

WAARNEMINGEN

GESPREKKEN

BEVINDINGEN

open ateliers 23 oktober 2016 veeartsenijschool

working on the thing: lore smolders & laura van /croxhapox/

txt : laura van

performers : arnaud, conrad, daniëlle, godart, laura, lore, marta, samira

KLAAS

20 september, dinsdag

13:50/ Louisa en nog iemand zitten voorin een camionette, net van plan om ervandoor te rijden. Ze hebben iets te verhuizen. Ik verorber een broodje en als dat gebeurd is, bel ik Klaas.

14:00/ Op het voetpad vlak bij de poort van de Veeartsenijschool word ik aangesproken door een zwarte man.

NEGER, een woord dat me om meerdere redenen bevalt. Alleen de omkering al: regen. (negerregen, een palindroom: het regent negers) En de werkwoordsvormen: negeren. Ik negeer de neger niet. Hij is wat sloom, meen ik, en heeft een vraag. De vraag luidt of ik weet waar de Tarbotstraat is. Dat weet ik. It's the other side of town, zeg ik. Hij wil weten hoe hij daar komt. Aan iemand die Gent voor geen centimeter kent uitleggen waar de Tarbotstraat is, ter hoogte van de Roosmarijnbrug tenminste, is onbegonnen werk. Well, to begin with..., zeg ik, from here to there is about, it's about 4 kilometers. And it's that way. Ik wijs de Veeartsenijschool aan. And it's a fish, zeg ik. Dat dringt niet meteen tot hem door, merk ik. It's in a neighbourhood in the northeast of Gent, leg ik uit, and most streets there have the name of a fish. Hij heeft nog twee straatnamen op het papiertje genoteerd: Haspelstraat & Brugsesteenweg. Klaas komt er bij staan. We hebben uit te wijken voor een tram. Klaas heeft meteen door dat zich in elk van de straten een Kringloopwinkel bevindt.

14:20/ Lore van Zwart Wild en het crox-team. We volgen Klaas naar de eerste verdieping voorbij een schattig hoekje met een ronde tafel en stoelen.

ijkpunten

Klaas schildert niet naar foto's. Het grote schilderij waaraan hij tegenwoordig werkt, toont een slapende man. Het model is iemand die 's ochtends werkt en rond de middag in het atelier van Klaas een dutje neemt. De houding waarin het model ligt, is gebaseerd op de slapende boer van Permeke. Niet Klaas maar het model kwam met idee op de proppen om de slaaphouding op dat werk te baseren, een werk uit de collectie van het MSK.

De huidige methode van Klaas ontstond toen hij in Edinburgh verbleef. Misschien heeft hij ooit naar foto's gewerkt (hadden we het daarover?), maar daar is hij een hele tijd geleden al, toen hij aan Luca studeerde, van afgestapt. Van de docenten kon hij het goed vinden met Leen Voet. Ik breng het gesprek op het bizarre perspectief in het grote doek. Het perspectief wringt. Net als de slapende houding, de iets te grote handen en de veel te grote voeten, is het een bewuste keuze. Het is geen over het hoofd gezien detail, en dat is verre van onbelangrijk, maar een bewuste keuze, de keuze om het beeld – hoe minimaal ook – te ontwrichten. Die neiging om de wetten van het perspectief te negeren,

blijkt nog duidelijker uit een van de stillevenen. Het desoriënteert me, wat ongetwijfeld de bedoeling is: het perspectief van de plankenvloer onder het stilleven (een kopje koffie, de schillen van een sinaasappel, stoelpoten) zit haaks op het stilleven, bijna alsof het aan die plankenvloer hangt. Lore gaat in op de kwestie.

De tape op de vloer geeft aan waar de voorwerpen stonden, waar de matras hoort te liggen, waar de schildersezels hoort te staan.

Alles zou schaal 1/1 hebben. (Klopt niet helemaal, meen ik, het is net een tik minder dan ware grootte. Of kijkgrootte, zoals Klaas het noemt. Mijn kopjes, om het voor de hand liggende voorbeeld te nemen, hebben doorgaans wel 1/1.)

In het huidige atelier heeft hij helder licht. Klaas schildert dus niet naar foto, hoewel het resultaat meestal bijna fotografisch is. (wat de behandeling van bvb. het kapsel van de modellen dan weer tegenspreekt: iemand die naar foto schildert zou helemaal nooit het abstracte raffinement, waar Klaas niet zelden toe komt, weten te bereiken/ een foto is een verraderlijk uitgangspunt, het versnelt de kijkdrempel, geeft meer compacte maar minder volledige informatie en is als brondocument eigenlijk alleen interessant voor schilders die een conceptuele insteek hebben)

Hij schildert niet naar foto en slaagt toch in een bijna fotografische weergave. De vormen die hij overwint, zijn niet wat de foto makkelijkheidshalve voorbereidt: het geheel hoort overwonnen te worden, de reële diepte van het bekeken. Een gefotografeerde neus en de niet gefotografeerde neus zijn twee totaal van elkaar verschillende dingen. De gefotografeerde neus hoort in elk geval al op één vlak niet overwonnen te worden: het reduceren van alle 3-dimensionale gegevens tot het platte vlak. Wie niet naar een foto schildert, heeft het kijken zo aan te scherpen, zo te verbreden en uit te diepen, dat alle - net zo vaak heel erg tegenstrijdige elementen - toch in één vorm samenvallen.

Ondanks de onvolmaaktheden, waar Lore en ik na verloop van tijd op inzoomen, kritische notities waar Klaas graag in meegaat, heeft het werk een vormelijke maturiteit, hoewel er wel nog een kritisch spanningsveld is, meen ik, elementen die explicieter of af of onafhoren te zijn, die aan het moment van het kijken het genot van meer dan dat ene moment toevoegen.

Het genot zit natuurlijk ook wel in de manier waarop gekeken wordt. Het is helemaal nooit eenduidig.

We zien ook een aantal discutabele werken, werken die geëxposeerd

werden en die Klaas af vindt, als aanzet interessante werken die Lore en ik om meer dan één reden toch discutabel vinden. Uiteindelijk gaat het toch telkens weer om de oplossingen die een werk biedt en die oplossingen zijn de facto altijd vormelijk. Het gaat altijd weer om vormelijke formules, niet om wat iemand te vertellen heeft, tenzij net de inhoud, het concept, de formule is, maar ook dan is er geen ander volume dan taal en beeld en klank om het uit te drukken. Iets uitdrukken en spraakloosheid zijn niet aan elkaar verwant.

Het gesprek komt op het blanco, op waarom het bakje troost in een van de portretten niet het volmaakte ovaal heeft, dat je het onaffe inderdaad toelaten kan, op Alejandra Hernandez en Alice Neel, maar, ook, dat het onaffe af hoort te zijn en wat af is alleen werkelijk af is als het toch onaf bleef.

CONRAD

15:20/ In de werkplaats van Conrad is de Chesterton het eerste wat opvalt. Het hoge plafond, het enorme raam, de laboratoriumgroene kleur van de muren, de ronde tafel met kamerplanten en de Chesterton. Het blonde kapsel van Conrad, de laboratoriumgroene kleur van de muur, efgebladderde verf, heel erg hoge muren (de werkplaats is veel groter dan die van Klaas) en de Chesterton. Lore merkt op dat zij in haar atelier in de Lindenlei, dat van Zwart Wild, net zo'n laboratoriumachtig groen hebben. En geen Chesterton.

Er is geen groter contrast te verzinnen dan het werk van Klaas en dat van Conrad. Klaas die met toevalligheden speelt en met het blanco van het blote doek en Conrad die rigoureuus repetitief geometrische patronen uitwerkt.

Het basisgegeven, geeft hij aan, is het speelgoed dat hij als kind had, een bouwdoos met houten blokjes waarvan er een duizendtal op de vloer bijeen liggen. Het aantal is belangrijk, begrijp ik: uit die enorme hoeveelheid blokjes heeft hij er recent 41 geselecteerd (41, een priemgetal) waarmee hij, het is zijn meest recente werk, variaties op een bouwsel uitwerkt, 41 variaties waarvan hij er intussen 30 af heeft. Af en/of onaf, het was een van de sleutels in het gesprek met Klaas en ook tijdens het gesprek met Conrad is het een niet te omzeilen aandachtspunt: de afheid van het werk dat we gepresenteerd krijgen en tegelijk de niet eenduidig te beantwoorden vraag of die meedogenloze afheid ook werkelijk als zodanig ingeschat kan worden.

Het beeld van de kathedraal van Chartres is blijven hangen. Corot die het werk in 1830 schilderde en aan de compositie, het is een van zijn bekendere werken, een zandheuvel toevoegde. Een zandheuvel die er niet was. Historici hielden zich bezig met de kwestie en ontdekten dat er in 1830 voor de kathedraal van Chartres geen zandheuvel was. Corot voegde het element toe – een vorm die bijna een vijfde van het totale oppervlak van het schilderij in beslag neemt – als een constructief contrapunt: de lege vorm benadrukt het eigenlijke thema.

De constructies die Conrad vervaardigt tonen een horror vacui. Er is geen leegte in de vormen waar hij mee speelt. In die zin zit een begrip als constructie dichter op het werk dan het meer gebruikelijke trefwoord compositie. Componeren, stel ik me voor, doe je in een blanco en hoewel dat blanco vanaf de eerste ingreep betreden en geschonden wordt, blijft het toch meespelen als compositorisch element. Misschien is het de belangrijkste premisse om tot compositie te komen, of, zoals Lao Tse schreef, om van de vorm, om van het ding, om van de samenstelling van ingrepen, beslissingen en acties een levend organisme te maken. Opnieuw Corot. Corot is exemplarisch. In het contemporane veld geeft Bart Lodewijks een vergelijkbaar paradigma. Het betere werk van Corot, hij schilderde ook genrestukken (wat midden negentiende eeuw gebruikelijk was, als je het niet deed kwam je ook helemaal nooit in de Parijse salons), is zo verzadigd door lege vorm dat het ademt alsof het pas gisteren geschilderd werd. Leegte maakt bruikbare dingen. Een trommel resoneert net omdat het een lege vorm is.

De composities van Conrad zijn zo tot de rand volgestouwd met de middelen waarover hij beschikt, dat er weinig leegte is. Net om die reden verkies ik constructie als insteek. Het zijn geometrische constructies die niet in leegte maar in gewicht uitgedrukt worden. Afgewerkt in blauwsteen gaat het met elk element uit de bouwdoos om 5 kilo. Het totale gewicht van een van de werken is 1,7 ton. Ook de tekeningen hebben een enorm gewicht. Ze zijn zo zwaar dat ze meteen door de kijkvloer zakken. Ik kan ze niet als compositie bekijken, hoogstens als constructie, en zo bekeken, zonder wat ikzelf noodzakelijk acht, biedt het horror vacui een fortuinlijk perspectief. Conrad geeft ook zelf aan dat hij speelt met het gewicht en met de hoogte die het nemen kan.

ROBBERT

21 september, woensdag

14u

Robbert zit op het tweede. Hij heeft z'n werkplaats naast die van Conrad. Het is een atelier met hoge muren en zowat overal hangen schilderijen. Niet alle schilderijen zijn recent werk.

Aan het KASK, waar hij illustratie studeerde, had hij onder andere Peter Verhelst als docent.

Robbert begon zich op schilderkunst toe te leggen nadat hij een expo met werk van Michaël Borremans gezien had. Die invloed is goed zichtbaar en zou in de Renaissance ongetwijfeld het label *imitatio* gehad hebben. *Translatio* (of *Interpretatio*), *imitatio* en *aemulatio*, of het gebruik van reeds bestaande beelden of voorbeelden, waren toen schering en inslag. Vooral interpretatie en vertaling golden als minderwaardig. Meer waardering, lees ik in de Nederlandse versie van Wikipedia, was er voor de *imitatio*, het imiteren van een schrijver of kunstenaar, waarbij de *aemulatio* het hoogste doel was, het overtreffen van het voorbeeld.

Bij Robbert gaat het veeleer om een afgeleide vorm. Het Borremansisme, om het zo te noemen, biedt bij hem geen inhoudelijke blauwdruk van het voorbeeld maar een morfologisch Leitmotiv dat makkelijk tot een onbevangen fascinatie voor de op foto's gebaseerde portretten van Borremans terug te brengen is.

In het werk van Robbert ontbreekt het groteske en de logica van het raadsel, wat bij Borremans door een vaak simpele toevoeging van leegte (het ontbreken van iets) meer betekenis genereert dan het *met* betekenis gehad had kunnen hebben. Zonder die lapsus in de logica van het beeld kom je met Borremans geen centimeter.

Bij Robbert er is dus eigenlijk hoogstens een aan Borremans verwante morfologische context, te herleiden tot een fascinatie voor van foto's afgeleide portretten waarvoor hij twee kleuren gebruikt, Pruisisch blauw en Sienna. Het mengen hiervan biedt een groene toon.

Tegenwoordig is hij overigens vooral met tattoos en tekeningen aan de slag.

Sporen van de illustratieve insteek zijn terug te vinden in het recente werk, waar hij op foto's gebaseerde portretten combineert met comics. Het is vooral dit soort werk dat hem boeit, verneem ik, relatief grote doeken die voorlopig onaf bleven. Op deze doeken wordt het residu van de geportretteerde - ik noem het een residu omdat het beeld vaak half in de verf verscholen zit, er niet helemaal uitkomt - gedesoriënteerd door groteske figuren in een stijl die aan comics en graffiti verwant is.

EDDY

Als vijftienjarige kwam hij in de visserij terecht, na een opleiding aan de Oostendse vissersschool.

Opgegroeid in een weeshuis voer hij als scheepsjongen op IJsland. Midden jaren zestig beleefde de kabeljauwvangst hoogdagen. Eddy hield het zes maanden vol. Hij belandde bij de marine, later in de bouwsector. Het is in die periode dat hij met polyester leerde werken.

Hij woonde nog in Oostende, waar hij grafiek studeerde aan het plaatselijke DKO, toen hij Thierry de Cordier leerde kennen. Als je kunstenaar wil worden, zou Thierry op een keer gezegd hebben, dan moet je Camus lezen.

Dat liet Eddy zich geen twee keer zeggen. Over de volgorde had hij zich eigenlijk geen zorgen te maken. Camus had bovendien geen al te omvangrijk oeuvre nagelaten. Hij las niet alleen de romans, ook het essayistische *De mythe van Sisyphus*.

Het werk van Thierry de Cordier vindt hij buitengewoon interessant. *Mer haute, Mer grosse, Mer du Nord, Mer montée*, de zeelandschappen uit 2011, dat springt er uit. Dat heeft hij van dichtbij meegemaakt natuurlijk, toen ze op IJsland vaarden.

Tegenwoordig houdt hij zich vooral met polyestersculpturen bezig. Het recentste werk is een reeks van zeven koppen, waarvoor hij zich op een zelfportret baseerde, een tekening die hij maakte toen hij 18 jaar was. Diezelfde tekening heeft hij ook voor ander gebruikt. De koppen, met een hoogte van gauw bijna een meter, zijn vlotter, verneem ik.

Twee koppen zijn bedoeld om in zee te smijten, bij voorkeur ergens in Noord-Frankrijk, misschien vanop een boot, zodat ze meegaan op de golfstroom. Vlak bij de monding van de Somme is een mogelijke locatie. De golfstroom houdt in dat ze in het beste geval na verloop van tijd ergens in de buurt van Newfoundland stranden. Aan de binnenkant van elk van beide koppen komt een plaatje met persoonlijke data.

Zinloos geweld. Dat is zijn thema. Recent konterfiette hij twee in polyester vervaardigde handen, bedoeld om op ooghoogte aan de muur gepresenteerd te worden met een kogelgat tussen beide handen in. Het gat is net zo groot dat een vinger er in kan. Vinger staat voor kogel. Andere werken tonen een arm met een hand die een peer vasthoudt, een Doyenne, en een hand die met een nagel doorboord werd, niet als

bij de kruisigig zoals we die kennen, waar de punt in de handpalm van de gekruisigde steekt, maar door de rug van de hand.

Hij laat ook nog een reusachtige tekening zien, die opgerold in een van de hoeken van het atelier staat. NON REFLECTION BY SELFREFLECTION staat er. Houtskool en zilververf op doek.

Het gesprek komt op Charles Taylor, een Canadese filosoof, auteur van onder andere *Modern Social Imaginaries* en *Sources of the Self, The Making of Modern Identity*, en refuges. Bunkers, een houten cabane, refuges, in bomen zitten.

Net voor ik de werkplaats verlaat, waar ik enkele dagen later opnieuw kom om het met Eddy over de presentatie in Blanco te hebben, kijk ik om naar het lokaal, het bric à brac van opeengestapelde dingen, de overwegend grijswitte kleur van de materialen, iets wat ik me later als stof herinner, de kabels op de vloer, een rood hefkarretje, moules, de koppen die zich in de verste hoek van het atelier bevinden, waar Eddy nog voor ik de deur dicht heb al weer aan de slag is.

MARIE-FLEUR #I

early afternoon

I don't see a workplace but a presentation. This impression, apart from the presentation, is more or less wrong.

Marie-Fleur uses her work hide-out to experiment with floor- and wallscapes.

Ecarter la peinture, as she says, get it move towards body painting.

Technically spoken all of it is acrylic medium.

The work is seldom finished. If it appears to be settled and finished it most often happened by coincidence.

Improvisation is one of the basics. The action is impulsive, even to such degree that it levels unconsciousness.

Josette, her grandmother, the mother of her father, died at the age of 85.

There is a picture of Josette, it's taken at Sarlat, more precisely

Combette, dans le Périgord, just few months before Josette died. It

pictures a woman aged 85, not that old if one would take a close look at the picture, a small and vivid person in a landscape with nothing else

but trees and meadow in a flow of fog. *Du brouillard*. The photograph

just as good could have pictured an autumn scenery, but it is

wintertime, winter before last year. There's no time to dive to the

working process as Marie-Fleur has classes coming, but poetry writing

should be mentioned.

I add a quote on the poetry of Arp and Picasso. Both produced outstanding writing. As Vincent Geyskens did.

The poetry of Pablo Picasso is fairly unknown - as his whereabouts are mainly visual art - and restricted to the mid-age years, from late thirties to late fifties.

ARNAUD

26 september, maandag

Het werk van Arnaud is fotografisch. Hij baseert zich op gevonden materiaal en maakt veel van de foto's net zo goed zelf.

Van opleiding is hij ingenieur-architect, wat zijn interesse voor architecturale composities verklaart.

In bijna alle werken is het architecturale element dominant.

Na de universitaire studie schreef hij zich aan DKO Oudenaarde in voor Schilderkunst, niet meteen, als ik het goed heb, omdat hij met schilderkunst opeens het grote doel voor ogen had maar omdat de andere studierichtingen hem op z'n honger lieten. (Hij had de keuze tussen naaktmodel en schilderkunst en koos voor schilderkunst.) Aan DKO Oudenaarde had hij Olivier Deprez als docent, iemand met wie hij het goed vinden kon.

De werkplaats is heel erg proper. Ook bij Klaas, Conrad en Marie-Fleur viel me op dat er geen herrie is.

Het meest opvallende meubel, wat ook Lore meteen opviel, is een kleine ladenkast, mogelijk daterend uit de jaren zestig of zeventig van vorige eeuw, waarin Arnaud met elke lade de verftubes op kleur sorteert. In de bovenste lade zitten de aan magenta en roze verwante tinten. Arnaud nam het zoals het was. De laden van het kleine kantoormeubel hebben nog altijd de etiketten die naar de vorige functie van het meubel verwijzen: kleine zakenveloppen, enveloppen met luchtkussen, grote zakenveloppen, inpakpapier, boodschaptassen, enveloppen met luchtkussen.

Ondanks de enorme hoeveelheid verftubes die zich in die lades bevinden, beperkt Arnaud zich meestal tot rauwe omber en kobalt blauw. Je kan het werk inderdaad bezwaarlijk dat van een kolorist noemen. Hij zet de doeken aan met rauwe omber en kobalt blauw en beperkt zich net zo vaak tot die kleuren, hoewel hij net in zijn meest recente werkstuk felle groenen incorporeerde. Alles van het merk

Winston & Newton.

Het rauwe omber is interessanter, zegt hij, dan zwart. Hoewel er natuurlijk ook atrament is, merk ik op. Een zwart dat bij de meest lichte aanraking in een obscuur groen verandert en interessant is omdat het net als zodanig gebruikt kan worden, als een zwart zonder eenduidig zwarte index. Maar daar staat dan natuurlijk ook weer tegenover dat de refractie-index van het pigment alleen speelt als je kleuren combineert. In low set resoluties heeft het minder belang.

Hij is vaak op reis en maakt foto's van de plekken waar lichtgestoorde geesten, zoals hij het noemt, een refuge hadden. Grote geesten die op kleine plekken woonden. Le Corbusier, Bobardi, Heidegger, de UNAbomber. De plek van Le Corbusier was vlak bij Marseille. Bobardi trok zich terug in het Braziliaanse regenwoud.

'Heb je Walden gelezen,' vraagt Lore. Het gesprek komt op Walden. Op de trappen en de hutten. Later op de manier van schilderen, op de minaretten van het schilderkunstige, op de media die hij gebruikt, olie en terpentijn, op de vaak akwarelachtige techniek (hoewel hij met olie schildert), op de subtiele gradaties van het gamma dat hij gebruikt. Gradaties van maximaal twee kleuren. Schwitters in roeiboot heeft één kleur.

Lore wil weten of hij altijd de foto volgt of soms van de foto afwijkt. Iemand als Borremans houdt zich aan de foto. Het schilderij is de foto, de geënceneerde foto. Zodra de cadrage in scene gezet is, wordt niet van het fotografische beeld afgeweken.

Dat is in zekere zin ook zo met de werken die Arnaud maakt.

Wat mij interesseert, is of hij die manier van werken als remmend ervaart of net niet. Hoe speelt het op zijn manier van kijken. Komt hij met de foto daadwerkelijk tot het beeld dat hij schilderen wou of blijft het resultaat in de coulissen van de foto hangen? Voegt de foto vormelijke kwaliteit toe of werkt het op picturaal vlak veeleer remmend om naar een foto te werken?

Experimenteren met andere materialen heeft Arnaud tot op heden niet gedaan.

Twee highlights: Hopper en Spilliaert. Arnaud heeft het over het vreemde perspectief bij Hopper, kikvorsperspectief, het exuberante licht, de architectuur. De personages vindt hij minder geslaagd. Hopper zit dicht bij de thema's waar Arnaud een voorkeur voor heeft: trappen, diagonale dynamiek, schaduwen & licht.

Het gesprek komt opnieuw op de spanning tussen de verf en de

fotografische uitvoering, wat hij bij Caravaggio bijzonder geslaagd vindt (Caravaggio, die als een van de eerste met een camera obscura werkte).

(Van het fotografische beeld in de verf naar het geschilderde beeld stappen.)

SAMIRA

15u

Het eerste wat opvalt in het kleine atelier van Samira is de potplant. Op het brede raamkozijn staat een vijgelaar.

De oblonge werkruimte, die zich op het gelijkvloers voorin het gebouw bevindt en in tegenstelling tot de plekken van Conrad en Robbert een laag plafond heeft, is anders dan bovenvermelde locaties zo ingericht dat de schrijf- en werktafel een dominante plaats heeft.

Ze werkt meestal in situ, reflecteert op, denkt vanuit de ruimtes waar ze projecten realiseren kan. Het atelier is dan ook eerst en vooral een documentatiecentrum, een archief, een plek waar ze bronmateriaal bijeenbrengt en ordent.

Om een min of meer duidelijk beeld te kunnen hebben van haar praktijk zijn de fotografische documenten onontbeerlijk.

Gedurende langere tijd fotografeerde ze tijdelijke architectuur. Dit leverde een indrukwekkend archief van duizenden foto's op, vaak van een bouwwerf, van een huis in aanbouw, van wegenwerken, van tijdelijke ingrepen, architecturale stadia die plots in het straatbeeld opduiken en net zo plots verdwijnen. Dit fotografisch traject, waaraan ze jaren geleden begon en waar ze tot op heden geen presentatiecontext voor vond, heeft ze al of niet tijdelijk beëindigd. Met een andere reeks focust ze op wat ze zelf poëtische momenten noemt, vaak slapende figuren, iemand op een bank of op het gazon van een stadspark.

Ze speelt met het moment, met het contrast tussen af en onaf.

In situ reflecteert ze op de ruimtes door toe te voegen of weg te halen of een beweging duidelijk te maken. Het gaat, meen ik, inderdaad meer om in situ reflecties op een gegeven situatie dan om prefab geconcipeerde installaties. In haar werk, zo blijkt, staat niet het maken en het verhandelen van dingen centraal, maar een reflectief gebruik van tijd en ruimte.

In Blanco, toen Blanco zich nog aan de Paddenhoek bevond, verving ze een raam door een spiegel (een ingreep waar niemand naar omkeek).

Het gesprek komt op het idee om met het werk een encyclopedische website te maken, om het archief online als presentatieplek te gebruiken, om het oeuvre encyclopedisch online te hebben en van die online catalogus de kern van haar praktijk te maken, of alles in elk geval in die kern samen te brengen.

Dan is er ook nog een opmerkelijke verzameling found paintings, dezelfde als de Fabiola verzameling van Francis Alÿs, geïnspireerd door die verzameling (Alÿs zou er meer dan 300 hebben). Toevallig tot stand gekomen? Toevallig tot stand gekomen. Ze traceerde er eentje op een vlooiemarkt, net als Alÿs die ze net zo goed in kringloopwinkels, op rommelmarkten of in een antiekzaak aantreft, en dan nog eentje, en met het derde fabiolaatje had ze al meteen een verzameling. Telkens datzelfde portret van de linksop kijkende dame met rode hoofddoek, *a Catholic saint*, lees ik op de website van Mariabruna Fabrizi en Fosco Lucarelli, *and follower of St. Jerome, who wrote a beautiful eulogy of her virtues when she died in 399. Born into a patrician family in Rome, she was married twice – once to a brute, as Jerome implies, whom she committed the sin of divorcing, next to a man whose early death she grieved in the streets of Rome before renouncing the world for her faith.*

NAOMI

27 september, dinsdag

11u30

Het eerste atelier, hoewel ook dat van Eddy in de buurt komt, dat zo onoverzichtelijk en rommelig is dat het uitzichtloos wordt. Rommelig is niet meteen het juiste woord. Ik hou van dit soort plekken, waar het gebruik zo dominant en alledaags is dat je vergeet om naar de bijzonderheden en het detail te kijken. Ik ken Naomi van toen ze aan het KASK studeerde, waar ze Multimedia deed, de klas van Sjoerd en René. Met wat ze recent deed ben ik minder vertrouwd. Er is het vertrouwde poppentheater en er zijn nieuwe dingen. Ze serveert groene thee. Van de recente projecten is een van de meest opvallende een constructie met planten, wat kadert in een toekomstplan van Groen Gent. Ze heeft een fascinatie voor sanseverias, de plant, zoals zij het zegt, die alles overleeft. Er is een sanseveria bos, een opplooibare boot. We hebben het over de speelsheid van Pieter De Clerck. Tekenen zit voorin. Ze tekent met ecoline, met markers en akwarel, met penselen, met een aansteker en met gouache. Ze tekent alles wat ze bedenkt.

Vaak heeft het de vorm van doodles. De kleuren die ze gebruikt zijn hevig, ongenueanceerd. Met ecoline, bedenk ik, moet je niet mengen. Rose is rose, groen is groen en het blauw is blauw.

SOFIE

Sofie studeerde in Londen aan het Royal College of Art. Haar ding is textiel.

Ze heeft het druk, ze is op Design Kortrijk gefocust en een presentatie binnen het kader van The Floor Is Yours.

EVA

12:20

Ik heb een boek gemaakt, zegt Eva.

Eva heeft een boek gemaakt.

Ik heb een boek gemaakt, zegt ze. Ze toont het boek.

Eva heeft een boek gemaakt.

Recent was ik vooral met die collage bezig, zegt ze. Het restylen van een oude plantenencyclopedie tot éénexemplaarboek.

Ze toont het boek.

Naast de doorgang naar het hok hangt een schort met blauwe vlekken.

Werkt ze intuïtief of net zeer beredeneerd?

De schilderijen tonen beide.

Toch houdt ze zich bij voorkeur aan de formule. Van het systeem hoort niet afgeweken te worden.

En vind je dan elke keer nieuwe systemen uit? vraagt Lore.

Met enkele schilderijen zit het heel erg lekker.

Het blauwe schilderij: Klein en Soutine in een frontale botsing.

En de kamerplant op het raamkozijn,

Pilea peperomioides. De pannekoekenplant.

MARIE-FLEUR #2

13u

Nice studio, merkt Lore op, almost no furniture. De studio van Marie-Fleur is niet helemaal zonder meubilair, in een van de hoeken aan de kamerbrede ruit staat een kleine tafel.

Marie-Fleur zegt dat ze ook nog een stockruimte heeft, *a storage*, en het atelier vooral gebruikt om met materialen te experimenteren. Of zoals zij het zegt: to put things together. De studio van Marie-Fleur is wellicht net om die reden zonder meubilair, niet helemaal zonder meubilair, in een van de hoeken aan de kamerbrede ruit staat een kleine tafel, omdat ze de plek gebruikt om met vloer- en muurcomposities te experimenteren. Het werk van Marie-Fleur, die de Franse nationaliteit heeft en vorig jaar aan HISK afstudeerde, is verwant aan action painting, meen ik, niet meteen het historische equivalent, Jackson Pollock, hoewel het daar op een of andere manier misschien toch wel mee te maken heeft, het brengt materie en actie samen in werk dat voor het stolt als een vulkanische eruptie oogt. Af en onaf rollen over elkaar heen. Wat af bleek, is een ogenblik later al meteen weer uitgewist. Net als magma neemt het werk van Marie-Fleur, voel ik, met weerzin een vorm aan die bij voorkeur niet definitief is. Zodra het om een of andere reden toch definitief is zie je de weerzin voor dat definitieve. De gestolde doeken blijven de facto onaf omdat ze het liefst van al meteen weer in een tomeloos wirwar van een zich nooit op één plek bevindende materie willen veranderen en de stolling, het werk, bij benadering iets als een object, helemaal nooit het eigenlijke werk had weten uit te drukken. Het werk zit in de erupties, in het samenbrengen van de dingen, in de schaduwen en het stof.

Lore merkt op dat ze een spel met de huid van de dingen waarneemt, *fascinating materials and combinations, a play with the skin.*

Marie-Fleur zegt dat ze het van het canvas graait, *snatching from the canvas*, en wat op canvas had kunnen gebeuren op een andere manier gebruikt, *trying to keep a canvas at least one month the digestion of the work.*

Some people, zegt ze, consider it as without end, an endless ongoing transformation.

And when finished, merkt Lore op, *it gets sold?*

Something like that, Marie-Fleur adds. *What is a piece, what is not a piece of art.*

In what sense did HISK influence your practice, vraagt Lore.

Marie-Fleur: *In being a painter. I always painted. With the 1st Open Studios I wanted to get beyond painting, I wanted to get beyond the canvas, verduidelijkt ze,*

expecting to meet gallerists to see the thing.

De foto met haar grootmoeder is in Villefranche-de-Périgord.

LEYLA

14u

Net als Marie-Fleur pas afgestudeerd aan het HISK.
Ze werkt vooral op locatie.

Omdat ze je overal vragen? vraagt Lore. In situ projecten in Moskou, Groningen, Antwerpen, Wetteren, Leipzig, Rotterdam, Salzburg.

Ze ziet zichzelf niet zo gauw bij een galerie. Het idee is toch eerst en vooral in situ.

Recent nog. Ze nam deel aan Coup de Ville. Hierover zegt ze dat de stelling geen deel van het werk was. Dat was namelijk niet helemaal duidelijk, of de stelling een deel van het werk was of niet.

Heb je een idee wat de volgende stap kan worden? vraagt Lore.
Groter werken en met andere kunstenaars samenwerken.

En welke voorbereidingen neemt ze, voor ze in situ aan de slag gaat.
Een foto? Een schets?

Niet meteen. De locatie biedt telkens het uitgangspunt. Dat is het eerste wat ze doet, de locatie inspecteren, uitzoeken wat interessant of specifiek is aan de locatie.

Vorstudies maakt ze niet. Het gaat om het materiaal.

De situatie die ze aantreft, beïnvloedt het werk.

Niet zelden zorgen net technische problemen voor een oplossing die ter plaatse bedacht wordt.

In het atelier een aantal kleinere werken, wat vaak uit materiaalproeven ontstaat.

Het grotere werk is essentiëler, uitgepuurder. Dat vindt ze ook zelf. Als ze groter en in situ werkt, valt de controle weg. Net omdat ik niet met bouwmaterialen overweg kan, kom ik tot nieuwe oplossingen, zegt ze.

Is het ook niet zo, vraagt Lore, dat je vroeger meer recyclagemateriaal gebruikte?

HILDE

4 oktober, dinsdag
namiddag

In de corridor op het eerste, waar je de binnenkoer kan zien en de vlinderstruiken met spitse, donkerpaarse trossen, is niemand. Het gebouw lijkt uitgestorven maar dat is buiten Lore en Hilde gerekend, die het, als ik de werkplaats betreed, al uitgebreid over het werk van Hilde hebben gehad. Het atelier zit tussen de werkruimtes van Klaas en Leyla met een kamerbreed venster dat op de grote binnenplaats uitgeeft en een cluster van gebouwen om het strak geschoren gazon en vier wimpelloze masten. Vlak bij de ruit staan auto's geparkeerd. Op de kruin van een enkele boom na, die zich helemaal aan de overzijde van de binnenplaats bevindt, is het vadsige zomergroen nagenoeg intact. Het gesprek was op het werk van Jürgen Parthenheimer gekomen en een lijvige publicatie met dagboeken en tekeningen. Jürgen Parthenheimer, resumeert Hilde, vertrekt niet van een vooropgesteld idee, en dat is of min of meer ook haar manier van werken. Overal in het niet zo grote atelier hangen en staan schilderijen, acryl op doek, overwegend abstract-geometrisch en ruimtelijk geïnspireerd.

Een ogenschijnlijk onbelangrijk maar niettemin interessant element: haar moeder woont in een wit, modernistisch jaren zestig huis dat door René Heyvaert gebouwd werd. In dat huis heeft ze haar jeugd doorgebracht.

Ze is altijd met meerdere werken tegelijk bezig en heeft een trage manier van werken.

Recent is de geometrische balans strakker geworden. Net zo vaak gaat ze door op oudere werken, zodra ze die als onaf ervaart.

JUANAN

namiddag

De kamer van Juanan is op het gelijkvloers. Iets te krap voor kameel en dromedaris, een olifant zou er al helemaal niet binnen kunnen, een giraf evenmin, laatstgenoemde exotica in hoofdzaak vanwege het lage plafond, is de kleine, knusse ruimte – waar ze ooit, stel ik me voor, konijnen, Zuid-Amerikaanse dwergkikkers en Cricetidae bestudeerden – net voldoende groot voor iemand die politiek geïnspireerd werk maakt, veel tijd aan tafel doorbrengt waar hij over dikke folianten gebogen zit en zich tot kleinere formaten beperkt. Het is een opvallend propere en keurig ingerichte plek, op het eerste zicht zonder sporen van vulkanische activiteit - geen stofwolken en kabels en troep zoals in de zich op de eerste verdieping bevindende werkplaats van Eddy, geen naaimachines en theekopjes en extravagante, als tapijten opgerolde doeken en bric-à-brac waar de blik springerig over uitglijdt, geen grote hoeveelheden werk bovendien. Na het betreden van de als een wachtkamer ingerichte werkplaats is er op het meubilair na – een lage tafel waar je brochures en tijdschriften verwachten zou, een boekenkast met catalogi van Tuymans en Borremans, een fauteuil dat me om wellicht iets te voor de hand liggende redenen aan films van Almodovar doet denken, een kastje en een tafel vlak voor het raam waaronder dozen en dingen gestapeld werden – slechts één werk dat als zodanig opvalt, een relatief groot werk, een schilderij met een allegorische nature morte, wat deel uitmaakte van de expo bij Cecilia Jaime. Die expo is net afgelopen en de niet verkochte werken heeft Juanan er nog weg te halen.

Het gesprek komt op een werk dat *El Juanino* als uitgangspunt heeft, een werk van Michelangelo dat zich in Ubeda bevindt, waar Juanan vandaan komt.

Het marmeren beeld, een portret van de jonge Johannes de Doper, werd vernietigd tijdens de Spaanse burgeroorlog en recent volledig gerestaureerd.

Breng op Google El Juanino, Michelangelo en Ubeda in en de eerste entry is die van Lorena Muñoz-Alonso, van 31 maart 2015: PRADO REVEALS NEWLY RESTORED MICHELANGELO SCULPTURE DESTROYED DURING SPANISH CIVIL WAR: After 19 years of restoration work, Michelangelo's Young Saint John the Baptist (1495-96) has gone on display today at the Museo del Prado./ The sculpture, Spain's only Michelangelo, was destroyed during the Civil War (1936-39) at the Chapel of the Savior of Ubeda, in Andalusia, where it was first put on display back in the 16th century./ The sculpture was not only hammered to pieces, but its head was also burnt. According to El Pais, the damage was most likely caused by the anarchist fraction./ / Aan de restauratie van *El Juanino* is een lijvig volume gewijd, een

verrassend gedetailleerde publicatie waarop Juanan zich baseerde voor een aantal in grisaille uitgevoerde werken.

Ubeda bevindt zich in een noordoostelijke regio van Andalusië, oostelijk van Cordoba en Jaen, Jaen waar in 1936 Garcia Federico Lorca voor een vuurpeleton om het leven kwam. Iemand vertelde me dat de streek rond Jaen ook nu nog als uiterst rechts bekend staat en een bolwerk van de troepen van Franco was, wat zich na de dood van Franco in 1975 groepeerde tot wat tegenwoordig als de Partido Nacional bekend staat, een partij die ook na 1975 de Spaanse politiek bleef domineren.

Voor Juanan biedt *El Juanino* een helder aanknopingspunt, net omdat hij met de historiek van *El Juanino* opgroeide, het tot gruzelementen herleide beeld van Michelangelo dat zich tot 1996 in de collectie van de Medinaceli Foundation bevond, voor het in Firenze terechtkwam waar het gerestaureerd werd. In zijn praktijk focust Juanan, misschien ook net wel omdat hij in Ubeda geboren werd, op het verwoestende impact van conflicten en oorlogen. Palmyra is een recent voorbeeld.

Er is een reeks portretten van Rode Khmers, gezichten die hij grotendeels wegkraste en onzichtbaar maakte. De misdadigers worden vernietigd, uitgewist.

Hij brengt het Latijnse begrip *damnatio memoriae* te berde, wat letterlijk 'vervloeking van de nagedachtenis' betekent, een straf waarbij alles wat betrekking had op de persoon in kwestie vernietigd werd tot niets overbleef dat naar de veroordeelde verwijzen kon. Of zoals op Wikipedia te lezen is: het ontieren van een dode door het wegnemen van de herinnering aan die persoon uit de collectieve herinnering. De Romeinse staat kon deze maatregel gebruiken tegen verraders of afvalligen. De beruchtste voorbeelden zijn Caligula en Nero. (wat aangeeft dat het *damnatio memoriae* niet altijd het gewenste resultaat had)

Het terreurbewind van Stalin biedt een modern voorbeeld van het concept: het verwijderen van portretten, boeken en andere sporen van alle tegenstanders van Stalin.

Op een kassesteen bracht Juanan de cover van *Masa y poder* aan, een Spaanse editie van *Masse und Macht* van Elias Canetti.

Een ander werk beperkt zich tot een ogenschijnlijk zwart vlak waarop bij nader toezien de zin *mirar lo que cuesta mirar* aangebracht werd.

RUUD

Collages en alter ego's. Toen hij aan Luca studeerde had hij Esther Venrooy. Daarna ging hij aan het KASK voor Mediakunst. Hier zou de studie een focus op het aanleren van technieken gehad hebben.

De core business van Ruud is performance en een spel met de narcistische iconografie van wat je popcultuur zou kunnen noemen, het beroemd zijn om geen andere reden dan die roem.

Hij ontwierp twee alter ego's, Sheniqua, die sexloos is, en Tina Sabrina Joyce.

Over Sheniqua praat hij altijd alsof het een vrouw is, maar in feite, zegt Ruud, heeft ze geen geslacht. Ze is sexloos. Hij personaliseert haar door van pruiken gebruik te maken.

Het kamertje, dat zich op het gelijkvloers vlak tegenover het archief van Samira bevindt, heeft inderdaad een niet als zodanig bedoelde schminktafel waarop een enorme hoeveelheid knipsels liggen.

Flaggot, het staat als zodanig op minstens drie stukken. Vuile homo, dat is wat het bedoelt.

De performance van Sheniqua is sexueel, into the face. Meestal wordt hij geboekt als muzikant.

In Duitsland stond hij op het podium van Thunderdoom, waar ze alleen extreemrechtse skinheads hebben.

In Groninigen, waar hij als Blackface aantrad, had hij te maken met een presentatrice die hem aan het kruis nagelde voor vermeend racisme.

LIESBETH

11 oktober, dinsdag

13u

Vlinderstruiken met lange, paarse bloemtoppen hebben een groot deel van de binnenkoer veroverd. Het is een aangename, zonnige herfstdag.

Liesbeth is op de binnenkoer met een slijpschijf in de weer. Ze polijst het bovenste stuk van een uit drie delen bestaande stenen sculptuur. In een van de gangen liep ik Conrad tegen het lijf. Lore is er niet of is er nog niet. De zwarte, iets te kleine fiets staat er niet. Ik herinner me niet meteen of we afgesproken hadden.

Liesbeth merkt me op en onderbreekt het karweitje, gespt het stofmasker los. De sculptuur is bedoeld voor een project in Ekeren, zegt ze. Ook verneem ik dat ze in L'apero d'Oc werkt, waar ik vooral op zondagen kom, rond het middaguur, als de boekenmarkt aan het water

bijna afgelopen is. We spreken af om op Lore te wachten. Ik sluit de poort van de Veeartsenijschool en kijk naar de platanen aan het water. Voor het eerst valt het huisnummer me op: 308, en een wit bord met de mededeling VERBODEN VOOR DE WITTE POORT TE PARKEREN, in roze-oranje fluo. Renée van Zwart Wild werkt in Le Perroquet, een bistrot op de hoek met de Papegaaistraat. Ik neem plaats aan een van de terrastafels en bestel een capuccino. Tram 4 richting Langesteenstraat schuift over de Roosmarijnbrug en neemt de bocht naar Coupure Rechts. De rupsachtige, sierlijke beweging van het tramstel valt me op. Ik volg het spoor, virtueel, eerst tot aan Duizend Vuren, dan onder de kastanjes tot aan Rabot waar tram 4 rechtsop neemt om uiteindelijk in de Burgstraat te belanden (de Peperstraat ligt open, weet ik), en lees in *De ontdekking van de wereld* van Clarice Lispector. Wat later Eddy, op weg naar zijn werkplaats in de Veeartsenijschool vermoed ik. Het gesprek komt op Albert Camus. Hij stelt voor om voor de expo in Blanco, wat Lore en ik als een reflectie definieerden, alles van Camus in te brengen. Net van Camus heeft hij alles, De mythe van Sisyphus, De Pest, De vreemdeling, De Val... Of een gedicht van Paul Snoek. Maar als brongebied is Camus relevanter dan Snoek, vindt hij. En betekent alles dat hij ook *Lettres à un ami allemand*, de kronieken (gepubliceerd in twee delen: *Actuelles I*, wat van 1944 tot 1948 loopt, en *Actuelles II*, van 1948 tot 1953), het posthuum gepubliceerde *Le premier homme*, *Caligula* uit 1944 en *Chroniques algériennes*, *Actuelles III* uit 1939-1958 in z'n boekenkast heeft? Over het tramspoor komt een tram, tram 4, dit keer de andere richting uit.

14u

De binnenplaats. *Mijn arme tuin*, lees ik, *een en al steen... Maar ik kocht een oleander/ - de nieuwste trots van mijn moeder -/ en potten met allerlei bloemen erin*, (Pier Paolo Pasolini, *Vaarwel en beste wensen*, blz. 35). En Liesbeth heeft het stofmasker op.

Gasmasker, zei ze. Toen ik haar twee weken geleden veeleer toevallig ontmoette, ze stond niet in de agenda van die dag, zei ze dat ze net met een gasmasker bezig was geweest en dat we de afspraak om die reden misschien maar beter voor een andere dag hielden.

Vandaag is die andere dag, een zonnige dag met vlinderstruiken die het op de binnenplaats duidelijk naar hun zin hebben.

Het voor het project in Ekeren bedoelde werk - een op het eerste zicht best zwaar, uit drie stukken bestaand gevaarte, al is gevaarte niet meteen het juiste woord, samengevoegd biedt het ongetwijfeld een bijzonder elegante sculptuur - is aan de binnenzijde opgetrokken in PU-schuim en aan de buitenkant afgewerkt met mozaïekstenen, of wat Liesbeth mozaïekstenen noemt, aangezien het duidelijk niet om azulejos maar om straatkeien gaat.

De werkplaats van Liesbeth is op het gelijkvloers, net onder die van Eddy vermoed ik. Toen de Veeartsenijschool nog operationeel was, was hier een dissectielokaal.

Dissectie... Valt de praktijk van Liesbeth onder die noemer te plaatsen of is het net een tik geraffineerder?

Als een omgekeerde loplopfiguur bijvoorbeeld. *Loplop* is een begrip dat zelfs in de Franse versie van Wikipedia ontbreekt. Het komt voor het eerst voor in het oeuvre van Max Ernst en werd binnen de context van het Surrealisme vooral bekend als het cadavre exquis procédé waarbij minstens twee personen blind voor de ingreep van de ander aan één tekening werken (een recent voorbeeld is de als kunstenaarsboek bedoelde reeks tekeningen van Alan Smith en Mario De Brabandere). Het procédé van Liesbeth is geen afgeleide hiervan, veeleer een niet als zodanig bedoelde variant, die als het al een variant op de Loplopfiguur zou zijn toch eerst en vooral een andere context biedt.

De altijd sierlijke beeldhouwwerken hebben een tweedimensionaal brongebied, Illustrator, waar het object als een reeks morfologische variaties begint, een beetje zoals een schelp begint, vermoed ik, met een gegeven hoeveelheid genetisch materiaal en een formule.

Met Liesbeth zit de Loplopmodus in het niet op voorhand in te schatten eindresultaat van een grafisch werkproces, de abstracte modulaties die ze in Illustrator genereert en de als vorm meestal zuilachtige opeenstapeling van die grafische modules. De verrassing aan het eind van de rit maakt deel uit van het procédé.

In de gang loop ik Conrad tegen het lijf. *Ik wandel de hele dag, dag in dag uit*, zegt hij, *van 's morgens tot 's avonds*.

LOUISA

23 oktober, zondag

Na performante experimenten, waarbij ze alles strak in het gareel hield, keerde ze terug naar wat ze eerder deed toen ze aan het KASK begon, in Multimediale. Ze maakt collages die ze nu projecteert met een overheadprojector, wat dichterbij het bronmateriaal zit dan een beamer.

Papier is het bronmateriaal.

De muren van haar atelier, op het gelijkvloers, naast de werkplaats van Juanan, heeft ze net om die reden met papier behangen, om de sensatie te hebben dat ze in haar werk zit.

Ze wil de analoge projectie van de collages bij voorkeur zo groot

mogelijk en hoopt een systeem te kunnen uitwerken waarbij het tot een roulement komt. Hiervoor heeft ze een draaimechaniek te ontwikkelen dat rond de overheadprojector hoort te zitten. Of zoiets. Als dat lukt, kan ze de in twee richtingen over elkaar heen schuivende collages op maximaal formaat in een grote ruimte projecteren.