening habits. Thus, he starts to make musical installations, a meeting point between sound objects and listeners. In 1977 Oosterlynck composes a piece called 'Etude sur les réflexes pavloviens chez les voisins d'en face', a composition featuring a drycleaners 'ding dong'. People react to this kind of sound linguists call 'performative'. Sound calls for action; a sound brings the situation about. A broad range of silences, as apposed to these kind of sounds, constitute the other of the scale. They work as huge wells of non-sound available to the artist.

The village of Puurs houses a centre for musical instrument making; mostly wood instruments are built here. The material is functionally reshaped to a certain form. **Nick Hullegie** regularly uses wood for his pieces, but his *Twijfelaar* ('The Doubter') is beyond all functionality. On the one side, the sculpture resembles the curves of a

Nick Hullegie, *Twijfelaar*, sculptuur





Baudouin Oosterlynck, foto's tijdens performances-optredens

het publiek, en niet voor de musicus, die teveel bij zijn instrument en te weinig bij zijn publiek is. In dat opzicht is componeren niet langer een zaak van de componist, musiceren niet langer een zaak van de musicus en kan ook het publiek niet langer aan de kant blijven zitten. Hij stelt zich niet meer tevreden met de klassieke vorm van het concert, vastgelegd in een strenge en vooraf bepaalde tijdsindeling, een onnatuurlijke ruimte en verstarde uniforme luistergewoonten. Zo komt hij tot installaties, deze zijn een ontmoeting tussen een klankobject en een toehoorder. In 1977 componeert hij een stuk met als titel 'Etude sur les réflexes pavloviens chez les voisins d'en face'. Het is een geluidsopname met de 'ding-dong' van een droogkuisbestelwagen. Mensen reageren op dit geluid. Linguïsten noemen een dergelijk fenomeen performatief, om dat het geluid een actie oproept, een situatie die enkel veroorzaakt wordt door de aanwezigheid van het geluid. Hiertegenover staat het gamma aan stiltes, reservoirs die hij even regelmatig aanboort.

In Puurs bevindt zich een centrum voor muziekinstrumentenbouw, het betreft hoofdzakelijk instrumenten in hout. Het materiaal wordt er functioneel naar een vastgelegde vorm toe bewerkt. Ook **Nick Hullegie** werkt vaak met hout, zijn *Twijfelaar* komt echter los van het strikt functionele. Aan de ene zijde suggereert het geraamte duidelijk de ronding van een boot, terwijl de andere hoekige kant zowel voor stabiliteit als onfunctionaliteit zorgt. Het lijkt een monument van een gestrande boot die desalniettemin een eigen identiteit heeft verkregen. De vorm werkt niet als boot, maar des te meer als sculptuur. In deze waterrijke streek werd vroeger uitbundig gevisd, los van de vervuiling, speelt weerom het ijs een belangrijke rol in het verdwijnen van de visvangst. Om vis langer te bewaren kon men die pekelen met laagjes zout of roken. Sinds de 19-de eeuw slaagde men er steeds beter in om langs chemische weg ijs in fabrieken te maken. Deze nieuwe manier van conserveren heeft echter grote gevolgen voor de visvangst zelf. Men kan steeds verder en verder vis vangen door de betere bewaring. Opvallend dat het tegengaan van de veroudering een onderdeel uitmaakt van de vooruitgang.



Jan Delestinne, *Stolpen*, installatie

boat, while the other, edgy, side yields stability and worthlessness. The monument for a stranded boat gained its proper identity; the piece serves as a sculpture, not as a functional object. Historically, fishing used to be a booming industry in this area, but due to ice and pollution, the activity once again disappeared. At a certain point, people started smoking fish and pickling it with layers of salt and since the 19th Century ice was manufactured chemically. These new conservation techniques had a great impact on the fishing industry: fish is caught in remote places. In this respect, the fight against ageing is an essential feature for cultural progress.

Another instrument of time fighting is a glass cover, used to conserve various things. It seems like time freezes under bell glasses, one seeks to conserve what might be lost. In many cases, not the object but the memory of the object is conserved. In that respect the protected object represents something lost. At a certain point, expensive, gilded clocks (pendulums) fascinate **Jan Delestinne**. They tick time away under large glass covers; time is protected against itself. The artist is raised with cameras, dark rooms, chemical fumes and glass bottles filled with strange, often poisonous mixtures. The art of photography is isolating images from time. Or isolating what Roland Barthes calls 'ce qui a été'. It is remarkable what a small hole in a camera obscura or in a camera reveals. Even visible entities can be gone: we can watch already dead stars. Thus the telescope points, paradoxically, at things that are not there. Black holes are imploded stars, imploded matter that constitutes an enormous gravity field that holds all the surrounding light. Black holes influence surrounding stars, planets and other matter. When an object is within certain reach of a black hole, it is sucked in, never to escape. Black holes are not perceived immediately, but certain phenomenon can only be explained through them. Astronomers see a star revolving around 'something', without exactly know-



Jan Delestinne, *Stolpen*, installatie

Een andere mogelijkheid om de corrosie van de tijd tegen te gaan manifesteert zich in het gebruik van glazen stolpen waar de meest uiteenlopende zaken onder bewaard worden. Het lijkt alsof men de tijd klem zet binnen deze glazen hulzen. Men wil datgene bewaren waar men van vreest dat het verloren zou gaan. Veelal gaat het niet om het object zelf, maar om de herinnering die er in vervat zit. In die zin vertegenwoordigt het beschermde object iets dat op zichzelf afwezig of zelfs compleet verdwenen is. Op een bepaald ogenblik valt het oog van **Jan Delestinne** zelfs op dure, vergulde klokken (pendules) die onder grote stolpen de tijd wegtikken, de tijd wordt als het ware beschermd tegen de invloed van de tijd. Zelf groeit deze kunstenaar op tussen fototoestellen, donkere kamers, doordringende geuren van chemicaliën, glazen flessen gevuld met vreemde, vaak giftige mengsels. Voor hem is het fotograferen, het isoleren van beelden uit de tijd of zoals Roland Barthes het uitdrukt: 'ce qui a été'. Het blijft verwonderlijk wat het kleine gaatje in de camera obscura of de lens van een camera zichtbaar maakt. Maar zelfs dat zichtbare kan al verdwenen zijn: sommige sterren zien we nog wel, maar bestaan niet meer, zijn reeds uitgedoofd. Zo wijst de telescoop, paradoxaal genoeg, op datgene wat er niet is. Zwarte gaten zijn geen groot zwart gat zoals wij dat voorstellen maar het zijn feitelijk geïmplodeerde sterren. Het is ineen gestorte materie, waardoor een enorme zwaartekracht ontstaat waar het licht niet meer uit kan ontsnappen. Omdat zwarte gaten een enorm zwaartekracht veld hebben, oefenen zwarte gaten wel degelijk een invloed uit op omliggende sterren, planeten en materie. Wanneer een object binnen een bepaalde afstand komt van een zwart gat, wordt het opgeslokt zonder ooit nog te kunnen ontsnappen. Zwarte gaten worden dus niet waargenomen, maar men merkt wel verschijnselen op die alleen kunnen verklaard worden door zwarte gaten in de buurt. Zo kunnen astronomen bijvoorbeeld een ster rond 'iets' zien draaien, zonder te zien wat dat 'iets' is.

ing what that 'something' is. For a very long time, Jan Delestinne is interested in this idea of conservation, in its nothingness and its inverse leading to the absolute. It manifests itself in the crystal pearls under glass covers that incorporate pure transparency and the symbolism of an all seeing eye, an absolute lens.

Escaping sight, disappearing and hiding are themes that **Stefaan Van Biesens** and Mette Steincke's have explored in various pieces. Children often make camps and constructions to hide themselves with a clear view on what is going on. From under the table in her fathers bar, choreographer Pina Bausch had a close look on the adult world. With respect to Diogenes and Oskar Matzerath, it literally describes a philosophic or artistic point of view. Little Oskar beats a different drum from under the tribune, his rhythm is unlike the march of the masses. *Interferenties* ('Interferences') by Stefaan Van Biesen is composed of three closets, they represent seeing, hearing and remaining silent. They refer symbolically to beehives. Bees are crucial in the fertilisation process of flora, the procreation of many species is endangered when the process flaws. Van Biesens *Plantenprater* ('Plant Talker') is more than a personal meditation room that isolates you from your surroundings; it is also a temple to bring you closer to nature.

When farmers used horses, noises were easily distinguishable. It changed radically since the age of tractors. Progress, where we all benefit from, has many disadvantages, but a quote by Erik Satie gives us a glimpse of a nice side effect. According to Satie, the nightingale is talented, but 'one has to admit that his artistic endeavours are not into proportion with his natural gifts'. And yet, the call for silence and



Stefaan Van Biesen, *Interferenties*, sculptuur (zie eveneens p. 80-81)

Al geruime tijd is Jan Delestinne geïnteresseerd in dit idee van bewaring, de eventuele nietigheid ervan en de omkering ervan tot de dimensie van het absolute. Dit komt tot uiting in de nietigheid van kristallen parels in een aantal stopen, die zowel pure doorzichtigheid als kwaliteit hebben als het symbolisch karakter van een alziend oog, een absolute lens.

Het ontsnappen aan de blik, het zichzelf te doen verdwijnen of gedeeltelijk weg te cijferen, komt als thema regelmatig voor in het werk van **Stefaan Van Biesen** en Mette Steincke. Wie bouwde niet tijdens de jeugdijaren een constructie om zich te verbergen, maar toch liefst met de gerieflijkheid van alles op de hoogte te blijven? Choreografe Pina Bausch bleef onder de tafel in het café van haar vader gluren naar de wereld van de volwassenen. Als we er zowel Diogenes als Oskar Matzerath aan koppelen lijkt het zelfs een mogelijke positie van filosoof en kunstenaar aan te geven. De kleine Oskar slaat van onder de tribune een ander ritme op zijn bliken trommel dan de opgelegde mars die de massa stuwt. *Interferenties* van Stefaan Van Biesen bestaat uit drie kasten en stellen: horen, zien en zwijgen voor. Symbolisch verwijzen de kasten eerder naar de korven van bijen. Zij verzorgen de bestuiving, één van de belangrijkste strategieën van gewassen om zich voort te planten. Wanneer dit niet wordt voortgezet zijn vele gewassen gedoemd tot uitsterven. Zijn *Plantenprater* (zie pagina's 80-81) is niet alleen een persoonlijke meditatie ruimte die je deels isoleert uit de omgeving, tevens is het een tempeltje om in contact met de natuur te komen zonder verdere storing.

Tijdens het tijdperk van het trekpaard was het nog mogelijk om meer andere dingen te horen. Vanaf het tractor is dit moeilijker geworden, vooral omdat het niet de tractor alleen was die furore maakte. Om de vooruitgang, waar we allemaal gebruik van maken, niet éézijdig te beschimpen, zorgt een uitspraak van Eric Satie ongetwijfeld voor wat evenwicht. Zo stelt hij dat de nachtegaal wel talent heeft maar: 'men zal moeten toegeven dat zijn artistieke prestaties niet in verhouding staan tot zijn natuurlijke gaven'. Toch is de roep om stilte en natuurlijke geluiden goed hoorbaar in de hedendaagse maatschappij. **Leen De Waele** filmt vanuit de woonkamer van een huis de overbuurman. Vanachter het glasgordijn maait hij het gras met een bijzonder luidruchtige bosmaaier. Het lawaai verstoort de idylle van een keurige Vlaamse villawijk. De strooptocht naar stilte neemt soms groteske proporties aan, zo spannen mensen uit de stad die het platteland gaan bewonen, boeren processen aan omdat ze een haan hebben die te vroeg begint te kraaien. Smeden die, nog echt ambachtelijk, gedurende generaties het geluid mee bepaalden in onooglijke dorpskernen worden eveneens belaagd door idyllische intolerantie van de inwijkeling op zoek naar een stiltebiotoop.

Voor de 19-de eeuwse symbolistische dichter Maurice Maeterlinck staat de serre model voor het verborgen, innerlijke dromenrijk en voor het onbewuste. Soms kunnen we er een glimp van opvangen, maar deze innerlijke wereld kan men slechts onvolledig exploreren. **Antoine Stemerding** maakt het transparante membraan van de serre ondoorzichtig zodat het inwendige quasi volledig aan het oog van de buitenstaander onthouden blijft. We kunnen moeilijk beweren dat zijn kunst tot

natural sounds is more persistent than ever. **Leen De Waele** films a neighbour from the living room of the opposite house. He mows the lawn with an extremely loud lawnmower — the noise puts an end to the peaceful idyll in a Flemish residential area. An echo of absurdity can sometimes be heard through the many calls for silence. When roosters crow too early in the morning, farmers are sued for noise pollution by people escaping the city. Blacksmiths who shaped village sounds for ages are threatened by this kind of intolerance too; migrants looking for a bubble of silence can be too idyllic.



Antoine Stermerding, *Serre*, sculptuur

The 19th Century symbolic poet Maurice Maeterlinck uses the greenhouse as a model for the hidden kingdom of dreams and the subconscious. We may catch a glimpse, but the inner world cannot but be incompletely explored. **Antoine Stermerding** renders the transparent membrane of the greenhouse opaque, thereby shunning the interior from the visitor's view. It is hard to tell whether his art is affiliated with the themes of symbolism, he is interested in the exploration of power mechanisms and the subsequent order they impose. Many of his performances and pieces work on dissidence. In this particular case, the greenhouse hides an illegal bootleg facility. Symbolic suffocation and mental claustrophobia are thus directed towards social politics and economic repression. *Fat Boy* is a clear example; the piece is a reply to the Hiroshima bomb at the end of WW II. Destruction and demolition that suck reality into a void, was also a main theme in the work of the deceased artist **Marc Maet**. He was, perhaps, one of the main figures of symbolism at the end of the 20th Century and many preoccupations of the 19th Century Symbolists resonate in his work, such as sadness about an inscrutable reality. But even greater sadness hides in the parts of reality that are fully understood. Maet not only painted



Leen De Waele, *Grasmaaier*, videostill

de themata van het symbolisme terug te voeren zijn. Zijn interesse ligt veeleer in het onderzoek van de macht en hoe die een bepaalde orde, zelfs wet, oplegt. Veel van zijn werken of performances cirkelen rond het fenomeen van de dissidentie. In dit geval zit in de serre een geheime alcoholstokerij verborgen. Het idee van de symbolistische verstikking en geestelijke claustrofobie, gaat dus meer de richting uit van de politiek-sociale en economische onderdrukking. Getuige hiervan is een recent werk *Fat Boy* waarin hij een repliek realiseert van de atoombom die op Hiroshima viel aan het eind van de Tweede Wereldoorlog. Dit aspect van verwoesting of destructie waarin de leegte de realiteit opsloort, was eveneens de strijd van de overleden kunstenaar **Marc Maet**. Misschien was hij één van de belangrijkste symbolisten aan het eind van de 20-ste eeuw. Vele leidmotieven van de 19-de eeuwse symbolisten kan men in zijn oeuvre terugvinden. Vooral de weemoed dat de realiteit niet zomaar te doorgronden valt, blijkt een constante lamento. Aan de andere zijde zit de treurnis in datgene wat wél doorgrond is, misschien zit daar nog het meest ontgoocheling in. Niet alleen schilderde hij een reeks rozen, zijn conflict lijkt overeen te komen met laatste woord van Citizen Kane uit de gelijknamige film van Orson Welles: 'rosebud'. De gehele film is een zoektocht naar de mogelijke inhoud en betekenis van het woord rozenknop. Een van de ontreddende conclusies luidt, dat het misschien helemaal niets betekent. Het verschil tussen 'iets' en 'niets' bestaat slechts uit één letter, maar wanneer men 'iets' onvoldoende is, stort men zich in de onpeilbaarheid van het niets. Regelmatig treft men de allusie op iets en niets of verschijnen en verdwijnen aan in zijn schilderijen. Letterlijk verwijst hij in zijn werk op *Le Spleen de Gand* en in nagelaten geschriften merkt hij romantisch op dat toch alle goede kunstenaars ongelukkig en ziek zijn. Hij leekt milt en lever bijna te koesteren of had er op z'n minst een liefde-haat verhouding mee. De organen die de melancholie zouden veroorzaken. Tenslotte vond hij zijn woning in de dood.



Marc Maet, *Vier manen* (Studie voor *De wegen van de schilderkunst*), olie op doek

roses, his conflict resembles the famous last words in Orson Welles' *Citizen Kan*: 'rosebud'. The picture is an investigation to the meaning of the word and one of the most striking conclusions is that 'rosebud' might be lacking significance. The difference between a 'thing' and 'nothing' is merely two letters long, but when a thing is no longer sufficient, people tend to escape into the inscrutability of nothing. Maets paintings often allude to a thing and to nothing, to appearing and disappearing. In his work he literally refers to *Le Spleen de Gand* and in his writings he muses on the romantic myth of poor, unhappy artists. He cherished his spleen and his liver, or he had an ambivalent relationship with them anyway, the organs that cause melancholy. He died in his residence.

With **Anton Cotteleer** you feel as if you turned the key to the wrong room. The expression 'je ne suis pas arrivé' literally means 'I didn't arrive yet', but also signifies that you haven't found your place. You didn't come home or you haven't found a home yet. Although Cotteleers installations use many recognizable artefacts, they unmistakably have an air of alienation. Grandmother's world breathes sterile other old worldliness. There is a certain void in this piece, in the sense that it is a clear reconstruction of lifeless things and soulless emotions. Just like Marc Maet paints words that can only be read from a certain point of view, or with the right amount of lightening, the spatial position of this piece is crucial. Usually, there's only one correct point of view, one perspective to perceive the surroundings in an appropriate manner. One step from this point and the artificial glue of reality falls apart. Reality disintegrates and forces the viewer to realise the complexity of the whole.



Anton Cotteleer, *Jacky*, installatie

Ook bij **Anton Cotteleer** krijgt men de indruk dat men met een sleutel toevallig in een verkeerde kamer terecht gekomen is. De uitdrukking 'Je ne suis pas arrivé' slaat op 'ik ben niet aangekomen', maar ruimer betekent het eveneens dat men niet is terecht gekomen. Men is niet thuis gekomen of men heeft geen thuis gevonden. In Cotteleer's installaties zijn vele artefacten herkenbaar of delen ervan, desalniettemin is een decor van bevreemding opgebouwd. Tegelijk lijkt het een wereld 'op grootmoeders wijze' te zijn die een steriele oubolligheid uitstralen. Er zit een leegte in vervat, in die zin dat het duidelijk reconstructies zijn van dingen en ermee gepaard gaande gevoelens waar de ziel uit is. Zoals Marc Maet bepaalde woorden schildert die men slechts kan lezen vanuit een standpunt met de juiste inval van licht, is de ruimtelijke positionering hier eveneens cruciaal. Er is meestal slechts één standpunt van waaruit alles klopt waardoor de omgeving ideaal kan worden waargenomen. Eén stap opzij en de artificiële naden van de realiteit worden zichtbaar en sluiten niet meer aan. De realiteit versplintert als het ware en dwingt de toeschouwer tot het besef van de complexe gelaagdheid van deze realiteit.



Gauthier Hubert, *Installatie Willebroek*, videostills

The collapse of the ideal is essential in **Gauthier Hubert's** installation. Ideal and destruction are diametrically opposed to one another – a striking resemblance with the palindromes in the work of Ante Timmermans. Man, woman and child form a triadic relationship. Tarzan is the male prototype, while the black Madonna represents the fragile, aloof woman. The child eats a bird, symbol of freedom and dreams. Each element in this installation bears meaning, yet they don't constitute the significance of the artist's work or oeuvre. The actual theme is 'pseudo morphs', apparent (exclusively external) changes in basic desires, aptly situated in the illusion of the ideal. In *The Metaphysics of the Action movie*, philosopher Peter Sloterdijk writes about a 'permanent exchange ceremony' or a 'demolition wonder'. Despite the exchange, circuits generating ideal forms persist: destruction and construction are the Castor and Pollux of life. The phantom twins in Stanley Kubrick's *The Shining* are pretty scary, but the grand finale of the picture is triggered by the words 'redrum', an inversion of 'murder'. In different installations

Ante Timmermans, *Loop*, foto





De verbroekeling van het ideaal staat centraal in de installatie van **Gauthier Hubert**. Ideaal en destructie staan tegenover elkaar, wat overeenkomt met de omkering van het woord droom tot moord in het werk van Ante Timmermans. Man, vrouw en kind staan in een triangulaire relatie tot elkaar. Als oerheld is Tarzan gekozen terwijl een zwarte madonna als fragiele, maar onbereikbare vrouw fungeert. Het kind verorbert het symbool van de vrijheid of droom onder de vorm van een vogeltje. Elk element in de installatie is zorgvuldig uitgekiend en draagt betekenis. Toch ligt hier de uiteindelijke betekenis niet van dit werk of het oeuvre van deze kunstenaar. Zijn werkelijk thema lijkt de 'pseudomorfose' te zijn, de schijnbare verandering (dus slechts uiterlijk) van gelijkblijvende basisverlangens. Deze schijnen zich precies in het waanbeeld van het ideaal te concentreren. Met Peter Sloterdijk in *De metafysica van de actiefilm* zou men kunnen spreken van een permanente 'uitwissingceremonie' of 'vernietigingswonder'. Ondanks de uitwissing blijft er iedere keer een circuit intact dat nieuwe ideale vormen genereert: destructie en constructie gedragen zich als de Castor en Pollux van het leven. In *The Shining* van Stanley Kubrick jaagt een fantoomtweeling aardig wat angst aan, maar de inzet van de finale in de film wordt aangegeven door het woord 'redrum', de omkering van 'murder'. **Ante Timmermans** speelt in verschillende installaties in op de omkering: droom / moord. In zijn invulling staat de droom voor het verlangen dat steeds vermoord wordt, misschien zelfs móet vermoord worden. Door deze beweging ontstaat een lus, kring, wederkerende configuratie die expliciet in zijn werk gevisualiseerd wordt. Eén van de vroege vaststelling van deze kringloop van dingen, is de lus die hij met zijn bromfietsje in het gras uitsleet bij het verlaten van zijn thuis. Onbewust zijn eerste aangelegde arena in het leven, uit deze vorm genereren vele andere die in wezen altijd te maken hebben met het verschijnen en verdwijnen. Oude apparaten als platendraaiers en bandrecorders behoren voor hem tot gegeerd materiaal om 'loops' te creëren. Soms verbindt hij de opnametape tussen van elkaar verwijderde bandrecorders, zodat men aan de ene zijde iets kan inspreken om het later te beluisteren aan de andere recorder. Het beluisteren van het eigen verleden, gaat gepaard met een duidelijke afstand in de ruimte. Wat ooit geweest is, wordt door de toevoeging van nieuw materiaal gewist. Identiek zijn er hiaten ontstaan in de woordenschat van **Gudny-Rosa Ingimarsdottir** sinds ze, verschillende jaren geleden, IJsland verliet voor België. Het verlies is niet compleet, maar manifesteert zich



Ante Timmermans, *Hoepel*, performance

Ante Timmermans plays upon these kind of inversion: droom/moord ('dream/murder'). In his interpretation the dreams represents murdered desire. The dynamics of this process suggest a loop, a circle, a recurring configuration explicitly visualised in his work. One instance of this recurrence is the grass loop he made with his motorcycle while leaving the house. Subconsciously, it is the first assembled arena of life; the form generates many other forms related to appearing and disappearing. Old devices like turntables and tape recorders are excellent instruments to create loops. Timmermans sometimes joins tapes from separate recorders. People can record their voice on one machine and listen to the playback on another. Listening to one's past is affiliated with special distance. What once was is erased by new material. Similarly, the vocabulary of **Gudny-Rosa Ingimarsdottir** is full of gaps since she left her home country Iceland a few years ago. The loss is incomplete; it manifests itself in a kind of soft erosion that seemingly misplaces words so that they cannot be found immediately. The simplification of her mother tongue is frightening. In *Devoirs – mes mots perdus* she takes lost words from an Icelandic dictionary and puts them in a jar to symbolically stop the bleeding. The opening is also the main gate for words from a new language, but she would probably bleed to death when entirely infused with another language.

At a certain point, **Mekhitar Garabedian** asks his father to sum up all the people he ever knew. The initial swiftiness soon makes room for silence and hiatuses. Forgetting names almost equals the symbolic death of people, a piece of the past that slips our mind. *Beirut 1963* shows members of the artist's family posing on



Gudny-Rosa Ingimarsdottir, *Devoirs-Mes mots perdus*, detail (zie ook p. 88-89). Foto: Mark De Vos

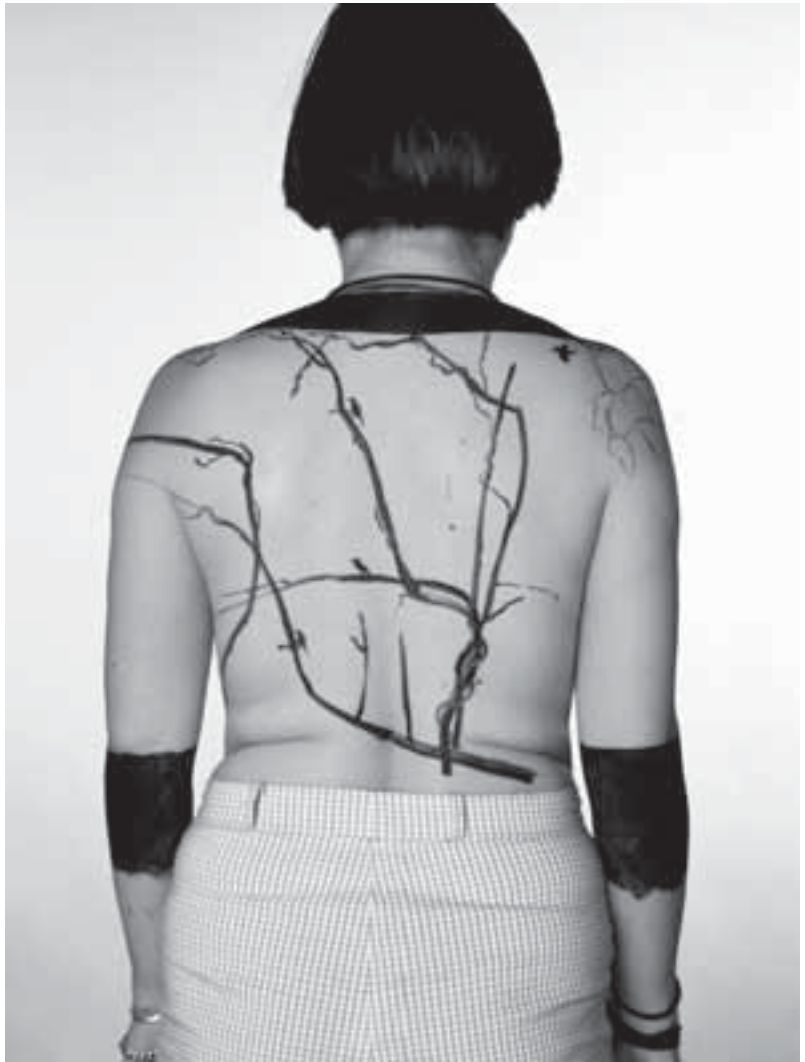
in zachte erosie die woorden schijnbaar misplaatst heeft, zodat ze niet onmiddellijk teruggevonden worden. Deze vereenvoudiging en verschraling van de moedertaal roept een zekere angst op. In *Devoirs – mes mots perdus* recupereert ze haar verloren woorden uit een IJslands woordenboek en plaatst ze in een bokaal. Hiermee dicht ze symbolisch het lek. Hoewel deze opening tevens de toevoer is voor nieuwe woorden uit een andere taal, zou haar identiteit mogelijk doodbloeden, mocht ze een volledige transfusie van taal ondergaan. Ongetwijfeld zit de angst van iedereen er in vevat die het land van herkomst verlaten heeft.

Op een bepaald ogenblik vraagt **Mekhitar Garabedian** zijn vader of hij de namen wil opsommen van alle mensen die hij ooit gekend heeft. De vlotheid bij aanvang patineert gaandeweg tot stiltes en hiaten. Het vergeten van namen komt bijna overeen met de symbolische dood van deze mensen, een stukje verleden dat aan ons geheugen ontglipt. *Beirut 1963* toont de familieleden van de kunstenaar poserend in een zetel voor een camera. De foto is verwerkt tot een filmpje. In de oorspronkelijke versie van de foto zijn duidelijke stigmata van de tijd te zien. De filmische verwerking draait rond deze aan- en afwezigheid van deze stigmata. Er zit een gehele geschiedenis van belaagdheid en achtervolging in vevat die de proporties van de familie Garabedian overschrijden en onderdeel uitmaken van het gehele Armeense volk. De barsten verschijnen en verdwijnen en de verandering drukt zowel realiteit als de wens tot ongeschondenheid uit. 'Lang zal ze leven' is de auditiële begeleiding bij het beeld, opgenomen tijdens de verjaardag van de zus van de kunstenaar. De taal verandert steeds, in totaal zijn het er vijf: Armeens, Arabisch,



Mekhitar Garabedian, *Beirut '63* / M.Verdoncklaan

a sofa. He photographs is altered to a small film. The original photo shows clear stigmata of time, the picture plays with their presence and absence. The history of the Aramese people transcends the Garabedian family. Cracks appear and disappear; the changes express both reality and a wish for purity. 'Lang zal ze leven' ('Long shall she live') says the soundtrack, recorded on the artist's sister birthday. The language keeps shifting from Aramese, Arabic, French, Dutch to English and symbolises the various instances of relocation. Despite the fact that one leaves, one takes more from a place than purely material things. After a few talks, **Joris Ghekiere** paints the bare backs of people who left their home country. The appearance, the language or habits often reveal the migrant's true identity. Piercing looks and visual negation are often received, Sartre's 'l'enfer c'est les autres' is appropriate in some cases. The paintings on the backs are photographed. Faces are not recognizable, the participants cannot see the outcome of the artist's endeavours and yet the paintings are additional to their personalities.



Joris Ghekiere, *Nahit Ghasemi. Iran, foto van rugschildering*. Foto: Johan Luyckx

Frans, Nederlands en Engels en symboliseren de verhuizing. Ondanks het feit dat men een plaats verlaat, neemt men steeds meer mee dan het materiële. Na een aantal gesprekken beschildert **Joris Ghekiere** de ontblote ruggen van verschillende personen die hun land van herkomst verlaten hebben. Bij migratie is het vaak het uitzicht, taal of gewoonten die iemand verraden als buitenstaander. In sommige gevallen geldt voor deze mensen Sartre's uitspraak 'l'enfer c'est les autres' door de brandmerkende blik of de vernederende visuele negatie. Van deze schilderijen zijn foto's gemaakt. De gezichten blijven onzichtbaar en de dragers van de schilderijen zien evenmin de toevoeging door de kunstenaar. Toch gedragen de schilderijen zich als een constituerend supplement bij hun identiteit.



William Ploegaert, found footage en schilderij *Mr. en Mevr. C.*

A dominant theme in several pieces by **William Ploegaert** is the reconstruction of events from the past. Upon finding records in a flea market of a journey made by an unspecified couple, the artist could reconstruct it remarkably well. The only thing lacking was a picture of the travellers, so he realised on in the form of the painting *Mr. en Mevr. C.*. Even more remarkable is the piece he realised for this exhibition, it is designed to disappear slowly. Contemporary painting material causes the images to stay surprisingly well intact, even if is constantly exposed to harsh sunlight. It leads to startling conclusions and an undermining of authenticity. Some copies are closer to the original then the original painting. Shortly upon the death of Vincent Van Gogh, copies indicated another colour spectre; not because of an artistic liberty of the copycat, but because the material used is less sensitive to sunlight.

'Tableaux vivants' by **Kathleen Vermeir** are volatile too. The creation of a 'living painting' is something from another era, usually executed in all seriousness. These kind of paintings added to the feelings of familiarity with the viewers, therefore many familiar scenes were portrayed. Tableaux Vivants were a confirmation of a



De reconstructie van een gebeurtenis uit het verleden vormt het onderwerp in verschillende werken van **William Ploegaert**. Na het vinden van documentair materiaal op een rommelmarkt, van een reis door een onbekend koppel, kon hij vrij precies reconstrueren hoe deze verliep. Alleen ontbrak het aan een beeld van deze mensen. Dit is wat hij heeft gerealiseerd in het schilderij *Mr. en Mevr. C.*. Merkwaardiger is dat hij voor deze tentoonstelling een schilderij probeerde te realiseren dat tijdens de expositieperiode langzaam zou verdwijnen. Het schildermateriaal is vandaag van die aard, dat zelfs onder constante blootstelling aan de zon, het beeld behoorlijk intact blijft. Deze onvergankelijkheid leidt tot ontvullende conclusies en we mogen gegronde twijfels hebben in ons geloof ten aanzien van authenticiteit. Sommige kopieën liggen dicht bij het origineel dan het oorspronkelijke schilderij, gewoonweg door het betere materiaal. Kopieën, kort na de dood van Vincent Van Gogh, geven een ander kleurenpalet aan. Niet doordat de kopiist zich een artistieke vrijheid heeft veroorloofd, maar omdat dit later materiaal veel minder gevoelig is aan licht.



Katleen Vermeir, *Tableaux-vivants*



Katleen Vermeir, *Tableaux-vivants*

Ook de 'Tableaux vivants' van **Katleen Vermeir** hebben iets van vluchtigheid als karaktertrek. De creatie van een 'levend schilderij' is een vroegere bezigheid, die meestal met de nodige 'sérieux' werd uitgevoerd. Het stelde meestal een bekend tafereel voor, opdat het ook voor anderen herkenbaar zou zijn. In feite is het een bevestiging van een herinnering, dan nog van één die de moeite waard is om herinnerd te worden. Even kruipt men in de huid van personen die belangrijk zijn of het waren, het zijn de symbolische 'Fifteen minutes of Fame'. De onherroepelijkheid van het tijdelijke zit er altijd in vervat, slechts in het werk van de kunstenaars zijn ze een langer leven beschoren. Het verdwijnen van de kunst als bewust en zinvol proces komt expliciet naar voor in *Het leven een gebruiksaanwijzing* door Georges Perec. De steenrijke Bartlebooth besluit zijn leven te organiseren rond één enkel plan, het merkwaardige is dat hij er niet op uit is iets na te laten of iets anders wil bereiken dan de realisatie van dit plan. Uiteindelijk zal hij bij niets uitkomen, weliswaar na een strak schema dat vijftig jaar van zijn leven in beslag zal nemen. Zonder voorradig talent maakt hij zich gedurende tien jaar het aquarelleren eigen met de hulp van een kunstenaar. Gedurende twintig jaar reist hij de wereld af om vijfhonderd zeegezichten te schilderen, deze worden opgestuurd naar een ambachtsman die ze verwerkt tot zevenhonderdvijftigdelige puzzels. De volgende twintig jaar legt Bartlebooth deze puzzels, met een gemiddelde van één per veertien dagen. De zeegezichten worden 'geretextureerd' op de plaats waar ze ontstonden, met als resultaat een wit blad papier alsof er niets gebeurd is.

memory that is worth to be remembered. For a moment, one slips in the skin of figures that were important or have been important in the course of history, they are symbolic 'fifteen minutes of fame'. The irrevocability of all things temporary is embedded in it, they can only live eternally in the artist's piece. The disappearance of art as a conscious and meaningful process is explicitly touched upon by Georges Perec in *Het leven een gebruiksaanwijzing* (Life, a manual). The hyper rich Bartlebooth decides to organise his life in function of a single, great plan. His sole purpose in life, is executing this plan. Eventually, it gets him nowhere after a life worth fifty years of trying. Then an artist teaches him to paint for ten years. In the subsequent twenty years, he travels the world to paint five hundred sea sights, all duly sent to an artisan who cuts them up to jigsaw puzzles with 750 pieces. The subsequent twenty years he puzzles his puzzles, one every two weeks. The sea sights get retextured on the spot where they were conceived. The result is a blank paper. As if nothing ever happened.

Flirting with a blank paper is something that intrigues **Robine Clignett**. In her explorations of colour, she chiefly investigated the colour blue. In French, the tint 'Outremer' refers to disappearing. 'Passer au bleu' means 'to let something disappear'. The tint is traditionally used to add depth on a plain. It is a zone where shapes dissolve in their surroundings — the atmospheric of the 'sfumato' is an essential feature of many of her paintings. 'Dissolving', not in a literal meaning, but in a mystic sense of becoming one with everything. The abstract nature of her work shows affiliation with Yves Klein's *Leap into the void*, his hug with vast nothingness. Derek Jarman's movie *Blue* also features a dissolution in the absolute. The filmmaker knows that his illness will let him disappear eventually. His visual

Jan Stremes, *Groepsportret*, olie op doek





Robine Clignett, *Z.T.*, schildering op papier

Deze flirt met het blanco papier komt treffend tot uiting in het werk van **Robine Clignett**. In haar onderzoek naar kleuren werkte ze onder anderen rond de kleur blauw. De blauwe tint 'Outremer' verwijst in het Frans naar het verdwijnen, 'passer au bleu' betekent: doen verdwijnen. Van oudsher wordt deze kleur gebruikt om diepte te suggereren op het platte vlak. Het is de zone waar de vormen opgaan in hun omgeving, dit atmosferische of sfumatische kenmerk veel van haar schilderijen. Dit 'opgaan' mag echter niet uitsluitend letterlijk geïnterpreteerd worden, het slaat veeleer op het mystieke betrachting op te willen gaan in het al. Ook gezien de abstracte aard van haar werk, leunt dit aan bij Yves Klein's *Sprong in de leegte*, de omhelzing van het immense niets. Ook in Derek Jarman's film *Blue* gaat het om een opgaan in het absolute. Hij weet dat hij zal verdwijnen door een slepende ziekte. In zijn filmisch testament is niks anders te zien dan een blauw veld, de gehele film lang. Men hoort geluiden en stemmen, maar het eeuwige blauw zorgt ervoor dat de intensiteit van dit vergaan door de kijker effectief beleefd wordt. **Jan Stremes** benut opzettelijk de mogelijkheden van verval en knagende vervorming. Meestal vertrekt hij van bestaande afbeeldingen om er een nieuwe realiteit mee op te bouwen die volledig naar zijn hand gezet is. In een reeks groepsportretten is het eenvoudige schema van figuurtjes op een rij aangehouden. De achtergrond

testament shows nothing more than a blue field, voices and sounds can be heard, but the eternal blue makes his act of disappearing even more intense. **Jan Stremes** deliberately uses the possibilities of decay and deformation. He usually starts from existing images to manufacture a reality to his devise. A simple scheme of figures in an array is kept in his group portraits. The background is minimalist, but clothing and other accessories refer to a moment in the past. Figures melt like French cheese or remind us of Goya's notorious 'Que Tal'. Nothing is unaffected or intact, a feature dominating his whole oeuvre. The fragile vanity of beauty, the value of so-called decency or religious inconsistencies are always ironically affected by libidinous desire.

The ruins of shut out desires by Jan Stremes resemble Sigmund Freud description from the Grandiva story by the author Jenssen. He compares archaeological material with psychic waste that is revealed by scraping off the upper layers. But forgetting can be a blessing too, it is often required to forget trauma's to continue one's life. Two years ago, **Vaast Colson** felt the urge to dig up a piece from his past. In the summer of 1988, he finds a remarkable stone on a hiking trip in the Swiss Seetalhorn. He carries the stone for a while, but his parents convince him to leave the log. As a form of goodbye, Vaast is photographed with the stone, the proof of this event. Exactly fourteen years later, the artist organises an expedition to the same location, an event that materialises in the video *Der Höhenweg*, directed by Lieven Segers. The idea of a burden to carry, is also manifest in a long performance on 'Art Brussels' (2003). Vaast Colson carries a backpack (a former piece of art), symbolically the artists transforms into a nail that holds the piece. The physicality of the performance is heavy, yet the artist doesn't consider it a burden. He performs what needs to be performed, it expresses the artist's commitment.

Vaast Colson en Lieven Seghers, *Der Höhenweg*, videostill



blijft summier, maar kledij en attributen verwijzen naar een vastgelegd moment uit het verleden. Vele figuren smelten als Franse kazen of doen denken aan Goya's befaamde 'Que Tal' in het Rijksmuseum. Niets blijft ongeschonden of intact, een aspect dat zijn oeuvre kenmerkt. De broze ijdelheid van de schoonheid, de waarde van het vermeende fatsoen of religieuze ongerijmdheden raken stevast ironisch aangevreten door een libidineuze levensdrift.

Jan Stremes ruïnes van onze verdrongen verlangens zoals Sigmund Freud ze omschreef naar aanleiding van het *Gradiva*-verhaal van de auteur Jenssen. Hij vergelijkt het archeologische materiaal met het psychisch afval dat pas vrijkomt door de bovenliggende lagen weg te halen. Vaak is het echter noodzakelijk om trauma's te kunnen begraven wil men verder leven, vergeten is soms een zegen. Twee jaar geleden voelde **Vaast Colson** echter de noodzaak iets uit het verleden op te graven. In de zomervakantie van 1988 vind Vaast Colson tijdens een wandeltocht op Seetalhorn in Zwitserland een opmerkelijke steen. Hij draagt de vondst een tijd met zich mee tot zijn ouders hem er toe overhalen het zware blok achter te laten. Bij wijze van afscheid wordt de elfjarige Vaast met zijn steen op foto vastgelegd, het ontegensprekelijke bewijs van deze gebeurtenis. Precies 14 jaar later organiseert de kunstenaar een expeditie naar diezelfde plaats, wat leidt tot de documentaire video *Der Höhenweg* geregistreerd door Lieven Segers. Het idee van een last die gedragen wordt, herhaalt zich bij Vaast Colson naar aanleiding van een dagenlange durende performance op de kunstbeurs 'Art Brussels' (2003). Bij deze gelegenheid draagt de kunstenaar een rugzak (een vroeger kunstwerk) als een last, symbolisch wordt hij de spijker die het werk omhoog houdt. Hoewel fysiek niet te onderschatten, voelt hij dit symbolisch niet aan als een last, hij voert uit wat hij uit dient te voeren omdat het zijn engagement tegenover het kunstenaarschap tot uitdrukking brengt.

Vaast Colson en Lieven Seghers, *Kalpe*, videostill





Ben Kockelkoren, verwerkingen archeologisch materiaal

Determination is also a keyword for **Ben Kockelkoren**, who annually visits a site in France to collect stones that he believes to be fossil remainders of prehistoric humans and animals. Every scientist he spoke so far disagrees. But Ben is strongly determined to prove he's right. By means of argumentation he works with the found material, hence the source of his art. His argumentation is more aesthetical than logical, yet it doesn't imply his attitude is unscientific. An important, but often neglected, feature of science is that it should be receptive for the impossible. In this exhibition he reconstructs an archaeological digging with replicas of his original findings. With a fragment, he hopes to establish a whole. As an artists, **Mash** often digs in the past. His paintings and installations serve as a contemporary anchor for things better left in the past. The main part of his oeuvre focuses on the concept of victims. Winners are seldom, he tries to portray people that are kept from the stage, whose existence is denied because it triggers existential fear. He often muses on the motives for certain crimes, surprisingly the answers take us back into time; transgressors were often victims. His images are purified from all unnecessary elements, his tints are often grey, adding to the drama and establishing a documentary feel.

Overtuiging is eveneens een sleutelwoord bij **Ben Kockelkoren**. Reeds jaren bezoekt hij een site in Frankrijk waar hij stenen ontdekt, hij gelooft stellig dat het fossiele resten zijn van prehistorische mensen en dieren. Tot vandaag spreken alle wetenschappers die hij contacteerde tegen. Wars van deze meningen hoopt hij zijn gelijk ooit te verkrijgen. Als onderdeel van zijn bewijsvoering verwerkt hij het gevonden materiaal en precies hier ontspringt zijn kunst. De bewijsvoering is dus meer esthetisch dan logisch, toch betekent dit niet dat zijn houding volledig onwetenschappelijk is. Een belangrijke, maar soms verwaarloosde eigenschap, van de wetenschap is, dat ze zelfs dient open te staan voor het onmogelijke. Op de tentoonstelling reconstrueert hij een archeologische opgraving met replieken van zijn originele vondsten. Via het fragment probeert hij een geheel bestaan aanwezig te stellen. **Mash** graaft als kunstenaar regelmatig in het verleden, via schilderijen en installaties verankert hij in het heden datgene wat we maar al te graag achterlaten in de tijd. Het overgrote deel van zijn oeuvre focuset op het gegeven van het slachtoffer. Zelden gaat het dus over winnaars, maar over degenen die naast het podium vallen, of erger wiens bestaan ontkend wordt omdat het een existentiële angst oproept. Een vraag die hij zich stelt is wat iemand er toe beweegt om bepaalde misdaden te plegen. Opvallend is dat men in het zoeken naar het antwoord dikwijls in de tijd terug gezogen wordt. Daders zijn in vele gevallen eerst slachtoffer geweest. De beelden die hij realiseert zijn gezuiverd van afleidende elementen en zijn palet is overwegend gereduceerd tot grijs tinten. Hierdoor verkrijgen zijn beelden een eerder historisch documentair karakter en verhoogt het dramatisch effect.



Mash, *Crush*, olie op doek



Mash, *Schizzo*, olie op doek

Klaus Baumgärter's photo of the New York eclipse is also documental in a way. The whole city bathes in a deep shade and brings the coming apocalypse to mind. In hindsight, the sense of drama is heightened. In some feature films the audience knows more than the characters or the potential victims, similarly, we know what eventually happens with the Twin Towers in the picture. Surprisingly the towers were erased from numerous pictures before 9/11. This act of negation remind us about Hitchcocks 'The Lady Vanishes'. The existence of a nanny annex spy is denied, so she can disappear without a sound. A young woman who believes she existed, is talked into a memory gap by the conspirators. Her so-called loss of memory was the result f a serious injury.



Klaus Baumgärtner, *Eclips New York*,
detail twin towers, zie ook p. 72

Dit geldt ongetwijfeld voor de foto van **Klaus Baumgärtner**, wanneer hij in New York de eclips van de zon fotografeert. De gehele omgeving is onheilspellend in het donker gehuld. Het tanende licht doet de nabijheid van de Apocalyps vermoeden. Deze dramatisering komt mede tot stand door de speciale verhouding die welke we (vandaag) hebben met dit beeld. Zoals in sommige films zijn we als toeschouwer in de rol gemanoeuvreerd van degene die meer weet dan het slachtoffer, wij zijn al op de hoogte terwijl het slachtoffer cognitief onwetend is. Dit heeft natuurlijk te maken met de aanwezigheid van de 'Twin Towers' op de foto, wij weten wat er nadat dit beeld geschoten is, zal gebeuren. Merkwaardig is dat in verschillende films die na deze ramp uitkwamen, maar voor '9/11' gefilmd werden, deze torens gewist werden. Deze daad van negatie roept Hitchcock's film 'The lady vanishes' op, waarin het bestaan van een gouvernante-spion ontkend wordt, zodat ze verdwijnt. De jonge vrouw die gelooft in haar bestaan wordt door de betrokkenen in het complot een geheugenstoornis aangepraat door een recent ongeluk waar ze het slachtoffer van werd.



Mette Steincke, *Verdwijnkast* (open), sculptuur

In 2003 kwetste **Mette Steincke** zich dusdanig in een zwembad dat ze er een hersenschudding aan overhield. Als gebod kreeg ze van de arts mee, zo weinig mogelijk te denken en zich in het donker op te sluiten. Ironisch genoeg blijkt dit de belichaming van vele van haar vroegere werken waar het verstoppert een belangrijke rol in speelt. Zo geeft ze bij dit werk aan dat de kast een mooie plek is om zich in te verstoppen. In de 'kniekast' kan men schuilen als het even teveel wordt, de kwetsbare knieën puilen wel nog door gemaakte gaten naar buiten. Ook in haar onderduiktafel bevindt men zich buiten mogelijke gevaren, helaas wordt door deze veiligheid de bewegingsvrijheid sterk beperkt. De vrijheid gaat dus gepaard met het aanvaarden van bepaalde risico's. Tijdens de (langdurige) herstelperiode realiseert ze de video *All the projects I would have made if I didn't have a concussion*. Vertrekkende van deze eigen ervaring realiseert ze in *Eclips* een installatie in de voormalige EHBO-ruimte van het gewezen zwembad in Willebroek. De ideale positie voor de toeschouwer is vanop de ligbank voor zieken. Van hieruit kan de bezoeker de gedachtegang of droomtoestand volgen van iemand die een ongeluk of traumatische ervaring meemaakte. Het werk van **Ria Verhaeghe** berust op een herinnering uit haar jeugd en heeft te maken met een zwembad. De kleedkamer geldt als een wachtruimte alvorens ze in het water springt. Alleen is ze altijd bang geweest om te springen, het lijkt een onbeduidend feit, maar toch raakt het de kern van haar gedachtegoed. De sprong ziet ze als kenmerkend voor de man, de vrouw ziet ze als dragend: het vervat zijn in een geheel, een attitude die (ver-)bindend is. De sprong roept eerder de ontsnapping op, eventueel de vlucht en onvermijdelijk ook de Icarische val. Een ander aspect is haar genegenheid tot het schaduwbeeld, spiegeling en reflectie, zodat de realiteit zich in een onrechtstreekse complexiteit kenbaar maakt. Met de jaren verzamelde ze een uitgebreid beeldarchief, delen hieruit verwerkt ze in een dubbele diaprojectie. Het trefwoord is 'move', beweging of manipulatie. Kleine verschuivingen in woorden (en beelden) leiden tot neologismen, nieuwe betekenissen, maar tegelijk ook misverstanden. Afhankelijk van de positie van de kijker, krijgt die door de reflectie van het licht op de tegelwand, andere informatie te lezen. Soms zal de informatie ons ontspringen, soms zal die houden en wortel schieten, dat hangt af van onze geestelijke bevruchtbaarheid.



Ria Verhaeghe, *Move*, diaprojectie



Mette Steincke, *Verdwijnkast* (gesloten),
sculptuur.

In 2003 **Mette Steincke** hurt herself real bad in a swimming pool. A concussion was diagnosed. Doctors ordered her not to think and they prescribed a long stay in darkened rooms. Ironically, it embodies a lot of her early works that featured hiding. In this piece, Mette indicates that a closet is a nice place to hide. Her knee-closet is suited to escape from everyday life, knees jump out from the two holes in the front. Her hiding table is a safe spot for people on the run, although this safety restricts their liberty drastically. Freedom has a lot to do with accepting risk. During a (long) period of revalidation she realises the video *All the projects I would have made if I didn't have a concussion*. Starting from her own experience, she establishes an installation in a former first aid room of the Willebroek swimming pool. The ideal position for visitors is the bench, they can witness the injured train of thoughts or their dream-like states of mind. **Ria Verhaeghe's** piece goes back to a memory from her past and has to do with a swimming pool. The locker room is a waiting parlour before she jumps in the water. Only thing is, she's always been afraid to jump. It seems a commonplace, but touches the core of her thoughts. The leap is considered masculine, female is carrying: being embedded in a whole, a binding attitude. Leaping reminds escaping, fleeting and the fall of Icarus. Another feature in her work is the affinity with shadow images, mirroring and reflecting. The complex reality manifests itself indirectly. Over the years, Ria Verhaeghe has built an image archive, parts of it are used in a double slide projection. 'Move' is the keyword, hinting at movement and manipulation. Small shifts in words (and images) lead to neologisms, new meanings and misunderstandings. Depending on the point of view, the visitor reads other information via the light reflected by the tiles. The information might pass us by or might get a grip on our minds, depending on our mental fertility.



Ria Verhaeghe, *Move*, diaprojectie

Geert Saman laat drie jonge vrouwen spreken over de beleving van hun zwangerschap. Wat hem fascineert is de buik die dient te verdwijnen opdat er leven kan verschijnen. De eerste vrouw die hij filmt is nog zwanger en de oriëntatie is volledig naar de toekomst gericht. Desalniettemin is er de mogelijke angst dat het genetisch verleden een ongewenste schaduw wordt voor deze toekomst. De tweede vrouw is recent bevallen en wordt geconfronteerd met het gegeven of haar verwachting voorlopig is ingelost. De derde vrouw is langer geleden bevallen maar heeft haar kind vroeg verloren. Hoewel het fysisch niet meer aanwezig is, blijft het plaats ruimen in de gedachten van haar en degenen die haar nabij zijn. Of toch niet helemaal, het blijft steeds een vraag of buitenstaanders wel geconfronteerd willen



Zwangerschap,
anoniem beeld



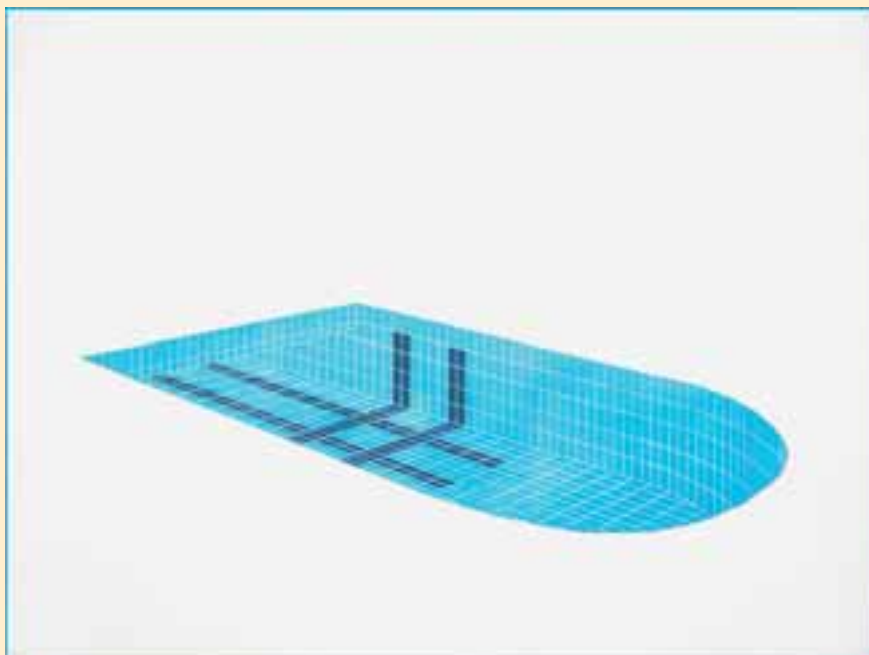
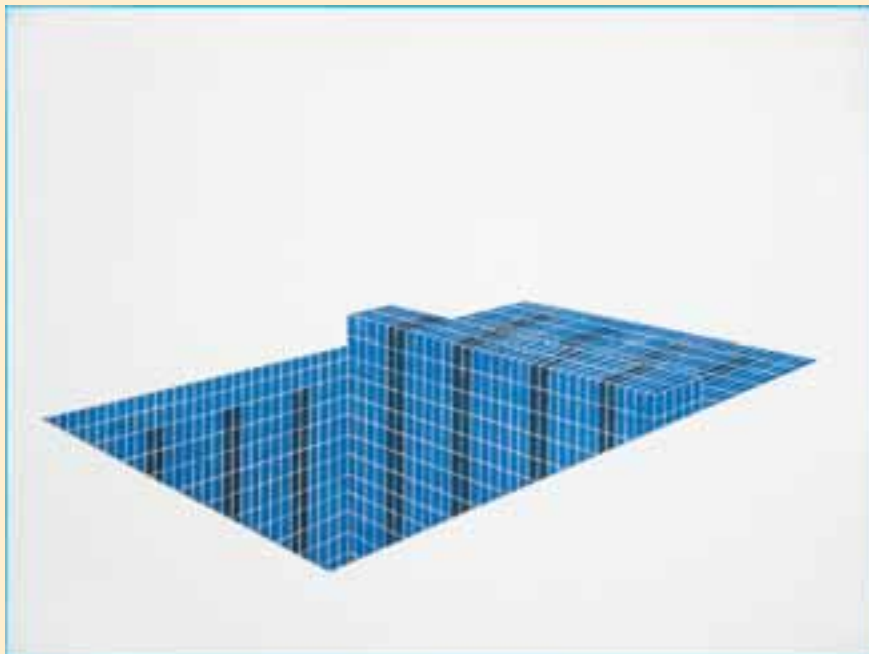
Fien Muller, *Moeder en kind*, videostill

Three women talk about their experience of being pregnant in the work of **Geert Saman**. He is interested in the fact that their thick bellies disappear to give birth. The first woman on video is still pregnant, all the attention gets shifted towards the future, although there is a slight concern about the genetic past throwing shadows over this future. The second woman gave birth recently and is confronted with the fulfilment of her expectancy. The third woman gave birth in the past to an already deceased child. The child is physically absent, but occupies a great part of the woman's mind and in the mind of people close to her. Or perhaps not, outsiders don't like to get confronted with other people's suffering. In *Moeder en kind* ('mother and child') by **Fien Muller** we are confronted with a stone-like woman in an orchard. Her child tries to draw her attention, it needs to be hugged. As the child gets more desperate, the woman remains motionless. The setting of this piece is astonishingly simple, matching the viewer's empathy. *Le règne du silence* ('The reign of silence'), written by Georges Rodenbach in 1891, shows the same distance with respect to life. He refuses to participate in life and describes the potential richness of self-contemplation and self-denial, an echo of Arthur Schopenhauer. The philosopher maintains that ascetics is a matter of liberating oneself from the will. Only he who is in full command of his will, will exceed suffering. It is reserved for those who see beyond the illusion called life, those who understand the (false) appearance of the world. These people will lose their main desire of wanting, their will transforms into a non-will. The non-will in *Moeder en kind* is anti-social and calls for mercy on the child's behalf. This kind of force is devastating for the social tissue.

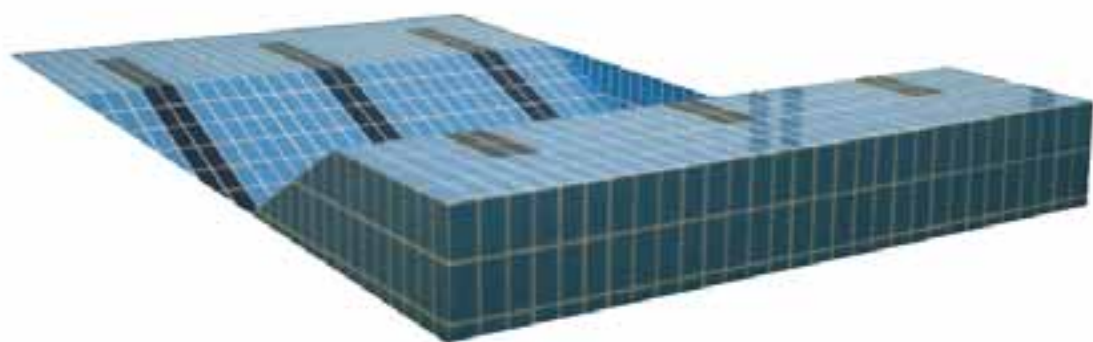
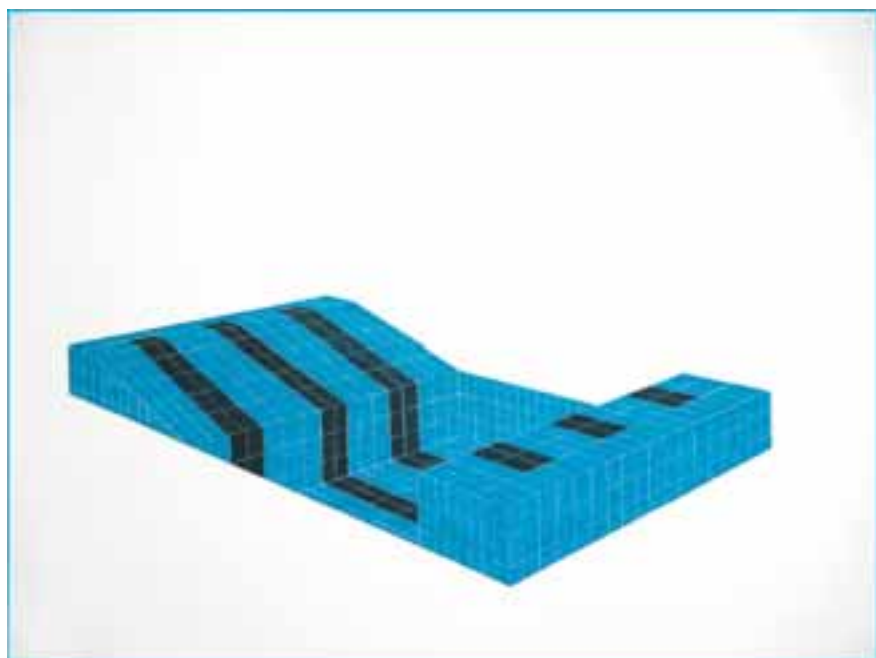


Fien Muller, *Curtain*, videostill

worden met verlies van iemand anders. In *Moeder en kind* van **Fien Muller** worden we geconfronteerd met een vrouw die versteed en bevroren aan emotie in een boomgaard staat. Haar kind zoekt contact en wil duidelijk op haar arm zitten of geknuffeld worden. De vrouw blijft halsstarrig bewegingsloos ondanks het feit dat het kind de wanhoop nabij komt. De gehele setting is verpletterend eenvoudig, de empathie van de toeschouwer is van dezelfde orde. In 1891 schrijft Georges Rodenbach *Le règne du silence* waarin deze afstand tegenover het leven geuit wordt. In de weigering aan het leven deel te nemen, beschrijft hij de mogelijkheid tot de volheid van de zelfbespiegeling en de vrede zichzelf te vergeten. Het is een echo van het gedachtegoed van de Arthur Schopenhauer. Volgens deze filosoof bestaat de ware ascese niet uit lichaamskastijding om van het bovenaards geluk deelachtig te worden, maar uit het streven naar de gelukzalige toestand van hen die zich van de wil bevrijd hebben. Alleen degene die geheel meester is over de wil, slaagt erin de smart te overstijgen. Dit is voorbestemd voor wie de illusie van het leven doorziet, wie de schijngestalte van de wereld doorheeft. Tegelijk verliest deze persoon echter elke reden tot willen, zodat dit willen verandert in een niet-willen. In het geval van *Moeder en kind* wordt dit niet-willen prangend asociaal en roept het mededogen op ten aanzien van het kind. Een dergelijke kracht genereert dan ook een verpletterende werking in het sociaal weefsel.



Wesley Meuris, *Dual Orientation*, tekeningen



Like many marketplaces, libraries and train stations, many swimming pools serve a remarkable social end. The hierarchy of social classes vanishes in swimming pools where everyone meets freely. The former swimming pool 'De Schalk' in the village of Willebroek is closed for a while and awaits a new function. It's a unique opportunity for **Wesley Meuris** to realise his *Dual Orientation*, dysfunctional objects, on full scale. The original function of the building vanished and cannot be restored. The artists performs an act of restoration, imposing a new order. This re-contextualisation is purely aesthetic, in the broadest sense. It exceeds formal constraints of paintings, sculptures or other pieces of art. It all comes down to the insight that the aesthetic is a gift from experience, a process shaped by centuries of handling reality. Natural proportions emerge and get tied up in collective memory. Despite its dysfunctionality, it bears strong objectives and mobilises our imagination.

Stef Van Bellingen, March 2004.

Zoals marktplaatsen, bibliotheken of stations, hebben vele zwembaden een markante sociale functie. Alle sociale lagen uit de bevolking kunnen elkaar er ontmoeten. In zwembaden vervalt de sociale hiërarchie mogelijk nog meer, doordat de onderscheidende rol van kledij letterlijk geminimaliseerd wordt. Het gewezen zwembad 'De Schalk' in Willebroek is reeds een tijdje gesloten en wacht op een nieuwe bestemming. Een unieke kans voor **Wesley Meuris** om zijn *Dual Orientation*, onfunctionele ontwerpen van zwembaden, op reële schaal tot stand te brengen. Door het in onbruik raken, is de oorspronkelijke functie van dit gebouw verdwenen en evenmin hersteld worden. Wat de kunstenaar voltrekt is een act van restauratie, het instellen van een nieuwe orde. Deze hercontextualisering speelt zich volledig af binnen het domein van het esthetische. Toch moet de aanduiding van het 'esthetische' in de ruimste zin geïnterpreteerd worden. Dit domein is voor Wesley Meuris veel breder dan een schilderij, sculptuur of ander kunstobject. Het lijkt erop neer te komen dat het esthetische een gift is van de ervaring, een vormgeving die zich kristalliseert vanuit het eeuwenlang omgaan met de realiteit en de dingen die haar bewonen. Hierdoor ontstaan natuurlijke proporties en verhoudingen, die zich inschrijven in het collectieve geheugen. Ondanks het onfunctionele van de ingreep, getuigt ze in hoge mate van een doelmatigheid en mobiliseert de verbeelding.

Stef Van Bellinghen, maart 2004.

Geraadpleegde literatuur:

- Rosi Braidotti, *Beelden van de leegte. Vrouwen in de hedendaagse filosofie*, Amsterdam, 1995.
Paul De Wispelaere, *Het verkoelde alfabet*, Amsterdam, 1997.
Tom Lanoye, *Een slagerszoon met een brillette. Bij Jules en Alice*, Antwerpen, 1985.
Gabriel Garcia Marquez, *Honderd jaar eenzaamheid*, Amsterdam, 1986, p. 24.
Michael Oliver, *Igor Stravinsky*, Londen, 1995, p. 18.
Georges Perec, *Het leven een gebruiksaanwijzing*, Amsterdam, 1995.
Peter Sloterdijk, *Afgeezanten van het geweld. Over de metafysica van de actiefilm in Mediatijd*, Amsterdam, 1999.
Hilde Van Gelder, *Hortus Panoramicus. Actuele kunst in de kasteeltuinen van Gaasbeek en Groenenberg*, Oostkamp, 2001.
Cornelis Verhoeven, *Rondom de leegte*, Best, 1998, p.14

Fotografische impressies van het Eclips-project tussen
ouderen en jongeren omtrent het verdwijnen.



*Ze spelen met een bal een trein en kniekers
vragen.*





Het bejaardenhuis



vroeger maakten ze popjes van aardappelen
we hebben gezongen





Klaus Baumgärtner, *Eclips New York*, foto

Perpetual Vanishment

"The phenomenon of Vanishment"... it is a universal characteristic of everything that is part of our universe. It happens suddenly or gradually, totally or partially, painful in nature or liberating, temporarily or permanently, unnoticed or in the full glare of human attention.

We have become so accustomed to this unceasing eclipsing, to the irrevocable disappearance of things, of life's patterns and established values that we are often insensitive to their fading from our attention. And yet, all that disappears nonetheless remains to keep exerting its insidious influence on the quality of our existence.

The painful vanishment of language

Language, as we are in the daily habit of using it, is a notable example of such a perpetual eclipse. Not only are we faced with a daily stream of words or phrases being permanently assigned to oblivion, but our western culture is rapidly losing the fundamental capacity to imbue and enrich language with new meaning. The eminent scholar and artful novelist Umberto Eco has been aware of this failing for already a long time. He has not been successful in reversing the nefarious trend with his learned theoretical writings about semiotics systems, but in his novel "The Name of the Rose", the mental erosion of meaning is put severely to the test.

Het Eeuwige Verdwijnen

“Het verdwijnen” is een universele eigenschap van alles wat tot ons universum behoort. Het gebeurt plots of langzaam, totaal of gedeeltelijk, pijnlijk of bevrijdend, tijdelijk of definitief, onopgemerkt of in het zenit van de menselijke belangstelling.

We zijn zo gewend aan die voortdurende eclips, aan de onherroepelijke verduistering van dingen, van levenspatronen en van gevestigde waarden dat we dikwijls niet merken hoe ze uit onze aandacht wegvallen. En toch blijft wat verdwijnt ondergronds een invloed uitoefenen op de kwaliteit van ons bestaan.

Het pijnlijke vervagen van de taal

De taal die we dagelijks spreken is een merkwaardig voorbeeld van zulke permanente eclips. Niet alleen raken er elke dag woorden of wendingen definitief in ongenade, maar de fundamentele capaciteit om nieuwe betekenis tot stand te brengen is in onze westerse cultuur met grote snelheid aan het scleroseren.

Een eminente geleerde en gewiekst romancier als Umberto Eco is zich hiervan sedert lang bijzonder bewust. Met geleerde theoretische geschriften over semiotische systemen heeft hij de nefaste trend niet kunnen ombuigen, maar in zijn roman *“De naam van de roos”* wordt de mentale erosie van de betekenis hard aangepakt.

Wie dit boek met aandacht leest, zal vanaf de eerste zin geïntregeerd, misschien zelfs gealarmeerd zijn:

In den beginne was het Woord, en het Woord was bij God, en het Woord was God.

Deze korte tekst is identiek met de eerste zin van het evangelie van Johannes. Maar Eco begrijpt hem wel heel anders. Bij de evangelist wordt beklemtoond dat alle kennis van God komt, dat alle kennis van de mens niet van hemzelf komt, maar geopenbaard is. Eco bedoelt dat het woord – de taal – oorspronkelijk oneindig rijk was aan betekenisproducerende kracht.

De laatste zin van Eco's roman is een ontgoochelende zucht omdat er van die oorspronkelijke rijkdom van de taal niets meer overblijft:

stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.

(de roos van weleer bestaat als naam, naakte namen houden we over.)

Daaruit heeft de auteur – zoals al zovele grote dichters voor hem – de conclusie getrokken:

Mij blijft niets anders over dan te zwijgen. (p. 521)

The attentive reader of this work is bound to find himself or herself intrigued from the very opening sentence, perhaps even somewhat alarmed:

In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God.

This short quote is identical to the first sentence in the Testament of Saint John. But Eco imbues it with a different meaning. The Evangelist stresses that all knowledge originates with God, that all human knowledge is not inherent in man himself but comes to him in the form of a revelation. Eco in turn means that the word – being language – was originally infinitely rich in its power to generate meaning. The final sentence in Eco's novel is a sigh of disillusionment in the realization that nothing is left to us from that original richness of language:

stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus..

(the rose of long ago remains only as a name, bare names is what is left to us.)

The author then – like so many great poets before him – draws the conclusion:

Only silence is now left to me. (p. 521)

Eco is right. There was indeed a time when language possessed true creative force. Giving a meaning to things proceeded on the ground of rich human insights. Language possessed poetic elegance in the original sense of this word. By giving everything an appropriate name, people made the world inhabitable. Today, alas, language has been demeaned to an instrument of mere communication; it may be extraordinarily effective in its role, but the creative élan it once possessed is lost. Think for a moment about the language of politics, of journalism and advertising, the legalistic jargon, the educational vocabulary, and so forth.

This negative evolution is the true subject of *The Name of the Rose*. Eco describes between the first and the last sentence of his novel the story of the disappearance of the power of the word. He selects an important stage along this march to oblivion: the early Middle Ages. Already then, language was the arena where a philosophical war was waged by the monks of the times, effectively the only intellectuals of the period. This remarkable linguistic battle was being contested between the Aristotelian-Thomistic language philosophy, on the one hand, and the nominalistic stream on the other. Not by accident was this discussion also the focal point in the rivalry between the Dominicans and the Franciscans of the times.

The protagonist in the novel *The Name of the Rose*, William of Baskerville, a Franciscan monk, has been called upon to organise a debate between the Franciscans suspected of heresy and the representatives of the Roman Pope. This leads the reader of the story into lengthy theoretical dissertations (which the modern reader tends to skip!). A pity, really, since they are focusing on the true problem in the story. The tale of how William of Baskerville solves the strange murders committed at the abbey makes for a suspenseful story (and this the modern reader does read!), but it is of little import to the true subject of the book. It serves only to demonstrate the decadence of medieval Christendom.



Gauthier Hubert, *I had picked each rose from my garden for her*, tekening.

Eco heeft gelijk. Er is een tijd geweest dat de taal echte scheppende kracht bezat. Het benoemen van de dingen gebeurde op grond van rijke menselijke inzichten. De taal bezat poëtische elegantie in de oorspronkelijke zin van dit woord. Door aan alles een gepaste naam te geven maakten de mensen de wereld bewoonbaar. Vandaag echter is de taal vervallen tot een louter communicatie-instrument; ze is buitengewoon effectief, maar verloor haar creatief élan. Denk maar aan de taal van de politiek, de journalistiek, de reclame, de advocaten, het onderwijs, enz.

Deze negatieve evolutie is het eigenlijke onderwerp van *De naam van de roos*. Eco schrijft tussen de eerste en de laatste zin van zijn roman de geschiedenis van het verdwijnen van de kracht van het woord. Hij kiest een belangrijke fase uit deze teloorgang: de verre Middeleeuwen. Al in die tijd was de taal de arena waarin een filosofische oorlog werd uitgevochten door de toenmalige monniken, de zowat enige intellectuelen van die tijd. Deze merkwaardige linguïstische veldslag werd geleverd tussen de aristotelisch-thomistische taalfilosofie enerzijds en de nominalistische stroming anderzijds. Niet toevallig was deze discussie ook de inzet van de concurrentie tussen de toenmalige Dominicanen en de Franciscanen.

De hoofdfiguur uit *De naam van de roos*, William van Baskerville, een franciscaner monnik, moet een overleg organiseren tussen de van ketterij verdachte franciscanen en de vertegenwoordigers van de paus van Rome. Vandaar dat er in het boek lange theoretische uiteenzettingen voorkomen (die door de hedendaagse lezer

It is actually notable that Eco did not produce a learned thesis on the disappearance of the meaning of language but decided instead on the writing of a novel. The reason he gives for this is that

One is better off writing a story about things that do not lend themselves to theorizing.

This means that Eco no longer believes that complex human problems where, aside from rational thought, also desires and frustrations, prestige and power are playing in role, cannot be solved by pure theoretic reflection. His scepticism is rooted even more deeply than that: early in the novel, the author makes his learned protagonist, William of Baskerville, proclaim:

I know nothing. There is nothing that I know.

This monastery is dedicated to the pride of the word, to the delusion of knowledge.

Where does the truth lie? Nowhere.

The truth about which Eco expresses himself in such negative terms had in the history of western culture been eclipsed already much earlier. The Greeks called truth ἀλήθεια (alètheia). In the literal sense, this meant: that which was not forgotten, something that had not vanished from the individual, and certainly not from the collective, memory. Until about the fifth century before Christ, the truth was not rational but mythical. This means: knowledge that was connected to the origins, the birth of the cosmos, and that in ever recurring myths and rituals could be celebrated and by such celebrations could be retrieved and become fruitful. With the philosophies of Socrates, Plato, Aristotle, this attractive image of truth vanishes. In its place, there happens a definition that fixes the truth as the result of logical reasoning and pure knowledge. In all likelihood, the large majority of modern men and women find the rational description of the truth much more effective, more constructive, and more productive. These are, in fact, the attributes that typify today's culture. But one cannot escape the suspicion that these current attributes of the truth eventually may well become eclipsed in their turn!

Although Umberto Eco was firmly convinced that problems can often be better discussed in the context of a novel rather than in theoretical texts, there have nonetheless been a number of meaningful attempts to explain the eclipse of language from a purely historical perspective: for instance, by Ivan Illich, cultural critic from the end of the twentieth century. In brilliant, polemical studies, the latter has tried to demonstrate that the linguistic development as authoritatively undertaken by linguistic experts, kings, or ecclesiastic powers was deliberately meant to stifle the language's original inherent capacity for growth. He describes, amongst other examples, how in fifteenth-century Spain, a certain Elio Antonio de Nebrija sent a letter to the queen wherein he explains that the language of the common people ought to be replaced by the language of the Holy Scriptures, since language is a

meestal niet worden gelezen!). Ze brengen nochtans de echte problematiek van het boek aan bod. Het verhaal van de manier waarop William van Baskerville de zonderringe moorden oplost die in de abdij worden gepleegd, maakt het verhaal wel spannend (en wordt dus door de hedendaagse lezer wel gelezen!), maar het doet weinig terzake. Het dient eigenlijk alleen om de decadentie van het middeleeuwse christendom in de verf te zetten.

Eigenlijk is het merkwaardig dat Eco geen geleerd theoretisch werk schrijft over het verdwijnen van de betekenis uit de taal, maar een roman. De verklaring die hij hiervoor geeft is dat men

over datgene waarover men niet kan theoretiseren, daarover moet men vertellen.

Dit wil zeggen dat Eco er niet langer in gelooft dat ingewikkelde menselijke problemen waarin naast het rationele denken ook verlangens en frustraties, prestige en macht een rol spelen, niet kunnen worden opgelost door louter theoretische beschouwingen. Zijn scepticisme zit zelfs nog veel dieper: al vroeg in de roman laat de auteur zijn geleerde hoofdfiguur, William van Baskerville, zeggen:

Ik weet niets. Er is niets dat ik weet.

Dit klooster is gewijd aan de trots van het woord, aan de waan van de kennis.

Waar ligt de waarheid? Nergens.

De *waarheid* waar Eco zo negatief over schrijft, is in de geschiedenis van de westerse cultuur al veel vroeger geëclipseerd. De Grieken noemde haar ἀλήθεια (alètheia). Dit betekende letterlijk: *het niet-vergetene*, datgene dat niet uit het individuele, en zeker niet uit het collectieve geheugen *verdwenen* was. Tot rond de vijfde eeuw voor Chr. was de waarheid niet rationeel, maar mythisch. D.w.z.: kennis die met de oorsprong, met het ontstaan van de cosmos verbonden was en die ze in altijd herhaalde mythen en rituelen konden vieren en door die viering terug aanwezig brengen en vruchtbaar maken. Met de filosofie van Socrates, Plato en Aristoteles *verdwijnt* dit mooie beeld van de waarheid. In de plaats komt een definitie die de waarheid vastlegt als het resultaat van logische redenering en gedegen kennis. Hoogstwaarschijnlijk vindt de overgrote meerderheid van de huidige mensen de rationele omschrijving van de waarheid veel effectiever, constructiever en productiever. Dit zijn nu eenmaal de adjectieven die de cultuur van vandaag typeren. Maar kan niet ontkomen aan het vermoeden dat ook die hedendaagse eigenschappen van de waarheid op hun beurt wel eens zouden kunnen eclipsen!

Hoewel Umberto Eco stellig overtuigd was dat problemen dikwijls beter in een roman besproken worden dan in theoretische teksten, zijn er toch ook zinvolle pogingen ondernomen om de eclips van de taal zuiver historisch te verklaren. Zo b.v. door Ivan Illich, cultuurcriticus uit het einde van de twintigste eeuw. In briljante polemische studies heeft hij getracht aan te tonen dat de door taalspecialisten, door koningen of door kerkelijke gezaghebbers met autoriteit gestuurde taalont-

weapon that can be employed to achieve the political and religious unity of the Spanish state. He is of the opinion that grammatical structure should be used to gain mastery of the language, and via that route, mastery over all Spanish subjects.

The politics of the Catholic Church too were favourably disposed to the introduction of Latin as the universal language. Not because it was the language of Jesus Christ, but because the common people's vernacular posed a threat to orthodoxy that would be easier to combat when discussions about faith and morality could be conducted in a language that was incomprehensible to the common public.

And when at the beginning of the Renaissance the art of book printing was introduced – a technical advance that unquestionably would result in the emancipation of large strata of the population – the opposition by the Church consisted in imposing grammatical rules on the vernacular after the example of Latin. This would promote a standardization that could only become disseminated via an educational system and be accessible only to a controllable elite. Illich writes:

The people are forced to adapt themselves to the language that is imposed on them by the authorities, instead of being given the opportunity to develop the language in collaboration with one another. The transition from the vernacular [= language common to the people] towards an officially acquired mother tongue is maybe the most significant – and least studied – event in the advent in the community of the intensive use of standardized articles.

In addition, there was the fact that an index had been drawn up of books that were prohibited reading without Church permission, even when very few people could read at all!

As a consequence, the ecclesiastic and secular powers are able to maintain their hold on the people at the expense of the natural growth of language and the user of language.

Perhaps this is a consideration that might force today's fervent defenders of the Standard Dutch Language into some reflection.

Illich's point of view may bring us to the question whether the current institutionalization of the economy, the educational system, medicine, the legal system, leisure activities, sciences, and the like is not an unconscious attempt at reaching the same result. Illich himself suggests that:

The radical changes in the vernacular towards the taught language are the harbingers of the transition from the mother's teat to the bottle's nipple, from subsistence levels to prosperity, from production for consumption to production for sales.

But there is a difference with the institutionalization from the past: today, it is no longer only the upper societal strata that escape the imposition of systems, or the marginal members and the young that deliberately turn their backs on our society.

wikkeling heel bewust bedoeld was om de oorspronkelijk natuurlijke groeikracht van de taal te fnuiken. Hij beschrijft o.a.hoe in het vijftiende-eeuwse Spaanse rijk een zekere Elio Antonio de Nebrija zich tot de vorstin richt met een brief waarin hij uiteenzet dat de taal van het gewone volk moet vervangen worden door de taal van de Heilige Schrift omdat de taal *een wapen* is dat kan ingezet worden om de politieke en religieuze eenheid van de Spaanse staat te verwezenlijken. Hij is van mening dat de grammatica moet gebruikt worden om de taal te beheersen, en langs daar om alle Spaanse onderdanen.

Ook de politiek van de Katholieke Kerk was er al eerder op gericht het Latijn in te voeren als universele taal. Niet omdat het de taal van Jezus Christus was, maar omdat de volkstalen voor de orthodoxie een gevaar betekenden dat gemakkelijker te bestrijden was wanneer de discussies over geloof en zeden gevoerd konden worden in een taal die het volk niet begreep.

En toen bij het begin van de Renaissance de boekdrukkunst was uitgevonden – een technische vooruitgang die ongetwijfeld de emancipatie van brede bevolkingslagen zou mogelijk maken – bestond de tegenzet van de Kerk erin aan de volkstalen een grammatica op te leggen naar het voorbeeld van het Latijn. Zo kon een standaardisering worden nagestreefd die alleen langs een onderwijssysteem kon worden ingeprent en alleen voor een controleerbare elite toegankelijk was. Illich schrijft:

De mensen moeten zich verlaten op de taal die ze van bovenaf ontvangen, in de plaats van de taal te kunnen ontwikkelen in gemeenschap met elkaar. De overgang van de vernaculaire [= volkseigen] naar een officieel aangeleerde moedertaal is misschien de meest betekenisvolle – en minst bestudeerde – gebeurtenis in de opkomst van de maatschappij van het intensieve gebruik van standaardartikelen.

Daar kwam nog bovenop dat er een index werd opgesteld van de boeken die men niet zonder kerkelijke toelating mocht lezen, zelfs al konden er maar weinigen lezen!

Het resultaat is dat de kerkelijke en wereldlijke machten het volk kunnen blijven domineren ten koste van de natuurlijke groei van taal en taalgebruiker.

Misschien kan dit de hedendaagse fervente verdedigers van het Algemeen Beschaafd Nederlands tot enige bezinning stemmen.

De zienswijze van Illich kan een goede aanleiding zijn om de vraag te stellen of de huidige institutionalisering van de economie, het onderwijs, de geneeskunde, de rechtspraak, de ontspanning de wetenschap, enz. niet onbewust dienen om hetzelfde resultaat te bereiken. Illich zelf suggereert dat

de radicale verandering van de vernaculaire naar de onderwezen taal is de voorbode van de overgang van borst naar fles, van levensonderhoud naar welvaart, van productie voor het gebruik naar productie voor de verkoop.

Er is wellicht een verschil met de institutionalisering uit het verleden: vandaag zijn het niet meer de bovenste geledingen van de maatschappij die aan de dwang van systemen, ontsnappen, de marginalen en de jongeren die onze maatschappij bewust de rug toedraaien



Stefaan Van Biesen, *Plantenprater*, sculptuur.

The majority of our contemporaries are not likely to worry much about the fading of language quality and about the failure to have language perform its humanizing task. These are aspects that take a very long time to filter through into people's consciousness.

It will likewise be difficult to believe – because it sounds almost truly reactionary – that when one wants to remedy this insidious vanishment of language, there exists no better remedy than to call upon the grandmasters of language: the poets. I shall name a couple who have acquitted themselves of this task in the most splendid fashion:

Friedrich Hölderlin, a German from the eighteenth, part nineteenth, century who in his poetry did not voice either a rational or emotional content, but rather inclined towards the mythical expression. As already mentioned, this means that he re-imbues language with its original creative force. He states the following about the putting to words the eternal mystery of being:

Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehen.

("Now, now, for this, words like flowers are called forth")

This is his response to the question on how to define the mission of the poet:

wozu Dichter in dürftiger Zeit?

(what good poets in these shabby times?)



Stefaan Van Biesen, *Plantenprater*, sculptuur.

De meerderheid van onze tijdgenoten zullen zich natuurlijk niet druk maken over het wegdeemsteren van de kwaliteit van de taal en over de onmacht om haar humaniserende opdracht te vervullen. Dat zijn de dingen waar mensen zich maar heel langzaam bewust van worden.

Men zal ook niet gemakkelijk geloven – want het klinkt bijna echt reactionair – dat wanneer men aan dit geruisloos vervagen van de taal wil remediëren, er geen andere mogelijkheid is dan een beroep te doen op de grootmeesters van de taal: de dichters. Ik noem er slechts een paar die deze taak op een grootse manier hebben vervuld:

Friedrich Hölderlin, een Duitser uit de achttiende, deels negentiende eeuw die in zijn poëzie geen rationele, ook geen emotionele inhoud tot uitdrukking bracht, maar mythische. Zoals al gezegd betekent dit dat hij aan de taal haar oorspronkelijke scheppingskracht terug bezorgt. Over de verwoording van de eeuwige mysteries van het bestaan zegt hij:

Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehen.
 ("Nu, nu moeten daarvoor woorden, als bloemen, ontstaan")

Dat is zijn antwoord op de vraag naar de opdracht van de dichter:

wozu Dichter in dürrtiger Zeit?
 (waartoe dienen dichters in een schamele tijd?)

Dichterisch wohnet der Mensch.

(man lives with poetry, or he lives absolutely nowhere)

Stéphane Mallarmé, a French author from the nineteenth century, demonstrates the true potential depth of our language had we not wasted it on the overly technical, purely object language as used by the media, sciences, advertising, and the like.

For him, poetry is

l'explication orphique du monde;

(the Orphic voice of the world)

Elle procure d'authenticité à notre existence.

(It provides authenticity to our existence)

Poetry brings us a purifying insight that is as beautiful as the rhapsodic verses of the singer Orpheus that inspired even animals, trees, and rocks to express themselves. Poetry is the true mainstay of our authenticity.

If we wish to save language from a total slide into impotence, we can also read and reread Rainer Maria Rilke. Not to mention Samuel Beckett, T.S. Eliot, Paul Celan, plus so many others.

The liberating vanishment in music

What grammar means for language, composition means for music: It is the straightjacket of the acoustic world. Obviously, there must be principles of order. But these are fruitful only when one tries to pass beyond their bounds and shift their limits. At such times, music history reaches a zenith. The best example of this is Johann Sebastian Bach.

It is hard to fathom how composers and music addicts allow themselves to be held hostage for so long by authoritarian theories about music. Philip Glass, contemporary influential American composer, describes tradition-bound music as

music that begins with an introduction, then it develops and has all sorts of adventures, some happy, some sad, and then it finally comes out at the end.

During the past few decades, composition has been exposed to heavy criticism. For instance, fundamental questions were asked about the material used already for centuries to compose music. Why is it that a selection of sounds that is being produced on a variety of instruments qualifies as a music composition and why do other sounds not receive the same distinction? And on what principles does one arrive to the reduction of rhythm to meter? Why must the duration of the sounds be divided in mathematically measured periods of equal lengths? And so forth.

Dichterisch wohnet der Mensch.

(poëtisch woont de mens, of hij woont helemaal nergens)

Stéphane Mallarmé, een Fransman uit de negentiende eeuw, toont ons hoe diepzinnig onze taal had kunnen zijn indien we ze niet hadden verkwanseld aan een al te technische, loutere object- taal zoals die van de media, de wetenschap, de reclame, enz.

Voor hem is poëzie

l'explication orphique du monde;

(de orphische verklaring van de wereld)

Elle procure d'authenticité à notre existence.

(ze geeft authenticiteit aan ons bestaan)

Zij bezorgt ons een zuiverend inzicht dat zo mooi is als de rapsodische gezangen van Orpheus die zelfs dieren, bomen en rotsen aan het zingen brachten. Poëzie is de echte bron van onze authenticiteit.

Wanneer we de taal niet helemaal in machteloosheid willen laten verdwijnen, kunnen we ook nog Rainer Maria Rilke lezen en herlezen. En Samuel Beckett, T.S. Eliot, Paul Celan en nog vele andere.

Het bevrijdend verdwijnen in de muziek

Wat de grammatica betekent voor de taal, betekent de compositie voor de muziek: Het is de dwangbuis van de akoestische wereld. Vanzelfsprekend moeten er ordeningsprincipes zijn. Maar die worden slechts vruchtbaar wanneer men ze probeert te overschrijden en hun begrenzingen tracht te verleggen. Telkens dan is de muziekgeschiedenis op haar hoogtepunt. Johann Sebastian Bach is hiervoor het beste toonbeeld.

Het valt niet te begrijpen hoe componisten en melomanen zich zo lang laten gijzelen door autoritaire theorieën over de muziek. Philip Glass, hedendaags gezaghebbend Amerikaans componist beschrijft de traditiegebonden muziek als

music that begins with an introduction, then it develops and has all sorts of adventures, some happy, some sad, and then it finally comes out at the end.

(muziek die begint met een inleiding; dan wordt ze ontwikkeld en zijn er alle soorten gebeurtenissen, sommige blij, andere droef. En ten slotte stopt ze aan het einde)

Tijdens de laatste decennia werd de compositie aan zware aanvallen blootgesteld. Er werden b.v. fundamentele vragen gesteld naar de materie waarmee al eeuwen werd gecomponeerd. Waarom komt een selectie van klanken die op een selectie van instrumenten wordt geproduceerd in aanmerking voor muziekcompositie en waarom worden andere klanken uitgesloten? Op welke grond komt

These sorts of questions received an answer from, for instance, a man such as John Cage. Contrary to what is claimed, he is not an anarchistic but rather an anarchal composer; the Greek verb αναρχομαι – anarchomai – means “to start anew”). To find answers he starts *ab ovo*. He makes the last vestiges of the established norms disappear before indulging in thought. This is the reason why for many of us it is so difficult to agree with his ideas. His “prepared piano” with nails, spoons, and wooden sticks between the strings is an example of a liberating force to broaden the gamma of the sounds:

*The prepared piano [...] gave me great pleasure in things in the way they happen to emerge,
Much more than in the way they have been transmitted, or as we possess them, or as they are forced to be.*

Equally consistent, but of deeper meaning, Cage is working on his 4’33’’, a composition completely fashioned of silence. One might think that this is a provocative stunt or just another typical contemporary artistic performance. Nothing could be further from the truth. One may also assume that he even considers the silence as a part of the material used to make music with. This too is not the case. According to Cage, absolute silence does not exist. Never and nowhere is there total absence of sounds. He starts from a novel definition of silence:

*The essential significance of silence is the renunciation of intentions.
The nature of silence is not acoustic. It is a change in thinking.*

For him, silence is facing reality without the wish to change it. He discovered this principle while reading Buddhist texts. In our western culture, there is always an intention in everything one does; in the East, one sometimes pays only attention to what is being observed.

When applied to the acoustic material of music, this means for Cage that it can be described as non-intentional sounds.

Cage interprets the imposition of an intention as a kind of enforcement we exert on the sounds, while

Sounds must be respected, not subjected.

The silence he generates in 4’33’’ creates precisely the space needed to listen to a whole series of non-intentional sounds.

How does one listen to such a work? Certainly not in the way one listens to an artistic message or an eccentric musical performance. One does not attempt to advance complex explanations. No need to analyze it. You hear sounds in the manner you see colours, that is, in their true form. You open yourself up to something of which, for a brief moment, you are a part. You do not make the slightest attempt to exert dominance over whatever it may be. Listening to this sort of music does not question only the music itself but also your own self.

men tot de degradatie van het ritme tot metrum? Waarom moet de duur van het klankmateriaal versneden worden in rekenkundig gelijke lengten? Enz.

Op dergelijke vragen kwam er b.v. een antwoord van een man als John Cage. In tegenstelling tot wat men zegt, is hij geen anarchistisch, maar een anarchisch componist; (het Griekse werkwoord *αναρχομαι* – *anarchomai* – betekent: opnieuw beginnen). Om antwoorden te vinden vertrekt hij *ab ovo*. Hij doet het laatste spoor van het gevestigde *verdwijnen* vooraleer aan het denken te gaan. Vandaar dat het voor velen van ons zo moeilijk is met zijn ideeën in te stemmen. Zijn “*prepared piano*” met nagels, lepels en houten stokjes tussen de snaren is zo’n revolutionaire, bevrijdende daad om het gamma van de klanken te verbreden:

De prepared piano [...] bezorgde me het plezier van de dingen zoals ze opduiken, Veel meer dan zoals ze overgeleverd worden, of zoals we ze bezitten, of zoals ze gedwongen worden te zijn.

Even consequent, maar diepzinniger werkt Cage aan zijn 4’33”, een compositie die volledig uit stilte bestaat. Men zou kunnen denken dat het hier om een uitdagende stunt gaat of om een typisch hedendaagse artistieke performance. Niets is minder waar. Men kan ook veronderstellen dat hij zelfs de stilte beschouwt als een onderdeel van het materiaal waarmee muziek kan gemaakt worden. Ook dit is niet het geval. Volgens Cage bestaat er geen absolute stilte. Nooit en nergens ontbreken geluiden totaal. Hij vertrekt van een nieuwe definitie van de stilte:

De essentiële betekenis van de stilte is het afzien van intenties. Stilte is niet van akoestische aard. Het is een wijziging in het denken.

Stilte is voor hem het tegemoet treden van de werkelijkheid zonder de bedoeling haar te veranderen. Deze opvatting vond hij in zijn lectuur van Boeddhistische teksten. In het Westen heeft men altijd een *intentie* bij alles wat men doet, in het Oosten heeft men soms alleen maar *attentie* voor wat men merkt. Toegepast op het akoestisch materiaal van de muziek betekent dit voor Cage dat het kan omschreven worden als *non-intentional sounds*, niet-geïntendeerde klanken.

Cage vindt dat het opleggen van een intentie een soort dwang is die wij op de klanken uitoefenen, terwijl

klanken moeten geëerbiedigd worden, niet onderworpen.

De stilte die hij in 4’33” brengt schept precies de ruimte om een hele reeks niet-geïntendeerde klanken te beluisteren.

Hoe luister je naar zulk werk? Zeker niet als naar een artistieke boodschap of een excentrieke muzikale prestatie. Je tracht niet naar een moeilijke verklaring te zoeken. Je ontleedt ze niet. Je hoort klanken zoals je kleuren ziet, zoals ze werkelijk zijn. Je stelt je open voor datgene waarvan je heel even een deel bent. Je onderneemt niet de minste poging om wat dan ook te domineren. Het beluisteren van dit werk stelt niet alleen de muziek in vraag, maar ook jezelf.

It is in this manner that the music contributes to one's experience of catharsis.
Thus, Cage proclaims:

No day passes that I do not use that piece in my life and in my work. I listen to it every day [...] More than anything else, it is a source of joie de vivre. [...] I have it always in my mind before I start to write a new composition.

Reading those words, it becomes suddenly clear how many are the impurities that need to be eliminated from our modern music culture, how many accretions must be excised from the realm of music.

Aside from the prepared piano and the non-intended sound, John Cage has introduced a third innovation: the appeal to chance as a factor in composition, the introduction of the anti-structure. For this as well he seeks inspiration in a Buddhist text: the first whispered truth of the Buddhists proclaims the inaccessible complexity of the world that will defy any and all classification or other system devised to unravel it.

And then there was still another reason to give chance a generous place within his oeuvre:

Concertgoers are convinced that sounds are a medium to transfer somebody's ideas into the heads of others. The same also is true for feelings.

I find this viewpoint absolutely frightening. It serves to re-enforce the Ego. If that is your main focus, you are pursuing the path of isolation from the rest of the world.

I wanted my work to remain free of my own sympathies and antipathies.

I am of the opinion that music must remain free of the emotions and ideas of the composer.

I did not see art as a message by the artist to his audience but rather as an activity that helped the former to allow sounds to be themselves.

I would like to replace the traditional conception of art as a means of self-fulfilment by the conception of art as a means of self-renewal. It is our spiritual state that is being reinvigorated by art.

John Cage's presence could have had a drastic impact on the ways we think about and approach music. But it appears that it takes much more time to teach concertgoers how music can be the cause of

*Changes in our current spiritual attitudes;
what we need is to use art capable of changing our lives.*

Music can teach us

*To accept life in its simple form, stop wishing to create order out of chaos,
But simply to waken to the true life that can be an extra-ordinary experience once we let it unfold in harmony with itself.*

Op die manier draagt de muziek bij tot de catharsis van de mens. Vandaar dat Cage zegt:

Geen dag gaat voorbij dat ik van dat stuk geen gebruik maak in mijn leven en mijn werk. Ik luister er elke dag naar [...] Meer dan wat ook is het een bron van levensvreugde. [...] Ik denk er altijd aan voor ik een nieuw stuk begin te schrijven.

Als men deze woorden leest, wordt het plots duidelijk hoeveel onzuiverheden er van de courante muziekcultuur moeten weggewerkt worden, hoeveel aanwassen er uit het muziekleven weg te snijden zijn.

Behalve de *prepared piano* en de *non-intended sound* heeft John Cage nog een derde vernieuwing doorgevoerd: het beroep doen op het toeval als compositiefactor, de invoering van de anti-structuur. Ook hiervoor laat hij zich inspireren door een Boeddhistische tekst: *de eerste gefluisterde waarheid* van de Boeddhisten verkondigt dat de wereld ongrijpbaar complex is en dat gelijk welke ordening of systeem te kort schiet om die complexiteit te ontwarren.

En er was nog een andere reden om aan het toeval een ruime plaats te geven binnen zijn oeuvre:

Concertgangers zijn overtuigd dat klanken een medium zijn om iemands ideeën in het hoofd van een andere te krijgen. Hetzelfde geldt bovendien voor gevoelens. Dit standpunt vind ik absoluut beangstigend. Het dient ter versterking van het Ego. Indien men zich daarop concentreert, dan zondert men zich af van de rest van de wereld.

Ik wenste dat mijn werk vrij zou zijn van mijn eigen sympathieën en antipathieën. Ik denk dat muziek vrij moet blijven van de gevoelens en ideeën van de componist. Ik zag kunst niet als een mededeling van de kunstenaar aan de luisteraars, maar veeleer als een activiteit waarbij de kunstenaar een middel vond om de klanken zichzelf te laten zijn.

Ik wou graag de traditionele opvatting dat kunst een middel is tot zelfverwezenlijking vervangen door de opvatting dat ze een weg is tot zelfvernieuwing. Het is onze geestesinstelling die door kunst vernieuwd wordt.

Met John Cage had er plots erg veel kunnen veranderen in onze omgang met muziek. Maar er is blijkbaar veel meer tijd nodig om aan de concertgangers te leren hoe muziek oorzaak kan worden van

*een verandering in onze huidige geesteshouding;
wat we nodig hebben is het gebruik maken van kunst die ons leven verandert.*

Muziek kan ons bijbrengen

het leven eenvoudig te beamen, niet langer orde uit chaos te willen scheppen, maar simpel te ontwaken voor het echte leven dat zo buitengewoon kan zijn eens dat we het zich laten realiseren in harmonie met zichzelf.



Gudny-Rosa Ingimarsdottir, *Devoirs-Mes mots perdus*, onderdeel installatie / performance. Foto: Mark de Vos

The eclipse of Modernism

The vanishment of the function of language to imbue meaning to things is essentially a negative evolution.

The vanishment of the dominant structures in music is essentially positive.

But there is a third dimension to the act of *vanishment*.

While economists and politicians are still occupied with the globalization of capitalism and democracy, while philosophers keep on obscuring their theories, and scientists endlessly strive to re-enforce their dominance over the material world, there is a broad, still underground swell gaining in strength wherein completely new values are darkening and eclipsing all currently established convictions. Free from all partitioning into compartments, this innovating impulse is forcing itself upon the whole of our culture.



Gudny-Rosa Ingimarsdottir, *Devoirs-Mes mots perdus*, onderdeel installatie / performance. Foto: Mark de Vos

De eclips van de moderniteit

Het verdwijnen van de betekenisfunctie van de taal is een overwegend negatieve evolutie.

Het verdwijnen van de dominante structuren in de muziek is overwegend positief. Er is nog een derde dimensie van *het verdwijnen*.

Terwijl de economen en de politici nog bezig zijn met de globalisatie van het kapitalisme en de democratie, terwijl de filosofen hun denkproblemen nog voortdurend compliceren en de wetenschappers hun beheersing van de materie eindeloos versterken, is er een brede, nog ondergrondse stroom aan het zwellen waarin compleet nieuwe waarden alle nu gevestigde overtuigingen verduisteren en verschrompelen. Buiten alle verdeling in domeinen beroert deze vernieuwende impuls het geheel van onze cultuur.

The name that is most commonly used to characterize the western culture of the 20th and the 21st centuries is Modernism. The global shifts that are tilting at this Modernism are designated by a term that for the time being lacks significance and remains not fully explained: this is Post-modernism. The name right now identifies only what comes after Modernism, without naming identifying characteristics. We can only try prudently to indicate what possibly may be the source of its being:

Modern is to proceed from the following premises:

- there exist unassailable certitudes;
- truth can be achieved and fixed;
- reason will definitively solve all mysteries;
- chaos can and must be converted into order;
- everything is structured; structures need only to be revealed;
- anarchy must be converted to hierarchy;
- all things have a beginning, a cause, a reason;
- continuous progress is a basic characteristic of evolution;
- et cetera.

At the basis of Modernism we find a process of dualistic thinking, that is, we think in opposites. Every positive term has its counterpart, a negative opposite:

- certitude / incertitude
- truth / untruth
- order / disorder
- objectivity / subjectivity
- sacred / profane
- defined / undefined
- firm ground / abyss
- being / non-being

Postmodernism is the gradual conquest of dualistic thought. There is no longer reasoning in “or/or combinations” but “in and/and connections”:

- everything is certain and uncertain at the same time;
- everything is true and untrue; truth is not a point of anchorage, it is a process;
- disorder always possesses some order, order is never entirely free from disorder;
- objectivity is never total, and neither is subjectivity;
- the sacred (the ultimate) and the profane exist in one another;
- definitions are never definitive;
- firm ground for something is always an abyss that opens up a further abyss;
- it is never a question of to be or not to be, but of to be and not to be.

The postmodern vanishment thus means at the same a revealing. The eclipse is always an epiphany. The obscure is always enlightenment.

An example of a postmodern author is Samuel Beckett. In his oeuvre, the reader will come across thoughts such as:



Robine Clignett, Z.T., schildering op papier

De naam die meestal gebruikt wordt om de westerse cultuur van de 20^{ste}-21^{ste} eeuw te karakteriseren, is *het Modernisme*. De globale verschuivingen die dit Modernisme doen wankelen, duiden we aan met een term die voorlopig nog weinigzeggend is en oningevuld: *het Postmodernisme*. Hij drukt voorlopig alleen maar uit het gaat over wat na het Modernisme komt, maar noemt nog geen inhoudelijke kenmerken. We kunnen slechts voorzichtig pogen aan te duiden wat er mogelijk de kern van is:

Modern is uitgaan van de volgende vooronderstellingen:

- er zijn onaantastbare zekerheden;
- waarheid kan worden bereikt en vastgelegd;
- de ratio is in staat om alle mysteries definitief op te lossen;
- chaos kan en moet worden omgezet in orde;
- alles is gestructureerd; structuren dienen alleen maar blootgelegd te worden;
- anarchie moet omgezet worden in hiërarchie;
- alles heeft een oorsprong, een oorzaak, een grond;
- continue vooruitgang is een grondeigenschap van de evolutie;
- enz.



Robine Clignett, Z.T., schilderij op papier

If there were only darkness, all would be clear. It is because there is not only darkness, but also light that our situation becomes inexplicable.

Beckett rejects pure structures, mere conventions, pure logical or causal relationships.

In his later plays, every semblance of story cohesion is deliberately twisted out of shape. His characters lack stability, autonomy, and consistency; they barely possess an Ego.

An example of a postmodern philosopher is the Frenchman Gilles Deleuze, an advocate of a revolutionary change in thinking. Instead of the traditional logical reasoning, he proposes a nomadic thinking process. It concerns an extremely flexible thinking process that has freed itself from any form of compulsion. This signifies a shift of the kind that in a limited form has already happened with language structure and with musical compositions.

Aan de basis van het Modernisme ligt een dualistisch denken, een denken in opposities. Tegenover elke positieve term staat een negatieve term:

- zeker / onzeker
- waarheid / onwaarheid
- orde / chaos
- objectief / subjectief
- sacraal / profaan
- definitie / onbepaalbaar
- grond / afgrond
- zijn / niet-zijn

Postmodern is de langzame overwinning op het dualistisch denken. Men redeneert niet meer in of/of combinaties maar in en/en verbindingen:

- alles is zeker en onzeker tegelijkertijd;
- alles is waar en onwaar; waarheid is geen ankerpunt, maar een proces;
- chaos bezit altijd enige orde, orde is nooit helemaal vrij van chaos;
- objectiviteit is nooit totaal, subjectiviteit ook niet;
- het sacrale (het uiteindelijke) en het profane bestaan in elkaar;
- definities zijn nooit definitief;
- een grond van iets is altijd een afgrond die een verdere afgrond opent;
- het gaat nooit over *to be or not to be*, maar over zijn én niet zijn.

Het postmoderne *verdwijnen* is dus te gelijkertijd ook *verschijnen*. De *eclips* is steeds *epifanie*. Verduistering is altijd verlichting.

Een voorbeeld van een postmoderne auteur is Samuel Beckett. In zijn oeuvre kan men bedenking aantreffen als:

If there were only darkness, all would be clear. It is because there is not only darkness, but also light that our situation becomes inexplicable.

(Indien er alleen maar duisternis was, zou alles klaar zijn. Omdat er niet alleen duisternis is, maar ook licht, wordt onze situatie zo onverklaarbaar)

Beckett verwerpt zuivere structuren, loutere conventies, puur logische of causale relaties.

In zijn latere toneelstukken is elke verhaalsamenhang bewust ontwricht. Zijn personages missen stabiliteit, autonomie en consistentie; ze hebben nauwelijks een ego.

Een voorbeeld van een postmoderne filosoof is de Fransman Gilles Deleuze die een revolutionaire verandering van denken bepleit. In de plaats van het traditionele logische redeneren stelt hij een *nomadisch denken* voor. Het is een uiterst beweeglijk denken dat zich heeft bevrijd van elk keurslijf. Dit is een verschuiving zoals die zich op beperktere schaal al bij de grammatica van de taal en bij de compositieleer van de muziek heeft voorgedaan.

Deleuze gebruikt nog een sterkere term dan *nomadisch*, namelijk: het *rizomatische* denken. Rizoom is een oorspronkelijk Griekse term die nu in de plantkunde wordt

Deleuze uses an even stronger term than nomadic, namely: the rhizomatic thought. Rhizome is a Greek word that is being used in botany and refers to the shapeless, unpredictable form of roots that are growing in a direction that cannot be determined beforehand. This is the manner in which he thinks thought ought to deploy itself.

For people that were educated within the design of modernistic thought patterns, this kind of thinking is difficult to accept and, moreover, difficult to practise! And yet, Deleuze is not the only one to plead the eclipse of the modernistic thought process. Other philosophers such as Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Gianni Vattimo, but in addition also a great number of French (and a smaller number of Flemish) young intellectuals enthusiastically embrace the thought of the vanishment of the dualistic, logical, streamlined, straightjacketed thinking!

An example of a postmodern scientist is Ilya Prigogine, Belgian Nobel Prize winner for chemistry. Aside from purely scientific works, he also has published a number of scientific-philosophical books. These contain a plea for the fact that also in sciences order and disorder, certainty and probability, predictability and unpredictability, stability and instability, method and creativity possess a fundamental meaning:

We believe that at this moment we have arrived at a crucial crossroad in the human adventure: the departure point of a new rationality that does no longer equate 'science' with 'certainty', and neither 'probability' with 'ignorance'.

Prigogine is the author of, amongst other books, *La fin des certitudes* (The end of certitudes) (1996), a work wherein he discusses concrete examples of such a science of renewal. According to him, it opens up still much greater possibilities than have been forecast by the exceptional discoveries of the modernistic sciences.

An example of a postmodern feminist is Luce Irigaray, born in Belgium but all her life active in France, particularly known for her fiery advocacy of an *écriture féministe*, a feminist canon of writings. Like the male advocates of Postmodernism, she wants to consciously steer away from the restrictions of Modernism. Her aim is to pass beyond the dualistic thinking process, especially where it concerns the binary opposition between the feminine and the masculine. She wants to contribute to breaking through the delineated, male rationalism. She does not look upon the human subject as a well-finished identity but rather as a never-ending process of becoming, a process that proceeds along radically different lines for the female and for the male.

What male dominance has made to happen in language, music philosophy, sciences, politics, and so forth, he has also realized in the totality of the culture: the ever-stronger rationalism, the myth of progress, the ever-increasing urge for greater productivity, the exploitation of the natural environment, et cetera.

For Irigaray, the possibility of a cultural transition resides not so much in the liberation from one or other of the systems, not even in the renewal of the thinking process, but in the restitution of the feminine as a new, all-penetrating driving force for a new feminine/masculine world.

gebruikt en verwijst naar de grillige, onberekenbare vorm van wortels die in een vooraf onbepaalbare richting uitgroeien. Dit is de manier waarop het denken zich volgens hem zou moeten ontplooien.

Voor wie in het modernistische denkpatroon gevormd werd, is dit soort denken moeilijk te aanvaarden en bovendien moeilijk te beoefenen! En toch staat Deleuze niet alleen om de eclips van het modernistische denken te bepleiten. Andere filosofen zoals Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Gianni Vattimo, maar bovendien ook een groot deel van de Franse (en een klein deel van de Vlaamse) jonge intellectuelen dwepen met de gedachte aan het verdwijnen van het dualistische, logische, gestroomlijnde, getemde denken!

Een voorbeeld van een postmoderne wetenschapper is Ilya Prigogine, Belgische Nobel prijswinnaar voor chemie. Naast zuiver wetenschappelijke werken heeft hij ook een aantal wetenschapsfilosofische boeken gepubliceerd. Ze bevatten een pleidooi voor het feit dat ook in de wetenschap orde én chaos, zekerheid én waarschijnlijkheid, voorspelbaarheid én onvoorspelbaarheid, stabiliteit én instabiliteit, methode én creativiteit een fundamentele betekenis hebben:

Wij denken dat we ons op dit ogenblik bevinden op een cruciaal punt van het menselijke avontuur: het vertrekpunt van een nieuwe rationaliteit die 'wetenschap' en 'zekerheid' niet meer gelijk stelt, evenmin als 'waarschijnlijkheid' en 'onwetendheid'.

Prigogine is de auteur van o.a. *La fin des certitudes* (1996), een werk waarin hij concrete voorbeelden bespreekt van zulke vernieuwde wetenschap. Volgens hem opent ze nog veel grotere mogelijkheden dan ons door de uitzonderlijke ontdekkingen van de modernistische wetenschap reeds werden voorgespiegeld.

Een voorbeeld van postmoderne feministe is Luce Irigaray, in België geboren, maar heel haar leven actief in Frankrijk, vooral bekend om haar vurig pleidooi voor een *écriture féministe*. Zoals de mannelijke pleitbezorgers van het Postmodernisme wil ze doelbewust weggroeien uit de beperkingen van het Modernisme. Ze streeft ernaar het dualistisch denken te overschrijden, vooral ook in verband met de binaire oppositie tussen vrouwelijkheid en mannelijkheid. Ze wil bijdragen tot het doorbreken van het geboorneerde, mannelijke rationalisme. Het menselijk subject wordt door haar niet gezien als een afgeronde identiteit, maar als een nooit eindigend *worden*, een *proces* dat voor de vrouw en voor de man radicaal verschillend verloopt.

Wat de dominantie van de man heeft doen gebeuren in de taal, de muziek, de filosofie, de wetenschap, de politiek, enz., heeft hij ook gerealiseerd in de totaliteit van de cultuur: het steeds sterker rationalisme, de vooruitgangsmythe, de steeds toenemende productiviteitsdrang, de uitbating van de natuur, enz.

Voor Irigaray ligt de mogelijkheid van een cultuurovergang niet zozeer in de bevrijding uit een of ander van de systemen, zelfs niet in de vernieuwing van het denken, maar in de restitutie van de vrouwelijkheid als nieuwe, allesdoordringende drijfkracht voor een nieuwe vrouwelijk/mannelijke wereld.

Conclusion

The most current form of the eclipse is the one that simultaneously obscures and illuminates things, that brings about in one movement the act of vanishment and the act of revelation. It is the light in the dark and the darkness in the light. It is the catharsis and the erosion of history. For this ambiguous power, a lot of room needs to be created, for today and for tomorrow: so many new bonds need to be established between the I and the Other, the mysterious and the epiphany, the alien and the familiar, between destruction and construction, the marginal and the central, subjection and liberation.

Clem Neutjens

Besluit

De meest hedendaagse vorm van de eclips is diegene die tegelijkertijd de dingen verduistert én verlicht, die in één beweging verdwijnen én verschijnen bewerkstelligt. Ze is het licht in de duisternis én de duisternis in het licht. Ze is katharsis én erosie van de geschiedenis. Voor die ambigue kracht moet vandaag en morgen veel ruimte worden gecreëerd: ze moet nog zoveel nieuwe banden leggen tussen het ik én de andere, het mysterie én het geopenbaarde, het vreemde én het eigene, tussen de destructie én de constructie, het marginale én het centrale, onderdrukking én bevrijding.

Clem Neutjens

Beknopte biografische notities

Klaus Baumgärtner (1948 / Duitsland)

Contact: post@klausbaumgartner.com

Leeft en werkt in Den Haag. Klaus Baumgärtner realiseert voornamelijk sculptuur, maakt daarnaast foto's en is tevens actief als vormgever. In deze laatste bezigheid geniet hij internationale bekendheid, met onder anderen een opdracht voor Louise Bourgeois. Zijn sculptuur schijnt de verborgen taal van natuur en dingen zichtbaar te maken.

Robine Clignett (1948 / Nederland)

Contact: post@robineclignett.com

Na een opleiding aan de Amsterdamse Rietveldacademie, verblijft ze een tijd in Frankrijk, maar vestigt zich in Den Haag. Galerie Maurits van de Laar in Den Haag presenteert regelmatig haar werk, naast Galerie Esther Hufschmid in Zwitserland en Galerie S. & H. De Buck in België. Via de tentoonstelling Melancholia en Voorbij de Grens raakt ze beter bekend binnen de Vlaamse kunstscène. Het efemere en visueel ongreepbare vormt een belangrijke inspiratiebron voor haar werk.

Vaast Colson (1978 / België)

Contact: 0032 497 85 75 41

Na een opleiding schilderkunst aan de Antwerpse Academie, volgt hij de bijkomende opleiding Post-Sint-Joost in Breda, met media-overschrijdend resultaat. Naast verschillende projecten in Antwerpen, Turnhout, Brussel, Breda, Amsterdam wordt hij in 2003 één van de drie laureaten voor de Antwerpse provinciale prijs voor beeldende kunst. Zijn werk reflecteert zowel over de maatschappij als het eigen van het medium waar hij in werkt.

Anton Cotteleer (1974 / België)

Contact: antoncotteleer@hotmail.com / 0032 496 42 98 50

Studeert aan de Antwerpse Academie en het HISK. In 2002 wint hij de Antwerpse Provinciale Prijs voor Beeldhouwkunst en participeert aan verschillende groepstentoonstellingen en realiseert een aantal individuele presentaties, hoofdzakelijk in België en Nederland. De vervreemding van vertrouwde elementen vormt een leidmotief in zijn gerealiseerde werken.

Jan Delestinne (1962 / België)

Contact: hilde.dobbelaere@pi.be

Volgt met enige tussenpause zowel schilderkunst, grafiek als sculptuur aan Sint-Lukas in Gent. Tegenwoordig realiseert en presenteert hij voornamelijk grafisch werk en ruimtelijke werken. Met uitzondering van deelname aan een tentoonstelling in Sint-Petersburg, werd zijn werk tot hertoe voornamelijk in België gepresenteerd.

Leen De Waele (1979 / België)

Contact: leen.de.waele@pandora.be / 0032 486 20 74 44

Na een opleiding aan de Antwerpse Academie legt ze zich voornamelijk toe op performance, video en installatie. Haar werk is regelmatig te zien in verschillende galerieën, kunstinstellingen en alternatieve ruimten zowel in België als Nederland.

Bart De Zutter (1961 / België)

Contact: 0032 56 77 32 78

Na zijn opleiding aan Sint-Lukas Gent, duurt het enige tijd alvorens hij werkelijk met zijn werk naar buiten treedt. Sinds een vijftal jaar is zijn werk regelmatig opgenomen in verschillende kunstprojecten, zowel in openlucht als in de besloten ruimte en dat in België en Frankrijk. Zijn voorliefde gaat naar het gebruik van natuurlijke materialen in een specifiek gekozen site.

Mekhitar Garabedian (1977/ Armenië)

Contact: meki@pandora.be / 0032 475 76 13 50

Na een opleiding aan Sint-Lukas Brussel en de Gentse Academie, richting fotografie, werd hij geselecteerd voor Coming People in het Gentse Smak (2003). In datzelfde jaar wordt werk gepresenteerd in Tblisi (Georgië) en dit jaar is zijn werk eveneens aanwezig op 'Undercurrent-Onderstroom' in Istanbul.

Tina Gillen (1972 / Luxembourg)

Contact: tina.gillen@skynet.be / 0032 3 225 24 71

Na haar opleiding in Luxemburg, volgt ze les aan de Weense Hochschule für Angewandte Kunst en komt tenslotte in België terecht aan het Antwerpse HISK. Sindsdien bouwt ze een internationale carrière uit met presentaties in België (Smak, Poëziezomer Watou, MDD) en buitenland (Luxembourg, Berlijn, Wenen, Salzburg, Lausanne, Herford, Madrid, Firenze, La Spezia e.a.). Haar schilderijen richten zich voornamelijk op de sporen die de mens nalaat in de omgeving.

Joris Ghekiere (1955 / België)

Contact: ghekierej@mac.com

Vooral gekend als schilder, interesseert de kunstenaar zich de laatste jaren eveneens voor meer ruimtelijke ingrepen (Speelhoven 2003) en publieke projecten (Turnhout 2003), in dit jaar werd zijn werk eveneens gepresenteerd in San Francisco. Eerder werd werk van hem opgenomen in Trouble Spot Painting (Muhka-'99) en wordt hij regelmatig gepresenteerd door Koraalberg Art Gallery.

Geert Goiris (1971/ België)

Contact: photofactory@excite.com

Als fotograaf studeert hij af aan Sint-Lukas Brussel en verblijft vervolgens in Praag en Kopenhagen om zijn studies af te ronden aan het HISK in Antwerpen in 2000. Hij neemt deel aan verschillende groepstentoonstellingen in Tallinn, Braunschweig, Yvetot, Amsterdam, Arnhem, Aalst, Brussel, Antwerpen, Gent. Toch kent zijn werk nog een bijkomende stroomversnelling door zijn selectie voor de Jeune Peinture Belge (2003) en het behalen van de Provinciale Prijs in Antwerpen. Naast de deelname aan collectieve tentoonstellingen is er tot hiertoe elk jaar nog een individuele tentoonstelling waar hij werk presenteert.

Gauthier Hubert (1967 / België)

Contact: gauthier.hubert@skynet.be

Studeerde aan het Brusselse La Cambre-instituut en is in 1999 laureaat van de prestigieuze Prix de la Jeune Peinture Belge. Als Franstalige is het opmerkelijk dat hij voornamelijk verkoos om in Vlaanderen tentoon te stellen, waar zijn intellectueel gelaagde werk goed ontvangen wordt. Daarnaast wordt zijn werk onder anderen vertegenwoordigd door Galerie Nadia Vilenne in Luik. Zijn oeuvre is opgebouwd uit zowel tekeningen, schilderijen, installaties als video.

Pat Harris (1953 / Ierland)

Contact: p.harris@tiscali.be / 0032 3 771 17 20

Afkomstig van Dublin waar hij aan het National College of Art studeert, vervolledigt hij zijn studies aan het HISK te Antwerpen in 1981. Pat Harris woont in België en is als docent schilderkunst verbonden aan de Antwerpse Academie. Sindsdien exposeert hij regelmatig in Ierland, België en andere landen.

Nick Hullegie (1970 / Nederland)

Contact: nickhullegie@hotmail.com / 0031 264 42 16 98

Als opleiding volgt Nick les aan de academie van Arnhem, doorloopt er eveneens de Ateliers en finaliseert aan het HISK. Zijn werk onderzoekt de sculpturale en architecturale dimensies. Naast vele presentatie in Nederland, verschuift zijn tentoonstellingsactiviteit geleidelijk naar België en andere landen.

Gudny-Rosa Ingimarsdottir (1969 / IJsland)

Contact: gudny.rosa@skynet.be / 0032 2 640 76 68

Bijna tien jaar geleden verlaat ze IJsland voor België. Haar fragiele en ingetogen werk wordt zowel in IJsland als België regelmatig gepresenteerd. Belangrijke solotentoonstellingen vonden plaats in de Sint-Lukasgalerij in Brussel en The Living Art Museum in Reykjavik.

Ben Kockelkoren (1952 / België)

Contact: 0486 088 104

Ben Kockelkoren studeerde aan de stedelijke academies van Hamme en Waasmunster, maar is in een grote mate autodidact. Een belangrijk deel van zijn artistieke bezigheid concentreert zich rond het archeologisch materiaal dat hij in Frankrijk ontdekte en hij nu voor de eerste keer presenteert.

Marc Maet (1955-2000 / België)

Marc Maet studeerde schilderkunst aan de Academie van Gent, waar hij later als docent aan verbonden raakt. In 1982 wint hij de Europaprijs schilderkunst, wat zijn internationale doorbraak inluidt. Sindsdien stelde met grote regelmaat tentoon in België, Nederland, Athene, Wenen, Sao Paulo, New York, Washington, Parijs, Madrid e.a. Hij was één van de meest succesvolle kunstenaars van zijn generatie.

Mash (1956 / België)

Contact: martine.geerts@pandora.be

Het werk van Mash is veelzijdig en deint uit in verschillende media, hij kiest de vorm die het achterliggend idee het best tot uiting brengt. De centrale thematiek behelst het fenomeen van het slachtoffer. Hoe langer hoe meer doorbreekt hij de stilte rond zijn werk en groeit de interesse in dit oeuvre, wat zich vertaalt in een groeiend aantal tentoonstellingen.

Luc Matthijs (1960 / België)

Contact: fine@dandy-art.nu / 0032 3 889 61 95

Volgde les aan Sint-Lucas Gent en werd vervolgens docent tekenen aan de academie van Temse. Hij won verschillende prijzen en participeerde aan verschillende tentoonstellingen, toch ligt zijn hart in de galerie die hij met Micheline Maes oprichtte (M&M) en die zich internationaal positioneert.

Wesley Meuris (1977 / België)

Contact: wesley.meuris@belgacom.net / 0032 3 322 03 57

Na Sint-Lukas Brussel, verblijft hij een tijd in Atelier am Eck in Düsseldorf. Sinds vorig jaar studeert hij verder aan het HISK. Ondertussen participeerde hij aan verschillende tentoonstellingen, waaronder een aantal ambitieuze en grootschalige soloprojecten. Ook voor Eclips realiseert hij een immense ingreep in het gewezen zwembad De Schalk te Willebroek.

Fien Muller (1978 / België)

Contact: 0032 485 64 38 94

Ze liet zichzelf opmerken tijdens de eindejaarspresentaties aan het Gentse Sint-Lucasinstituut met een aantal smaakmakende videofilmjes. Reden om haar werk er terug te presenteren in 'The show must go on' in 2002. Afgelopen jaar was er werk van haar te zien in tentoonstellingen als 'Metamorphoses' en '9 Points of view' in Strombeek-Bever en Ronse. Met ascetische middelen weet ze maximale effecten te bekomen.

Chris Musgrave (1969 / USA)

Contact: chris@musgrave.org

Concentreert zich als kunstenaar op de nieuwe media en is op dat vlak grotendeels autodidact. Hij ontwikkelt een speciale interesse in de relatie tussen beeld en acoustische effecten, die dan weer gevolgen hebben op de ruimtelijke perceptie. Sinds een tweetal jaren cirkuleert zijn werk in verschillende groepstentoonstellingen in Amerika en Europa. Voor 'Eclips' realiseert hij zijn eerste grootschalige installatie.

Baudouin Oosterlynck (1946 / België)

Contact: 0032 2 652 51 67

Hij ontwikkelt zich als autodidact tot klankkunstenaar en realiseert sinds 1975 meer dan 60 muziekinstallaties en 50 hoorinstrumenten. Vaak wordt de toeschouwer in een actieve rol geplaatst. De kunstenaar nam deel aan een 60-tal groepstentoonstellingen over gans Europa, waaronder in het Ludwigmuseum in Koblenz (1996) en het Reina Sofia-museum in Madrid (2001). Daarenboven werden eveneens een 20-tal solotentoonstellingen georganiseerd tijdens zijn artistieke carrière.

William Ploegaert (1959 / België)

Contact: william.ploegaert@skynet.be / 0032 476 444 059

Na een opleiding aan de Gentse Academie, wordt hij vrij snel directeur van de academie in Deinze. Centraal in zijn teken- en schilderwerk staat het levend model en de relatie met kunstenaar en publiek. Het literaire en intieme karakter van zijn werk, maakt het niet eenvoudig om behoorlijk te presenteren. Toch participeerde hij aan verschillende tentoonstellingen, waaronder qua thema de verwante expositie 'Memory Lane' in Monaco.

Geert Saman (1978 / België)

Contact: neongloed@hotmail.com / 0032 474 797 563

Verdeelt zijn opleiding fotografie onder de Gentse en Antwerpse Academie. Hierna evolueert hij verder in video, film en scenografie. Met zijn werk voegt hij een artistieke visie toe aan het documentaire. Tot hertoe realiseerde hij vaak mee aan projecten waar verschillende kunstenaars bij betrokken waren, realiseerde een aantal kortfilms en brengt ook nog fotografisch werk naar buiten.

Mette Steincke (1973 / Denemarken)

Contact: steincke@ofir.dk / 0031 20 468 16 26

Na de Højskole in Denemarken doorloopt ze achtereenvolgens de Academie voor Beeldende Vorming in Amsterdam, de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht en Post Sint-Joost in Breda. Haar acties en installaties vertrekken veelal vanuit persoonlijke ervaringen die ze eveneens probeert aan te boren bij de toeschouwer. Onlangs had ze haar eerste belangrijke solopresentatie in de Galerie Moira in Utrecht (2004).

Antoine Stermerding (1976 / Nederland)

Contact: stermerding@hotmail.com

Zijn werk heeft vaak een kritisch politiek-sociale ondertoon, waarbij macht en onderdrukking, zoniet illegaliteit, een centrale rol speelt. Zo verbrandt hij tijdens een performance de Amerikaanse vlag of realiseert hij een repliek van 'Fat Boy', de bom die Hiroshima grotendeels van de kaart vaagde tijdens de Tweede Wereldoorlog.

Jan Stremes (1963 België)

Contact: janstremes@hotmail.com / 0032 3 765 08 70

Studeerde vrije grafiek aan Sint-Lucas Gent, maar legt zich sinds een 7-tal jaar toe op het schilderen. Zijn geliefkoosde thema's zijn religie en seksualiteit, met als gemeenschappelijk aspect: de extase. Het ironisch-schalks karakter van zijn werk vraagt een blik met 'dubbele bodem' van de toeschouwer.

Mulugeta Tafesse (1960 / Ethiopë)

Contact: 0032 486 939 106

Na een opleiding in Addis Abeba, verblijft hij gedurende 10 jaar in het Bulgaarse Sofia en na een korte stop in Spanje, komt hij terecht op het HISK in Antwerpen. Momenteel leeft hij reeds meer dan tien jaar in Antwerpen. Sinds twee vijftal jaren worden zijn schilderijen frequent tentoongesteld, waaronder op de Biënnale van Dakar (2002).

Ante Timmermans (1976 / België)

Contact: ante.timmermans@pandora.be / 0032 486 265 267

Na zijn opleiding aan Sint-Lukas Brussel, vestigt hij zich in Gent, waar hij in 2003 gekozen wordt voor de tentoonstelling 'Gentse Nieuwe'. Zijn werk bestaat uit tekeningen (Drawings: 2003 in Knokke) en installaties waarin hij audiovisueel materiaal recupereert. Zijn centraal motief is de cirkel of loop waarrond hij een gevarieerd oeuvre ontwikkelt.

Stefaan Van Biesen (1953 / België)

Contact: stefaan.van.biesen@pi.be / 0032 3 755 08 27

Sinds begin van de 90-er jaren participeert hij aan een resem groepstentoonstellingen en verschillende individuele tentoonstellingen. De ecologische bekommernis met een mystieke inslag speelt een belangrijke rol in zijn werk. Zijn werk omvat bijna alle mogelijke media om zijn boodschap tot uitdrukking te brengen.

Patrick Van Caeckenbergh (1960 / België)

Ondanks de afgelegen woonplaats, waar hij bewust voor koos, is deze kunstenaar op de meest prestigieuze internationale tentoonstellingen aanwezig geweest. Hij kan misschien als een radertje omschreven worden, maar dan wel binnen een enorm apparaat. Sinds het eind van de 80-er jaren is hij één van de toonaangevende Belgische kunstenaars die zich internationaal hebben weten te profileren. Volgend jaar organiseert het 'Maison Carré'-museum in het Franse Nîmes een grote retrospectieve rond zijn oeuvre.

Ria Verhaeghe (1950 / België)

Contact: riaverhaeghe@hotmail.com / 0032 50 33 27 08

Deze kunstenaar gaf laat toe aan haar artistieke roeping en ontwikkelde zich voornamelijk als autodidact. Desalniettemin vervolmaakt ze zich zowel in tekenen, schilderen als nieuwe media met een grote interesse in muziek en semiotiek. In haar prille carrière werd ze voor verschillende tentoonstellingen geselecteerd als Octopus (Brugge 2002), Tapijtreiniger met dieptewerking in Aalst en Les rencontres Paris-Berlin in 2002-'03.

Katleen Vermeir (1973 / België)

Contact: katleen25@hotmail.com

Ondanks haar relatief jeugdige leeftijd bouwde deze kunstenaar reeds een indrukwekkend palmares op van opleidingen en tentoonstellingen. Ze volgt opleidingen aan Sint-Lukas Gent, HISK in Antwerpen, volgt een uitwisselingprogramma in Tianjin in China, Ateliers 63 in Amsterdam en leeft recent terug in België na een verblijf in PS1 in New York. Verschillende van haar werken realiseert ze met kunstenaar Ronny Heiremans. Ze weet op een verrassende manier elementen uit de vroegere kunstgeschiedenis met hedendaagse vormen nieuw leven in te blazen en performance, beeld en ruimtelijkheid te verzoenen.

Colofon

organisatie:

cultuurcentrum Ter Dilt, Bornem
cultuurcentrum de Kollebloem, Puurs
gemeenschapscentrum De Ster, Willebroek

in samenwerking met open culturele centra – provinciebestuur Antwerpen

tentoonstellingsmaker:

Stef Van Bellingen

tekst:

Stef Van Bellingen
Clem Neutjens

vertaling:

Writemen unlimited
Oneliner

vormgeving:

Tulipa grafische communicatie bvba

druk:

Odyse bvba, Turnhout



Open Culturele Centra



Ministerie van de
Vlaamse Gemeenschap



