SINT-LUKASGALERIE BRUSSEL

TIJDSCHRIFT NUMMER 1 | DECEMBER 2006 - JANUARI - FEBRUARI 2007

ERKENNINGSNUMMER
P 2A9251

BELGIË - BELGIQUE
P.B.
BRUSSEL X
BC 4368

VERONICA BROVALL

ROOTFILLING

Tentoonstelling: van vrijdag 19.01.07 tot zondag 04.03.07 | Vernissage: donderdag 18.01.07 van 18u tot 21u
Open: dinsdag tot vrijdag: 10u - 17u; zaterdag: 13u - 17u; gesloten op de zaterdagen 17.02 en 24.02;
extra open tijdens het Brussels Kunstenweekend op vrijdag 02.03, zaterdag 03.03 en zondag 04.03 telkens van 11u tot 18u

Sint-Lukasgalerie Brussel vzw, Paleizenstraat 74 - 1030 Brussel - tel 02/250 11 66 - fax 02/250 11 11 - galerie@sintlukas.be
Verschijnt driemaandelijks - afgiftekantoor Brussel X - v.u.: Willem De Greef, Paleizenstraat 70, 1030 Brussel

SIZE MATTERS

Stevig, zo ziet het werk er bij binnenkomst uit, niet in de laatste plaats door het reusachtige formaat van de sculptuur. Een boomstam op ware grootte steekt door de twee ruimtes van de Sint-Lukasgalerie en vult die bijna van wand tot wand. De boom is omgevallen, ontworteld, en zo ligt hij daar. Een skelet dat geveld is. Kaal en ontbladerd wat eerst levend was. De wortels die de boom eerst vasthielden steken nu loos de lucht in. Of zit er toch nog leven in deze gevallene?

Wie aan de kopse kant van de sculptuur gaat staan en inwaarts de boom in kijkt, waar ze uit de grond getrokken is, die ziet toch iets van leven of althans een suggestie daarvan. Daar blaast een zachte bries die beweging brengt in een veelheid van zwarte en nachtblauwe veertjes die aan de wortels van de boom kleven. En wacht, daar is nog iets te zien, daar verschuilt een menselijke figuur zich, vastgeklauwd tussen de wortels, aan de onderkant van de boom. Alsof die deel uitmaakt van het wortelgestel, alsof die uit het holst van de nacht, uit de grond mee omhoog is gekomen toen de boom omviel. De figuur is zwart als de rest van de boom, als de bast, de wortels en de takken. Alles is zwart. Maar zodra het oog gewend is aan het zwart verschijnt er toch tekening en reliëf aan de onderkant en tekent zich de vorm van de figuur duidelijker af, de armen gespreid - opzij en omhoog - een been opgetrokken. De figuur zuigt aan zijn teen. Een ongerijmde verschijning is het, met die houding ook, alsof deze menselijke wortel met zijn mond nog voedsel uit zichzelf probeert te zuigen, nadat de boom de voedende verbinding met de aarde verloren heeft.

De boom die Veronica Brovall bouwde is een schaalmodel, één op één, van een omgevallen boom die zij aantrof in een bos. Deze beantwoordde aan het beeld dat ze voor ogen had, van de scultpuur die ze op papier al had geschetst. De boom in het bos wikkelde ze strak in plastic, zodat ze precies vorm en omvang kon vaststellen en die mee naar huis kon nemen, zonder de boom zelf te hoeven verslepen. En in haar atelier bouwde ze de boom na, hol van binnen, maar natuurgetrouw aan de buitenkant, in contour en vertakking. En al bouwend in het atelier werd het meer en meer haar eigen boom, die een eigen leven ging leiden. Het reliëf en de vertakkingen zijn weliswaar natuurgetrouw, maar in kleur en materialiteit gaat het beeld zijn eigen gang, heeft de kunstenaar het een eigen leven afgedwongen.

Het zwarte gladde plastic domineert het beeld en wekt de indruk dat die zware boom toch licht is, een luchtige boom van plastic die je zo zou kunnen optillen. Over het zwart zitten banen transparante tape geplakt die de boom op plekken doet glanzen of schitteren. Mat en glans wisselen elkaar zo af, al naargelang je om de boomsculptuur heen loopt en het licht er steeds anders op valt. Een letterlijk schitterend, want reflecterend boomlandschap, waarin zwart soms verandert in zilver of wit door de weerkaatsing van het licht. Een boom die bovendien stil ligt te zoemen. Te zoemen? Ja, een zacht, constant geluid komt onder uit de boom en wordt veroorzaakt door een aantal ventilatoren die aan de uitstekende wortels hangen, en die de veertjes in beweging zetten. Zo wordt wat eens een boom was een lichtbewegend, elektrisch aangedreven stilleven in zwart.

Het brandpunt van de sculptuur zit in de wortelpartij, waar ook het meest te zien valt in termen van tekening, waar het oog steeds een nieuwe laag kan ontdekken in het donker. Daar gebeurt het, daar zitten het conflict en de spanning van het beeld. Daar zit, wat de kunstenaar "het actieve deel" van de sculptuur noemt. Zo werkt het ook in andere beelden die Veronica Brovall de laatste jaren maakte. Haar sculpturen hebben steeds een actief deel, een knooppunt waar de energie zich concentreert of tot een conflictpunt komt, naast een meer statisch of reflectief deel. In het geval van *Rootfilling* is dit knooppunt asymmetrisch gelegen, aan het uiteinde van de boom, waar die "gewond" de grond uitkomt. Het lijkt er daarmee op dat de kern van de zaak in het binnenste ligt, in dat deel van de boom dat normaliter niet zichtbaar is.

Veronica Brovall (1975) groeide op in het noorden van Zweden, waar ze in Umeå de kunstacademie bezocht. In 2003 besloot zij naar Berlijn te komen. Het was tijd voor wat anders, voor een nieuwe horizon, een andere denkruimte en die vond ze in Berlijn. Zonder garantie voor een toekomst kwam ze naar de stad, zonder stipendium of anderzins een toezegging voor een geplaveide loopbaan. Maar na drie jaar lijkt ze er wortel te hebben geschoten. Ze vond er een atelier dat past bij de monumentale schaal van haar werk, waar ze haar sculpturen in elkaar kan zetten. Haar werk werd intussen ook in Berlijn geëxposeerd door galerie Arndt & Partner, waar ze in 2006 de installatie *Knochenbruch* toonde, samen met enkele collages. In *Knochenbruch* wordt de kern van de sculptuur gevormd door een auto, wederom schaal één op één, waar omheen vier figuren verschijnen. Ook daar alles in zwart en binnen in de auto opnieuw veertjes die door ventilatoren in beweging worden gezet. Hier is het interieur van de auto het actieve deel, het zenuwcentrum van het werk. Een zoemende stilte die de aandacht trekt.

Brovall bouwt monumentale installaties die enerzijds heel klaar zijn in vorm, helder door hun eenvoud en indrukwekkend door het grote formaat, maar die anderzijds als een soort van energiesystemen verschijnen die niet direct te doorgronden zijn, die "vreemd" overkomen. Over en weer lopen verbindingen in het hart waarvan beweging is, zoveel is duidelijk. Maar de objecten op zich en de verbindingen die zij onderling met elkaar aangaan, breken regelmatig met de normale, functionele logica. Een tafel waaraan niet gegeten kan worden. Een sofa met messen erin. Meubels die onbruikbaar zijn. Betekent het dat de buitenkant van dingen, die de kunstenaar zo kloek weet te vertolken, eigenlijk vooral omspeling is, rond een kern van de zaak die veel minder evident is?

Over het werk van Veronica Brovall

Het afgelopen jaar maakte Brovall ook een aantal twee-dimensionale collages die alle behoren tot de serie *Essen Essen Essen*. Een titel die snel op zijn plek valt, want dat de collages over eten gaan, of breder gezegd, over consumeren valt moeilijk te missen. Wat is er aan de hand met dat eten? Bij Brovall lijkt wie er eet en wat er gegeten wordt uit hetzelfde hout gesneden, of beter gezegd: uit hetzelfde vlees gesneden. De uitstraling van haar collages is rauw, ook als het om duidelijk herkenbare lichaamsdelen gaat, zoals oogleden met wimpers of lippen. Brovall presenteert fragmenten van het menselijk gezicht op een wijze die doet denken aan gehakt, entrecôtes en varkenshaasjes. En die komen trouwens ook letterlijk in beeld, zij aan zij met uitsnedes van menselijke lichaamsdelen. Een carnivoor universum dat evenzeer met seksuele verleiding als met een slagerij te maken zou kunnen hebben. Het kan bijna geen toeval zijn dat deze serie collages werd gemaakt in Duitsland, een land dat dol is op vlees en waar ondanks vleesschandalen, vanwege bedorven waar in de winkels, de reclames in rose dagelijks op de deurmat vallen, en waar op elke hoek van de straat een worst of Döner wordt gegeten.

Ook Brovalls collages zou je met enige overdrijving een vleesschandaal kunnen noemen, maar dan in visueel opzicht. In elk geval zijn het brutale collages. Het werk is te vleselijk zou je bijna zeggen, in de microscopische aandacht waarmee huid en haar, verknipt en bij elkaar geplakt, worden getoond. Bijvoorbeeld als een fontein van vleesdelen omhoog spuit uit een set gestapelde autobanden. De autobanden zijn overigens, net als het vlees, een dominant en terugkerend beeldmotief in de collages. De kunstenaar groeide op als dochter van een handelaar in autobanden, en zo behoorde het ronde rubber tot haar dagelijkse omgeving. De vorm en materialiteit ervan lijkt haar op een zelfde manier te interesseren als die van de menselijke huid. Behalve vlees en banden duiken er ook messen en vorken op in de collages: als bestek en tegelijk als beeldende elementen die de collages vaart en richting geven, als pijlen die een explosief vormenspel aansturen.

Brovalls focus op vlees is niet bedoeld als consumentenkritiek, zo benadrukt de kunstenaar. Het is haar versie van het consumentenbestaan, haar zienswijze die ze wil vastleggen. Dat is wat kunst voor haar betekent: een ruimte om de wereld naar eigen maatstaven te definiëren; het creëren van een onafhankelijk perspectief. De kunstenaar bekritiseert dan misschien niets, maar lijkt toch wel af te rekenen met dingen. Op zijn minst wekken de collages de indruk een soort van uitdrijving of bespotting te zijn van heersende zienswijzen, van wat sexy is of lekker.
"Als je op een probleem stuit, moet je het opeten", zo formuleert Brovall het zelf bondig, "dat is de beste manier om ermee om te gaan, om het de baas te worden." Niet eromheen, maar er doorheen. Verteren die hap. Dan dring je door tot de kern van de zaak. En daar is het haar om begonnen. Of het nou om eten gaat of een omgevallen boom waaruit een figuur te voorschijn komt. Voor haar zijn het "problemen" waar ze zich als kunstenaar doorheen wil eten.

In 2004 maakte Brovall een sculptuur in een huiskamer in de Zweedse stad Falun. Een auto uit zwart plastic, wederom op ware grootte, kwam als het ware de huiskamer binnengereden. Vanuit de hoek van de kamer stak hij schuin naar beneden, met zijn bumper tot op de grond, halverwege de woonkamer. Daaromheen de huiselijke orde en rust van een doorsnee familiewoning met sofa, schemerlampen en aan de muur schilderijen in gouden lijst. Een absurde interventie waarin de huiskamer zelf ook deel van het beeld werd. *Dominate* was een van de sculpturen die Brovall eenvoudig moest maken, ook al was er geen sprake van een werkelijke tentoonstellingscontext. Bovendien een kernachtig voorbeeld van hoe sculpuur en ruimte elkaar beïnvloeden en definiëren.

Zowel de sculpturen als collages geven een herformulering te zien van wat de kunstenaar als alledaagse omgeving waarneemt. Zij dwingt de dingen als het ware tot een nieuwe logica, ruimtelijk of anderzins, die, vanuit conventionele zienswijze, vreemd is. Soms lachwekkend, elders brutaal of buitensporig, dan weer heel sierlijk, sexy of ornamentrijk. Kortweg: anders. Het werk is steeds zeer energiek, de drijfveren van de kunstenaar zijn voelbaar en daarin ligt zeker een kracht van deze kunst. In de urgente wil om een perspectief te scheppen dat niet al door anderen is gedefinieerd. Om de dingen in eigen termen te kunnen formuleren, niet met woorden, maar visueel, fysiek en ruimtelijk.

Figuratieve en verhalende elementen zijn in het werk steeds aanwezig. En in eerste instantie lijken die het onderwerp te bepalen, of de inhoud mede te delen. Een menselijke figuur in een boom geklauwd. Een auto die een interieur is binnen gereden. Toch is het figuratieve uiteindelijk niet meer dan een aanzet om het werk binnen te gaan. Belangrijker dan de feitelijke, functionele gedaante van de objecten en hun samenhang, is de fysieke vertolking ervan, de materialiteit van het beeld, het gevoel voor volume, gewicht en schaal dat het werk tekent. Houten cocktailprikkers op de huid van de mens. Schors dat van plastic is. Een zware boom die licht wordt. *Size Matters*, bij deze kunstenaar. Met grote gebaren weet zij de aandacht te trekken. Vervolgens zijn het de details, de textuur van het beeld en de omgeving die het werk verder doen spreken.

Jurriaan Benschop
Courtesy Rootfilling: One Twenty Gallery Gent

SIZE MATTERS

Solid—that's the first impression the work creates, not in the last because of the sculpture's huge size. A life-size tree trunk penetrates the two rooms of the Sint-Lukas Gallery, almost filling it from wall to wall. The tree has been uprooted and has toppled over, lying there as it is. A skeleton, struck down. Once mightily alive, it is now bald, its leaves shed. The roots that once held the tree upright are now uselessly up in the air. Or is there still life in this fallen tree?

Standing at the crown of the sculpture and looking into the tree where it has been uprooted, we do notice some life, or at least a suggestion of life. A gentle wind causes the countless black and night blue feathers that stick to the roots of the tree to move. Wait, there is something more there—a human shape is hiding, clutching the roots underneath the tree. As if it is part of the root system, as if it was torn from the ground, when the tree fell down in the middle of the night. The figure is as black as the rest of the tree, as black as the bark, the roots and the branches. Everything is black. But as the eye gets used to the black, we notice the figure's contours and its three-dimensionality between the roots of the tree. The figure's outline becomes quite clear: its arms are spread (sideways and upwards), one leg lifted. The figure is sucking its toe. An absurd appearance—all the more so because of its pose, as if this human shaped root tries to suck nutrients from itself now the link with the nurturing earth has been severed.

The tree Veronica Brovall has constructed is a scale model, one to one, of a tree she found in a forest, a tree that had fallen to the ground. Precisely this tree matched the image she had in mind, an image of a sculpture she had already drawn on paper. The tree in the wood she tightly wrapped in plastic in order to register its exact shape and volume, which as it were she could then take home, without having to tow the tree itself with her. In her studio she copied the tree: the interior hollow, but the outside true to the original with regard to its shape and branching. As she proceeded constructing the tree in her studio, it became more and more her own tree, which, however, went on to lead a life of its own. The three-dimensional shape and the branching out are true to the original, but with regard to the colour and materiality the work has become an autonomous entity: the artist has managed to bestow a life of its own on her tree.

The smooth, black plastic dominates the image and creates the impression that the heavy tree has turned into something light—an airy tree made of plastic we would be able to lift without effort. Bands of transparent tape cover the black in some places, causing the tree to shine or glitter. Matt and gloss alternate as we walk around the tree sculpture and the light incidence changes. Because it reflects the light, this is a literally dazzling treescape: the light's reflection sometimes turns the black into silver or white. Furthermore, the tree is quietly humming. Humming? Indeed, a constant, soft sound emerges from underneath the tree, caused by a number of fans that hang from the protruding roots and cause the feathers to move. What once was a tree has become a slightly moving, electrically driven still life. The heart of the sculpture is situated in the roots, where with regard to the drawing, we see the most, i.e. the eye continues to discover new layers in the dark. This is where it all happens, this is where we perceive conflict and tension in the image. Here is situated what the artist calls "the active part" of the sculpture. The same is true with regard to other sculptures Veronica Brovall has created in recent years. There is invariably an active part in her sculptures, a point of convergence in which the energy concentrates or conflicts, and a more static or reflective part. In the case of *Rootfilling*, this junction is asymmetrically situated, at one side of the tree, where it has been "injured" by pulling it out of the ground. Because of that, it is as if the essence of the tree is inside that part which normally remains invisible.

Veronica Brovall (b. 1975) grew up in the north of Sweden, where she studied at the art academy of Umeå. In 2003 she decided to come to Berlin. The time had come for something different, for a new horizon, a different mind frame, all of which she found in Berlin. Facing an uncertain future she came to the city, without scholarship, without any guarantee of a successful career. But three years later, she seems to have dug in her roots firmly. She found a studio that matches the monumental scale of her work, where she can assemble her sculptures. In the meantime, her work has been exhibited in Berlin by Gallery Arndt & Partner, where in 2006 she showed *Knochenbruch* (*Fracture*) and some of her collages. In *Knochenbruch* the essence of the sculpture is a car surrounded by four figures. Once more a one to one model, everything is black and inside the car feathers move in a breeze caused by fans. In this instance, the interior of the car is the active part, the nerve centre of the work. A humming silence that becomes the focus of our attention.

Brovall constructs monumental installations that on the one hand are very clear with regard to the form, transparent because of their simplicity, and impressive because of the size. On the other hand, they seem a sort of energy systems that are difficult to fathom, and look in some way "strange". It is obvious that there are links to and from the heart of the work, where we notice movement. But the objects as such and their mutual links frequently defy the normal, functional logic. A table at which we cannot eat. A couch with knives protruding. Furniture that cannot be used. Does that imply that the exterior of things, which the artist so robustly renders, is merely something that is wrapped around an essence that is far less evident?

On the work of Veronica Brovall

In the past year Brovall has also made a number of two-dimensional collages that are all part of the series *Essen Essen Essen* (*Eat Eat Eat*). What the title refers to, is quite easy to grasp: we cannot fail to notice that the collages are about food, or rather, about the consumption of food. What is the matter with this food? In this instance, those who eat and that which is eaten seem made from the same stuff: meat. Her collages emanate a certain rawness, even if we notice clearly recognizable body parts, such as eyelids with the lashes, or lips. Brovall presents fragments of the human face in a way that reminds us of minced meat, sirloin or pork tenderloin. She literally presents the latter, for that matter, juxtaposed with fragments of human body parts. A carnivorous universe that has both to do with sexual temptation and the butcher's shop. It can hardly be a coincidence that Brovall created this series in Germany, a country that is so fond of meat, and where despite several meat scandals that had to do with bad meat in the shops, the pink advertising pamphlets continue to be distributed in all letterboxes, and on every street corner you see people eating sausages or kebab.

With a sense of exaggeration Brovall's collages, too, could be referred to as meat scandals, i.e. visual meat scandals. The collages certainly look crude, raw. The work is too fleshy as it were: with microscopic detail, the artist shows us skin and hair, fragments she has cut and glued next to each other. E.g. when a fountain of meat erupts from a pile of car tyres. Like the meat, the car tyres are a dominant, recurrent theme in Brovall's collages. The artist grew up as the daughter of a tyre merchant—the rounded rubber was part of her daily life. Its form and materiality seem to interest her in much the same way as that of human skin. Apart from meat and tyres, also knives and forks are frequent in her work: they serve as both cutlery and as visual elements that lend momentum and direction to the collages, as arrows that direct an explosive play of shapes.

Brovall emphasises that her focus on meat is not intended as a criticism of consumerism. Rather, it is her personal version of a consumer's life, her view, she seeks to record. That is what art means to her: a space to define the world according to the artist's criteria, the creation of an independent perspective. The artist does not criticize, yet she wants to get even with things. The collages, anyway, create the impression of mocking the prevailing view of what is sexy or tasty.

"If you encounter a problem, you should simply eat it," Brovall succinctly puts it. "That is the best way to cope with it, to control it." We should not work our way around it, but through it. Digest the bite. Thus we come to the essence of the matter. And that is what it is all about for her. Whether it is about food or a tree that has fallen to the ground and from which a figure emerges. For Brovall these are "problems" the artist has to eat his way through.

In 2004 Brovall made a sculpture for a living room in Falun (Sweden). A car made of black plastic, once more scale one to one, seemed to enter the living room. From a corner of the room it slanted down, with its bumper touching the ground in the middle of the room. It was surrounded by the cosy order and rest of an average family home, with settee, table lamps and paintings in gilded frames on the wall. An absurd intervention, which caused the room to become part of the image. *Dominate* was a sculpture Brovall simply had to make, even without true exhibition context. The work furthermore is a strong example of how sculpture and space influence and define each other.

Both the sculptures and the collages reformulate what the artist perceives in her daily surroundings. She imposes as it were a new logic upon things, a spatial or other logic that from a conventional perspective is odd. Sometimes this logic is funny, sometimes brutal or extreme, and in other instances elegant, sexy or decorative. In short: different. The work is always full of energy and the artist's motives are tangibly present. That is certainly one of the elements that makes this art so powerful. The urge and will to create a perspective that has not been defined by others. To formulate things in one's own terms, not with words, but visually, physically, three-dimensionally.

Figurative and narrative elements are always present in the work. In first instance these seem to define the theme or convey the subject matter. A human figure crawling in a tree. A car that has driven into the interior of a house. Yet the figurative element merely tempts us towards the work. More important than the actual, functional shape of the objects and their coherence, is their physical translation, the materiality of the image, the sense of volume, weight and scale that characterize the work. Wooden cocktail sticks on the skin of a human being. Bark made of plastic. A heavy tree that becomes light. Size matters for this artist. With broad gestures she draws our attention. Then, the details and the texture of the image, its surroundings, cause the work to speak.

Jurriaan Benschop
Courtesy Rootfilling: One Twenty Gallery Gent
Translated from the Dutch by Dirk Verbiest

KNOCHENBRUCH (Fracture)

Sculpture exhibited at Arndt & Partner project space- Berlin 25 of March – 10 of May 2006

Material: wood, adhesive tape, cardboard, plastic foil, feathers, 11 ventilators, nylon string, PVC pipes, steel wire, bubble wrap

In the centre of the sculpture there is a car object, scale 1:1 to a normal car, made out of plastic, tape and electric pipes.

On the plastic surface of the car, four human figures appear in the same material as the car, because they belong to the car. They have long arms and long legs so they will be able to hold on to the car better. To make them sexy they are given big asses. Every figure has a mouth and it is open and they stick their tongues out. The tongues are about 1,5-2 meter and shape themse lves into swirls. Two figure's tongues are swirled together, like a spiral.

The figures appear one more time, but in the air, hanging from the ceiling in transparent lines. Both the car and the figures are repeated in smaller pieces, placed where they originally belong. All the pieces show the inside and outside of the car. What now could be described as the inside of the car is covered with feathers. Fans are hanging from the ceiling and they make the feathers move.

DIVORCE

Sculpture shown in the group exhibition Shift Scale, KUMU, Art Museum of Estonia, February - May 2006 and at Dalarnas Museum, Falun, Sweden, 10 of June- 27 of August 2006

Divorce is set around a frame of a table and four chairs; yet there is no tabletop nor somewhere to sit. The table is made of untreated wood, toothpicks and barbecue stick out from it. A car is hanging from the roof above the table. There are four tunnels growing out of the car.

The tunnels are made by digging. At the end of each tunnel there are 4 to 6 large spades that look like propellers cutting through them. The car, tunnels, spades, all have a black plastic folie and transparent tape as a surface. Black feathers are attached to both inside and outside of the tunnels. Black electric fans, hung from the roof, are blowing the feathers. The feathers move. Light is coming out of the tunnels. The tunnels are open, you can see the spades, the light, the moving feathers: the activity.

Fotograf Heléne, Falun

HOME TUNNEL

Open for the public 22 January - 30 January 2005.
No.3, Nguyen Van Huong Street, block Thanh Binh,
Thao Dien Ward, District. 2, Ho Chi Minh City, Vietnam

HOME TUNNEL is taking up all space inside a house. I also lived in the house meanwhile I made the work and after it was finished.

The furniture, the interior, is made impossible to use. For example the sofa has knives attached to it, the table has bamboo sticks covering the tabletop. A net, knives and toothpicks cover the bed. The mirror in the bathroom has racer blades on the surface; the TV screen has sharp tools knitted to it. The shelves are filled up with bricks and bamboo.

The visitors step into the house and they walk around inside the sculpture.

Inside the house there is a tunnel system, digging its way through the traps, the knives, the bamboo. The tunnels dig through walls and floors, and the furniture. The tunnels have big spades sticking out of them; they are the power of the tunnels. On the tunnels there are black feathers. Fans are making the feathers move. The windows are covered and the light is coming from the large flashlights that are growing out of the tunnels.

DIVORCE II

Divorce II is placed out doors, at the entrance of the Berliner Kunst Salon, September 2004. Made upon invitation from GLUE-Berlin

A car (scale 1:1 Renault 5) with no tyres, covered in black plastic and transparent tape is the centre of the sculpture. From the car, four tunnels are growing out, 5-10 meters each. The tunnels are about 70 cm in diameter. In the end of the tunnels there are big spades sticking out of the tunnels. They are working; they are the symbol for creating the tunnels and the decision to leave the car. Inside the tunnels there are black feathers and light. A fan is also standing inside the tunnel. The fan activates the feathers by making them move.

The spades, much bigger than usual scale, but covered with the same material as the tunnels, are digging. They are made so that they disappear sometimes into the ground. They are heavy, massive, like propellers, about four spades in each tunnel, different shapes and movement.

Veronica Brovall is represented by:
Arndt & Partner Berlin / Zürich and by One Twenty Gallery Gent
website: www.veronicabrovall.com

DOMINATE

The situation is the meeting between a sculpture with the size and the shape of a car; in this case a PEUGEOT 605 and a living room with leather sofa, paintings and carpets. The sculpture is hanging from the roof.

The 24 April 2004 people were invited to visit DOMINATE. The sculpture was made in the Swedish town of Falun.

The car is made out of pack band, electric pipes and plastic bags. It is about 4,7 meters long and 1,4 meter high.

Re-assemblage

over het artistiek werk(en)

Wat betekent onderzoek in de kunsten? Is een beeld een onderzoeksinstrument? Hoe krijgt het subject vandaag vorm? Wat als de Ander (ten dele) verdwijnt? En: bestaat er vandaag een nieuw of ander kunstenaarsmodel? Deze bonte verzameling van vragen komen samen in het werk van Herman Asselberghs.

Wat betekent onderzoek in de kunsten?

Herman Asselberghs beschouwt zijn video's *a.m./p.m* (2004), *Proof of Life* (2005) en *Capsular* (2006) als stappen in een onderzoeksproject naar de vorming van hedendaagse subjectiviteiten. In zijn recente video-installatie *Repérage* (2006) toont de kunstenaar uittreksels uit interviews die hij rondom dit onderwerp, en met het oog op een volgende film, deed met de filosofen Lieven de Cauter, Dieter Lesage, Rosi Braidotti, Henk Oosterling, psychoanalytica Suely Rolnik, antropoloog Filip De Boeck en kunsthistoricus Steven Jacobs. De kunstenaar noemt zijn werk(en) stappen in een studie. Schrijft hij zich daarmee in in de (goedkope en ondertussen reeds afgezaagde) onderzoeksretoriek die vooral in de jaren 1990 ingang vond? Toen mocht een afgewerkt kunstproduct plots niet meer, enkel het proces(matige) telde. Een kunstwerk heette voortaan een onderzoek of een experiment en een tentoonstelling werd als een laboratorium voorgesteld. De toenmalige nieuwerwetse kunstwereld gebruikte te pas en te onpas het wetenschappelijk idioom om zich enig symbolisch aura aan te meten. Asselberghs gebruikt het woord onderzoek echter niet metaforisch. Zijn video's zijn affe, zelfstandige werken binnen een traject dat kan rekenen op een heuse onderzoeksbeurs binnen de associatie van de kunsthogescholen en de Katholieke Universiteit van Leuven. *Proof of Life* en *Capsular* behoren tot een ruimer artistiek onderzoek, *'An Anthropology of World Mapping'*, in de schoot van de master-opleiding Transmedia aan Hogeschool Sint-Lukas Brussel.

Deze échte studie die haar legitimiteit ontleent aan een wetenschappelijke instelling is natuurlijk een resultaat van het Bologna-overleg over het hoger- en universitair onderwijs in Europa, waarin werd besloten dat het hoger niet-universitair onderwijs van het lange type aan 'academisering' toe is. Met als gevolg dat vandaag vooral nogal wat kunsthogescholen met de handen in het haar zitten. Plots moeten zij aan onderzoek doen en doctoraten afleveren. Kan een kunstenaar doctoreren? Om op die vraag een antwoord te formuleren zijn kunsthogescholen momenteel druk doende het juiste format te zoeken. Want een academisch onderzoek verschilt aardig van een artistieke zoektocht. Meer zelfs: wanneer een kunstenaar klakkeloos het academisch onderzoek zou overnemen, komt zijn werk in gevaar. Waarom? Het academisch onderzoek steunt op een wetenschappelijke methodologie. Die is nodig om met een studie een 'objectiveerbaar' resultaat te bereiken: de methode maakt het onderzoek herhaalbaar. Wanneer een andere onderzoeker met dezelfde methode een zelfde onderzoeksobject bestudeert, moet hij of zij tot vergelijkbare resultaten komen. Methodologie staat garant voor de verificatie en controle van onderzoeksresultaten. Kunst gaat niet uit van een gestandaardiseerde methode. Als ze dat wel zou doen, zou ze terug vervallen in een 19de -eeuws academisme met een vastgelegd regelsysteem. De moderne kunst is net aan dit keurslijf ontsnapt door niet langer uit te gaan van een methode maar van een poëtica. En die vertrekt van geheel andere

premissen. Poëtica staat immers een sensitief kennen van de wereld toe. Haar streefdoel is het tegendeel van objectiveerbaarheid: een hoge mate van subjectiviteit en particulariteit. De onderzoeksresultaten in de kunsten zijn bijgevolg erg moeilijk verifieerbaar en controleerbaar omdat een poëtische methode niet herhaalbaar is. Wanneer ze dat wel zou zijn, hebben we te maken met slechte kunst, met name slechts de illustratie van een methode.

Academisch onderzoek maakt bovendien aanspraak op waarheid. De wetenschap beoogt en claimt waarachtige uitspraken te doen over de wereld. Het put daaruit zelfs haar bestaansrecht of legitimiteit in een moderne maatschappij. De academicus die op slordigheid of geknoei met onderzoeksdata wordt betrapt, verliest immers algauw zijn of haar credits. De kunstenaar doet echter geen waarheidsaanspraken maar genereert fictie. Terwijl de wetenschapper iets naar boven wil halen wat al in de wereld aanwezig is, wil de kunstenaar iets aan de wereld toevoegen. Daarom kunnen we wellicht beter niet meer spreken over artistiek 'onderzoek' of over 'onderzoek' in de kunsten, het gaat daarentegen om een *queeste*: een zoektocht naar iets dat nog niet bestaat. De kunstenaar creëert mogelijkheidszin. Hij of zij ontleent geen legitimiteit aan waarheidsaanspraken, maar (om Robert Musil te parafraseren) aan de kunst te laten zien dat alles wat is ook altijd anders kan zijn. Waar wetenschappelijk onderzoek uiteindelijk uitmondt in een goed onderbouwd en met veelvuldige bronnen gestaafd academisch traktaat, neemt het resultaat van de artistieke queeste daarentegen de vorm van het essay aan. Het essay staat vrijblijvender maar ook subjectiever tegenover de wereld. Het mag daarenboven politieke, ideologische, morele, maar ook speculatieve en bijgevolg misschien ook meer innovatieve uitspraken over de wereld doen.

Uiteraard verschijnt het onderscheid tussen academisch en artistiek onderzoek nooit zo resoluut. Er bestaat wetenschappelijk onderzoek dat speculatiever te werk gaat. En de kunstenaar kan van bepaalde wetenschappelijke methodes leren zonder in 'academisme' te vervallen. Het punt is dat er een zekere spanning bestaat tussen beide vormen van onderzoek, en spanning kan leiden tot blokkades of tot energie. Onverzoenbare polen samenbrengen, zoals plus en min in elektriciteit, biedt alleszins de mogelijkheid tot innovatie.

Is een beeld een onderzoeksinstrument?

Asselberghs stelt dat zijn beelden onderzoeksmiddelen zijn. Dat klinkt heel raar in de oren van een academicus die gebiologeerd is door teksten, cijfers en tabellen, liefst zwart-wit op papier. Tekst is hard, tekst fixeert. Beelden zijn daarentegen opener en suggestiever. Kan een beeld dan wel een onderzoeksinstrument zijn? Binnen de kunstwereld is men alvast vertrouwd met deze opvatting. Het beeld kan er als onderzoeksinstrument worden ingezet via het (hoofdzakelijk technisch) experiment. Of er is het eeuwenoude gebruik van de schets als voorstudie van een schilderij. Ook Asselberghs' videowerken functioneren op die manier: hij ziet de ene titel altijd al als een voorstudie voor de volgende. Maar hij gebruikt zijn beelden nog op andere manieren. In zijn onderzoek naar het subject van vandaag legt hij zijn video's ook voor aan de wetenschappers die hij vervolgens interviewt. Zo sturen of kaderen zijn eigen beelden het gesprek, en dat is een heel andere aanpak dan die van de wetenschapper. Die probeert in interviews zijn respondenten immers zo weinig mogelijk te beïnvloeden, of zijn eigen sturing zoveel mogelijk te neutraliseren (zo wil de mythe het althans). Asselberghs doet net het omgekeerde: hij subjectiveert vanaf het begin. Het voorleggen van andermans beelden maakt trouwens net zo goed deel van deze artistieke onderzoeksstrategie. De kunstenaar treedt bij regelmaat in de rol van curator of programator van film- en videoprogramma's (*Inner & Outer Worlds*, 2005; *Evacuation*, 2007) waarin hij beeldenverzamelingen aan een publiek, veelal een *peer group*, aanbiedt. Het werk van anderen kan zijn eigen werk contextualiseren en de bekomen feedback interfereert vervolgens weer bij het maken van eigen artistiek werk.

Zo kan dus het artistieke beeld functioneren als onderzoeksinstrument. Het onderzoeksobject is hier evenwel telkens opnieuw het artistieke beeld dat leidt tot de creatie van een nieuw kunstwerk. Maar kan kunst ook vragen stellen die buiten zichzelf liggen? Kan een artistiek beeld een extern onderzoeksobject proefondervindelijk bestuderen? Asselberghs antwoordt alvast bevestigend: zijn beeldenonderzoek is in feite een *queeste* naar het hedendaagse subject. Hij wil via zijn traject te weten komen hoe wij vandaag in elkaar zitten. Of: hoe worden contemporaine identiteiten geassembleerd?

Wat is het subject vandaag?

Geïnspireerd door ondermeer het constructivisme, het feminisme en de post-structuralistische filosofie gaat Asselberghs uit van een meervoudig en gefragmenteerd zelf. Dit zelf is niet gefixeerd, maar transmuteert voortdurend door contact met andere werelden. Het subject ligt buiten zichzelf, zo zouden we het met de inzichten van de Actor Netwerk Theorie kunnen stellen. Het zelf wordt gemaakt door te steunen op en door zich te verbinden met een heterogeen gezelschap van subject-externe artefacten, informaties, beelden, mensen, etc. Een subject is met andere woorden zelf een heterogeen netwerk, want het moet zich met een veelheid verbinden om überhaupt te kunnen 'zijn' (beter: blijvend te kunnen worden). Subjectiviteiten worden dus gevormd in verbindingen en confrontaties met de Ander of het Andere. Daarom mag het niet verbazen dat Asselberghs crisiszones en grensgebieden opzoekt waar we met de Ander in contact komen: Israël/Palestina als schisma tussen Oost en West (in *a.m./p.m.*); de Spaans-Marokkaanse grens van Fort Europa als grensgebied tussen Noord en Zuid (in *Capsular*); de mediatisering van het terrorisme en de rampenfilm als schemerzone tussen reële bedreiging en messianistisch fantasme (in *Proof of Life*). Die border zones worden vervolgens in Asselberghs' werk gethematiseerd als representatieproblematiek. Daarbij lijkt hij impliciet uit te gaan van de veronderstelling dat subjecten worden aangemaakt via negatieve zelfdefiniëring (om de bijzonder mooie notie van kunsthistoricus Paul Vandenbroeck af te stoffen). We creëren ons eigen subject door een beeld te vormen van wat of wie we vooral niet (willen) zijn. Door bepaalde kenmerken van de Ander negatief in te schalen, geven we ons eigen te kennen. Of zoals Vandenbroeck het gebald in een tentoonstellingstitel en gelijknamige catalogus formuleerde: 'Beeld van de Ander, Vertoog over het Zelf'.

Ook de sociaal psycholoog Mike Michael stelt dat subjectiviteit vorm krijgt in een verhouding met de Ander. Verschillend van het betoog van de kunsthistoricus, beklemtoont Michael dat de relatie met de Ander echter niet altijd negatief geladen moet zijn. We kunnen net zo goed van symmetrische en asymmetrische verhoudingen spreken. Michael onderscheidt er zelf telkens twee binnen de categorieën waar-

mee hij tot een verhelderende typologie van subjectvormende relaties komt. Vrijelijk verder bouwend op zijn inzichten komen we tot vier 'subjectiviteitsverhoudingen': vier relaties waarin het subject vorm krijgt. Twee daarvan zijn dus symmetrisch en twee asymmetrisch. Een symmetrische relatie bestaat bijvoorbeeld wanneer wij de Ander als object nemen en de Ander ons als object. Op dat moment ontstaat een *mechanische relatie* van *naast* elkaar leven (bijvoorbeeld de joden in Antwerpen die wel in het straatbeeld verschijnen maar nauwelijks interacteren met autochtone Belgen, en omgekeerd). Een asymmetrische verhouding ontstaat wanneer wij de Ander als subject nemen en de Ander ons als object. Dan is er sprake van een *lotsrelatie*: ons lot ligt immers in de handen van de Ander. De gegijzelde die Asselberghs in *Proof of Life* opvoert, ligt bijvoorbeeld letterlijk in de handen van de Ander. Een asymmetrische relatie kan ook ontstaan wanneer wij de Ander als object nemen, en de Ander ons als subject. Dan is er sprake van een *machtsrelatie* (denk aan de houding van de Verenigde Staten ten opzichte van Iran). Tenslotte behoort ook een tweede symmetrische verhouding tot de mogelijkheden. Daarin nemen wij de Ander als subject en de Ander ons als subject. Alzo ontstaat een *onderhandelingsrelatie*. De methode van het interview die Asselberghs gebruikt, sluit hierbij wellicht het beste aan. Binnen deze typologie krijgt het subject dus vorm in een voortdurend spel van symmetrische en asymmetrische verhoudingen. De ene keer is hij subject, de andere keer object. En om het nog complexer te maken: we kunnen tegelijkertijd zowel een symmetrische als een asymmetrische relatie met de Ander hebben (een mannelijke en vrouwelijke werknemer kunnen bijvoorbeeld over een professioneel onderwerp symmetrisch onderhandelen, terwijl de man zijn gesprekspartner tegelijkertijd als lustobject observeert).

Wat als de Ander (ten dele) verdwijnt?

Asselberghs onderzoekt hedendaagse subjectiviteiten paradoxaal genoeg door net geen mensen in beeld te brengen. Toch evoceert zijn werk haast een hyper-subjectiviteit. In *a.m./p.m.* glijdt de camera na een lange zwartscène (het beeld zelf is verdwenen) langzaam over appartementen in een stad. Achter sommige ramen brandt het licht en zijn er duidelijk sporen van menselijke aanwezigheid, ook al verschijnt er niemand in beeld. Synchroon brengt een vrouwelijke *voice over* een hoogst persoonlijk verhaal over haarzelf (?): welke kleren ze aan heeft, hoe ze zich voelt ten opzichte van de stad en hoe ze zich verhoudt ten aanzien van de wereld. Zelf komt ze echter nooit in beeld. We moeten het doen met haar zelfbeschrijving. Of gaat het misschien om de gevoelens van een Ander, met name die van de (mannelijke) kunstenaar? De kijker blijft in het ongewisse. De kunstenaar speelt met subjectiviteiten en identiteiten. Hij probeert de assemblage van het subject haast analytisch zoals op een operatietafel uit elkaar te rafelen: *a.m./p.m.* 'toont' een subjectieve stem, maar snijdt het lichaam weg. De kijker blijft achter met een bijzonder ongemakkelijk gevoel. Bovenstaande typologie kan enig licht werpen op deze onwennigheid. Asselberghs plaatst de kijker in een asymmetrische *lotsrelatie*. Hij of zij is overgelaten aan een stem terwijl er aanvankelijk niets en vervolgens anonieme, lege (of verlaten?) appartementsblokken tegenover staan. De kijker kan bijgevolg niet 'surveilleren' zoals Michel Foucault het bedoelde: hij of zij kan de Ander op geen enkele manier als kijkobject nemen. Daardoor krijgen we het gevoel dat we de controle over de Ander verliezen. Vandaar nog steeds die nieuwslezer die ons tijdens het televisiejournaal in feite op een absurde manier aanspreekt. De *news anchor* spreekt immers tegen camera's. Waarom spreekt er ons geen *voice over* toe terwijl we met nieuwsbeelden uit de hele wereld worden overladen? Omdat ons dat een vervelend gevoel zou geven. De kijker wil iemand die hem/haar aanspreekt onder controle hebben, op zijn minst door de spreker aan zijn/haar blik te onderwerpen. Dat is alvast een zaak die het onderzoek van Asselberghs ons *met beelden* leert: we moeten de Ander op zijn minst ten dele tot object kunnen reduceren om onszelf als een subject te kunnen voelen. Wanneer we in een lotsrelatie voor object worden genomen, moeten we dat kunnen compenseren door de Ander minimaal te 'objectiveren'. Lukt dat niet, dan worden we in ons subject-zijn aangetast.

Bestaat er vandaag een nieuwe of ander kunstenaarsmodel?

Asselberghs is kunstenaar, maar ook publicist, docent, curator, organisator... De kunstenaarduizendpoot is een welgekend gegeven. Van een nieuw soort kunstenaarschap kunnen we moeilijk spreken. Waarin Asselberghs wel met nogal wat andere kunstenaars verschilt, is de verhouding met de Ander. Hij beantwoordt alvast niet aan het klassieke twintigste-eeuwse model van de artiest die autoriseert, die zijn eigen authenticiteit en genialiteit poneert. Natuurlijk maakt Asselberghs zijn eigen werk, maar dat de verwerkte ideeën die erin schuilen vaak ook van anderen komen, wordt openlijk meegedeeld. Niet alles wat we zien en horen ontspruit aan de 'genialiteit' van de singuliere, hoogst idiosyncratische kunstenaar Asselberghs. Hij absorbeert en krijgt voortdurend ideeën via (georganiseerde) feedback. Hetzelfde geldt wellicht ook voor de mythische kunstenaar die als genie door het leven wil gaan, alleen geeft die niet te kennen dat nogal wat geniale inzichten van 'buiten' komen. Integendeel, hij probeert vooral te verhullen dat er nog spelers in zijn werk zijn. Dat doet Asselberghs niet. Behoort hij tot een nieuw of ander kunstenaarsmodel? Ongetwijfeld zijn er in de geschiedenis nog vele voorbeelden aan te geven van mensen die met gelijkaardige integriteit en sociabiliteit met hun artistiek werk omgingen. Ik ben helaas te veel socioloog en te weinig (kunst)historicus om daar iets zinnigs over te vertellen. Een ding staat vast: deze 'nieuwe' kunstenaar ligt me wel.

Pascal Gielen

Pascal Gielen is cultuursocioloog en docent aan de Universiteit van Groningen.

De subjectiviteit van het objectief

de camera als denkmachine

In het centrum van Londen alleen al staan een half miljoen bewakingscamera's opgesteld, altijd klaar om bewijsmateriaal te produceren. Dat dit soort van beeldmateriaal nochtans hoogst bedenkelijk kan zijn, werd geïllustreerd door de collectieve misinterpretatie van de bewakingsbeelden na de moord op een tiener in het Centraal Station te Brussel. Unaniem interpreteerden de Belgische media de gelaatstrekken van de dader en zijn kompaan als Noord-Afrikaans. Het bleken Polen te zijn, met een Roma-achtergrond. Subjectieve projectie? Collectieve zinsbegoocheling? Tijd om stil te staan bij het objectief, de camera en zijn doelstellingen.

Zo is de filmcultuur effectief ontstaan: als een uitbreiding van de mogelijkheden van de fotocamera. Zowel Etienne-Jules Marey als Edward Muybridge – twee pioniers van de analyse en synthese van fotografische beelden als opstap naar bewegende beeldsekwenties - waren gemotiveerd door de drang om iets te bewijzen, iets te kunnen demonstreren. Ze wilden het bewijs leveren van hoe een handeling, een stukje leven verloopt (in hun beider geval zelfs letterlijk ver loopt, van A naar B). In wezen is de cinema ontstaan uit de behoefte aan fotografische studies van de motoriek van mensen en dieren: *proof of life*. Zò is het dat een soldaat beweegt (Marey) – zò is het dat een paard galoppeert (Muybridge).

De filmcamera ontstond uit het verlangen om een registratiemiddel te vinden, om iets in kaart te kunnen brengen. Eerst hanteerde men de de camera obscura, dan de fotocamera en vervolgens de filmcamera om op een verondersteld 'objectieve' manier iets vast te leggen, te registreren en aldus te kunnen identificeren. Schrijven met licht: foto-grafie. Schrijven met beweging: cinemato-grafie. Schrijven in de zin van be-schrijven, registreren. De camera als registratiemiddel wordt nog steeds volop gebruikt als wetenschappelijk instrument, naast tal van andere optische media die op een vergelijkbare manier licht door lenzen laten passeren om een gekaderd en een scherp beeld te verkrijgen. Als model en als metafoor wordt de camera obscura (het kijken van op afstand en binnen een neutraliserende omgeving naar een fragment uit de realiteit, zoals het controleren via bewakingscamera's) nog steeds gehandhaafd als een verondersteld neutrale benadering, waarbij de observator zelf niet in beeld komt.

Maar zoals met een pen zowel wetenschappelijke als zuiver subjectieve of artistieke arbeid kan verricht worden, zo zijn er ook even veel toepassingen mogelijk van de camera. Een camera liegt nooit, zoals ook een pen nooit kan liegen. Maar zoals het papier gewillig is, laat ook een camera, en daarna het fotopapier, allerhande manipulaties toe. De interpretatie van een beeld wordt onvermijdelijk gestuurd door tal van factoren die het beeld mee helpen tot stand komen. De vraag is dan: wat is manipulatie en wat is een correct gebruik van het medium? Het antwoord berust grotendeels op conventie, en is bijgevolg erg relatief. Inmiddels zijn we massaal overgeschakeld van de analoge fotografie naar de digitale camera, en is onze hele beeldcultuur grotendeels electronisch geworden. Er bestaat nu veel minder een rechtstreekse relatie (of analoge verwantschap) tussen onderwerp en representatie van dat onderwerp. Toch 'geloven' we nog altijd sterk in beelden. We accepteren ze liever dan dat we ze in vraag stellen. Eerst zien en daarna geloven, blijft desondanks nog steeds het devies.

Proof of Life (2005, 30 min.) van Herman Asselberghs vindt zijn inspiratie in het feit dat de camera nog altijd gehanteerd wordt om bewijsmateriaal aan te leveren. Een geregistreerde manifestatie dat iets leeft of tenminste toch op een bepaald moment geleefd heeft. De vertelstem in *Proof of Life* alludeert op een bepaald

moment naar beelden die door een ooggetuige op 7 juli 2005 gemaakt werden met een mobiele telefoon, op het moment van de terreuraanslagen in de metro te Londen. Het waren beelden die mediageschiedenis schreven: voor het eerst werden beelden afkomstig van een gsm zo betekenisvol. Omdat er geen andere beelden waren die 'live' het gebeuren hadden gecapteerd wellicht, maar ook omdat ze vanuit onverdachte bron kwamen, het waren amateuropnames. En de conventie zegt dat rond amateurbeelden een zweem van authenticiteit hangt. Amateurs zijn immers geen professionele manipulatoren. Ze kunnen 'het' niet zo goed. De beeldkwaliteit van hun materiaal is vaak zwak, de resolutie laag, hun opnames zijn eerder suggestief dan illustratief. Meer emotie dan informatie. En toch geldig als bewijsmateriaal. Geen *proof of life* in dit geval, maar *proof of death*.

In *Proof of Life* wordt over dergelijke beelden enkel gesproken. We krijgen ze niet te zien. Er is een stem die klinkt als een commentaarstem, maar ze geeft helemaal geen commentaar op wat we effectief te zien krijgen: een lobby van een hotel zo lijkt het, veel glas en zetels, soms scherp, soms onscherp in beeld gebracht in een reeks van opnames die weinig variëren maar langzaam in elkaar overvloeien. De *voice off* vertelt geen verhaal, maar heeft het over waargebeurde nieuwsfeiten: over een anonieme gegijzelde die voor de camera gesleurd wordt, die vreest dat hij of zij de zoveelste onthoofde persoon op het internet zal worden. Op dezelfde toonaard beschrijft de vertelstem ook scènes die hij zich herinnert uit de populaire Hollywoodfilm *Titanic*. Ook een fictieprent provoceert hem dus tot observaties. Maar als deze stem, de enige duidelijke informatiebron in de film, op identieke manier spreekt over fictiebeelden als over journaalbeelden, wat is dan de status van zijn 'verhaal': fictie of documentaire, informatie of emotie?

Herman Asselberghs cultiveert in zijn oeuvre – zijn artistieke praktijk als essayist met beelden – systematisch de paradox en de frustratie: wat hij laat zien past niet bij zijn klankband, het tempo van zijn beeldenstroom is tergend traag, zijn videowerk begint en eindigt hij graag in complete leegte, wit of zwart. Hij roept visueel erg mooie beelden op, maar tegelijk worden die doelbewust nietszeggend gehouden. Hij cultiveert contrasten, of liever: creëert doelbewust afstanden, tussen beeld en geluid, tussen hier en elders (de lobby van het hotel versus de locatie van de gegijzelde en de ondergrondse in Londen), tussen tijd en ruimte, tussen zichzelf en andere bronnen van informatie. De afstandelijkheid die hij inbouwt dient om scherp te stellen, om ons doelbewust te attenderen op de verschillende componenten die een audiovisuele ervaring uitmaken. Hij dwingt ons in het duister te tasten, hij attendeert er op dat een 'camera obscura' - ook in zijn meest recente technologische varianten - niet alleen lichtbeelden produceert, maar ook duisternis nodig heeft. Zijn publiek kan niet anders dan zelf de montage, de optelsom maken van de in dit geval erg duidelijk onderscheiden onderdelen van de audiovisuele creatie: beeld, beweging, bewegingloosheid, tekst, concrete geluiden, een stem, muziek.

In *Proof of Life* (dat in zijn optimale presentatievorm een bijzonder klare, heldere ruimte vergt) ziet de kijker onvermijdelijk zichzelf gereflecteerd in het spiegelende oppervlak van de videomonitor. Hier slaat de gecultiveerde afstandelijkheid van Asselberghs' strategie om in directe, fysieke betrokkenheid. De kijker wordt onderdeel van het beeld, zelf-reflexie in de meest letterlijke zin. De nieuwslezer, of waarzegger, of verhalenverteller op de klankband, dringt zich plots op als een alter ego van de kijker, zijn innerlijke monoloog infiltreert het hoogst persoonlijke, mentale gemijmer. In *a.m./p.m.* (2004, 47 min.) creëerde Asselberghs al een soortgelijke afstand in tijd en ruimte door middel van de titel alleen al (A.M./P.M. = Ante Meridiem/Post Meridiem) en werd de scheiding tussen klank- en beeldband opvallend streng gehouden. Het publiek moet één weids, grootstedelijk panorama zien te combineren met het intimistische relaas van een vrouwenstem. Net als in *Proof of Life* is het meest duidelijke thema van *a.m./p.m.*: hoe als individu omgaan met de gruwelijke beelden van oorlog, geweld, dood en destructie die zich dagelijks langs alle kanten aan onze blik opdringen? Wat is onze houding tegenover de alarmerendere mobilisering van het beeld en de media als wapens in de oorlog? Of ontbreekt het juist nog te veel aan gruwel en expliciet materiaal?

De audiovisuele strategie van Asselberghs bestaat er in een hoge mate van complexiteit op te roepen door juist opvallend simpele manipulaties of eenvoudige combinaties van codes uit de filmtaal. Juist door zijn provocerende eenvoud wordt hij bijzonder radicaal. Wat hij wil laten zien, of wat hij alvast wil problematiseren, toont hij juist niet. Hij toont allereerst dat beelden en geluiden constructies zijn, nooit honderd procent 'levens-echt'. *a.m./p.m.* en *Proof of Life* laten zich noch als fictie noch als documentaire catalogiseren. Het zijn videografische essays, in de meest etymologische zin: een schriftuur geconcentreerd op het 'ik zie', waarbij zowel de maker als de kijker hun subjectiviteit onder ogen moeten komen. Deze films bieden geen houvast in de vorm van plotlijnen, narratieve structuren of psychologisch getypeerde personages, die met name de speelfilm heeft overgenomen van het theater en de roman. Zoals beeld en geluid autonoom naast elkaar staan, zo blijven ook zijn onzichtbare solopersonages eenzaam hun beschouwingen uitspreken, zonder zich te richten tot een ander personage, zonder ook het publiek aan te spreken. Ze richten zich niet tot een vooropgestelde ander, hun woorden zijn eenzame signalen die de ruimte worden ingestuurd, zonder ijdele hoop of valse verwachtingen.

De identificatiemechanismen waarop de hele beeldtaal van de speelfilmindustrie nog altijd gebaseerd blijft, worden in dit werk dus resoluut op non-actief gezet. Even drastisch wordt de documentaire status van het beeldmateriaal ontkend. Waar de meeste documentairemakers hun 'beter weten' of 'bijzondere informatie' en 'autoriteit' graag demonstratief etaleren, opteert Asselberghs juist liever voor 'gebrekkige informatie' en onderstreept hij vooral het fragmentarische, het beperkte blikveld, het onvermogen om tot duidelijkheid te komen. Hij weigert emoties af te dwingen bij zijn publiek, en hij weigert te denken in plaats van zijn publiek. Zijn films zijn louter 'mede-delingen': hij biedt ons de gelegenheid deelachtig te worden aan zijn persoonlijke bedenkingen en beschouwingen bij beelden en geluiden. Beelden die we niet te zien krijgen. Beelden die we zelf moeten construeren of re-construeren, die tot het collectieve geheugen behoren of die zich uit onze fantasie opdringen. Nergens wordt expliciet gemaakt wat de betekenis of de conclusie van dit videowerk kan zijn. Dat doet Asselberghs ook niet met de andere vormen van zijn artistieke praktijk (het samenstellen van videotheken, van boeken, van installaties of tentoonstellingen). Hij nodigt enkel uit om zelf verbanden te leggen, zelf op onderzoek te gaan, en uiteindelijk vooral aan zelf-onderzoek te doen.
Met zijn werk levert Asselberghs dus geen ob-

jectieve bewijzen. Integendeel. Zijn 'proof of life' beoogt juist het demonstreren van subjectiviteit. Beeldregistraties zijn – net zo goed als de camera's waarmee ze tot stand komen – altijd artefacten. Ze komen nooit vanzelf tot stand, ze zijn geen natuurfenomeen. Altijd en onvermijdelijk zijn beelden het resultaat van menselijke handeling, ze zijn altijd de afbeelding van een verlangen naar iets, een vraag om iets, of de angst voor iets : informatie, emotie en meestal een troebele mix van beide. Wat ook af te lezen viel uit die gsm-beelden van de Londense aanslagen, of uit die bewakingsbeelden van de moordenaar in het Brusselse Centraal Station.

Films als *a.m./p.m.* of *Proof of Life* zijn geen documentaires (hoewel sommige documentaire filmfestivals, als FID Marseille, ze toch durven opnemen in hun programma), maar het zijn wel degelijk tijdsdocumenten, namelijk persoonlijke reacties en beschouwingen bij actuele manifestaties uit de mediawereld. Wie de referenties niet vat aan de gijzelingen of aan de terreuraanslagen kan wat de stem vertelt evenwel enkel opvatten als metafysische beschouwingen. Dat is wellicht ook de bedoeling: de actualiteit, de mediawereld waarnaar Asselberghs verwijst, is 'slechts' een aanleiding om minder tijdsgebonden, maar daarom niet minder eigentijdse bespiegelingen te formuleren over zijn bewustzijn, over zijn en bewustzijn, over zelfbeeld en wereldbeeld. Of zoals we in *Proof of Life* te horen krijgen: '*this is you, this is not you – the image becomes a screen, becomes a mirror*'. De films van Asselberghs tonen de menselijke subjectiviteit aan het werk: de behoefte aan duidelijkheid, aan scherpe beelden, aan omkadering, het verlangen naar identificeerbaarheid, naar een eigen identiteit, en dat zowel collectief als individueel, zowel sociaal als psychologisch. Ze tonen aan dat het denken gestuurd wordt door emoties, juist doordat we de koppeling tussen de emotionele en de rationele informatie in deze films zelf moeten maken. De kijker moet bewust en actief meewerken of het levert hem geen ervaring, geen betekenis, geen ervaring van betekenis op.

Behalve van dit participatorische element vertrekt Asselberghs voor zijn 'bewijsvoering' grotendeels vanuit de negatie van het beeld: puur wit of zwart, of via het platstrijken van de diepte of uithollen van de zeggingskracht van beelden door ze repetitief te maken, te reduceren tot puur grafische patronen, tot een flikkering van pixels op een scherm. Dat wil niet zeggen dat hij de geschiedenis van de beeldtaal negeert of afzweert. Zijn werk is niet zo radicaal dat hij zou breken met alle tradities, want ook die radicale negatie heeft een lange traditie: films die het 'beeld' grotendeels weigeren of proberen te omzeilen werden al eerder gemaakt door onder meer Guy Debord, Peter Kubelka, Walter Ruttmann en Paul Sharits. In zijn werk voert Asselberghs een dialoog met zowel beelden uit de media als beelden uit de cinematraditie. Het is duidelijk dat ook een bepaalde Franse traditie, de filosofisch geïnspireerde cinema van Marguerite Duras, Jean-Luc Godard en Robert Bresson, tot zijn referentiekader behoort.

In *a.m./p.m.* steekt de kunstenaar de connectie met en de actualisering van Godard niet onder stoelen of banken: in sommige opzichten is de film een 'remake' van *'Deux ou trois choses que je sais d'elle'* (uit 1966), en in de installatieversie van de film als onderdeel van de tentoonstelling *Time Suspended* wordt de bezoeker uitgenodigd om een vergelijking te maken met Godards *Ici et Ailleurs* (uit 1974). *Proof of Life* zou - via de klankband - kunnen beschouwd worden als een update van een andere film, een film van Robert Bresson: *Un Condamné à mort s'est échappé*. Alsof we in een cel zitten en voortdurend letten op de bewegingen van de cipier. We horen veel gerommel en gestommel, maar we zitten gevangen. Opgesloten in een stenen cel in een krijgsgevangenkamp in *Un Condamné à mort s'est échappé*, in de glazen kooi van een hotellobby in *Proof of Life*. Bresson maakte in deze film uit 1956 al systematisch gebruik van de manifeste afwezigheid van expressie in de beelden, van informatie over de buitenwereld en noopt de kijker tot participatie en het inschakelen van geheugen. Hij leverde met *Un Condamné a mort s'est échappé* zowat de meest suspensloze titel die mogelijk is: je weet alles al meteen, op het einde van de film ontsnapt de gevangene inderdaad. De suspense bestaat hier in het permanent alert blijven, het her-ontdekken van wat beeld en geluid vermogen, van wat de combinatie van die twee oplevert: geen optelsom maar een andere dimensie. De betekeniswaarde zit niet alleen het ontdekken van de taal, de betekenis, de impact van beelden, maar tegelijk ook in de bevrijding, het ontsnappen aan de conventies, de connotaties die in alle vormen van beeldtaal zijn geslopen. Zoals Bresson, wil Asselberghs de kijker niet verdoven, maar juist activeren. De kijker niet 'boeien' (gevangen houden) maar hem/of haar juist bevrijden van opgelegde betekenissen.

De film van Bresson heeft ook nog een ondertitel : *Un Condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut. Proof of Life* eindigt met een verrassend beeld van lentegroene blaadjes die door de wind worden bespeeld. Belangrijker evenwel dan de suggestie dat *Proof of Life* impliciet een hommage is aan een film van Bresson, is de vaststelling dat Herman Asselberghs net als Bresson, maar op een heel andere wijze, vanuit een heel andere context, even systematisch naar een eigen methode toewerkt om beelden van hun opgelegde betekenissen te verlossen. Opdat ze ontdaan van al hun verwijzende eigenschappen weer echte waar-nemingen kunnen worden: niet langer het bewijs van een dierlijke spiercapaciteit of menselijke motoriek (zoals oorspronkelijk bij Muybridge en Marey), maar een waar-neming van hersenactiviteit en gemoedsbewegingen. *Proof of Life*: een zelfportret van de kijker.

Edwin Carels

Edwin Carels is afdelingshoofd van Muhka-Media, Antwerpen, en curator/programmator voor het Internationaal Film Festival Rotterdam (IFFR).

Beide auteurs spraken hun tekst uit tijdens de Dag van het Artistiek Onderzoek van de Associatie K.U.Leuven op 11 mei 2006 als onderdeel van een presentatie van het interdisciplinaire, artistieke onderzoeksproject 'An Anthropology of World-Mapping'. Op het snijvlak van kunst en wetenschap, van feit en fictie, van print- en digitale media betracht 'An Anthropology of World-Mapping' (2004-2007) een fluïde cartografie van het nieuwe millennium. Onderzoekers zijn Herman Asselberghs en Steven Devleminck van Transmedia, Hogeschool Sint-Lukas Brussel. Dit project verloopt in samenwerking met Filip De Boeck en Koen Stroeken van het departement sociale en culturele antropologie van de Katholieke Universiteit Leuven. 'Proof of Life' (2005, 30 min.) van Herman Asselberghs is genomineerd voor de Transmediale Award 07. Het 20ste Transmediale Festival vindt plaats van 31 Januari tot 4 Februari, 2007 in de Berlijnse Akademie der Künste (www.transmediale.de).

Sint-Lukas Brussel nodigt uit

Grafisch ontwerp | Gauckler & Boom | Lezing

PROGRAMMA

All round parisienne Geneviève Gauckler verzorgde de lay-out van CD's van Laurent Garnier en St Germain, ontwierp generieken voor Arte, huisstijlen (Hip), lettertypes (Pictoplasma), maakte experimentele video's voor het Pleix-collectief, illustraties voor Flaunt, Form en Beaux-Arts Magazine, zette expo's op (in de Colettewinkels van Paris en Tokio) en tekende strips (o.a. L'Arbre Génialogique).

Irma Boom uit Amsterdam specialiseert zich in de opmaak van boeken. Klanten zijn o.a. het Rijksmuseum, Ferrari, NAi Publishers, United Nations en Camper. Vijf jaar werkte ze aan het 'Think Book 1996-1896' van het SHV conglomeraat, een boek van 2136 pagina's zonder index of paginanummers. Boom doceert aan Yale University en geeft wereldwijd lezingen. Ze was de jongste laureaat van de prestigieuze Gutenberg prijs.

ORGANISATIE

Deze lezing is een onderdeel van de lezingenreeks Shapeshifters, een serie lezingen rond grafische vormgeving. Het centrale thema van de presentaties in 2006-2007 is het begrip 'e-motives', in alle mogelijke betekenissen: interpretaties van het rijk der emoties; de e-world; de dimensie van beweging zowel fysiek als geestelijk... Shapeshifters is een samenwerking tussen Sint-Lukas Brussel (afstudeerrichting Grafisch ontwerp & Transmedia) en de Beursschouwburg.

PRAKTISCHE INFORMATIE

Datum: 2007-01-25 om 20.30
Plaats: Beursschouwburg, A. Ortstraat 20-28 te 1000 Brussel
Inschrijven is niet meer mogelijk. De lezingenreeks is uitverkocht

Kunstenweekend Brussel Bravo | Open-atelierdag 'Pans de sensations – Philippe Van Snick' | Tentoonstelling 'schaarbeek.doc'

PROGRAMMA

Sint-Lukas Brussel neemt op twee manieren deel aan Brussel Bravo. Enerzijds opent docent Philippe Van Snick de deuren van zijn atelier en geeft bezoekers de mogelijkheid om in de beslotenheid van het atelier het artistiek proces te volgen. In het project 'Pans de sensations - Saturation', dat aan zijn derde fase toe is, maakt Van Snick vanuit de reflectie over zijn eigen schilderkunstige vocabularium een reeks schilderijen, waarbij de atelierruimte tegelijk als laboratorium en observatorium fungeert.

Anderzijds organiseert de hogeschool op verschillende plaatsen in Schaarbeek een tentoonstelling. Op deze tentoonstellingen is het werk van studenten uit de ateliers documentaire fotografie en documentaire film te zien die de opdracht kregen om verschillende aspecten van de wijk in beeld te brengen. Centraal staat de vraag naar de relatie tussen buurt en studenten. Dit project slaat op verschillende manieren bruggen tussen de studenten van Sint-Lukas en de andere bewoners van de gemeente Schaarbeek.

ORGANISATIE

Schaarbeek.doc is een samenwerking tussen de Hogeschool Sint-Lukas Brussel, de dienst Nederlandse Cultuur van de Gemeente Schaarbeek en GC De Kriekelaar met de steun van de Vlaamse Gemeenschapscommissie
'Pans de sensations' is een samenwerking tussen de Hogeschool Sint-Lukas Brussel en de K.U.Leuven in het kader van het Instituut voor Onderzoek in de Kunsten (Associatie K.ULeuven).

PRAKTISCHE INFORMATIE

Schaarbeek.doc
Datum: 1, 2 en 3 maart.
Plaats: verschillende locaties in Schaarbeek.
Maar informatie: manu.roegiers@sintlukas.be

PRAKTISCHE INFORMATIE

Pans de sensations
Datum: 2 maart tot 3 maart, van 14.00 tot 18.00
Plaats: Atelier Philippe Van Snick, Kesselstraat 14 – 1030 Brussel
Meer informatie: adolphephilippe.vansnick@ chello.be

Creativiteit en reflectie in een kunsthogeschool

Beeldende Kunsten | Pépé Smit | Lezingenreeks 'Back to the future'

PROGRAMMA

Wie een snelle blik over de foto's van Pépé Smit laat glijden, zou even kunnen denken dat het hier om suikerzoete plaatjes gaat. Wie zijn blik even laat rusten ziet een heel andere wereld opdoemen. Een duistere kant maakt zich meester van het beeld. Cynisme, humor, verwijzingen naar seksualiteit en een hier en daar gevaarlijk spel met taboes, maken zich los en staren de kijker recht in het gezicht. Hoe meer verlekkerd de blik zich op het beeld richt, des te harder wordt hij teruggekaatst.
Met plezier scheert Smit langs de afgronden van taboes. Clichés worden hard aangepakt, of het nu gaat om clichés die leven rond het vrouwelijke schoonheidsideaal, de onschuld van kinderen en het moederschap, of om clichés in de kunst. Smits eigen 'Déjeuner sur l'herbe' in een alpenweide en haar vrouw, gehuld in een frivole jurk met roze rozen, verwijzen wel degelijk naar Allan Jones' beeld van een vrouw, neergezet als salontafel.

ORGANISATIE

De lezing van Pépé Smit is onderdeel van de lezingenreeks 'Back to the future'. Deze lezingenreeks wordt georganiseerd door Geert Goiris (atelier fotografie) en Greet Billet (atelier grafiek). De lezing is onderdeel van de lezingenreeks 'Back to the future' die eerder al Paul Casaer als spreker inviteerde.
Andere lezingen in deze reeks:
2006-12-01: Lezing 'Paul Casaer'
2007-01-26: Lezing 'Kris Verdonck'
2007-03-02: Lezing 'Lucas Lenglet'
2007-04-27: Lezing 'Jan Kempenaers'

PRAKTISCHE INFORMATIE

Datum: 16 februari 2006 om 10.00
Plaats: Haachtsesteenweg 138, te 1030 Brussel
Meer info: greet.billet@sintlukas.be

Symposium | Over Schoonheid

Het symposium tast een klassiek begrip van de esthetica af. Wanneer in de moderne tijd de esthetica (of de kunstfilosofie) een autonome discipline wordt, is het begrip 'schoonheid' meteen de meest essentiële categorie. Esthetisch genoegen wordt er begrepen als genoegen in de schoonheid (van natuur en kunst), 'goede smaak' als gevoel voor wat mooi is. In de hedendaagse kunst wordt het begrip schoonheid verwezen naar een kunsttraditie die geacht wordt afgesloten te zijn. Kunst wordt er beschouwd als iets anders dan hetgeen esthetisch 'behaagt' of uit is op sensibiliteit voor het schone.

Dit symposium biedt ruimte om de klassieke notie van schoonheid opnieuw (in dialoog met vroegere opvattingen) te bevragen, maar wilt vooral ook een reflectie zijn omtrent dat begrip vanuit de hedendaagse artistieke context.

Sprekers: Bart Verschaffel, Herman Parret, Nathalie Roelens, Thierry De Duve, Kersten Geers/ David Van Severen, Dirk De Schutter, Marlene Dumas (o.v.)

ORGANISATIE

Het symposium wordt georganiseerd door de Vakgroep Algemene en Kritische Studies van de Hogeschool Sint-Lukas Brussel i.s.m. Vlaams-Nederlands Huis/ deBuren. Coördinatie is in handen van Marc Verminck

PRAKTISCHE INFORMATIE

Datum: 1 & 2 maart 2007
Plaats: deBuren
Leopoldstraat 6, B-1000 Brussel
Meer informatie: marc.verminck@sintlukas.be

GAUTHIER HUBERT
his exhibition at Saint Lukas

A lecture given by Eva González-Sancho

Gauthier Hubert is represented by Koraalberg Art Gallery, Antwerp

The first time I came into contact with a work by Gauthier Hubert was in 2001, during a workshop visit to the Tapestry Foundation at Tournai (B) where the artist was in residence. At that time he was working on his project *Artkonceptagency* (AKA): an agency of ideas offering an art work by proxy, or at least tips for artists short of ideas. So AKA was something purely make-believe, orchestrated by Gauthier Hubert, in which the artist himself became a company manager, and, in this particular instance, a "provider of services" of intellectual and plastic concepts for other "creative minds", supposed clients, invented from scratch. Four clients came into being: four clients whose lives and artistic careers were very different. Just one link brought them together--like a kind of selection criterion permitting them to have access to the Agency: the first letters of their first and last names were identical to the artist's: G.H.

To my eye, AKA (Artkonceptagency) offered three recurrent aspects peculiar to Gauthier Hubert's work.

1. Firstly, the construction of a narrative considerably fuelled by historical, artistic, political, illustrative and religious references. For each work created by a client, for each encounter situation, Hubert wrote a screenplay, a fiction, which he based on real facts. AKA actually built informed narratives which blurred any differentiation between reality and fictional situations, between the ordinary and the extraordinary, a significant datum in the construction process of the artist's work. In Gauthier Hubert's work, the fictional, make-believe aspect is often the very point.

2. Secondly, AKA proposed a triangular relationship between: Gauthier Hubert, in his role as "service provider"; his project follow-up and back-up committee--made up of personalities from the real art scene, so a real back-up committee for the artist, for Hubert; and the client. This "three-way" traffic strangely overlaps with the approach and method of Gauthier's work: by way of individuals, in the case of his Agency project; by way of references, objects and symbols in the case of installations, paintings and drawings, where we often find a triangular relation, as we shall see in a moment.

3) Thirdly, AKA was possibly the design for a genre picture. Gauthier Hubert was therefore possibly questioning the painter's know-how by making reference to Andy Warhol's "pictures to be filled in" at the same time as he was producing an allegorical painting gradually filling up with new figures. In the end of the day, it was perhaps a question of painting. Whether Gauthier Hubert is organizing AKA or showing installations made of different materials, his work is evidently part and parcel of the artistic approach of a painter. The *Agency* customers have incidentally never been clients for whom Hubert created works, but rather become works themselves. Just like another work by this artist, titled Greta Maria, a video piece where the fictional narrative created--straddling the story of an artist's development and the art references that followed her to the grave--eventually sets up a picture: one showing the artist's portrait and her inclusion in history.

The second Gauthier Hubert work I saw was the one on view in the Koraalberg Gallery in Antwerp, last March, at a solo show of the artist's work with the title *"So Artificial"*. It involved a display of a series of works using a variety of plastic media which invited the onlooker to construct a story with a socio-cultural content, stemming from a line of thinking about the obscenity of the diamond trade in Angola and, more broadly, the artificiality conjured up by these precious stones in the contemporary mythologies embodied by icons like Marilyn Monroe and the eternity promised in Sammy Davis Jr's song.

Like other installations by this artist, *"So Artificial"* consisted of a group of works that were possibly connected, where the public was invited to witness the weaving-together of different narratives, to construct its own story. It is perhaps this way of going about the construction of a story, with many different versions, that somewhat hampers the way we may read and interpret Gauthier Hubert's work--seeming to put forward a closed, hermetic system that is hard to gain access to at first glance. As Eva Wittocx emphasizes in the introductory essay for Gauthier Hubert's show at the Koraalberg Gallery, and I quote: "...[it is] through the formulation of a simple idea that a group of works comes forth in a network of meanings. In their turn, different works are placed in the space, bearing a calculated scenario in mind. On the one hand, each work has its own autonomy and tells its own story, on the other hand, each object obtains, in relation to the other, an additional layer of meaning." End of quote.

Personally I think that the object of this exhibition might be summed up in a single and one-off work, based on which it seems possible to me to organize almost all this exhibition, or at the very least echo it. This small 17th century picture, projects, centripetally, all the images and figures--or, to quote the artist, layers--present in this show.
But I think that a reading by layers of Gauthier Hubert's work may be harmful to an understanding of it, for it often denies the very wealth of the said layers. This is why I think it is more relevant to start from a single work in order to talk about the rest, rather than the other way round, that is, starting from the particular and working towards the general, and not vice versa.

The work which seems to sum up the issues broached by the artist in this exhibition (including, in particular, perspective) is a small painting, 10 inches in height and 7 across. It is a reproduction of a 17th century painting, found by the artist and reframed by him. To the initial reproduction, depicting a woman reading in an interior, akin to a Vermeer painting, Gauthier Hubert has added a series of new factors:

> The woman is reading in front of a white easel which did not feature in the original painting; letters in paint have also been added.
>
> Behind her, a white piece of cloth on the floor--like an enlarged blotch of paint--places the figure between two ghostlike objects: the white easel and the cloth which might be used as a new canvas; the two new features painted by Gauthier--the easel and the cloth--lend a more real aspect to the original scene.
>
> Over the whole painting a fine grey grid has been overlaid by the artist--as if to try and do away with or underline the perspective of the original picture. The gridding thus vies with the perspectival structure of the scene in the picture.

As on other occasions, Gauthier has based his research on something that exists, here a found painting, on which he has added various symbols and figures to enrich it with new questions.

The elements added to the picture in a way represent a "sudden turn of events", or a sort of *"coup de théâtre"*. They actually introduce a situational reversal and a surprise effect. A reversal because they refer us to the objects roundabout in a permanent interplay of reflection; surprise, in the somewhat rough and ready advancement of the features added within the original painting. This canvas could thus be a *coup de théâtre*. I think, furthermore, that this small picture is put across, and might be analysed, like a theatrical scene, or even, more concretely, as a kind of classical tragedy with one part possibly missing: "the song". With this sole exception, this little scene contains the five other parts making up the tragedy:

This way of embroidering stories based on real facts to magnify them to suit the onlooker's keen eye, and the reader's keen ear, is patently obvious in the exhibition that concerns us here. The set of works on view here, for example, is only capable of actually constructing one single narrative: the narrative of the critical history of "perspective" at times through its literal construction:

> With reference to perspectival exercises. I am thinking in particular of the work titled "Atelier 2/Studio 2" depicting spatial problem sets at the same time as it exemplifies the allegory of the painter and draughtsman.
>
> With reference to more "aesthetic" statements regarding the visual transposition of perspective in painting. I am thinking here of the abstraction of a space as proposed in the painting on the easel behind the window, like a kind of wink at the perspectival constructions of a landscape.
>
> Lastly, with reference to the architecture of the gallery, and even in this way to a more physical way of experiencing perspective, or space, in the exhibition room. I am thinking here of the presentation of the large window opening onto the school yard.

The works shown here are thus so many references to perspective in its most diverse representational forms. And it is true that these works refer to each other in an open form of writing. Hubert's installations actually offer a non-linear and deliberately non-hierarchized narrative, designed to plunge us into similarly woven texts and sub-texts. As in the book by Julio Florencio Cortazar, *La Marelle* (Rayuela, 1963), where the reader is under no obligation to follow the order of the chapters usually laid down, but can take the story at different moments of its development, the "viewer/reader" of this installation is invited to a reading interspersed with collages which overlay information. It must incidentally be said that the public is not guided in its reading by titles on notices or by any explanatory text, which it will not find in Hubert's work--and, just as in Cortazar's book, the narrative advocates great freedom for the reader.

In the first case, the use of the grid seems merely to be part and parcel of a formal linkage with a part of the architecture of the venue: the glazed room is locked, the public cannot enter it, and must look at the interior of this room from another room. But this formal linkage, once more, puts the viewer both in a new perspective and in new "back-and-forth" motions in the linkages of images shown in the exhibition.

From this point on, the onlooker can observe not only the portraits which cover three squares of glass wall opposite him, but he can above all look at the interior of the room which shows him, in the foreground, an easel on which is placed an oil painting by Gauthier Hubert, which presents volumetric shapes in perspective. The canvas makes reference to the picture by Maerten Van Heemskerck, "*St. Luke painting the Virgin*": a dovetailing of variously illuminated spaces in which we see St. Luke in the process of painting the Virgin Mary with her child in her arms. The water-colour portraits on the glass squares are thus a kind of visual extrapolation of the figures in the Van Heemskerck picture--St. Luke, the Virgin, and the child. Here we are again in a three-way relation. The picture on the easel is thus a new window, a new hole pierced in reality. It enables us to read the remaining elements which are to be found in this room that is closed to the public, and arranged around the edge of the picture. What is here involved is a spatial unfurling of one and the same proposition consisting of:

> three wooden frames placed directly on the left wall, within which sprout tree branches;
>
> a tree trunk passing through a table;
>
> a text ("*Mein armer Jozeph*"--My Poor Joseph) placed between the two windows opposite the large window.

The text refers to the small work placed opposite the 17th century painting, which was our starting point. The loop has come full circle, the different sub-texts continue to fuel the plot of a narrative about perspective, and painting. The portrait of the Virgin Mary on the glass square refers to the installation shown in the third exhibition room -that suggests, thought a text, the idea of the “virginal” - and so on and so forth.

The second case involving the use of a grid does not summon our movement within the exhibition, by way of the interplay between works, as explicitly as in the first. This second use of the grid takes us into another form of mental gymnastics, this time turned towards the history of perspective. It is actually not insignificant that Gauthier has called upon the grid to talk about perspective, no matter how paradoxical this may seem, in so far as the grid, in the end of the day, is just the cancellation of perspective. As Rosalind Krauss notes, and I quote: "...studies of perspective are not really early examples of grids. After all, perspective was the science of reality and not the means of making an abstraction thereof. [...] Unlike perspective, the grid does not project the space of a room, landscape or group of figures on the surface of a painting. If it projects anything, it is indeed the surface of the painting itself--a transfer during

> fable: the act of reading represented by this woman;
>
> psychology: the solitude and privacy depicted by the scene;
>
> text: the letters added by the artist on top of the picture;
>
> roles: the role of the woman reading and the role of the easel representing the painter;
>
> the presentation or stage direction: on the one hand, the perspectival presentation of this woman reading in an interior; on the other, the perspectival presentation of the features peripheral to the picture, in other words, the other works on view in the exhibition. When all is said and done, the organization and arrangement of elements in this picture bring in the movement of images from and to the exterior.

Gauthier Hubert thus creates an on-going mirror play between the picture and the outside, just as the inside of the exhibition room regularly summons the exterior landscape, the outside. The exhibition actually revolves not only around the issue of perspective, but also around the issue of movement and circulation within an exhibition: the way we read and understand the works. In this sense, the exhibition is itself a presentation – a mise en scène.

Let's take the first feature on the surface of the picture reproducing the 17th century canvas: the grid, which Gauthier Hubert uses in two ways:

> on the one hand, in a purely narrative way at first glance, in order to make reference to the grid formed by the squares of the door of one of the exhibition rooms;
>
> on the other hand, in a more critical way, to symbolize the breakage of the perspective which is to a large extent the subject of this exhibition.

which nothing changes place." End of quote.
In fact, the use of the grid conveys the breakage of an *illusionistic space* which the artist strives to construct elsewhere at the same as it breaks with the idea of "continuum" in the work of art, mindful that this idea of "continuum" is, in the final analysis, just the actual construction of narrative lines, of all the narratives, therefore, which Hubert here offers us. Somewhere, the use of this grid announces the opposite of what is being expressed in the rest of the show. The grid is a brake to any spatialization, and it is precisely perhaps to underscore the perspective which the artist talks about in the whole exhibition that this gridding was necessary. Last of all, the grid suggests a sort of contrast between the somewhat restrictive side of the boundaries of the perspectival exercise and the openness offered by the vanishing lines: the window, and at times the picture.

Let us now get back to the second feature in the 17th century painting which we incidentally also find in the exhibition: the window, or rather the windows, plural, which thus enable the artist to talk about perspective but also, and above all, about the construction of the landscape and, once again, the movement within the exhibition, which all the time summons a toing and froing between interior and exterior. The arrangement of the gallery entrance, with wooden panels squeezing a viewpoint, leads the public towards a window, that has turned into a picture, giving onto the trees standing in the school yard. It is the framing of this window, a new found image, which links the references to the history of perspective to those of the history of painting. It is also by being ourselves caught in this arrangement that we become part and parcel of a picture.

Let us now come to the image of the easel and the image of the white cloth in the small 17th century painting, both reflected in other forms, and at other moments, in the exhibition:

> the first, referring to the easel which supports the abstraction of the picture by Van Heemskerck, with the wooden frames presenting branches, and the window-picture of the landscape of the school yard;
>
> the second, referring to the installation preceding the picture window--a portrait of a man resting on a white board supported on plants, and making reference to the picture *"Mein armer Jozeph"* on view in the central room.

Last of all, let us make mention of all the features in the small picture. This organization of figures which thus takes shape within the exhibition space and invites us to move about the place. The woman, the easel, the words written on the canvas, the fabric or blotch, the windows and the pictures, all recur in the exhibition room on a scale of 1:1. And if we decide to experience the whole of the space, we can attain a sort of completeness of the work on another scale. For if the different parts, taken in an autonomous way, are liable to attract a separate reception, the connections between them--more or less intentional and meaningful, by the by--authorize us to make a richer reading.

However, one particular difference seems to set the presentation of the picture's features apart from the presentation produced in the exhibition room: the difference made by the artist between the “works” and the “presentation arrangements” in the exhibition place, and the complete acceptance, as pictorial objects, of all the features within the picture.
In fact, while all the elements in the picture aspire to the same status on canvas, the fact of naming, or not naming, the pieces presented in the exhibition might convey this distinction made by the artist between "work" and "presentation arrangement", which, to my mind, come to one and the same thing. I am thinking, in particular, of the installation of white-painted wooden panels in the entrance corridor of the exhibition, which the artist talks about in terms of arrangement, or placement, all leading to the picture window, itself untitled. But perhaps this discontinuous link to the text which does or does not name the work itself merely translated the architecture of different layers and nether layers which form the narrative of this show.

Gauthier Hubert often talks of his work by pointing out that any narrative line he constructs--more or less fictional and invented--is based on a reality. This is also the case with this exhibition at St. Lukas, dictated, first and foremost, by the function and name of the place: St. Lukas Gallery. This geographic choice prompted him to work on the Van Heemskerck picture, *"St. Luke Painting the Virgin"*, a scene which unfolds, what is more, in a museum, so in an institution. This story seems to be a pretext which I shall put in the chord of anecdote.
Be all that as it may, this project nevertheless offers a very direct link with the place accommodating it. In a way it sets forth a class teaching perspective, painting and, somewhere in there, architecture.

Eva Gonzalez-Sancho
Director FRAC Burgundy (F)
(Translated from the French original.)

DEWEER ART GALLERY

OTEGEM

Deweer Art Gallery
Tiegemstraat 6A
B-8553 Otegem
+32/(0)56 644 893
info@deweerartgallery.com

www.deweerartgallery.com

Andy Wauman
Wet Feet Bet 12.11 — 17.12.06

Johan Tahon | Thomas Lange
03.02 — 18.03.07

Tony Cragg | Stefaan Dheedene
31.03 — 13.05.07

ONETWENTY GALLERY

DAVIDE BERTOCCHI

ADRIAAN VERWÉE
03.12.2006 - 14.01.2007

EMILY WOLFE

VERONICA BROVALL
21.01.2007 - 04.03.2007

KORAALBERG

Pourbusstraat 5 - 2000 Antwerpen t +32.(0)3.226.06.30 mobile +32.(0)486.60.60.20
www.koraalberg.be - info@koraalberg.be - Open We-Th-Fr-Sa 2 - 6 pm

7 DECEMBER 2006 - 20 JANUARY 2007

HUBERT CZEREPOK
ARNO RONCADA

25 JANUARY 2007 - 10 MARCH 2007

IVES MAES

EXPO

Ronny Delrue

de Werft

20 januari tot en met 11 maart 2007

in de Halle, Markt nr. 1 te 2440 GEEL
openingsuren: vrijdag, zaterdag en zondag van 10 tot 17 uur
gratis toegang

www.dewerft.be

ELAINE LEVY PROJECT

Mario A. "la donna è mobile"
Until January 20th 2007

"First Anniversary Group Show"
January 25th - February 24th

ELAINE LEVY PROJECT
rue Fourmois, 9 – 1050 Bruxelles
www.elainelevyproject.com +32 (0) 2 534 77 72
From thursday to saturday,
noon to 7PM and by appointment

VLAAMSE GEMEENSCHAPSCOMMISSIE DE MARKTEN

FACTURA

Virginie Bailly
Stephan Balleux
Jan(us) Boudewijns
Vincent Geyskens
Luc Hoekx
Kris Van Dessel
Fik van Gestel
Pieter Vermeersch

CURATOREN / CURATEURS
Fik van Gestel & Bart Geerts

TENTOONSTELLING / EXPOSITION
08.12.2006 - 14.01.2007
OPEN / OUVERT
dinsdag - zondag 12-18u
mardi - dimanche 12-18h
GESLOTEN : FERMÉ
maandag en 25.12.06 - 01.01.07
lundi et 25.12.06 - 01.01.07

DE MARKTEN
Oude Graanmarkt 5 Vieux Marché aux Grains
Brussel 1000 Bruxelles
ORG. & INFO:
DE MARKTEN, www.demarkten.be,
demarkten@demarkten.be
FW: PAINTING:
www.fw-painting.com, info@fw-painting.com

Brasserie - Restaurant
Koningsstraat 316 - 1210 Brussel - tel.: 02 217 06 14

Adverteer efficiënt
én goedkoop

De prijs per advertentie bedraagt
74,36 + 15,62 (21% B.T.W.) = 89,98 EUR

De prijs voor vier advertenties bedraagt
297,44 + 62,46 B.T.W. = 359,90 EUR

VAUDEVILLE ROND MUZIKAAL TOILET IN BOLZANO

In het Museion te Bolzano (Noord-Italië) loopt sinds september de internationale tentoonstelling *"Group Therapy"*. Ondanks de reputatie van tal van kunstenaars, haalde goldiechiari (de Romeinse kunstenaars Eleonora Chiari en Sara Goldschmied) een deel van de wereldpers met het onzichtbaar werk *"Imaginery Border"*. Telkens wanneer iemand het foyer kruist, zet een fotocel een elektronische versie van de Italiaanse nationale hymne in werking met op de achtergrond het effect van verschillende waterspoelingen. Luidsprekers aan de buitenkant van het museum dragen de hymne verder. Het jonge kunstenaarsduo werkt op een speelse manier rond de desacralisering van officiële symbolen, die teruggebracht worden tot hun doordeweeks en triviaal bestaan. Dat was echter buiten de Alleanza Nazionale gerekend – de hervormde (sic) neofascistische partij – die klacht indiende wegens "aantasting van het respect voor nationale symbolen". Na een eerste inbeslagname door de procureur gaf een rechter het werk terug aan het museum. Luttele dagen nadien volgde een tweede klacht en inbeslagname. De Vereniging van Italiaanse Musea voor Moderne Kunst spreekt van kunstcensuur en wijst op het onderscheid tussen een kunstwerk en de realiteit. Kunstkritiek kan altijd, inperking van de artistieke vrijheid vanuit tijdelijke opvattingen van politieke machten is uit den boze. In Brussel bezorgde de jonge galerie Elaine Lévy Project afgelopen jaar de goldiechiari een solotentoonstelling en een boekpublicatie. Voor verdere informatie en steunbetuigingen aan de goldiechiari: www.elainelevyproject.com - www.goldiechiari.com
(FL)

SINT-LUKASinfo

• **Philip Aguirre y Otegui** (leraar Kunsthumaniora), **Mohamed El Gholabzouri** (VK 04), **Kris Fierens** (Bhk. 84), "MUTE –Hedendaagse kunst voor verdraagzaamheid", Antwerpen, tot 08.10.06 • **Herman Asselberghs** (docent Sint-Lukas Brussel), **Fabio Wuytack** (VK 04), Écran d'Art", cinéma Arenberg, Brussel, 12.10.06 • **Sven Augustijnen** (TG 91), groepstent. "Éclipses du réel", Kunsthalle Fribourg (CH), 04.11-24.12.06 • **Virginie Bailly** (VK 91), **Geert Goiris** (Foto 93), **Wesley Meuris** (VK 99), "HISK. An Act of Presence" tijdens de 9de ELIA Conferentie, Gent, 25-29.10.06 • **Hans Fannes, Sarah Deboosere & Charles Blondeel, Kris Deweerdt, Oxana Taran, Hilke Muyldermans & Samira El Khadraoui** (VK), in Vooruit en Bijloke tijdens de 9de ELIA Conferentie, Gent, 25-29.10.06 • **Virginie Bailly** (VK 91), **Pieter Geenen** (TM 05), groepstent. "Wild Vlees", CC Hasselt, 09.09-12.11.06 • **Sammy Ben Yakoub** (VK 03), **Hans Dekeyser** (IV 96), "FRIS iBIS 2003-2006", Galerij Jan Colle, Gent, 18.09-23.10.06 **Greet Billet** (VK 98), Second Room, Brussel, 04.11.06 • **Maria Blondeel** (oud-student Kunsthumaniora), groepstent. Voorkamer, Lier, 30.09-01.10.06 • **Paul Casaer** (Schk. 89), "HOMEMADE GALAXY", Koraalberg, Antwerpen, 19.10-02.12.06 • **Frank J.M.A. Castelyns** (docent Sint-Lukas Brussel), "PLEXUS", Arnhem, 05-26.11.06 – met France Lejeune Fine Art, Knokke, op Lineart 2006, Flanders Expo, Gent, 01-05.12.06 • Les soeurs de consolation: **Liesbeth Marit** (VK 01), **Sara & Ine Claes** (Foto 03), performance, in het kader van het Festival Altitude, Recyclart, Brussel, 09.12.06 • **Sara Claes** (Foto 03), **Mohand El Gholabzouri** (VK 04), **Ante Timmermans** (VK 01), groepstent. "BARRACK", HISK 2006, Antwerpen, 02-17.12.06 • **Luc Coeckelberghs** (docent Sint-Lukas Brussel), galerie EL, Welle, 05.11-17.02.06 • **Sara De Bondt** (GV pp), Wiels, Brussel, 20.10-17.11.06 • **Anouk De Clercq** (oud-student Film Sint-Lukas Brussel), **Heidi Voet** (VK 95), groepstent. Buda Fest, internationaal festival voor hedendaagse kunsten, Kortrijk, 13-22.10.06 • **Koenraad Dedobbeleer** (VK 97), "Contextual Minimalism", Benedengalerie van de Kortrijkse Schouwburg, 08.09-01.10.06 – Kiosk, Gent, 29.10-03.12.06 • **Zjuul Devens** (oud-student Foto), groepstent., Openingstent. "Chambres d'Artistes", Woon- en Zorgcentrum St. Jozef vzw, Wommelgem, 22.10-24.11.06 – solotent. Galerij 't Kallement, Wommelgem, 28.01-23.02.07 • **Maria Degrève** (oud-student Sint-Lukas Brussel), "LANDSCAPES LETTERS LIPSTICK", Gemeentelijke Academie beeldende kunst, Waasmunster, 21-29.10.0 • **Joachim Devillé** (VK 02), concert, Antwerpen, 10.09.06 • **Jean-Baptiste Dumont** (oud-student FV, atelier documentaire-film),won met de film "Moi, Cyprien et les autres", de "AVID prijs voor het Beste Debuut" op het documentaire-filmfestival Docville, Leuven, oktober 2006. De film is ook te zien op het Holebifestival, Leuven, 08-23.11.06 • **Filip Francis** (docent Sint-Lukas Brussel), groepstent. "trait, ligne, écrire l'espace", FRAC de Picardie, Galerie Nationale de la Tapisserie, Beauvais (F), 22.11.06-14.03.07 • **Filip Francis, Luc Deleu** (docenten Sint-Lukas Brussel), groepstent. "VACUUM", Kunstgalerie Rode Zeven, Antwerpen, 10.10-25.11.06 • **Dora Garcia** (docent Sint-Lukas Brussel) , "Habitaciones, conversaciones", Galeria Juana de Aizpuru, Madrid 20.10.06 – « Zimmer, Gespräche », screening Premiere, Argos, Brussel, 07.12.06 • **Dora Garcia, Aglaia Konrad** (docenten Sint-Lukas Brussel), groepstent. "Being, in Brussels", Argos, Brussel, 28.11.06-20.01.07 • **Reza Golmojdeh** (Student Sint-Lukas Brussel), "Speicherglass", ÖBV-ATRIUM, Wien, 04.10-10.11.06 – nam ook deel aan het symposium "Schrift und Gedächtnis", aan de Donau-universiteit van Krems, Duitsland • **Luc Hoenraet** (Schk. 63), groepstent. "Mémoires", CC Evere, Evere, 21.10-05.11.06 – groepstent. "Het Kruis Voorbij", Kapellekerk, Brussel, 27.10-16.11.06 • **Luc Hoenraet** (Schk. 63), **Wouter Mulier** (Bhk. 87), **Patrick Crombé** (Bhk. 78), groepstent. "3x4 in Brabant", Kunstgalerij Engelen-Marx, Leuven, 06-19.10.06 • **Peter Jacquemyn** (docent Sint-Lukas), groepstent. "Vorm en inhoud in hout", 04.06-24.09.06 • **Peter Jonckheere** (TG 87), **Heleen Deceuninck** (VK 02), groepstent. "Solitude", De Bond, Brugge, 23.09-23.10.06 • **Allart Lakke** (Bhk. 84), Stedelijk Museum De Lakenhal in Scheltema, Leiden, 23.09-15.10.06 • **Charles-Antoine Lejeune** (VK 99), Galerie Q.G. Salzinsel, Esch/Alzette, 26.11-17.12.06 • **Fabian Luyten** (VK 97), **Wesley Meuris** (VK 99), **Boy & Erik Stappaerts** (laureaat) (Schk. 93), "Provinciale Prijs Beeldende Kunst 2005", Koningin Fabiola-zaal, Antwerpen, 23.11-20.12.06 • **Wesley Meuris** (VK 99) "Open Space", **Erik Nerinckx** (FI 94). Art Cologne: 40th international art fair met Galerie Annie Gentils, Keulen, 01-05.11.06 • **Wouter Mulier** (Bhk. 87), inhuldiging sculptuur, Seniorencentrum Zoniën, Tervuren, 03.12.06 • **Hans Op de Beeck** "Family", Galerie Xavier Hufkens, Brussel, 09.11-16.12.06 • **Daniël Peetermans** (ex-student GRV), "De tuin van heden", de Halle, Geel, 16.09-22.10.06 • **Merlin Spie** (Marleen Spiessens TG 93), groepstent. "GORGE(L), KMSKA, Antwerpen, 07.10.06-07.01.07, • **Rein-Art** (Arne Reynaert) (TG 89), "Connected", IMEC, hal hoofdgebouw, Heverlee, 01.10-01.01.07 • **Susan Tanghe** ("Mama van glas") , **Tim Mielants** ("The Sunflyers"), **Bas Devos** ("Taurus"), (oud-studenten FV 2005), doen mee op het Festival International descoles de inéma, FIDEC, Hoei, 19-22.10.06 • **Koen Theys** (Video 87), **Kurt D'Haeseleer** (FV 00), "Argos Carte Blanche @Vidéographie[s].06", Parc de la Boverie, Luik, 16.12.06 • **Ante Timmermans** (VK 01), groepstent., DeFabriek, Eindhoven, 30.09-08.10.06 • **Ana Torfs** (VI 90), "Anatomy", Daadgalerie, Berlin, 23.09-04.11.06 • **Els Vanden Meersch** (VK 94), "D.U.M.B.O.Arts Festival", Brooklyn, New York, 13-15.10.06 – Netwerk/centrum voor hedendaagse kunst, Aalst "Implants", boekvoorstelling, 16.12.06 • **Wouter van de Voorde** (VG 90), groepstent. "Labo#2", Gent, 22-24.09.06 en 29.10-01.10.06 • **Michael Van den Abeele** (Vk 96), "HAPPY X" Le Bonduer, Brussel, 03.11-29.11.06 • De Universiteit van Antwerpen heeft recent enkele werken van **Fik van Gestel** (docent Sint-Lukas Brussel) in haar collectie opgenomen. De schilderijen krijgen een permanente bestemming in 'De Meerminne'. Dit nieuwe gebouw naar een ontwerp van Jo Crépain werd bij de aanvang van dit academiejaar in gebruik genomen door de Faculteit Politieke en Sociale Wetenschappen. • **Dimitri Vangrunderbeek** (Schk. 88), Herman Teirlinckhuis, 08.10-12.11.06 • **Herman Van Ingelgem** (Schk. 91), **Freek Wambacq** (VK 00), groepstent. "Five Rooms For Melancholy", deze tentoonstelling loopt in het kader van BUDAFEST, Kortrijk, 14-22.10.06 • **Philippe Van Snick** (docent Sint-Lukas Brussel), "undisclosed recipients", De Garage Mechelen, 06.10-26.11.06 • **Maarten Vanvolsem** (Foto 00), "The experience of time in still photographic images", STUK, Leuven, 01-29.10.06 • **Dirk Verhaegen** (docent Sint-Lukas Brussel), groepstent., Galerie EL, Welle, 17.09-22.10.06 • **Leen Voet** (Schk. 93), "jardin grègoire", l'Observatoire maison Grégoire, Brussel, 11.11-23.12.06 • **Freek Wambacq** (VK 00), groepstent. Voorkamer, Lier, 02.12.06-14.01.07 • **Heidi Voet** groepstent. Remote/Controle, Museum of Contemporary Art, Shangai, 2 febr. - 19 april 2007; Solotent. One Twenty Gallery, Gent, maart 2007

De Ultieme Hallucinatie

VLAAMSE GEMEENSCHAPSCOMMISSIE
BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK GEWEST

VLAAMSE GEMEENS CHAPSCO MMISSIE

Sint-Lukasgalerie Brussel

De *Sint-Lukasgalerie Brussel vzw* dankt de instanties die door hun steun de werking van de vereniging mogelijk maken:

- Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap Dienst Beeldende Kunst en Musea
- Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap Departement Onderwijs
- Vlaamse Gemeenschapscommissie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest

De redactie behoudt zich het recht voor externe bijdragen voor Sint-Lukasgalerie taalkundig bij te werken en eventueel in te korten, zonder de geuite opinies fundamenteel te wijzigen.

Raad van Beheer

Voorzitter
Willem De Greef

Leden
Philip Aguire, Hugo Bal, Paul Depondt, Julie Espeel-Vandenbroecke, Joannes Van Heddegem, Hilde Van Gelder

Coördinatie
Hugo Bal

Curriculum der Kunsten

Secretariaat:	Jacqueline Buedts
Design:	Luc Messens
	Hans Fannes
Fotografie:	Lieve Vanderplancke
Projectleiding:	Filip Luyckx

Volgende tentoonstellingen

- Ola Kolehmainen (Finland)
- Davide Bertocchi (Italië) op Art Brussels 2007

Curriculum der Kunsten

gewoon abonnement	€ 12,50
steunend lid	vanaf € 30,00
Rekeningnummer	751-1124064-68