

SIMON HANTAI EN MICHEL PARMENTIER

In Het Kabinet besteden we aandacht aan twee Franse schilders afkomstig uit de directe omgeving van Daniel Buren die voor het grote publiek (zeker in België) relatief onbekend zijn gebleven: Simon Hantai en Michel Parmentier. Een kleine maar fijne presentatie die werd bedacht en samengesteld door Guy Massaux, mede-oprichter van l'Association Michel Parmentier.

Bij wijze van achtergrond:

Rond de figuur van de in Hongarije geboren, Franse kunstenaar Simon Hantai (1922-2008) hangt er sluiser van mysterie. Lange periodes van afwezigheid maakten dat Hantai relatief onbekend bleef bij het grote publiek. Na 1982 zou hij zijn werk slechts sporadisch publiekelijk tonen. Nochtans is zijn invloed groot in de kring van een jongere generatie Franse schilders in de jaren zestig en zeventig, onder wie Michel Parmentier en Daniel Buren. Vandaag wordt Hantai beschouwd als een belangrijke exponent van de abstracte kunst in Frankrijk en als één van de belangrijkste schilders van de tweede helft van de twintigste eeuw. In 2013 kreeg hij uiteindelijk een grote retrospectieve in Centre Pompidou.

Ondanks zijn relatieve onbekendheid liet Hantai bij zijn dood in 2008 een iconisch oeuvre na. Zijn parcours getuigt van een continu experimenteren met alle aspecten van de schilderkunst. Zijn opzet om de kern van de schilderkunst in zijn totaliteit te herdenken door zich ten gronde te engageren met haar materie, resulteerde in een ongeziene manipulatie van het schildersdoek. “Pliage” is de naam van de methode waarbij het doek wordt samengebonden, opgeknoopt, verkreukeld of gevouwen, daarna beschilderd en terug opgevouwen. Het doek wordt met andere woorden actief ingeschakeld in het schilderkunstige proces.

Hoewel de techniek al in 1960 ingang vindt in zijn werk, wordt die door Hantai pas in 1967 voor het eerst als “methode” gekwalificeerd. De techniek verschilt van reeks tot reeks. Het plooiproces wordt steeds complexer, wat op zijn beurt resulteert in een toenemende geometrie. Tussen 1960 en de jaren 1990 onderscheiden we een 8-tal reeksen. Samen vormen zij een magistraal oeuvre dat niet alleen opmerkelijk is omwille van zijn omvang maar ook door zijn verscheidenheid en zijn verbluffende visuele rijkdom.

Een overzicht:

1960-1962

Mariales (1960-1962) is genoemd naar het gevouwen kleed van de Heilige Maagd in de christelijke iconografie. Het gaat om grote doeken die zich “voltrekken” op de grond. Simon Hantai maakt gebruikt van olieverf met een sterke vernis die snel droogt en de oneffenheden van het geplioede oppervlak accentueert. Het proces is willekeurig en geïnspireerd.

De werken worden geïdentificeerd met een letter die de wijze van de vooropgestelde regelmatig gevouwen doeken, b voor monochromen, c voor doeken die voorafgaand aan het vouwproces bedrupt of ondergedompeld zijn met zwarte verf, d voor tweemaal gevouwen canvassen), gevolgd door een nummer die de volgorde aanwijst.

Uit videobeelden (zoals onder meer de beelden uit de film *Les silences rétinien*s van Jean Michel Meurice, 1977, opgenomen in Meun in 1976 en voor de gelegenheid te zien in de marge van deze tentoonstelling) blijkt het complexe en fysieke karakter van het proces. De filmbeelden zijn een waardevol document om Hantais werkwijze beter te begrijpen en het uiterst precieze, overwogen én virtueuze proces van ploaien.

Het “parcours” van Michel Parmentier (1938-2000) start quasi gelijktijdig met dat van Daniel Buren. In de jaren zestig frequenteren beiden het atelier van Simon Hantai die op hen allebei een grote indruk zou maken.

In 1965 begint Parmentier met het schilderen van horizontale stroken kleur met een breedte van 38 cm afgewisseld met identieke niet-geschilderde stroken, aanvankelijk door het gebruik van masking-tape, kort daarna door middel van “pliage” – een methode die hij rechtstreeks ontleent aan Simon Hantai. Het gaat om een primair gebaar - het ongecompliceerd schilderen van neutrale, horizontale stroken in één enkele kleur – waarmee Parmentier de schilderkunst naar een nulpunt brengt. Het is Parmentiers wens dat de werken zouden gelden als een strikt bewijs van het geschilderde, ze zijn slechts ‘dat’: ze alluderen aan niks, ze dragen geen boodschap, ze vertellen niks over hun auteur, ze verdiscoteneren niet.

In 1967 vormen Michel Parmentier en Daniel Buren een los verbond met de gelijkgestemde Zwitser Olivier Mosset en Italiaan Niele Toroni (een informeel genootschap dat pas achteraf de naam BMPT kreeg). Verschillende manifestaties en publieke acties volgen. Op een brutale manier wordt het illusionisme en de emotionele ballast van de schilderkunst door dit virtuel aan de kaak gesteld en tot haar materie teruggebracht. Aan het einde van dat jaar ontbint Parmentier de groep met een tract getiteld « *Le Groupe Buren – Mosset – Parmentier – Toroni n'existe plus*».

Parmentier stopt met schilderen in de loop van 1968. In 1983, na een “pauze” van 15 jaar neemt hij het schilderen terug op. Gedurende 2 jaar realiseert hij doeken in zwart en wit.

De werkwijze van Parmentier kan worden samengevat in 4 stappen:

- Het horizontaal plooienv van het doek op zo'n manier dat de stroken worden gedefinieerd met een onveranderlijke breedte van 38 centimeter.
- Het strook per strook herplooienv van het doek om het te beschermen tegen de “lancering” van de verf.
- Het uniform bedekken van het doek met monochrome verf door middel van een verfstift of verfbom (teneinde elke “geste”, elke schriftuur te vermijden).
- Het openvouwen om de alternerend geschilderd en niet-geschilderde stroken bloot te leggen.

Vanaf het einde van 1965 herhaalt Parmentier dit werk gedurende drie jaar waarbij enkel de kleur jaarlijks verandert: blauw in 1966, grijs in 1967 en rood in 1968. Elk jaar verandert hij de kleur om te vermijden dat er een betekenis aan zou kunnen worden gegeven en om geen lijn te geven van persoonlijke voorkeur.

Adviseur-curator Guy Massaux licht zijn selectie toe:

Breken met de unieke kleur

Twee monologen worden hier getoond – *hoevel de hoofpersonen uitenertijd niet bij die monologen betrokken waren. Ze gaan over de keuze van een unieke kleur en het uitvoelisel ervan, namelijk wit: de openvolgving van een gekleurd oppervlak en zijn pendant, een niet-gekleurd oppervlak. Het is die afwisseling – die in feite geen afwisseling is: het monochroom wordt gebroken door en opouwen – die exemplarisch is en zal blijven voor Michel Parmentier.*

Guy Massaux

15 december 2015

JACQUES VILLEGLÉ

De Franse kunstenaar Jacques Villeglé (1926) werd in de jaren vijftig bekend met zijn ‘affiches lacérées’, afgescheurde affiches, weggeplukt langs de boulevards van de stad. Villeglé’s strategie is simpel qua methode. Jacques Villeglé ontfutselt als een opmerksame flaneur al dan niet al door weer en wind verwerde affiches in de stad, die veelal op een anonieme en ‘wildd’ manier werden overplakt of dito gecensureerd door bijvoorbeeld politieke tegenstrevers. Affiches waren toen het middel van publieke communicatie zoals nu de bewegende lichtreclames en de enorme, geanimeerde billboards ons koop- en ander gedrag regelen en beïnvloeden. Na het transport van de afgetrukte affiches naar het atelier, bracht Villeglé zijn buit over op de galerie, eenmaal tegen de muren van een museum of galerie, werden beschouwd als feitelijke tekens ‘in tijd en ruimte’ van de zichzelf aanprijzende kapitalistische consumptiematschappij, de culturele spektakelsector en de partijpolitieke propaganda. Jacques Villeglé wandelt sedert 1949 in vele steden op zoek naar ‘sprekende’ affiches, vormgegeven door anonieme personen/actoren. Het is die niet-achterhaalbare creativiteit die door Jacques Villeglé in de context van de kunst belandde als “tableau” (schilderij).

Maar stel je eens de jaren vijftig voor met de macht van de École de Paris (met kunstenaars zoals Serge Poliakoff, Pierre Soulages, Alfred Manessier ...) die de artistieke norm uitmaakte, waar “de idealisering van het artistieke IK” hoogtij vierde met een picturale productie die vanuit de expressieve ziel abstract-lyrisch geconponeerde en vlot verkoopbare kunst opleverde.

Jacques Villeglé veroorzaakte, samen met de andere “décollagisten” Raymond Hains, François Dufrêne en (de Italiaan) Mimmo Rotella, een heuse breuk met de kunst die toen samenviel met de veilige smaak van de bourgeoisie. De “décollagisten” eighden zich anonieme, niet door de industrie geproduceerde “dingen” van de straat toe. Dit in tegenstelling tot Marcel Duchamp die producten uit de winkel – zoals een flessenrek of een urinoir - via een eenvoudige verklaring en/of taalkundige toevoeging (zoals bvb. een dubbelzinnige titel) de status van een kunstwerk verleende.

Via een eenvoudige interventie/handeling selecteerde Jacques Villeglé de readymadeaffiches (van de straat) en maakte er “een schilderij” van, zonder aan de oorspronkelijke affiches iets te veranderen. Plots was er in de jaren vijftig kunst te zien die “gemaakt” werd door toedoen van vele anonieme personen en niet door één individuele kunstenaar. Dat was een hele revolutie en maakte de “décollagisten” meteen tot de meest interessante, invloedrijke en radicale kunstenaarsgroep binnen het Franse “nouveau réalisme”.

Zelf beweerde Jacques Villeglé dat het hem er niet om ging de readymade van Marcel Duchamp te onderwerpen aan kritiek, maar wel om de toenmalige traditionele notie van het kunstenaarschap an sich in vraag te stellen. Inderdaad Jacques Villeglé voerde al vroeg, vanaf het einde van de jaren veertig, de nulgraad in van artistieke arbeid, die zich in zijn geval beperkte tot de selectie en het handtekenen van het werk. Er was bij Jacques Villeglé geen sprake meer van inspiratie, een inval of een geniaal idee - begrippen die “traditioneel” worden gelinkt aan het produceren van kunst. Jacques Villeglé ruimde met zekerheid het pad van de vrijheid voor jonge, opkomende kunstenaars zoals Daniel Buren die al heel snel, vanaf het begin van de jaren zestig heftig

KRIJN DE KONING

De Nederlandse kunstenaar Krijn de Koning (1963) studeerde, na eerdere studies in Nederland, van 1991-93 aan het Institut des Hautes Etudes and Arts Plastiques in Parijs, waar hij ook de ideeën opstak en dedde van Daniel Buren, die toen dood was aan die befaamde school van Pontus Hulten. Het werk van Krijn de Koning is plaats-gevoelig; dat betekent dat zijn werk niet inherent vast-hangt aan de plaats van de tentoonstelling maar er wel een autonome commentaar bij-levert.

Krijn De Koning maakt werk op basis van een nauwgezette analyse van de architectuur, de directe context én het specifieke gebruik ervan door het publiek. Zijn monumentale en eenvoudige werken ogen veelal heel strak en dragen een heldere kleur die het werk gelijk op een “autonome” manier in de kijker “plaats”.

Zijn artistieke productie getuigt op architectuur, maar is tegelijk ook object. Dit precieze onderzoek loopt bij Krijn de Koning nu al meer dan 20 jaar op en wijze die langzamerhand een consistent oeuvre oplevert.

Krijn de Koning schreef zelf en aantal verderhender gedachten over zijn nieuw werk in de Studio S van Cc Strombeek:

Het idee voor het werk ‘lieu de passage/salle d’exposition, werk voor Cc Strombeek’ is ontstaan vanuit de plek zelf, het is een site-specific werk. Het werk is onderdeel van vier voorstellen die ik heb gemaakt voor diverse plekken in het gebouw, welke kort gezegd alle gaan over het onderwerp van een (tentoonstellings)ruimte als object zelf. In de architectuur van het Cc Strombeek en in zijn geschiedenis zitten een aantal interessante implicaties. Zo geeft het gebouw van de jaren ’70 een prachtig beeld van de tijd waarin de vernieuwende gedachte werd geformuleerd dat de verschillende culturele disciplines samen met elkaar in één plek verenigd zouden moeten worden. Of dit nu uit pragmatische redenen gebeurde of ideologische, één van de consequenties was, dat er binnen de architectuur verbinding zou zijn tussen de verschillende gebruiksplekken. Voor het theater lagen daar de regels redelijk voor vast, maar voor een tentoonstellingsruimte bleek dat anders. Deze hofde niet meer te bestaan uit een grote zaal met 4 lege muren, maar kon/moest geïntegreerd en toegankelijk, vaak min of meer centraal, in het gebouw geplaatst worden. In Cc Strombeek resulteerde dat in een grote centrale ruimte, gebaseerd op een zeshoek, met daarin een systeem van flexibele wanden om de werken op te hangen. Een ruimte die naar alle kanten openingen heeft, onder andere naar de hal, het restaurant, naar een zijruimte richting de bibliotheek en naar de kantoorflat. Ondanks dat de kunst op deze manier wellicht meer toegankelijk werd, is de toch wat chaotische architectonische situatie op z’n minst gezegd een uitdaging naar één aandachtige beleving van een kunstwerk. Als je het kritisch bekijkt, kan je ook stellen dat de tentoonstellingsruimte eigenlijk niet meer is dan een passage, een soort gang, a priori niet erg respectvol naar de kunst. Voor mij is de relatie tussen een ruimte als passage en een ruimte als tentoonstellingsplek zoals die verweven is in Cc Strombeek zeer boeiend en het uitgangspunt geweest om enkele werken of ingrepen in de ruimte op te baseren. Een van deze werken is voor de ruimte van Studio S.

ATHINA IOANNOU

Trouwe bezoekers zullen zich het werk van de Griekse, in Düsseldorf levende Athina Ioannou (1968) wellicht nog herinneren van de bkSM-tentoonstelling *Wall Paintings 1+9 / 9+1*: haar grote monochrome doeken bewerkt met (gedrenkt in) lijnzaadolie maakten toen een grote indruk.

Een zestal jaar geleden maakte het klassieke canvas tegen de muur plaats voor een driehoekig clement (gelijkbenige driehoek) van standaard 21x30 cm dat op eenzelfde manier bewerkt is.

Voor haar bijdrage aan deze tentoonstelling realiseerde Athina Ioannou twee nieuwe werken.

In de abdijkerk van Grimbergen (één van de best bewaarde barokke kerken van België, waarvan het huidige ontwerp dateert van 1660) realiseert zij een monumentale installatie van 25 meter hoog, in het midden van de centrale kapel, bestaande uit een 400-tal regelmatige, katoenen elementen die kruiselsingen werden bevestigd aan een fibre aluminium pijler als een omhoog reikend symbolisch-abstract schilderkunstig beeld dat de opwaartse beweging van de architectuur articuleert.

Voor de toneeloren van het cultuurocentrum realiseerde Athina een vlag, een ogenstrelende kleurencompositie gebaseerd op diezelfde geometrische vorm. *Three musicians: “Gelijkenige driehoeken in de vorm van een vlag. Geplaatst op het bovenste punt van het gebouw. Een boot van reizende uenen.”*

Drie unieke elementen bepalen de eigenheid van het werk van Athina Ioannou en gelden ook voor haar werk in de abdijkerk:

1. Het exclusieve gebruik van katoenen doek gedrenkt in lijnzaadolie – lange tijd een belangrijke component in de verfindustrie, vóór de chemische verf haar intrede deed. Doordat het doek met lijnolie verzadigd is, verandert de dichtheid van het doek wat een effect heeft op de kleur. Het transparant geworden oppervlak veroorzaakt lichtvibraties. Door hun transparantie manifesteren de elementen zich in het daglicht als het ware als een “vitraïl”, een gebrandschilderd glasraam. Bovendien is elk element bewerkt aan de voor- én achterzijde en maakt de transparantie het onderscheid tussen beide ongedaan.

2. Het geometrische formaat, in haar vroege werken rechthoekig en recent dus driehoekig. De keuze voor de geometrische vorm van de driehoek fungeert bewust ook als een fragment voor nieuw werk. Wat overblijft, is de afwezigheid van het (traditionele) van schilderij dat heeft plaatsgemaakt voor een act van schilderkunst in de ruimte, en ook letterlijk buiten de grenzen van het atelier. Haar werk werd m.a.w. nomadischer.

3. De werken zijn dus altijd sterk gelycerd aan de ruimte die ze ontvangt: het formaat, de dimensie, het ritme en de plaatsing wordt bepaald door de architectuur. Haar werk vloeit voort uit observatie, intuïtie en de creatie van iets minimaals waarin een enorme dynamiek schuilt.

LIJST VAN WERKEN

DANIEL BUREN
LA SALLE AUX PILIERS COLORÉS
travail *in situ*, Strombeek-Bever, janvier-mai 2016

SIMON HANTAI
MEUN
1968
Privécollectie, Paris

SIMON HANTAI
LAISSÉE
1981-1989
Privécollectie, Paris

KRIJN DE KONING
LIEU DE PASSAGE/SALLE D'EXPOSITION(1),
Travail pour/Werk voor Cc Strombeek, 2016

ATHINA IOANNOU
ONZE KERK
2015

ATHINA IOANNOU
THREE MUSICIANS
2015

MICHEL PARMENTIER
18 FÉVRIER 1968
1968
Privécollectie, Paris

MICHEL PARMENTIER
15 MAI 1984
1984
Privécollectie, Paris

JACQUES VILLEGLÉ
RUE TRANSNOANIN
1964
Courtesy Guy Pieters Gallery

DE WAND

JORDEN BOULET LA DIVINA COMMEDIA

09/01 - 31/03/2016

Het blijft een traditie in Cc Strombeek om “ons” oog te laten vallen op een jonge, pas afgestudeerde kunstenaar die de vrijheid krijgt om op de monumentale, gebogen muur van het foyer een tijdelijk werk uit te voeren. Jorden Boulet (0990) studeerde in 2015 aan de MAD Faculty - afdeling schilderkunst - in Hasselt en wist dat te doen in wervelende no-nonsense stijl. Vijf vroegen de jonge kunstenaar naar de beweegredenen van zijn kunst en het wat en hoe van zijn interventie op De Wand van Cc Strombeek.

“Als afgestudeerd schilderjwerker was het niet evident om verder te gaan studeren in het hoger academisch kunstonderrwijs. Gedurende een periode van 2 tot 3 jaar werkte en experimenteerde ik bijna 24/7. De laatste twee jaren ging ik tewerk op een meer rationele manier en werden zelfreflectie, context en analyse prioritair. In mijn Masterproef met de titel *Alors on danse: de idyllische façade van het Westen* lag de focus op moraliteit en identiteit in de hedendaagse westerse maatschappij. De presentatie was een kamervullende installatie met een extreem kleurrijk, extravagante en bombastische uitstraling. Een oppervlakkig ideaalbeeld; een façade met een achterliggende negatieve werkelijkheid. Het kunstwerk als een uitgespeelde contradictie waarin ik huidige westerse maatschappij, de louter draait om prestatie, commercialiteit, vermaak... een bouwpakket van het paradijs.

Tegelijk stelde ik de betekenis van identiteit – als kunstenaar en als hedendaagse westerling - in vraag. Hiervoor maakte ik gebruik van directe sampling en persiflage. De westerse egocentrische identiteit wordt o.a. gevormd door een spektakelfenomeen dat zich afspeelt op het internet en de sociale media. Iedereen propageert zichzelf zonder grenzen. Banaliteit, marginaliteit, kitsch en decadentie zijn de grootste troeven voor oppervlakkige aandacht en tijdelijke erkenning.

Als kunstenaar gebruik ik dezelfde strategie om de aandacht van de toeschouwer te trekken, al wil ik via de bewuste spiegeling eerder dialogo uitlokken over verschillende actuele en maatschappelijke thema's, in de plaats van puur entertainment te brengen.

DE WAND

JORDEN BOULET LA DIVINA COMMEDIA

09/01 - 31/03/2016

Deze kritische vraagstellingen zijn persoonlijk van essentieel belang. Zij nodigen de toeschouwer uit om kritische vragen te stellen over de wereld waarin hij/ziJ leeft.

In de realisatie van mijn werk gebruik ik verschillende media om de visie of het statement duidelijk te maken. Al in mijn opleiding schilderkunst merkte ik dat het louter in 2D werken de verhalenlij beperkt. Ik houd er ook van en heb altijd de drang om naast het schilderen ook 3D en interactieve dingen te bouwen. Naast het visuele beeld levert bvb. audio of geur een evenwaardige bijdrage aan een kunstwerk. Naast thema's als de macht van sociale media, het individueel westerse kapitalisme, hedendaagse archeologie en consumptie, de identiteit en de functie van de kunstenaar etc., zijn het actuele thema's zoals vluchtelingen, strijd om gelijkheid en zelfs om gendergelijkheid, die mij steeds meer boeien en beïnvloeden. Hieruit kan nieuw werk ontstaan als reactie of dialoog.

Voor mij zijn dit ook thema's die bij elkaar aansluiten of gemeenschappelijke invloed op elkaar hebben.

Ik wil me positioneren als een reflectieve of onderzochende kunstenaar mét principieën en morele waarden en normen. Als kunstenaar denk ik dat het belangrijk is om een positie (visie) in te nemen over de maatschappij waarin wij leven. Sociaal engagement is een aspect dat persoonlijk een grote rol kan spelen in mijn kunstenaarschap. Ook werk ik vaak met eenvoudige en alledaagse materialen, ik kies voor plastic i.p.v. brons. Ik ben van mening dat kunst niet alleen voor de elite hoeft te zijn, ik ben als kunstenaar ook maar een gewoon mens. Ik zal waarschijnlijk eerder kiezen voor de sociale statistische tentoonstelling gepaard met veel context, betekenis en zeggingskracht over een bepaald topic dan voor de stereotYPE verkoopotentoonstelling met duidelijk meer individuele belangstelling en meer inkomsten.

“De Wand” in Cc Strombeek is voor mij een zeer mooi cadeau, maar ook een hele uitdaging. De gebogen muur, die doet denken aan cinema, is zeker een meervoude. Het platform krijgt hierdoor een hoog gehalte aan theater of fictie.

FOTO-JAARPROJECT KORNEEL BOEVE REMOTE LANDSCAPE

09.01 - 13.02.2016

Wat is wetenschap? En wat is de rol van een wetenschapper? De studie *Laboratory Life: the Social Construction of Scientific Facts* van de Franse filosoof, antropoloog en wetenschapsonderzoeker Bruno Latour geeft ons een verrassende kijk op hoe wetenschap tot stand komt: niet als een goed georganiseerde zoektocht naar de waarheid, maar eerder als een wankale menselijke activiteit die permanent geteisterd wordt door een intense competitieve strijd tussen wetenschappers onderling. Bovendien gaat wetenschap niet alleen om ideeën, maar ook om locaties, veldwerk, experimenten, instrumenten en om “dingen” die wetenschappers impliciet weten maar die door onderzoek expliciet kunnen worden gemaakt. Je kan eigenlijk een wetenschapper beschouwen als een ‘feiten-maker’. Deze feiten worden ons niet zomaar aangereikt vanuit de natuur, het zijn de wetenschappers zelf die beslissen wat een feit is en wat niet. Uiteindelijk baseren ze hun theorieën op deze feiten. Indien bijvoorbeeld alle wetenschappers het op basis van hun onderzoek erover eens zouden zijn dat de zon rond de aarde draait, dan is dat een feit, en dan is de aarde het centrum van ons zonnestelsel. De natuur vertelt ons echter niet de waarheid, die maken wij zelf uit op grond van wat wij als feiten beschouwen. Sinds enkele decennia zijn de relaties tussen wetenschap en maatschappij gemeengoed geworden. Vroeger vormden onderzoekers, ingenieurs en laboratoria nog gespecialiseerde werelden. Vanuit deze geïsoleerde posities kwamen wetenschappelijke resultaten heel langzaam naar buiten. Inmiddels is de wetenschap overal aanwezig in ons leven en is ze erin geslaagd om zich aan onze wereld op te leggen. Tegelijkertijd heeft de wetenschap wat van zijn onafhankelijkheid moeten inleveren, want het is net zoals veel zaken deel geworden van een kapitalistisch systeem. Er is tegenwoordig niet één onderzoeker meer die niet door de industrie wordt betaald, zij het direct of indirect. Bovendien is wetenschap op de één of andere manier een passie van iedereen geworden waardoor er sneller discussies ontstaan. Vroeger werd zoiets eerst binnen de muren van de wetenschap uitgevochten. Pas wanneer er een consensus werd bereikt onder de wetenschappers, werd dat naar de buitenwereld

gecommuniceerd waarna er opnieuw een religieuze, culturele of ideologische rel kon ontstaan. Toen raakte dat conflict niet aan de wetenschap zelf, vandaag echter maakt de wetenschap op gelijke voet deel uit van de rest van de maatschappij. Een heel duidelijk voorbeeld hiervan is de huidige discussie over de klimaatopwarming. Alle meningsverschillen waren er vroeger ook, alleen bleven deze verborgen achter de vooruitgang van de wetenschap.

“Remote sensing”, oftewel “waarneming op afstand”, is een mooi voorbeeld waar de wetenschap het medium fotografie maximaal benut met als doel het verzamelen van data over het aardoppervlak. Via ontelbaar veel satellieten komen er continu tonnen informatie binnen onder de vorm van binaire codes. Deze digitale informatie wordt door computers omgezet tot tweedimensionale beelden, die dan eigenlijk visuele feiten worden. Op die manier wordt het status van wetenschapper als een ‘feiten-maker’ opnieuw bevestigd. Maar als we deze tweedimensionale beelden analyseren, naar wat kijken we dan eigenlijk? We moeten ons er heel bewust van zijn dat deze feiten, zoals Latour reeds aanhaalde, een resultaat zijn van keuzes en manipulaties van zowel de computer als de wetenschapper. Keuzes in het ontvangen van de verschillende golfnetges, keuzes in de projectie van het beeld, keuzes in het filteren en onderdrukken van de ruis op het beeld, keuzes in het visueel vertalen naar het menselijk oog, enz.

Voor de fotoreeks *Remote Landscape* ben ik aan de slag gegaan met driedimensionale satellietbeelden. Door de extra dimensie van de hoogte was het mijn bedoeling om een soort verticaal panorama samen te stellen aan de hand van verschillende beelden. Deze foto's, allen vanuit een verschillend standpunt genomen in een digitale ruimte, werden gemanipuleerd in een soort ongebonden projectie. Bij nadere inzicht kan men een zekere gelaagdheid in deze compositiebeelden terugvinden. Enerzijds onder de vorm van kwaliteitsverschil tussen de beelden, herhalingen, projectiefouten, fotoranden, en zo meer. Anderzijds kijken we letterlijk naar de gelaagdheid in deze enorme groeves die het onderwerp zijn van deze fotoreeks. Het zijn ware littekens doorheen het landschap en deze gaten,

In de originele architectuur van het gebouw is deze ruimte de kelderruimte onder het theater, wellicht bedoeld voor opslag.

Er is zogezegd in en met deze ruimte geen ‘architectuur’ gespeeld. Het is veelzeggend dat in de recente geschiedenis van het gebouw juist deze ruimte is ontdekt en geprepareerd om tentoonstellingen te maken. Het is in alle opzichten het regenovergestelde van de ‘officiële’ tentoonstellingsruimte boven in het gebouw. Zelfs ondanks het feit dat er diverse pilaren in staan is het een ‘neutrale’ of ‘vrije’ omgeving. Het werk dat voor deze ruimte is gemaakt combineert drie archetypische betekenissen. Het is een tentoonstellingsruimte (met vier lege muren), het is een passage (er zijn vier meerdere doorgangen en verder is er zogenaamd niets in te zien) en het is een kunstwerk (door de sterke kleur is het de ruimte die gemarkeerd is als een opvallend object). Het is de letterlijke combinatie van deze drie betekenissen die allerlei implicaties oproepen die mij intrigeren en interesseren; hoe werkt de aandacht voor en op de plek. Kadert het werk de omgeving en laat hij die zien (de pilaren, de herleidbare vorm van het theater erboven, de afdruken van het hout van de bekisting op het beton van de muren, de andere mensen in de ruimte) of kadert de omgeving juist het werk zelf, zijn vorm, de kleur, de impact die het veroorzaakt. Maar misschien is mijn vraag uiteindelijk nog wel veel profaner, namelijk, wat is een plek überhaupt.

Het idee voor het werk ‘lieu de passage/salle d’exposition, werk voor Cc Strombeek’ is ontstaan vanuit de plek zelf, het is een site-specific werk. Het werk is onderdeel van vier voorstellen die ik heb gemaakt voor diverse plekken in het gebouw, welke kort gezegd alle gaan over het onderwerp van een (tentoonstellings)ruimte als object zelf.

In de architectuur van het Cc Strombeek en in zijn geschiedenis zitten een aantal interessante implicaties. Zo geeft het gebouw van de jaren ’70 een prachtig beeld van de tijd waarin de vernieuwende gedachte werd geformuleerd dat de verschillende culturele disciplines samen met elkaar in één plek verenigd zouden moeten worden. Of dit nu uit pragmatische redenen gebeurde of ideologische, één van de consequenties was, dat er binnen de architectuur verbinding zou zijn tussen de verschillende gebruiksplekken. Voor het theater lagen daar de regels redelijk voor vast, maar voor een tentoonstellingsruimte bleek dat anders. Deze hofde niet meer te bestaan uit een grote zaal met 4 lege muren, maar kon/moest geïntegreerd en toegankelijk, vaak min of meer centraal, in het gebouw geplaatst worden. In Cc Strombeek resulteerde dat in een grote centrale ruimte, gebaseerd op een zeshoek, met daarin een systeem van flexibele wanden om de werken op te hangen. Een ruimte die naar alle kanten openingen heeft, onder andere naar de hal, het restaurant, naar een zijruimte richting de bibliotheek en naar de kantoorflat. Ondanks dat de kunst op deze manier wellicht meer toegankelijk werd, is de toch wat chaotische architectonische situatie op z’n minst gezegd een uitdaging naar één aandachtige beleving van een kunstwerk. Als je het kritisch bekijkt, kan je ook stellen dat de tentoonstellingsruimte eigenlijk niet meer is dan een passage, een soort gang, a priori niet erg respectvol naar de kunst. Voor mij is de relatie tussen een ruimte als passage en een ruimte als tentoonstellingsplek zoals die verweven is in Cc Strombeek zeer boeiend en het uitgangspunt geweest om enkele werken of ingrepen in de ruimte op te baseren. Een van deze werken is voor de ruimte van Studio S.

AGENDA

za 05/03, 20.30u
BURENCIRQUE
Belgische première!

ma 14/03 & ma 11/04, 18.30u
LEZING
Daniel Buren: Les Ecrits
Frederik Leen & Koen Brams

GRATIS RONDLEIDINGEN
do 04.02 14u00
vr 26.02 19u30 (aansluitend vernissage)
do 17.03 14u00
vr 01.04 19u30 (aansluitend vernissage)
do 12.05 14u00

Blijf op de hoogte via www.ccstrombeek.be of schrijf in voor de nieuwsbrief info@ccstrombeek.be

AGENDA VOOR KINDEREN



KAMELEON
De speelse tentogidsvoor kinderen is beschikbaar 1 week na de opening

ZAP-STAARTJE
actieve tento-rondleiding voor kinderen 6-12j.
za 30/01, 9.30u-12.00u
za 12/03, 9.30u-12.00u
za 23/04, 9.30u-12.00u

GRATIS VOORLEESURTJE
2de & 3de kleuterklas / za 23/01 & za 05/03 en za 30/04 10.00u-10.45u

MENEERTJE HORIZONTAAL MEVROUWTE VERTICAAL
vakantietourus (Paasvakantie)
3,5-6j.
wo 06/04 - do 07/04 en vr 08/04, telkens van 10-12u
Algemene info omtrent reservatie en tickets: www.ccstrombeek.be