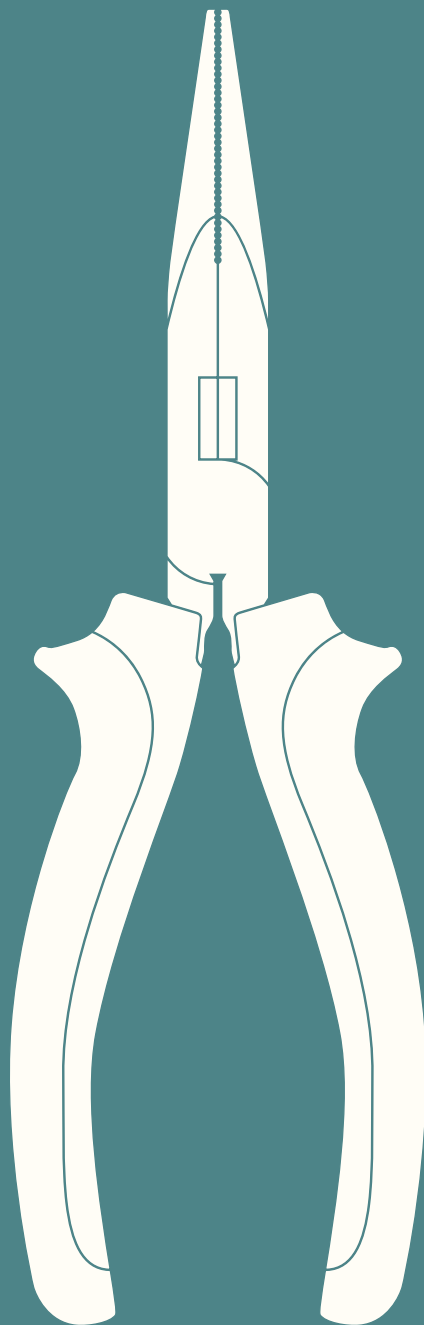


# Connect

handleiding

manual



Connect



# Connect



Antwerpen – Antwerp

## Inhoud -----

- 8 Voorwoord, Een handvest voor toekomstig gebruik  
Frederik Vergaert
- 10 Preface, Charter for future use  
Frederik Vergaert
- 12 Lokaal 01 – CV

## Tekstbijdragen -----

### Tamara Beheydt

- 32 Kunstkritiek is een levensstijl  
48 Art criticism: a way of life

### Louis De Mey

- 62 Gesprekkenreeks – Kunst in de ruimte  
96 'Art in space' – Discussion series

### Eva Decaesstecker

- 118 Wat is kunst volgens hedendaagse kunstenaars?  
138 Today's artists on art today

### Tamara Beheydt

- 162 Extensies van tekenen  
176 Extensions of drawing

## Beeld -----

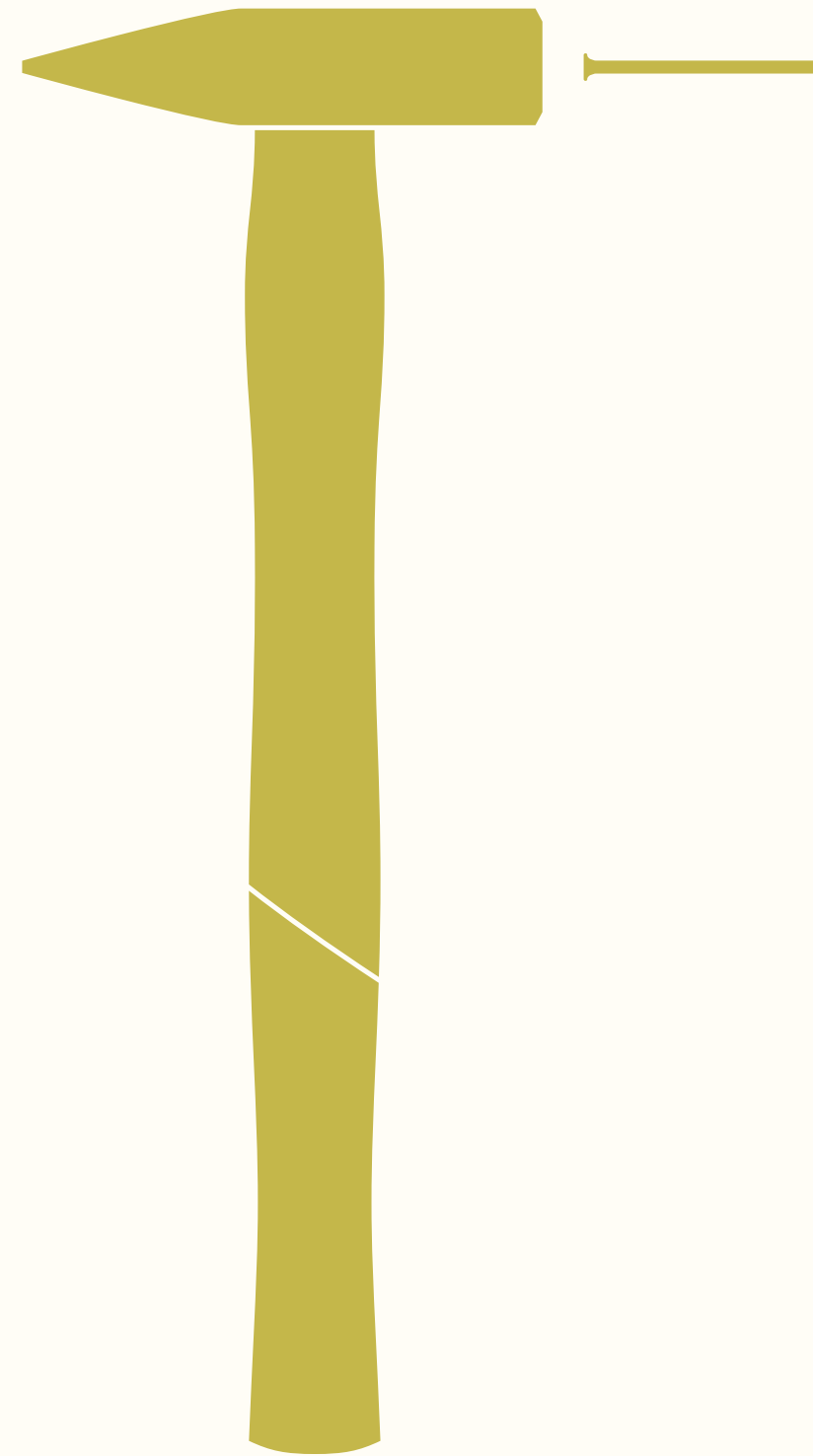
- 24 Sarah Westphal – Lantaarn  
26 Meryem Bayram – Ik zie LUXEMBRUG  
28 Marc Nagtzaam  
30 CARL (Luc Derycke, Stefaan Dheedene en Dries Verstraete)  
Grondplan  
40 Esther Venrooy & Hans Demeulenaere – 'Not Here ... You Can Look Any  
Place' Wooden panels, beams and 8 transducers with amplifiers  
42 Maud Vande Veire & Derk Thijs  
44 Hedwig Houben  
46 Fiona Mackay  
54 Adjusting Horizons © 2016 Pol Matthé  
56 Christophe Terlinden  
58 Ada Van Hoorebeke, Grondplan lokaal 01, batik op canvas 2016,  
foto Elisabeth Ida Mulyani  
60 Rinus Van de Velde  
88 Michiel Alberts, water drawing of Water Drawing  
Performance w/a, Lokaal01, 2014, 2016.  
90 Cat Smith & Alison Clare – Occupy01  
92 Stijn Van Dorpe  
94 Satoru Eguchi  
110 Herman Van Ingelgem – Objects, thoughts and obstacles 2016  
112 Adrien Tirtiaux  
114 Nicolás Lamas  
116 Aukje Koks – Wheel – 40 x 30 cm – olieverf op papier – 2016  
134 Berten Jaekers  
136 Wobbe Micha – Le cap bon  
138 Filip Vervaeke – Optical Spectacular 2010  
Collaboration with Cel Crabeels & Martijn Vogelaers  
140 Jan Verpooten  
154 Yoann Van Parys  
156 Sofie Van der Linden  
158 Andy Parker  
160 Tamara Van San  
170 Leigh Clarke  
172-174 Denicolai & Provoost – NOIR BETWEEN THE SEXES  
182 Karina Beumer  
184 Lucy Harrison – Guide to the basketball courts of Antwerp  
186 Ad van Campenhout & Kris Vleeschouwer

## Insert -----

- 188 Annabel Lange – CD  
Peter Fengler – Viele Arten, 2016 – poster

## Intervention -----

- 10 Paul Hendrikse  
Vaast Colson  
Leyla Aydoslu  
Yoann Van Parys  
Berten Jaekers



# Handvest voor toekomstig gebruik

Handleidingen worden zelden aandachtig gelezen. Ze munten gewoonlijk niet uit in luchtigheid, zijn doorgaans saai, ingewikkeld en veel te dik. De publicatie is daarom geen gebruikelijke handleiding. Eerder spoort het de lezer aan om zélf op verkenning te gaan, om indrukken en betekenissen te assembleren en te combineren – kortom, het ‘product’ dat hier beschreven wordt, mag te allen tijde misbruikt en opnieuw geïnterpreteerd worden, mét de uitdrukkelijke toestemming van de uitgever.

Het ‘product’ waarover het gaat, is de werk- en onderzoeksruimte Lokaal 01 in Antwerpen. In 1993 opende Lokaal 01 Antwerpen de deuren, initieel als dependance van de gelijknamige residentie- en tentoonstellingsplek in Breda. De eerste tentoonstelling – met werk van de kunstenaars Albert van Westing en Jaap de Vries – vormde het startschot voor een reeks belangwekkende residenties, tentoonstellingen, gesprekken, publicaties, en evenementen. In deze periode, van in totaal 23 jaar, heeft Lokaal 01 Antwerpen het enthousiasme, de productiviteit en collegialiteit van meer dan 600 jonge (en minder jonge) beeldende kunstenaars mogen ervaren, en deze met het publiek mogen delen. Wij danken iedereen die tot deze bijzonder boeiende jaren heeft bijgedragen!

Frederik Vergaert,  
namens alle medewerkers en sympathisanten van Lokaal 01

Helaas moesten we de sluiting van Lokaal 01 Antwerpen aankondigen. Op 25 november 2016 opent met de presentatie van de kunstenares Aleksandra Chaushova onze laatste tentoonstelling. Nu de werking wordt stopgezet, kozen we ervoor om geen nostalgische terugblik te maken. Eerder wilden we persoonlijke reflecties op de werking en het programma van Lokaal 01 aanbieden, aangevuld met een overzicht van alle projecten.

Voor deze laatste publicatie hebben we – naar traditie – een oproep gelanceerd voor beginnende kunstcritici – **Eva Decaesstecker**, **Tamara Beheydt** en **Louis De Mey** werden geselecteerd. Hun opdracht was om vanuit hun eigen interesses stil te staan bij de geest of de filosofie van Lokaal 01, om deze als het ware op te roepen en ‘bruikbaar’ te maken. Daarnaast hebben we een selecte groep kunstenaars gevraagd om herinneringen aan hun eigen werkperiodes te visualiseren – niet als een bloemlezing, maar als reflectie op actuele kwesties in de hedendaagse kunst. Anders gezegd, is deze publicatie tegelijk als historisch document én als handvest voor de toekomst bedoeld.

Leve de toekomst!

# Charter for future use

Instruction manuals are rarely read through carefully. Not known for their levity or brevity, they are most often boring, complicated and overlong. However, this is not your typical manual. Instead it encourages the reader to explore for themselves, to assemble and combine impressions and meanings. In short, the publisher grants his express permission for the 'product' described here to be misused and reinterpreted.

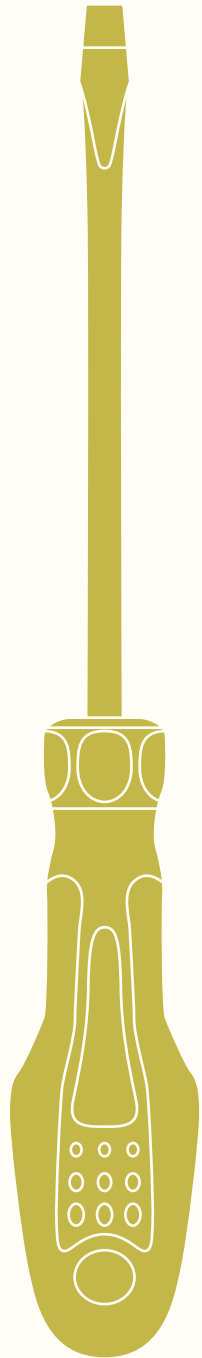
The 'product' in question is the work and research space Lokaal 01 in Antwerp. In 1993, Lokaal 01 Antwerp opened its doors, initially as an offshoot of the residency and exhibition space in Breda of the same name. The first exhibition – which featured work by the artists Albert van Westing, and Jaap de Vries – served as the starting shot for a series of interesting residencies, exhibitions, discussions, publications and events to come. In this period, spanning a total of 23 years, Lokaal 01 Antwerp has been a funnel for the enthusiasm, productivity, collegiality of more than 600 young (and less young) fine artists, and has had the pleasure of sharing all of this with the public. We would like to thank everyone who has contributed to these most exciting of years!

Frederik Vergaert,  
on behalf of all the staff and supporters of Lokaal 01

Sadly, however, we had to announce the closure of Lokaal 01 Antwerp. On 25 November 2016 we will open our last exhibition with the presentation of the artist Aleksandra Chaushova. We deliberately opted not to organise a nostalgic retrospective for our final exhibition. Instead we wanted to offer personal reflections on the activities and the programme of Lokaal 01, supplemented with an overview of all its past projects.

For this final publication, we have – as has become a tradition – called upon up-and-coming art critics: **Eva Decaesstecker**, **Tamara Beheydt** and **Louis De Mey**. Their assignment was to reflect, through the prism of their own interests, on the spirit and the philosophy of Lokaal 01, to evoke this and make it 'useful'. In addition to this, we asked a select group of artists to share with us memories of their own time at Lokaal, not as an anthology, but as a reflection on contemporary issues in art. In other words, this publication is intended as both a historical document and as a manual for future use.

To the future!



# Lokaal 01 Antwerpen

1993

2016

## 2016

---

- Aleksandra Chaushova
- 01 Box met het Karl Tellerman Collective – Karina Beumer
- BORGER#10 – Evangelia Spiliopoulou
- ‘Extended Drawing’ – Robin Schaefferbeke
- Talking Tongues – Katharina Zimmerhackl
- ME HERE NOW (Burning Too) – A collaborative project inspired by Fugazi of LOKAAL 01, BRDG, *L'édition* populaire and two artists: Mark Titchner and Jeremiah Day. AND a group of students from The Royal Academy of Arts Antwerp and The London College of Communication.
- The Artist Ambassador Convention – Cat Smith en Alison Clare. Met bijdragen van Valérie de Ghellinck, Ersi Varveri, Winnie Claessens, Karina Beumer, Jason Dungan, Laura Schippers, het ATLAS initiatief, Maika Garnica, Karl Philips, Sandra Dans, Alicia Sarmiento, The Artista Review, Rotolux, Studio Goldfish, Brecht Hermans, Luis Ignacio Rodriguez, Nanne Muskens & Gijs Velsink Lisa et Marjorie font de l'Art, Squares & Triangles, Reel Women meets Mania Akbari.
- VARIA een rondleidingen-expo in het magazijn van de Kringwinkel met Liesje De Laet, Valérie de Ghellinck, Sofie Van der Linden en Bertien Jaekers
- Double Muscle – Maria McKinney
- TRAFFIC – Box met Yasmin Van der Rauwelaert
- Skilfully Stuffed Museum bij Huis Happaert – Sarah Smolders, burens, Margot Deroose
- The Image Generator II met Leyla Aydoslu, Bianca Baldi, David Bergé, Alexis Blake, Conny Karlsson Lundgren, Robert Cash, Ergin Çavuşoğlu, Oskar Dawicki, Cecilia Lisa Eliceche, Emi Kodama & Hans Demeulenaere, Clément Layes, Jorge León, Antigone Michalakopoulou, Shelly Nadashi, No Performance Please., Nicolas Pelzer, Salva Sanchis, Bahar Temiz, Adrien Tirtiaux, Anne-Mie Van Kerckhoven, Marc Vanrunxt, Katleen Vinck, Neal White, ism EXTRA CITY kunsthall, platform 0090 en KunstWerk.
- Constructions – Leyla Aydoslu



- 24/7 – Seven students from BA (Hons) Fine Art, Arts University Bournemouth: Taylor Davies-King, Gabriel Drewett, Lily Lineham, Joana Lopez, Jessica Thomas, Clive Timothy and Ru Yi.

## 2015

---

- Ik zie ik zie wat jij niet ziet – herneming van de voorstelling van luxemburg ism Rataplan en WP Zimmer met Hanna Torfs en Meryem Bayram
- Lien Hüwels (project ism Escautville)
- Bruno Hardt bij Huis Happaert
- Synthesis – Karolien Chromiak en Dennis Ramaekers
- In our Hands – Marjolijn Dijkman @ Rundum – Tallinn, Estonia
- Sarah Westphal bij Huis Happaert
- Echromie – Annabel Lange
- Mobile Autonomy – Summer School in samenwerking met Pascal Gielen, Nico Dockx, het Middelheimmuseum, de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten en Extra City. Met Raqs Media Collective, Oda Projesi, Åbåke, Thomas Hirschhorn, Jef Geys, Erik Hagoort, Hotel Charleroi, Isabell Lorey, Tara Cranswick, Emma Rushton en Gerald Raunig
- 'Sheer Like' – Matt Ager
- Blooms – Blaine Western
- WITNESS – Sam Eggermont
- 01 box met Karina vs. Karina
- TEGEN ALLE ZORGEN VAN DE WERELD Matthias Böhler en Christian Orendt
- To contain is not to possess – Nicolás Lamas
- Dynamic exchange between fragments Art Rotterdam – Nicolás Lamas
- The Image Generator Met Rebecca Baron, Meryem Bayram, David Bergé, Kasper Bosmans, Gaëtan Bulourde, Pablo Castilla, Vaast Colson, Jelle De Cremer, Koenraad Dedobbeleer, Kris Delacourt, Erki De Vries, Pieter Huybrechts, Jef Jacobs, Mala Kline, Clément Layes, Jan Matthé, Pol Matthé, Sis Matthé, Karl Phillips, Salva Sanchis, Manon Santkin, Peter Savel,

Ronald Stoops, Eric Thielemans, Timo van Grinsven, Marc Vanrunxt, Thomas Verstraeten, ism EXTRA CITY kunsthall, platform 0090 en Kunst Werk.

- Without form or particular order / Antwerp Art Weekend – Nicolás Lamas

## 2014

---

- O.perating T.heatre VII – Audrey Cottin
- Artists by Night – Casablanca Colective, Christine Clinckx, Tine Colen, Serge El Moussaoui, Thomas Grodal, René Heyvaert, Ada Van Hoorebeke, Pieter Jennes, Karina v.s. Karina, Elisabeth Ida, Frederik Lizen, Bram van Meervelde, Guy Mees, Renée Simons, Wouter Straetmans, Frederik Verlinden, Veronik & Sophie, Sarah de Wilde
- La Frénétick live concert
- Tenir Paroles – Hana Miletić
- Een Koninklijke Residentie – Paul Schneider
- STILL ANIMALS – Tuur Marinus
- Spunk 3.1 – Leerling/meester exposities #21 – Marthe van de Grift, Richard Kromjong, Pim Steinmann, PJ Roggeband
- Token – Emma van der Put
- AUTO PARTS – Ashley Gill, Corey Bartle-Sanderson, Eleanor Lawrence, Georgina Brinkman, George Yarker, Robbie Howells
- A Disquieting Suggestion (after MacIntyre) – Tudor Bratu

## 2013

---

- CARL – Luc Derycke, Stefaan Dheedene en Dries Verstraete
- De beperking van het getal kinders – Barry Camps, Alexandra Crouwers, Lieven Segers, Thierry Mortier, Pieterjan Ginkels, Nathalie Vanheule, Anne-Mie Van Kerckhoven, Colin Waeghe, Tinka Pittoors, Lotte Veuchelen
- Ruimten Rondom – Sofie Van der Linden
- Office / Baraques – Adrien Tirtiaux
- Dear Winifred – Nadia Hebson
- Ik zie ik zie wat jij niet ziet en het is (6+) Meryem Bayram en Hanne Torfs
- Daan Verzele
- Occupy 01 – Alison Clare, Cat Smith, Bobby Sullivan, Lydia Clifford, Chris Compton, Elise Comberti, Emma Brown, Kat Elliott, Sophie Newton, Zillah Deverill-West

## 2012

---

- Yuki Higashino Reads Aldo Rossi Again – Yuki Higashino
- Katalogos – Bertien Jaekers
- HYBRID – Peter Hulsmans en Anne-mie Melis
- UNALTERABLE OBJECTS – Jasmine Llobet en Luis Fernández Pons
- Algemene bepalingen – Chloé Dierckx, Liesbeth Doms en Sarah Hendrickx
- Migration of the European Beech (Fagus Sylvatica) Ištvan Išt Huzjan
- Het boek als ruimtelijk medium – Erki De Vries en Pieter Huybrechts
- Surrure – Maartje Vliervoet
- Je vais tres bien, merci, je vous en prie – Tine Lejeune en Joke van den Heuvel

## 2011

---

- Rehearsals for Pedagogy on the Field – Caner Aslan ism 0090
- Mary Star of The Seas – Benjamin Greber
- Trinity – Wafae Ahalouch El Keriasti
- Physical Theories – Griet Menschaert  
From the Start to the Beginning – Elsbeth Ciesluk, Remy Habets, Pim Kersten, Theodora Kotsi, Raphael Langmair, Tanya Long, Nellie Schiere
- Superfrostwork, evaporation plays a major role in its formation – Ada Van Hoorebeke
- Abriss/Draft – Malte Lochstedt en Meike Schmidt
- Bidontopia – Bren Heymans en Djo Moembo
- Le deuxième rendez-vous – Wobbe Micha
- Le pouple au regard de soie – Yoann van Parys

## 2010

---

- Asli Cavusogli ism 0090
- Not here... You can look any place... – Esther Venrooy en Hans Demeulenaere
- Optical Spectacular – Filip Vervaet, Cel Crabeels en Martijn Vogelaers
- Snake-like-fire – Eva de Leener
- The ground we Cover – Bruno Listopad, Thomas l'anson, Ian de Rooter, Manuel Eiris, Lorelinde Verhees
- Nathan De Beuckeleer
- Objects, thoughts and obstacles – Herman Van Ingelgem
- Centre of mass – Joke Hansen, Manu Engelen, Jonas Verbeek, Niels Vaes, Daan Gielis, Robin Foesters, Els De Ceuster, Nick Defoer en Kee Wangkhuklang
- 3.5 weeks – Fiona MacKay
- De man die aan de spiegel likt – Ronald Detige

## 2009

---

- The absence – Masashi Echigo
- Your house is my home – living in utopia – 2 – NG
- Aukje Koks
- Andreas Golinski
- Directionless so plain to see – Marc Van Tichel
- Leigh Clarke
- Strange Overtones – Kiki Cheng, Adam Van Drimmelen, Janneke Kornet, Mehdi-Georges Lahlou, Daniele Marx, Yiannis Papadopoulos, Emy de Rooij, Mari Stoel, Lena Soulkovskaia, Dominique Teufen
- Bas Ketelaars
- Z Lastic Erstellt – Pol Matthé
- Viewmaster's Intolerance – Tinka Pittoors
- Meryem Baryam en Mesut Arslan
- The day I fix a turbine to my belly – Cevdet Ereğ

## 2008

---

- Waiting for a retrospective – Rinus Vandeveld
- Derk Thijs en Maud Vande Veire
- Esthetische Fenomenologie – Hedwig Houben
- Lucy Harrison
- La Table En Route – Bart Vandevijvere, Laurent Rigaut
- Warre Mulder
- Marie Julie Bollansée
- Satoru Eguchi
- HaZaVuZu ism 0090 en Vaast Colson
- Jan Verpooten

## 2007

---

- Stijn Van Dorpe
- Atjehfilm-avonden – Arno Nollen, Natasha Juliac, Michiel Alberts, Elton Eerkens, Ruben Bellinckx, Loek Geradts, Tarek
- For I in Range (3) – Karen Vermeren, Wouter Van der Hallen, Frédéric Albers
- Komt nu voorbij – Remco de Blaaij, Anna Schöning, Raf Rooijmans, Sabine Bolk, Niels Engel, Joost Krijnen, Naomi Taverudin, Joram Kraaijeveld, Willem van Wanrooij
- Roeland Huys
- Diego Bruno
- Kunst en Recht ism de universiteit van Antwerpen, Frederik Swennen en Vaast Colson.  
Met Nico Dockx / Pol Matthé / Tom Vansant / Simona Denicolai en Ivo Provoost / Stefan Tavernier / Ria Pacquee / Reinaart Vanhoe
- Clarina Bezzola
- Lode Geens
- Elif Saglam

## 2006

---

- Pauze; het zoeken naar crisis – Aagje Linssen, Renée van Trier, Gabrielle Barros Martins, Willem Claassen, Tessa de Swart, Sven Fritz, Lisette Prez, Merijn Denkers, Eva Wyers, Bibian Melisse, Machteld Solinger, Paul Geelen
- Michiel Alberts
- Re-enactment – Joris Ghekiere, Barbara Davi, Martin Chanda, Sarah Burger, Norbert Adamczyk, Karen Vermeren, Kris Gevers, Nicole Wangler, Jessica Powers, Frédéric Albers
- Andrew Parker
- Stardust – Jean-Philippe Convert, Thomas Olbrechts
- Kim Vandaele
- Sabrina Basten
- Tamara Van San
- Gregory Maass – Mrs. Nayoungim

## 2005 -----

- Between Reality and Fiction II – ism Guillaume Bijl, Moonho Lee, Andreas Marker, Sebastian Walther, Julia Gröning, Ung-Pil Buyen
- Aux Plaisir des Dames – Toon Leën, Niels Staal
- Wild vlees wil wild leven – Nick Hullegie, Alphons ter Avest en Antoine Stemerding
- The Blind leading the Blind – Karin Arink, Morits Ebinger, Maria Roosen, Patrick de Clerck, Gerda Dendooven, Peter Buggenhout, Peter Verhelst, Nathalie Bruys

## 2004 -----

- Achterland en Achterdocht – Keiko Sato, Simona Denicolai & Ivo Provoost, Felix Schramm, Haleh Redjaian, Hatice Güleriyüz, Marit Shalem, Haleh Redjaian
- Hem ‘ Nex – Dinanda Luttkhedde, Simon Kentgens, Bas Schevers, André Kok, Martijn Rooker, Paul Hendrikse
- Dating Gil & Moti – Gil & Moti en Maurice Bogaert
- Frigo – Vaast Colson en Lieven Segers

## 2003 -----

- Project 5 – Dennis Tyfus
- Het absolute nulpunt – Jan Van Den Dobbelsteen, Hewald Jongenelis, Danielle Lemaire, Sylvie Zijlmans
- Project 4 – Jethro Volders
- Eenzaam zonder god – Bernd Lohaus, Tomas Schats, Alex R. Winters
- Project 3 – Filip van Dingenen
- Project 2: Healingservice – Bart van Dijck
- Dell’azzurro silenzio inquieta – Dirk Bogaert, Magriet Kemper, Kristof Meers, Hans Eneman
- Project 1 – Bas de Wit, Joseph Jessen
- Superstructuur – Iris Bouwmeester, Caroline Coolen, Anton Cotteleer, Dimitri Vangrunderbeek, Jeroen Jacobs, Susanna Ouwerkerk, Lucie Renneboog, Paul van Osch

## 2002 -----

- Project 13/12 – Caroline Coolen
- Alstublieft (en de rest volgt) – Ampkopper – Reinaart Vanhoe
- Project 18/10 – Koen Delaere
- Manu Baeyens
- Edges
- Project 30/08 – Emmanuel Van Hove
- Project 05/07 – Ward Van Grimbergen
- Frequentie – Geert Goiris, Kenny Macleod
- Lucht – Hans Van Meeuwen
- Anch’io sons pittore! – Vaast Colson
- Viewfinder – Heimir Björgúlfsson, David Djinjikhachvili, Magnus Monfeldt, Helmut Dick. In samenwerking met Thomas Bakker en Sandberg Amsterdam.

## 2001 -----

- Project 30/11 – Johan Tahon
- Put it on a drip – A. Van Campenhout, Kris Vleeschouwer
- Project 07/09 – Theo van Meerendonk
- Project 22/06 – Elke Boon
- Something is rotten in the state of Europe – Rosan Bosch, Peter Fengler, Emilio Kruithof, Sven ’t Jolle, Geir Tore Holm, Karin Trenkel, Peter Buggenhout, Pieter Dobbelsteen, Klaar van der Lippe, Emma Rushton, William Speakman, Derek Tyman
- Nieuw Licht – Kris van Dessel, Piet Dirx, Marc Nagtzaam.

## 2000

- Uniprix petit – Chris Baaten, Erika Cotteleer, Iris Bouwmeester, Eelco Brand, Mark Cloet, Mark Manders, Marc Nagtzaam, Karin Herwegh, Evelyne Janssen, Karen Maenhout, Caroline Coolen, Marije Langelaar
- Project 26/10 – Anton Cotteleer, Erika Cotteleer
- Project 14/09 – Koen de Ceuleneer
- Project 08/06 – Project ism Villanella en Jeroen Olyslaegers. Met Peter Verhelst, Ramses Meert, Christophe De Boeck, Dirk Van Bastelaere en Jess De Gruyter.
- KONKREET – Jeroen de Boorder, Simon Kentgens, Roger Raveel, André Kok
- Project 27/01 – Beatrijs Lauwert

## 1999

- Other Places – Sean Dower
- Some people believe that Picasso was gay – Joost Kuypers
- Een minuut voor onze Lieve Vrouw – Peter van Houten
- Project 08/04 – Ab van Hanegem, Pieter van Unen
- Project 18/02 – Frederik Vergaert
- Synthetics/syneasthetica – Bart Hoogveld, Bas de Waal, Els Vandermeersch, Jan Adriaans, Thomas Bakker, Eva-Maria Bogaert, Wina Bogaert, Koen van den Broek, Anton Cotteleer, Nico Dockx, Hadassah Emmerich, Ruth van Haren Noman, Abi Jansjager, Nadia Naveau, Anouk van Pel, Lucie Renneboog, Merlin Spie, Katleen Vermeir, Loreta Visic, Jethro Volders, Marloes Wagemaker, Zheng Xiao Jie

## 1998

- Project 05/11 – Theo Besemer
- Project 10/09 – Simcha Roodenburg
- Present Unpresence – Viel Bjerkeset Andersen
- Project 12/03 – Karin Trenkel

## 1997

- Project 11/09 – Renée Turner
- Project 05/06 – Mathieu Meyers
- Project 10/04 – Laurent Malherbe
- Project 13/02 – Magriet Kemper, Johan Tahon

## 1996

- Project 12/09 – Sef Peeters
- Project 30/05 – Claude Garçon
- Project 04/04 – Project door Guillaume Bijl. Met Maria Bjurestam, John Bock, Christian Jankowski, Jonathan Meese
- Project 14/03 – Valentin Alscher, Peter Dombrove, Christoph Ebener, Manfred Krobath
- Project 22/02 – Harmen Brethouwer, Twan Janssen, Kees Goudzwaard

## 1995

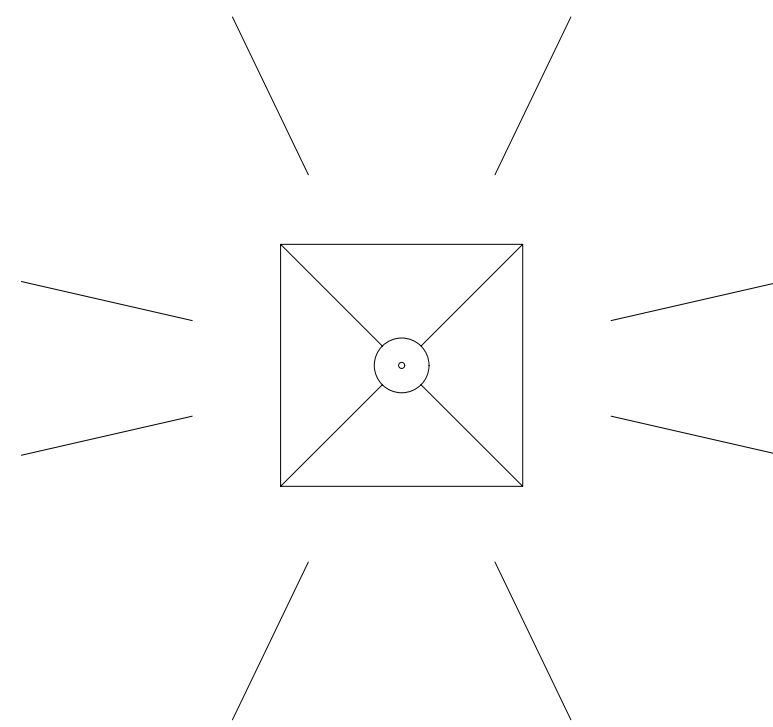
- Project 17/11 – Tin Jacobs, Peter Kantelberg
- Project 28/09 – Alex van Mechelen
- Project 01/05 – Milou van Ham, A.M. Kopper
- Project 31/03 – Berna Esselaar, Karen Oude Alink
- Project 02/02 – Cel Crabeels, Giles Thomas

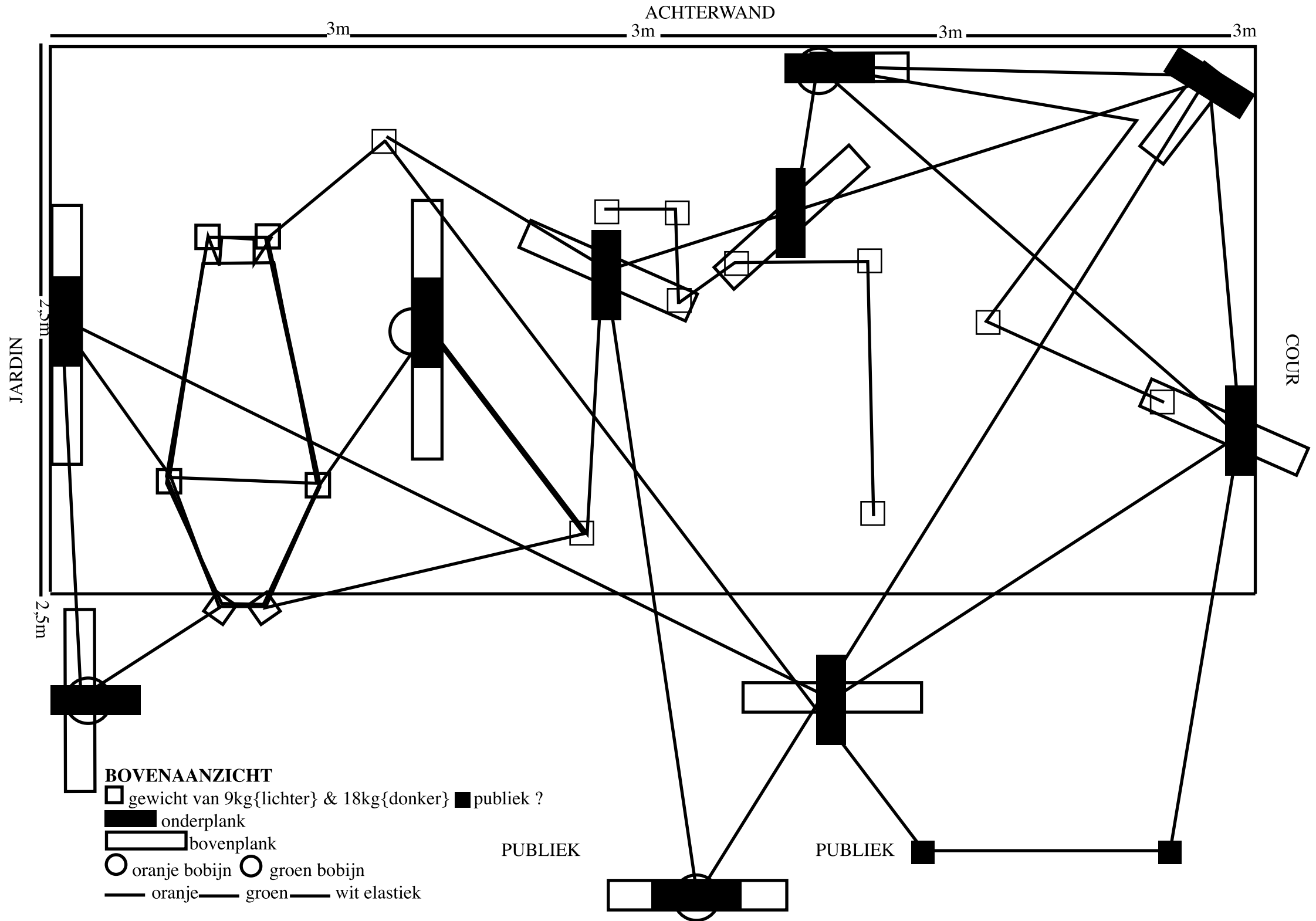
## 1994

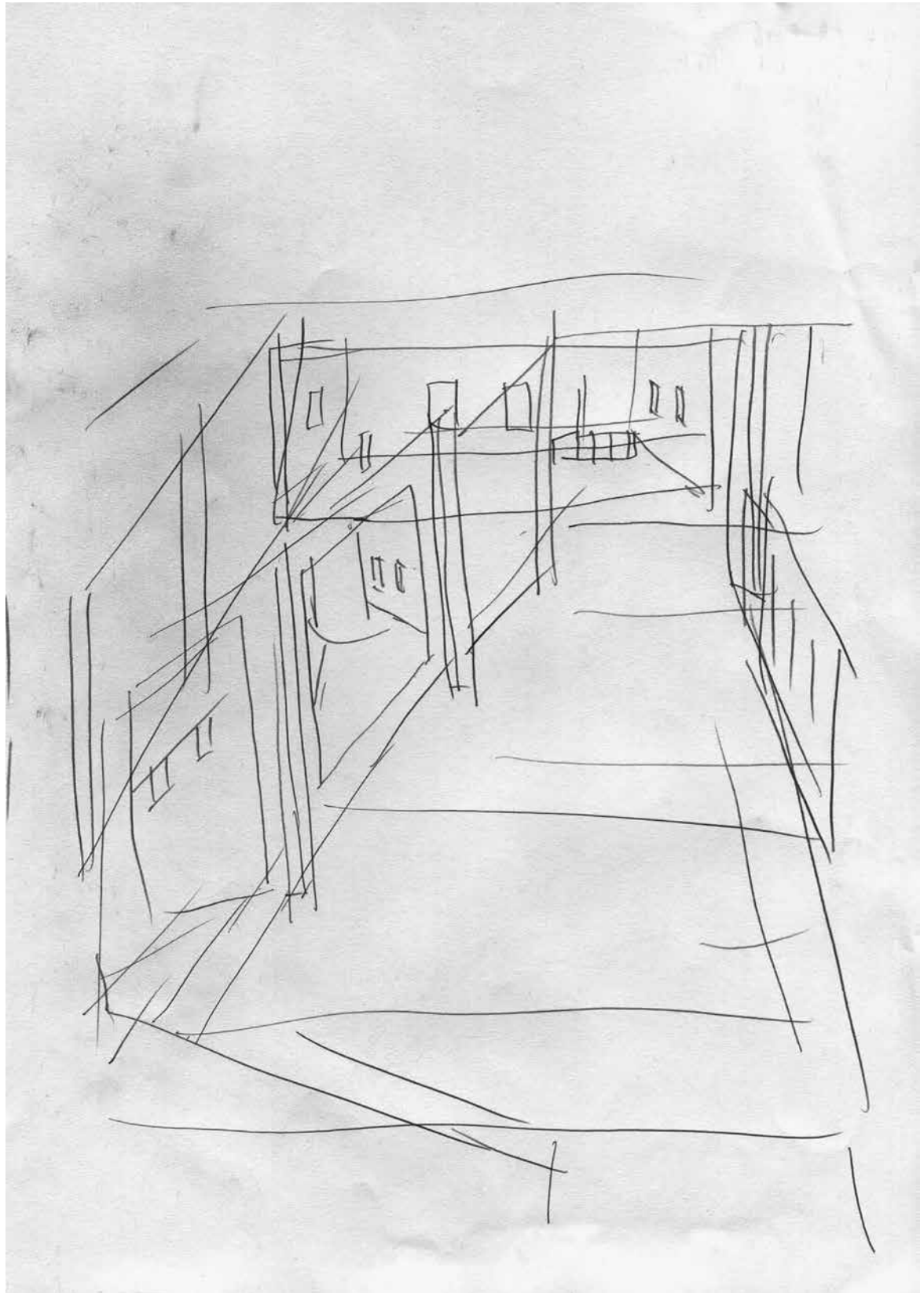
- 02/12 – 24/12 – Hubert Leyendeckers, Henk Koolen, Franca Beijers, Danielle Lemaire
- 08/09 – 02/10 – Lolly Batty, Geert Koevoets, Hoo Hui Lan
- 02/07 – 31/07 – Lin de Mol, Hans Eikelboom, Korrie Besems
- 19/05 – 12/06 – Evelyne Janssen, Neil Cummings, Gert Rietveld, Simon Benson
- 03/02 – 06/03 – Görp, Henric Borsten

## 1993

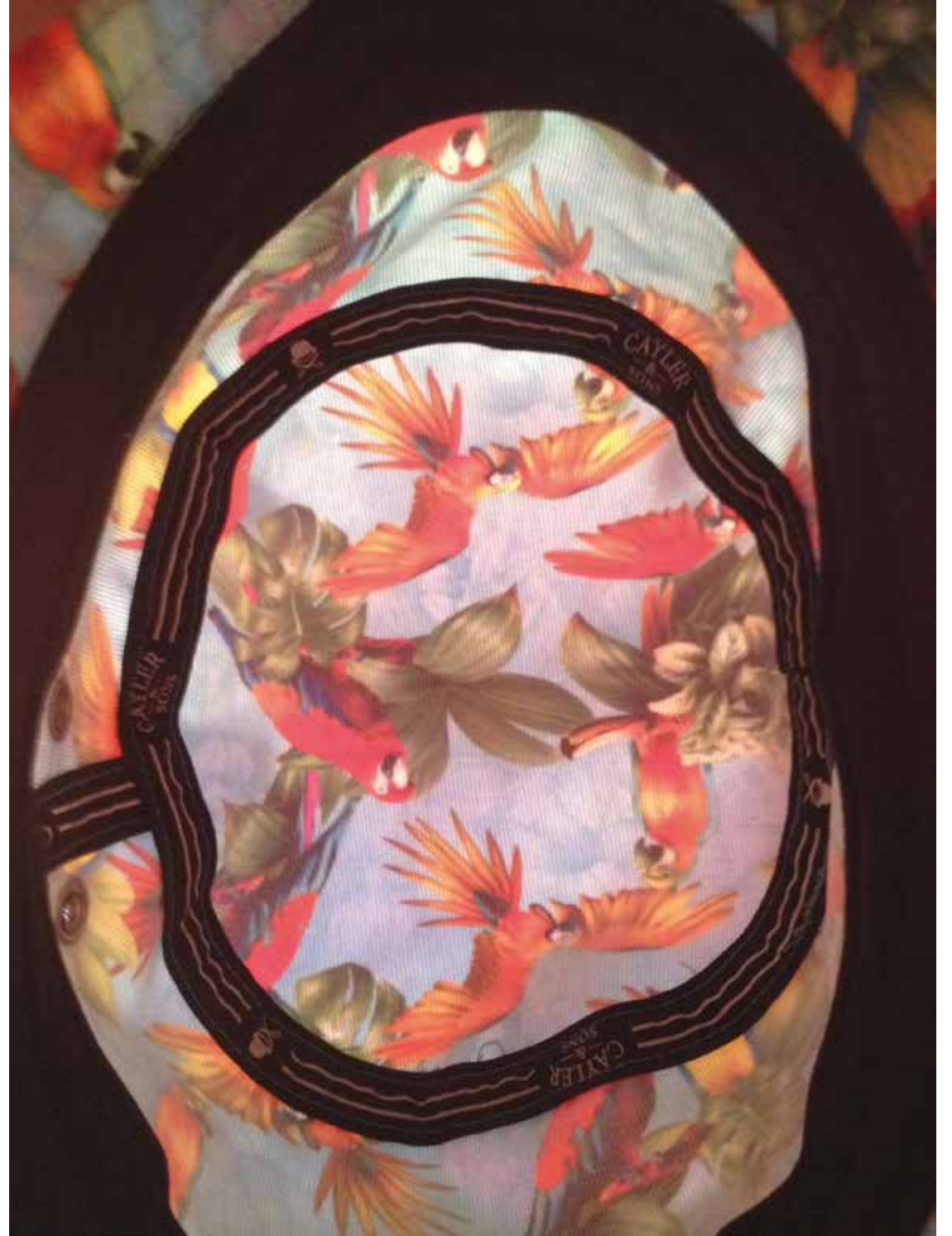
- 25/11 – 20/12 – Albert van Westing, Jaap de Vries

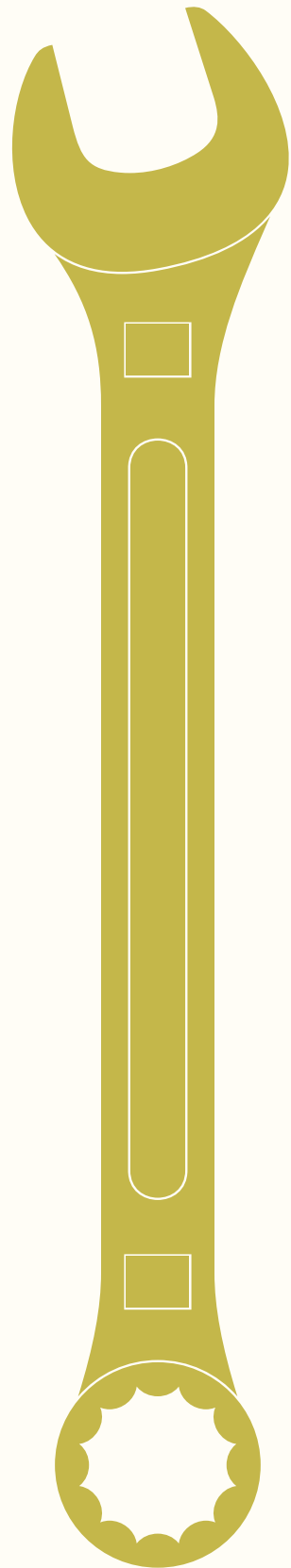












# Kunstkritiek is een levensstijl

Tamara Beheydt

“Wat wil je later worden?” “Kunstcritica.” Het is geen vanzelfsprekend antwoord, maar wel het antwoord dat ik gaf toen ik in 2010 mijn studies Kunstwetenschappen aan de K.U. Leuven aanvatte. Niet zelden volgden op dit antwoord nieuwe vragen: “wat is dat precies?” of “waarom is dat nuttig?”

Het lijkt soms evident dat de kunstkritiek vandaag, net als de hedendaagse kunst zelf, geen definitie kent. De vraag “Wat is kunstkritiek” is even complex? als de vraag “Wat is kunst?” Zoals Marcel Broodthaers ooit zei: “De vraag wordt geïdentificeerd door het antwoord, wat bevestigt dat kunst gewoon zichzelf definieert.” Een even absurd als geniaal antwoord. Toch moeten er een aantal criteria, motivaties, of principes bestaan om kunstkritiek te beoefenen, en het als een veld af te bakenen. Wat is precies de taak van een kunstcriticus? Mag of moet je als kunstcriticus een oordeel vellen of niet? Wat is het verschil tussen kunstkritiek en andere vormen van schrijven over kunst? En vooral, wat is de relevantie van kunstkritiek?

Al zes jaar schrijft de Antwerpse kunst- en onderzoeksräume Lokaal 01 een programma uit voor aspirant-kunstkritici. Een jonge schrijver wordt aan een kunstenaar-in-residentie gekoppeld, ze gaan tijdens de werkperiode in gesprek, en de criticus schrijft een (of meerdere) tekst(en) over het werk van de betreffende kunstenaar. Wat mij aantrok in dit programma is het ‘metaverhaal’: waarom is het nuttig om kunstproductie en -kritiek te koppelen, en wat hoop ik in dergelijk programma te leren? Om deze vragen te beantwoorden, ging ik in gesprek met drie eerdere deelnemers aan het programma. Deze drie personen - Stefaan Vervoort, Indra Devriendt en Jozefien Van Beek - zijn op drie heel uiteenlopende manieren met kunstkritiek begaan, en ook zij bevonden zich ooit waar ik me nu bevind: aan de vergadertafel van Lokaal 01.

### Verhoudingen tot kunst

Stefaan Vervoort nam in 2010 deel aan de eerste editie van het programma voor aspirant-critici. Twee jaar later werd hij begeleider van nieuwe aspirant-kunstkritici. Hij heeft duidelijk goed nagedacht over wat kunstkritiek doet of kan en formuleert een helder vertrekpunt: “Elke definitie is vaag. Het is echter belangrijk dat je als kunstkriticus nadenkt over je houding bij het kijken naar kunst, over de positie die je inneemt ten opzichte van het kunstwerk. Er zijn verschillende posities mogelijk, die uitgaan van een bepaald ‘kunstbeeld’.” Vervoorts stelling verdedigt een pluralistische definitie van kunstkritiek: het gaat om een houding ten opzichte van een welbepaald kunstwerk binnen een context, vertrekkende vanuit het kunstwerk zelf. Volgens Vervoort beschouwt een kunstkriticus het werk zo vrij mogelijk van vooropgestelde criteria, met als doel “niet per se een waardeoordeel, maar wel het uitleggen van wat er op het spel staat. Elk kunstwerk bezit contradicties en betekenissen, die historisch en sociaal geïnformeerd zijn.”

Een kunstkriticus velt tot op zekere hoogte wel een oordeel, maar moet ook méér te vertellen hebben dan slechts een positieve of negatieve evaluatie van een kunstwerk. Kritiek wordt al te vaak begrepen als negatieve communicatie. Een criticus is in de ogen van velen

een brompot, spelbreker, hautaine betweter, die overal wat op aan te merken heeft en elke vorm van plezier stuk maakt met vragen en bedenkingen. Als ik zeg dat ik graag kunstkritica wil worden, is dat niet wat ik in gedachten heb. Kritiek is in mijn interpretatie een uiterst genuanceerde communicatie. We moeten af van het taboe op kritiek: een minder positief oordeel kan geuit worden, maar enkel mits grondige argumentatie. Ook een ongenueerde en ongeargumenteerde positieve kritiek is naar mijn mening irrelevant. Typisch aan de kunstkritiek is bovendien dat je ook je eigen standpunt in vraag stelt. Wie dat niet doet is immers niet kritisch.

Daarmee is echter nog niet gezegd waarom het interessant is om de zeer specifieke vorm van kunstkritiek te beoefenen. Ook van kunst valt geen eenzijdige definitie te bedenken. Kunst kan als ornamenteel beschouwd worden, of als een reflectie van de samenleving, tijd en ruimte waarin het is gecreëerd. “Elke creatie reageert op – dit wil zeggen, worstelt met, of overstijgt – impliciete esthetische normen en culturele doelstellingen. Een kunstwerk is zélf een kunstkritisch werk,” verdedigt de Noord-Amerikaanse filmcriticus A.O. Scott in zijn recent gepubliceerd boek *Better Living Through Criticism*.<sup>1</sup> Hij beschrijft kunst en kunstkritiek als een onafscheidelijke tweeling: “kunst heeft de taak onze geesten te bevrijden, en kunstkritiek heeft de opdracht iets met deze vrijheid te doen.”

De inschatting van een kunstwerk is vaak erg persoonlijk. Dit zou een reden kunnen zijn om kunstkritiek af te schrijven als puur subjectief en dus niet serieus te nemen genre. Een eerder negatief oordeel wordt al helemaal niet geapprecieerd. Scott: “Het is een algemeen aanvaard gegeven dat de onderdrukking van het kritisch instinct een sleutel is tot het bewaren van harmonie, beschaafdheid en degelijke sociale orde. Tegelijk hechten we veel waarde aan oprechtheid en gezond verstand, streven naar excellentie en het verdedigen van sterke normen.” In tegenstelling tot positieve wetenschappelijke onderzoeksresultaten, kan kunstkritiek niets onomstotelijk bewijzen. Kunstkritiek functioneert op basis van waarden en argumenten en heeft bijgevolg de kracht om een debat te openen.

<sup>1</sup> Volledige referentie: A.O. Scott, *Better Living Through Criticism: How to Think about Art, Pleasure, Beauty, and Truth* (London: Vintage Books, 2016).

## Schrijven over kunst

De kunstkritiek beslaat een veelheid aan tekstgenres gerelateerd aan kunst, zoals het essay of de journalistieke reportage. Af en toe dringt een (nieuw) medium zelfs een nieuwe vorm van ‘kunstschrijven’ op. Ik sprak met Jozefien Van Beek, oprichtster en hoofdredactrice van het jonge kunstmagazine *Oogst*. Dit magazine onderscheidt zich van andere platformen voor kunstkritiek door een andere omgang met het doelpubliek, zo stelt Van Beek: “Mijn ervaring met kunstkritiek is dat het vaak heel hermetisch is. Dat willen we met *Oogst* anders. Wij willen een ruimer publiek bereiken en dat doe je niet door de lezer het gevoel te geven dat hij of zij dom is.” *Oogst* stelt een vorm van schrijven voorop die aandacht heeft voor een gevoelsmatige of zelfs subjectieve lectuur. “Wij bieden heel persoonlijke teksten over kunst,” zo zegt ze, “met minder nadruk op de actualiteit of de boodschap ervan.”

Ik verwacht inderdaad zelden dat ik mij door een tekst dom zou voelen, maar misschien hangt dit af van mijn houding tegenover moeilijke lectuur. Enerzijds vind ik dat kunstkritiek niet moeilijk hoeft te zijn – ik ben er zelfs voorstander van moeilijke concepten zo makkelijk mogelijk uit te leggen. Hoe helderder een tekst, hoe redelijker de argumenten lijken. De aanname dat kunstkritische teksten per definitie moeilijk zijn, lijkt me eerder een cliché dan een feit. Anderzijds hoeft een moeilijke tekst de lezer niet het gevoel te geven dat hij of zij dom is. Wanneer ik een tekst niet begrijp, ga ik de uitdaging aan, vestig ik mijn aandacht en ga ik op zoek naar antwoorden. Aannemen dat de lezer zich dom voelt en de tekst opgeeft, is naar mijn mening een onderschatting van de lezer. Waarom zou de lezer niet geprikkeld, uitgedaagd mogen worden? Wanneer de interesse in het onderwerp groot genoeg is, zal de lezer de uitdaging aangaan en – wie weet – misschien zelfs iets leren. Hét verschil is dan misschien niet zozeer het vooropgestelde doelpubliek – kun je dat immers wel inschatten? – maar de verwachtingen en verantwoordelijkheid die de tekst aan deze (weliswaar anonieme en onzichtbare) lezer toekent. Kunstjournalistiek is er

vooral ter informatie en heeft geen andere verwachtingen van de lezer dan dat deze zich geïnformeerd voelt. De beoogde lezer van kunstjournalistiek is wellicht eerder passief. *Oogst* is een apart geval, omdat het niet louter informatie als doel vooropstelt, maar meer nog het delen van een persoonlijke ervaring. Er is een sterke een-op-een relatie met de lezer, alsof de auteur zich rechtstreeks tot een kennis wendt, met een verhaal over dat ene prachtige kunstwerk dat hij of zij recent zag (of eventueel hoorde). Ook hier speelt de lezer een passieve rol. Hem of haar wordt in principe geen *agency* of verantwoordelijkheid toegekend.<sup>2</sup>

Bij kunstkritiek ligt dat volgens mij anders. Stefaan Vervoort formuleert het als volgt: “als kunstcriticus stap je een tentoonstelling binnen en probeer je het werk te ontsluiten: wat voor betekenissen, en wat voor contradicties, zijn uit de kunst af te leiden? Je formuleert dit zo helder mogelijk om het werk ‘leesbaar’ te maken, maar zonder een denkkader op te leggen.” Kritiek heeft niet zozeer als doel de lezer van een of ander standpunt te overtuigen, als wel hem of haar te activeren om het besproken werk met nieuwe inzichten te beschouwen en een eigen mening te vormen. Kritiek kan dienen om de lezer tot kritiek aan te zetten. A.O. Scott: “(sommige lezers) luisterden en keerden naar de schilderijen en toneelstukken terug met hernieuwde interesse en inzichten.”

Overigens zijn niet alle genres van schrijven over kunst duidelijk onderscheiden. Een kunstjournalist kan zich een kritisch standpunt veroorloven. Een kunstkritische tekst geeft dan weer altijd een zekere basis aan descriptieve informatie mee, vooral aangezien het meestal een actueel kunstwerk of kunstgebeuren als aanleiding heeft. Indra Devriendt, schrijfster voor onder meer kunstmagazine *H ART*, getuigt hiervan: “*H ART* krijgt weleens de opmerking niet kritisch genoeg te zijn, maar die pretentie heeft het ook niet. (...) Toch probeer ik in de lagen van mijn tekst altijd een uitnodiging voor de lezer te verwerken: ik vind dit goed, maar is dat wel zo? (...) Het is wel mijn bedoeling dat de lezer zich een eigen mening kan vormen.”

<sup>2</sup> Ik heb hier uiteraard over een algemene denkwijze en niet over concrete teksten of auteurs. Vanzelfsprekend kan een tekst meer of minder passiviteit van de lezer verwachten, of meer of minder kritisch zijn, naargelang de intenties en visies van de auteur.

## Niet het doel, maar het middel

Wil een lezer zich enigzins geactiveerd voelen, is het belangrijk dat de tekst niet radicaal negatief is, maar gematigd en goed geargumenteed is. Een tekst die nieuwe inzichten biedt, maar ook impliciet vragen stelt, zal wellicht aanzetten tot nadenken en het vormen van een eigen mening. Dit is overigens niet enkel interessant voor een lezer, maar ook voor de kunstenaar wiens werk besproken wordt, zo stelt Indra Devriendt: “ik zie kritiek eerder als feedback. Het is vooral opbouwend bedoeld, de argumenten bevatten vaak een suggestie over hoe het beter kan. Het gaat immers om de dagelijkse praktijk van mensen: die breek je niet zomaar af. Ook voor de lezer voelt dat niet goed. Als je argumenteert en vragen opwerpt, stimuleer je de lezer echter om verder te denken en deel te nemen aan het debat.” Kunst reageert op (de esthetische waarden van) de maatschappij waarin het is gemaakt. Kunstkritiek helpt ons deze kunst in een relevant daglicht te zien, ontsluit en projecteert betekenis, biedt inzichten (dus niet enkel over een specifiek kunstwerk, maar mogelijk, doorheen deze kunst, over de maatschappij). In een democratische cultuur is het immers belangrijker dan ooit om nuance in elk standpunt aan te brengen: één persoon kan iets op een bepaalde manier beschouwen, interpreteren, maar iemand anders op een andere manier, die wellicht even geldig is.

Misschien is kunstkritiek om die reden zelfs een “meer elementaire, reflectieve activiteit,” zo oppert Scott. Kunstkritiek gaat niet over een kunstwerk de grond in boren of de hemel in prijzen, stelt hij, want: “kunstkritiek begint bij denken”. Omdat kunstkritiek over zoiets ongrijpbaar en tegelijk maatschappelijk relevant gaat, overstijgt het het louter tekstuele eindresultaat. Devriendt bevestigt het belang van kunstkritiek als mentaliteit: “kunstkritiek hoeft niet tekstueel te zijn, het is ook een methode, een manier van kijken. Ik ben van nature uit zeer kritisch, dus kijk en luister ik met een zeer kritische blik.”

Met andere woorden: kunstkritiek is een manier om zich tot kunst te verhouden. Eerder nog dan kunstkritiek als doel te beogen, is het

belangrijk een kunstkritische houding aan te nemen bij het beschouwen van kunst. Devriendt: “een zwart-op-witte tekst wordt al te vaak als waarheid gelezen. Dat is gevaarlijk, vooral als je negatieve kritiek uit: je kan er schade mee aanrichten wanneer de lezer je standpunt uit zijn context haalt.” Ik zou hier zelfs verder durven gaan: het gevaar bestaat, wanneer je kunstkritiek enkel als eindresultaat beoogt, dat je het subject helemaal gaat afbreken en argumenten achterwege gaat laten. Wanneer kunstkritiek een levenshouding is, is bevraging een natuurlijke reflex en lijkt het ontbreken van (goede) argumenten ondenkbaar.

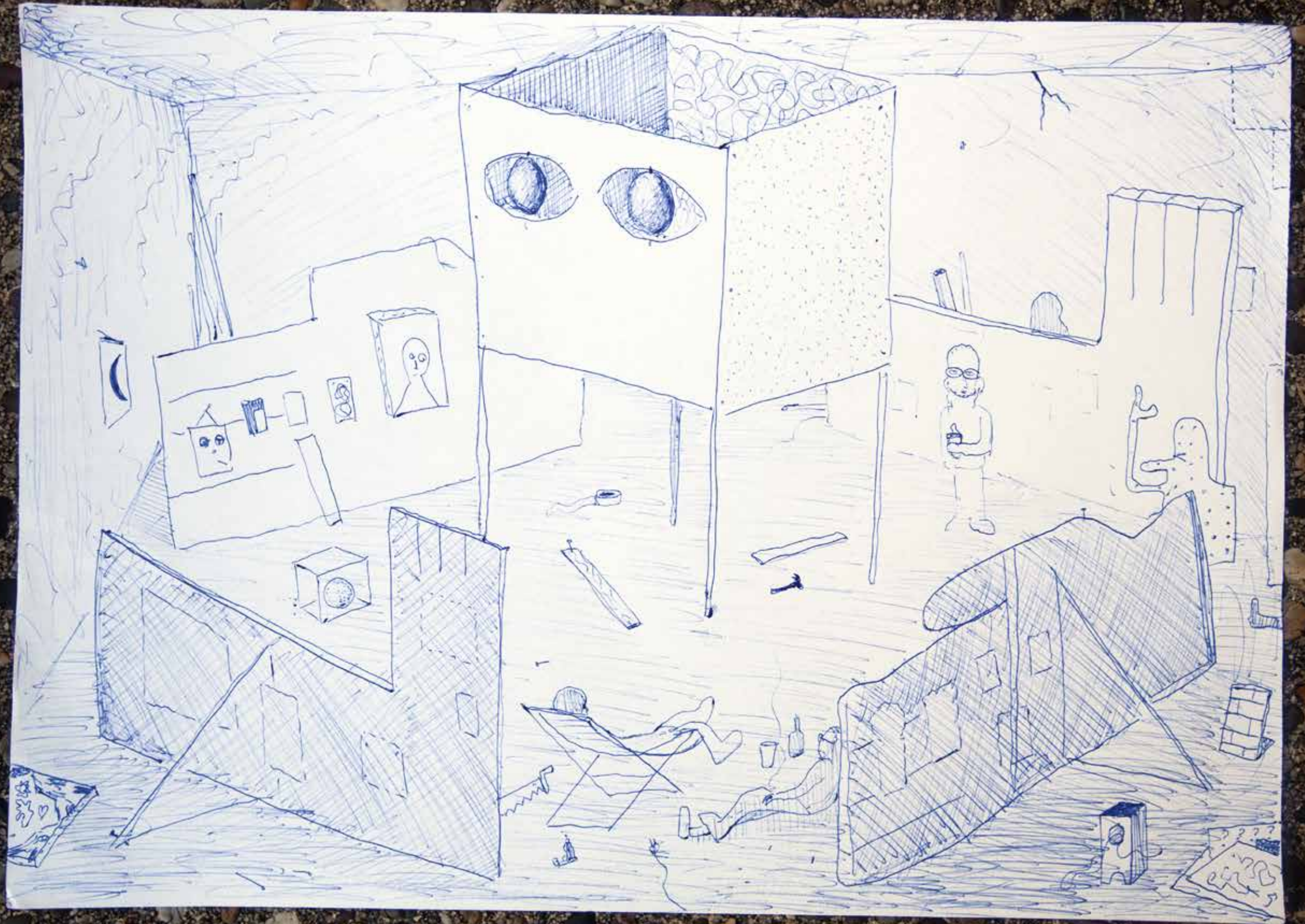
Kunstkritiek is dus zeker een tekstueel genre, maar meer nog gaat het om het belang van vragen stellen, en open staan voor de vragen en argumenten van anderen. A.O. Scott en Indra Devriendt zijn het dus duidelijk – los van elkaar – eens over (kunst)kritiek als fundamentele manier om in het leven te staan. Is het immers niet belangrijk de maatschappij, haar artistieke reflecties en jezelf steeds opnieuw in vraag te stellen? Ik weet niet precies wat kunstkritiek is, net zomin als ik weet wat kunst is. Wel weet ik dat kunstkritiek de houding is waarmee ik kunst en liefst ook de samenleving waar kunst betrekking op heeft, beschouw.

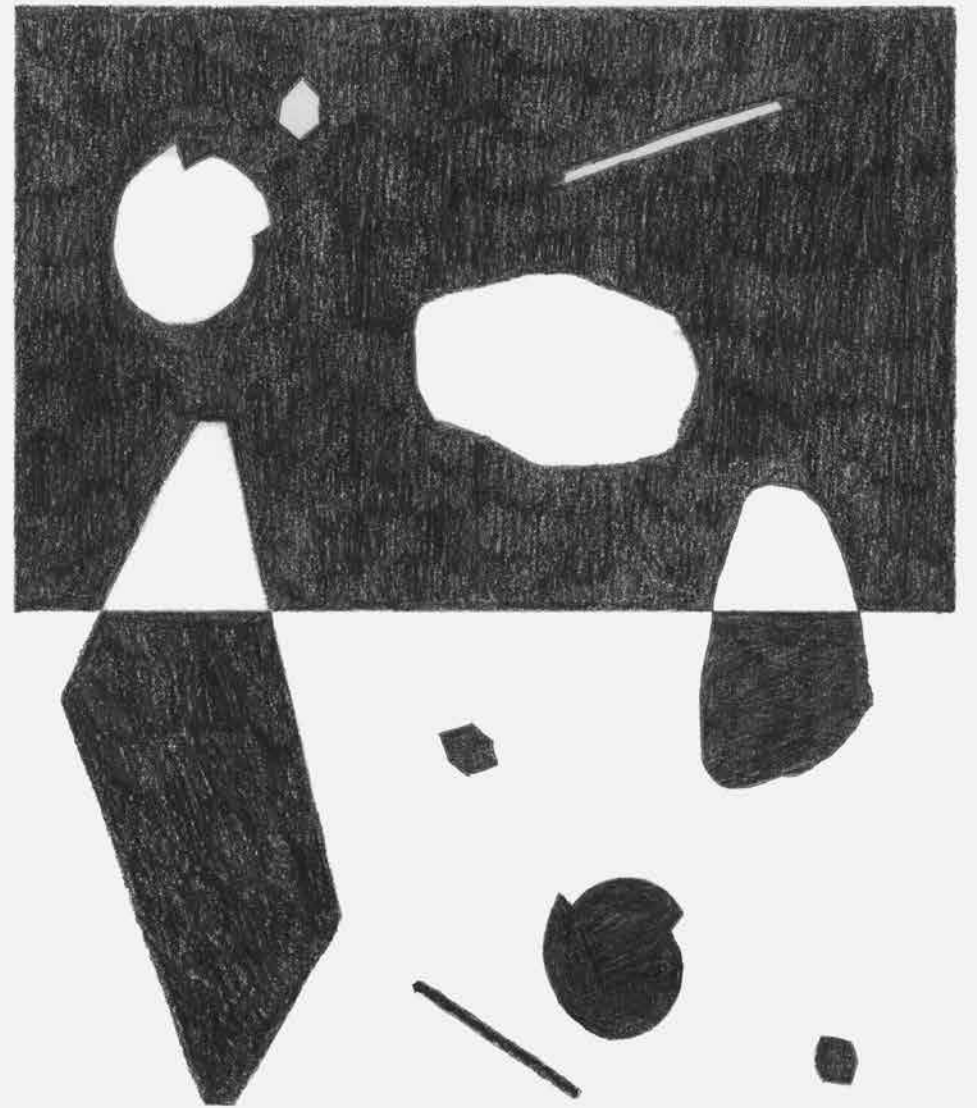
We are just dust falls from demagnetized patterns—  
 Show business—Calendar in Weimar youths—Faded  
 poets in the silent amphitheater—His block house went  
 away through this air—Click St. Louis under drifting  
 snow—And I think maybe I was in old clinic—Outside  
 East St. Louis—Really magnificent for two notes  
 a week—Meanwhile I had forgotten "Mother"—  
 Wouldn't you?—Doc Benway and The Carbonic Kid  
 turning a rumble in Dallas involving this pump goofed  
 on ether and mixed in flicker helmets—  
 "He is gone through this town and right away tape  
 recorders of his voice behind, John—Something wrong  
 —I can pose a colorless question?"  
 "Is all right—I just have the silence—Word dust falls  
 three thousand years through an old blue calendar—"  
 William, no me hagas caso—People who told me I  
 could move on you copping out—said 'Good-Bye' to  
 William and 'Keep it practical' and I could hear him hit  
 this town and right away I closed the door when I  
 saw John—Something wrong—Invisible hotel room is  
 all—I just have the knife and he said,  
 "Nova Heat moved in at the seams—Like three thou-  
 sand years in hot claws at the window"—  
 "And Meister William in Tétuan and said: 'I have  
 glimmick is cool and all very technical—These colorless  
 sheets are the air pump and I can see the flesh when it  
 has color—Writing say some message that is coming  
 on all flesh—"  
 "And I said: William tu es loco—Pulled the reverse  
 switch—No me hagas caso—Kitchen knife

in the heart—Feel it—Gone away—Pulled the reverse  
 switch—Place no good—No bueno—He pack caso—  
 William tu hagas yesterday call—These colorless sheets  
 are empty—You can look any place—No good—No  
 bueno—Adios Meister William—"

THE POISON CON

I g with Merit Inc. checking store at-  
 ten eny with a c hoppers"—There  
 wa aged cunt this chihuahua  
 wh d and d and who was an  
 sw b Sch with coon of black  
 A I with co r who was an  
 I C with co r who was an  
 S S with co r who was an  
 S S with co r who was an











# Art criticism: a way of life

Tamara Beheydt

‘What do you want to be when you graduate?’  
‘An art critic.’ Not the most obvious response, but nevertheless the one I would give at the start of my studies in Art Sciences at K.U. Leuven in 2010. This answer would usually elicit further questioning: ‘what does that entail exactly?’ and ‘what’s that good for?’

It sometimes seems patently clear that art criticism, just like contemporary art itself, is lacking a definition. The question ‘what is art criticism?’ is just as complex as the question ‘what is art?’ As Marcel Broodthaers once said: ‘The question is identified by the answer, which confirms that art simply defines itself.’ An answer that’s equal parts absurd and genius. And yet there must be a number of criteria, motivations or principles for practising art criticism and distinguishing

it as its own field. What exactly is the task of an art critic? May (or must) one pass judgement as an art critic or not? What is the difference between art criticism and other forms of writing about art? And most of all, what is the relevance of art criticism?

For six years, Antwerp’s art and research space Lokaal 01 has organised a programme for aspiring art critics. A young writer is paired off with an artist-in-residence, they enter into discussion during the working period, and the critic writes one (or multiple) text(s) about the work of the artist in question. What drew me to this programme is the ‘meta story’: why is it useful to pair art production with art criticism and what do I hope to learn from such a programme? To answer these questions, I spoke with three

former participants in the programme. These three – Stefaan Vervoort, Indra Devriendt and Jozefien Van Beek – adopt completely different approaches to art criticism, but were all once in the position I find myself now, sat at the conference table at Lokaal 01.

### Relationship to art

In 2010, Stefaan Vervoort participated in the first edition of the programme for aspiring critics. Two years later he became a coach to new aspiring art critics. He has clearly spent quite some time thinking about what the art critic does, or can do, and kicks off with a clearly formulated argument: ‘Every definition is vague. The important thing, as an art critic, is that you consider your attitude when you look at art, your position with respect to the artwork. There are different possible positions based on certain views of art.’ Vervoort’s position defends a pluralistic definition of art criticism: central is the attitude with respect to a given artwork within a given context, the artwork itself being the starting point. According to Vervoort, an art critic’s interpretation of the work should be as free as possible from preconceived notions, with the goal of arriving at ‘not a value judgement per se, but an explanation of what is going on. Every artwork contains contradictions and meanings that are informed by an historical and social context.’

An art critic does to a certain degree pass judgement, but should also have more to communicate than simply a positive or negative evaluation. Criticism is too often understood as negative communication. A critic

is, in the eyes of many, a grouch, a killjoy, a haughty know-it-all who has something to say about everything, extinguishing any form of pleasure with questions and considerations. When I say that I want to become an art critic, that’s not what I have in mind. Criticism is in my interpretation an extremely nuanced form of communication. We need to distance ourselves from the taboo of criticism: a less positive opinion may be expressed, but only if properly substantiated. By the same token, positive criticism that is lacking in detail and substantiation is also irrelevant, in my opinion. Most of all, it should be characteristic of art criticism that you also question your own standpoint. After all, if you don’t, you’re not being critical.

This doesn’t yet explain the merit of practising the very specific form of art criticism. Art is also impossible to define unequivocally. Art can be viewed as being ornamental or as being a reflection of the society, time and space in which it was created. ‘Every made thing answers to – which is also to say that it struggles against, and sometimes transcends – aesthetic norms and cultural purposes that are implicit within it [...] A work of art is itself a piece of criticism,’ posits the North-American film critic A.O. Scott in his recently published book *Better Living Through Criticism*.<sup>1</sup> He describes art and art criticism as inseparable twins: ‘It’s the job of art to free our minds, and the task of criticism to figure out what to do with that freedom.’

One’s assessment of an artwork is often very personal. This could be the basis for arguing that art criticism should be written off as purely subjective, impossible to take seri-

ously as a genre of writing. More negative assessments are not appreciated at all. Scott: ‘It is generally accepted that the suppression of the critical instinct is one of the keys to the maintenance of harmony, civility, and a decent social order. [...] At the same time however, we place great value on (or at least pay habitual lip service to) truthfulness and sound judgment, the pursuit of excellence, and the maintenance of high standards.’ In contrast with positive scientific research results, art criticism cannot prove anything incontrovertibly. Art criticism works based on values and arguments and has, as a consequence, the power to initiate debate.

### Writing about art

Art criticism covers a variety of genres of text relating to art, such as the essay or journalistic report. Now and again a (new) medium brings about a new form of ‘art writing’. I spoke with Jozefien Van Beek, founder and editor in chief of the new art magazine *Oogst*. This magazine distinguishes itself from other platforms for art criticism by the way it connects with the target readership, according to Van Beek: ‘My experience with art criticism is that it is often very hermetic in character. That’s not what we want for *Oogst*. We want to reach a broader public and you don’t achieve that by giving the reader the impression that he or she is stupid.’ *Oogst* champions a form of writing that is open to sensitive and even subjective material. ‘We offer very personal texts on art’, she explains, ‘with less emphasis on current affairs or the message of the day.’

Although I would say that I rarely expect to be made to feel stupid by a text, perhaps this has to do with my attitude with respect to difficult reading material. On the one hand I don’t feel that art criticism needs to be difficult – in fact, I’m in favour of making difficult concepts as easy as possible to explain. The clearer the text, the more reasonable its arguments come across. To me, the assumption that art-critical texts should be difficult by definition seems more a cliché than a fact. On the other hand, a difficult text shouldn’t necessarily give the reader the feeling that he or she is stupid. If I don’t understand a text, I accept the challenge, pay close attention and go in search of answers. To assume that the reader would feel stupid and give up on the text is, in my view, to underestimate the reader. Why shouldn’t the reader be stimulated, challenged? If their interest in the subject is great enough, the reader will accept the challenge and – who knows – maybe even learn something.

As such, perhaps the important difference is not so much the intended readership – after all, how do you estimate that? – but the expectations and responsibility that the text grants the (admittedly anonymous and invisible) reader. Art journalism serves primarily an informative purpose and so the reader expects little more than to be informed. The intended reader of art journalism is perhaps rather passive. *Oogst* is a different story because it does not simply present information so much as it presents a personal experience. There is a strong one-on-one relationship with the reader, as if the author is addressing an acquaintance, speaking about that one fantastic artwork that he or she recently saw (or,

<sup>1</sup> Complete reference: A.O. Scott. *Better Living Through Criticism: How to Think about Art, Pleasure, Beauty, and Truth* (London: Vintage Books, 2016).

perhaps, heard). Here, too, the reader plays a passive role. He or she is not granted any agency or responsibility.<sup>2</sup>

In art criticism it's different, in my view. Stefaan Vervoort puts it as follows: 'as an art critic you enter an exhibition and try to get to the bottom of the work: what kinds of meanings and what kinds of contradictions can be derived from the artworks? You formulate this as clearly as possible in order to make the work "readable", without imposing a conceptual framework.' It is not so much the objective of criticism to convince the reader of one standpoint or another so much as to enable him or her to look at the work in question with new insights and to form his or her own opinion. Criticism can serve to get the reader thinking critically. A.O. Scott: '[...other readers] listened and then returned to the paintings and the plays with renewed interest and insight.'

Furthermore, there is no clear distinction between the different genres of art writing. An art journalist is in a position to be critical. An art-critical text by contrast always conveys a certain basic amount of descriptive information, especially given the fact that it usually concerns a current artwork or art event. Indra Devriendt, writer for art magazine *H ART*, among others, testifies to this: '*H ART* does sometimes receive the comment that it is not critical enough, but it doesn't aim to be. (...) Still, I still try to incorporate a certain invitation to the reader embedded the layers of my text, as if to say: I like this, but should I? (...) It is my intention that the reader is able to form their own opinion.'

### Not the end, but the means

If the reader seeks to feel activated in some way, it is important that the text is not too radically negative, but instead moderate and well-argued. A text that offers new insights but also implicitly asks questions will most probably encourage the reader to contemplate and form their own opinion. Incidentally, this is not only of interest to the reader, but also to the artist whose work is being discussed, suggests Indra Devriendt: 'I see art criticism more as feedback. It is intended to be constructive, the arguments often contain a suggestion for how things could be improved. It's always about someone's artistic practice: you don't just destroy them. Even the impartial reader would find that uncomfortable. However, if you pose arguments and questions, you stimulate the reader to think more about it and take part in the debate.'

Art responds to (the aesthetic values of) the society in which it is made. Art criticism helps us to see this art in a relevant light, it reveals and projects meaning, offers insights (not only regarding a specific artwork, but possibly beyond it, regarding society). In a democratic culture it is more important than ever that every standpoint is suitably nuanced: one person may interpret something in a certain way, but someone else may see it in a different, probably equally valid way.

For this reason, perhaps art criticism is a 'more elementary, reflexive activity', offers Scott. Art criticism is not about decimating or deifying an artwork, he says, because: 'Thinking is where criticism begins'. Because art criticism concerns something that is at once

both elusive and relevant to society, it transcends the purely textual end result. Devriendt confirms the importance of art criticism as a mentality: 'art criticism doesn't need to be textual, it is also a method, a way of seeing. I am naturally very critical, so I look and listen with a very critical eye.'

In other words: art criticism is a way of relating to art. It is important to adopt the attitude of art criticism at an earlier stage, when viewing art, rather than seeing art criticism as an end point. Devriendt: 'a black-and-white text is all too often read as the definitive truth. This is dangerous, particularly if you are expressing negative criticism: you can cause damage if the reader takes your standpoint out of context.' I would even dare to go further: there is the danger, if you only view art criticism as an end result, that you will totally destroy the subject and abandon sound argumentation. If art criticism is a lifestyle, then questioning is a natural reflex and the lack of (good) argumentation unthinkable. Art criticism, then, is certainly a textual genre, but more than this it is about the importance of asking questions and remaining open to the questions and arguments of others. A.O. Scott and Indra Devriendt are therefore – unbeknownst to them – in agreement regarding (art) criticism as a fundamental way of living. After all, is it not important to continue to question society and its artistic reflections, not to mention oneself? I don't know what art criticism is any more than I know what art is. What I do know is that art criticism is the attitude I adopt when I view art and the society to which that art relates.

<sup>2</sup> Of course, here I'm talking about a general way of thinking and not specific texts or authors. Needless to say, it may be expected that a text is met with a varying degree of passivity from the reader, or that the text itself is more or less critical, depending on the intention and vision of the author.

*hat*  
*ho*  
*hen*  
*here*  
*hose*  
*hy*

*What is your locomotive?*

(murmur)









A TRAJECTORY OF MEANDERING A RETROSPECTIVE THOUGHTS

NICE AND CLEAN AND CLEAR AND NICE

WALL DRAWING  
LOOKING AT ALL MY THINGS SPREAD OUT LIKE THIS, I COULD START TO THINK IN TERMS OF AN OEUVRE

ABSTRACT PIECE FRAMED

A ROTATING SCULPTURE

A POSITIONED GIFT

LEFT-OVER WILLIAM CROWDER

50 WORKS ON PAPER.  
LOKAAL 01 = STUDIO

I WANT A BIG PIECE

WALLDRAWING

LOKAAL 01 / 2008 / WAITING FOR A RETROSPECTIVE





# Gesprekkenreeks

## Kunst in de ruimte

Louis De Mey

Sinds de jaren zestig kunnen kunstenaars, 'beeldhouwers' in het bijzonder, niet meer om de relatie tussen het werk en de ruimtelijke omgeving heen. Ze moeten omgaan met de erfenis van het minimalisme, waarin de perceptie van een kunstwerk van zijn evidentie werd ontdaan. De minimalisten thematiseerden het kader waarbinnen de kunst verschijnt, zowel het instituut als de fysieke context van het werk. De ruimte rondom het kunstwerk werd zo minstens zo belangrijk als het kunstwerk zelf.

Voortbouwend op deze geschiedenis, is het omgaan met de architecturale of institutionele situering van het kunstwerk, een doelbewuste keuze geworden. In de drie interviews die volgen, vallen zeer uiteenlopende strategieën te ontdekken waarmee kunstenaars vandaag omgaan met deze gegevens en deze erfenis.

Ik verzocht vanuit een eigen fascinatie voor architectuur deze drie kunstenaars om een gesprek rond deze thema's. Hoe gingen zij om met deze erfenis? Uiteraard is de keuze voor deze drie kunstenaars erg persoonlijk gekleurd. Adrien Tirtiaux (°1980) verwezenlijkte een schitterende sculptuur tijdens zijn residentie in Lokaal 01 die zijn

haast scenografische omgang met ruimte op een heel pure manier belichaamt, en zo de aanzet gaf voor deze tekst. Hij verenigt zijn twee fascinaties of achtergronden, architectuur en striptekeningen, in een beeldend oeuvre dat de beide met performance, ritme en tijd verbindt. Mathias Prenen en Philip Metten ontmoette ik reeds voor deze interviews plaatsvonden. Deze tekst gaf me de gelegenheid een aantal persoonlijke inzichten te horen over hun werk. Mathias Prenen (°1990) onderzoekt de relatie tussen ornament en structuur, onder meer in verschillende architectuurtradities, aan de hand van werken wiens constructieve logica aansluiting zoekt bij de omgevende architectuur. En Philip Metten (°1977), ten slotte, maakt abstract-grafische sculpturen die functioneel zijn - zoals een café, tentoonstellingsdisplay, of restaurant - en dus door de gebruikers 'geactiveerd' worden.

In de drie gesprekken snijden de kunstenaars enkele thema's en perspectieven aan vanuit het erg persoonlijke standpunt van hun eigen praktijk. Deze inzichten zetten aan tot diepere verkenning van hun oeuvres, maar kunnen evenzeer gebruikt worden om met nieuwe ogen naar het werk van andere kunstenaars te kijken.

---

## 1 Constructie en ornament

### Mathias Prenen

Als we het willen hebben over je werk in relatie tot ruimte of specifiekere architectuur, lijken architectuurelementen mij een mooi startpunt. De #MA serie vertrekt op een heel directe manier vanuit zo'n element, de baluster. Bovendien lijkt een van de hoofdthema's van je oeuvre hierin te beginnen. Hoe kwam deze #MA reeks tot stand?

De #Ma serie heb ik in Japan gemaakt. Het is begonnen als een eerder sociaal project, dat uit foto's bestond. Ik heb balusters, een

soort 'palen', een heel Westers element, aan verschillende mensen in Japan gegeven, en heb hen gevraagd er een foto van te nemen op de manier dat zij het object het mooist afgebeeld vonden. Ik vroeg een soort esthetisch oordeel over een Westerse *tool* aan mensen uit een heel andere leefwereld. Eén persoon reisde speciaal naar zijn grootmoeder in Kyoto om het object daar in het ochtendlicht te fotograferen, wat hij prachtig vond werken bij de baluster. Iemand anders heeft de baluster gefotografeerd in zijn slaapkamer met een smartphone, ervan overtuigd dat dit de juiste manier was om het vast te leggen, heel snel en vluchtig. Ik heb die foto's toen gelamineerd op platen en eenmalig geëxposeerd.

'Ma' is een Japanse Kanji of karakter en betekent 'interval', 'ruimte', 'space'. Het ziet er ook uit als een ruimte. Zo'n karakter fascineert mij enorm. Ik vind dat prachtig, wanneer zoiets in een werk gebeurt, dat betekenis en symbool helemaal komen samen te vallen. Dat symbool belichaamt het ongrijpbare concept 'ruimte' op een heel concrete manier.

Wat terugkomt in de #MA serie is een vormelijk onderzoek naar wat zo'n object eigenlijk inhoudt. Voor mij is dat een soort archetype uit een Westerse traditie, en elk van die 'totems' hebben een andere manier om dezelfde vormtaal te evoceren. Voor mij is de baluster *basically* wat beeldhouwen is, namelijk een vorm die in- en uitwaarts welt. Beeldhouwen is voor mij een geëmancipeerde vorm van architectuur. De baluster is dat in zijn geornamenteerde verschijning eigenlijk ook. Het is een element uit de architectuurcontext, een structurelement, dat een vorm kreeg toegewezen. Ik zie in deze dialoog tussen het ornamentele en het structurele een fascinerende gelijkenis met het abstracte in relatie tot het figuratieve. Het ene lijkt te verschijnen uit het andere, terwijl ze toch een wisselwerking in twee richtingen inhouden.

De enige tekst die je tot nu toe in relatie tot je werk positioneerde, 'The Temple of the Golden Pavilion' van Yukio Mishima, verwoordt die kijk op architectuurelementen vrij accuraat.

"Now I no longer pursued the Illusion of a Golden Temple in nature and in the objects that surrounded me. Gradually the Golden Temple came to exist more deeply and more solidly within me. Each of its pillars, its Kato windows, its roof, the phoenix at the top, floated clearly before my eyes, as though I could touch them with my hands. The minutest part of the temple was in perfect accord with the entire complex structure. It was like hearing a few notes of music and having the entire composition flow through one's mind: whichever part of the Golden Temple I might pick out, the entire building echoed within me."

– Yukio Mishima, *The Temple of the Golden Pavilion*

Wat ik zo mooi vind aan dat stuk tekst, is dat het simpelweg evoceert wat ik in mijn praktijk doe. En dan bedoel ik ook simpelweg het kijken, het gebruiken van een element, een object of een methode, opgenomen uit een bepaalde cultuur in de loop van mijn leven. Die elementen echoën in mijn praktijk, dat echoot in mijn zijn.

Die tekst suggereert in de context van je werk enigszins een evenwicht tussen jouw sculpturen en de ruimte eromheen. In hoeverre heb je een bepaalde ruimte in je hoofd tijdens het ontwerpen van een sculptuur? Zit je volledig in de mindset van het atelier of heb je de specifieke expositieruimte al in gedachten?

Het hangt nogal af van de reeks, of welke specifieke sculptuur. Bijvoorbeeld de #Kochu reeks, de grote, zwarte modules, is binnen mijn praktijk tot stand gekomen als een manier van tonen, ontsproten uit elementen die al in mijn praktijk aanwezig waren. Deze modules creëren een omgeving voor zichzelf en de objecten die erop getoond worden. Naarmate dat is gaan groeien voor tentoonstellingen of andere toonmomenten werd dat een project op zichzelf, die zwarte vormen, die 'stages' als het ware. Het hangt steeds erg af van het moment en de andere kunstenaars. Bij de expo 'the act of staring at the sun' heb ik intensief met enkele andere deelnemende kunstenaars samengewerkt, zoals Yelena Vanoverbeek en Margarita Maximova, om uiteindelijk de vormen in de juiste positie te krijgen. Er werden zelfs protheses aan gebouwd om zo te onderzoeken vanaf wanneer dat object een sokkel werd, en tot waar het nog een sculptuur blijft. Hoe kan ik dat werk op die grens laten bestaan? Zo'n project hangt heel erg af van het moment, de plaats, de specifieke ruimte. Kijken we daarnaast bijvoorbeeld naar de 'proto' totems, #kochu1 en #kochu2, die in dezelfde serie de zwarte modules voorgingen, dan zijn dat voor mij meer sculpturen als autonome, soevereine objecten. Ook het feit dat deze reeks drager is van zoveel verwijzingen naar symboliek en zoveel referenties bevat, duwt ze voor mij eerder richting autonome sculpturen. Het hangt er dus heel erg vanaf over welk project het gaat, maar gewoonlijk creëren de sculpturen een eigen omgeving.

Dus de #kochu reeks is eerder tot stand gekomen binnen een atelier context, autonoom dus. Je 'verbouwt' ze als het ware om te passen in verschillende contexten?

Nu beginnen ze, telkens er een nieuwe gelegenheid is waar dat werk gevraagd wordt, te veranderen. En ik bemerk dat ik precedenten, vorige edities van dezelfde reeks, begin te introduceren en op basis daarvan nieuwe sculpturen begin te maken. Dus er is altijd sprake van een vorige, en een nieuwe. Ik moet er telkens proberen om verder mee te gaan.

En hoe is de eerste 'module' van die reeks tot stand gekomen?

Die modules komen voort uit twee sculpturen die ik aan het creëren was. Ik was heel veel aan het kijken naar architectuur, vooral Japanse architectuur. Ik keek intensief naar houtverbindingen, ik tekende vele varianten en ook in de praktijk begon ik die verbindingen te maken. Ik wou ze uitvergroten. Het werden zelfstandige objecten en ze moesten ergens op kunnen staan, maar ik kwam niet direct tot de juiste vorm. En toen begon ik te schetsen. Ik schetste een simpele vierhoek waarop ik de sculptuur tekende, en die vierhoek kreeg in die tekeningen bepaalde dimensies. Van daaruit bleef dat zich herhalen en ontstond uiteindelijk de eerste zwarte module als onderdeel van een grotere sculptuur in verschillende delen. Ik geloof dat dit het startpunt was voor twee projecten. Enerzijds kwam hier een reeks totems uit voort, vertrekkende uit #kochu1 en #kochu2, verderzinderend in #BALUSTER#SeiShonagon bijvoorbeeld. Anderzijds startte hiermee de reeks van zwarte volumes, #kochu3-5 die al sinds het begin verwezen naar een soort monumenten of grafzerken.

Wanneer werden de 'modules' van de kochu reeks verzelfstandigd?

De eerste keer dat de #kochu reeks ergens op zichzelf werd geplaatst, was als podium in #kochu3. Dat concept sluimerde al een tijd, maar daar gebeurde dat voor het eerst. Mensen moesten daar hun schoe-



#MA#Balusterseries3 2014



#BALUSTER#SeiShonagon 2015



#KOCHU4 2014



#KOCHU5 2015

nen uit doen, dat ging heel erg over het moment van het kijken, en maakte daar echt een event van. Ik was toen ook veel aan het lezen omtrent 'the imaginary and the real', en dat was voor mij ook echt iets belangrijk in dat werk. Men moest dat werk betreden, en dus even uit de realiteit stappen.

Wanneer je spreekt over dit tijdelijke ontsnappen aan de realiteit, bestaat er dan een ideale setting voor een sculptuur van Mathias Prenen, of zou je die ooit willen vormgeven?

Ik heb lang gespeeld met het idee om een omgeving te creëren voor mijn werk, een eigen ruimte te maken. Daar ligt ook het initiële idee van het afsplitsen van die #kochu reeks, het maken van een eigen setting waarin mijn sculpturen kunnen bestaan. Ik speel ook al een periode met het idee om een paviljoen te maken, wanneer de tijd en de gelegenheid zich aanbieden. Ik merk wel dat deze dialoog tussen sculptuur en dispositief een moeilijke lijn vormt in mijn praktijk. Wanneer is het een autonoom werk, en wanneer is het een vorm van tonen? Het fascineert mij als de dialoog tussen sokkel en sculptuur vertroebelt doordat de sokkel de sculptuur wordt. Ik draai het ook soms om. In #Kochu5 leunt de zwarte 'sokkel' op een stuk steen en een blok eik. Door de sculpturale vormtaal van deze elementen wordt de situatie omgedraaid, de sokkel steunt hier op sculpturale elementen. Ook #Kochu1 en #Kochu2 zijn een soort stapelingen van elementen, waaronder een sokkel, die weer op houtblokken staat, etc. Mijn werk gaat vaak over stapelingen. Ik teken uiteenlopende elementen, maak verschillende objecten, en opeens komen die samen. Ook de ananas en de bananen van #baluster#carmenmiranda zijn afzonderlijk gemaakt en op een bepaald moment samengekomen, op het moment dat het juist voelde.

Het wordt een soort optelsom, net zoals in architectuur, waarin het geheel veel meer is dan de delen, maar waar de individuele delen sterk zichtbaar blijven.

Vroeger had je een architecturale structuur, en die werd geornamenteerd. Dat ornament wordt op de structuur ge-superimposed. Wat er gebeurt vanaf het modernisme, is dat het ornament op zich wordt verschoven naar het gebouw, de structuur op zich. De structuur wordt het ornament. Kan een sculptuur dan ook structuur zijn die geornamenteerd wordt? In die totems kan je dat wel zien, een bepaalde vorm van structuur, waarop een vorm van ornament is geplaatst, zoals in #SeiShonagon, waar de textiele ornamenten letterlijk aan een structuur hangen.

Ik denk dat ik dat sculpturale en die architecturale elementen ook wil mengen vanuit een gevoel van het falen van architectuur om kunst te tonen. Mijn paviljoenen zouden er ook niet meer uitzien als architectuur, maar veel sculpturaler zijn. Ze zouden wel heel erg spreken over een plek, een afbakening, maar tegelijk ook erg vormelijk zijn, een soort puzzel van de twee. Constructie en vorm komen hierin opnieuw samen, in een balans tussen tonen en autonomie.

---

## 2 Performative architecture: comics as space-time complex

Adrien Tirtiaux

Before you went to art school, you studied architecture. What was the turning point for you to get into visual arts?

When I finished architecture, I thought it was too early to work in an office; I wanted to get out for a year to see something else. I thought it would be nice to get some art education, learn painting like my mother. I started at the art academy in Vienna having no idea about contemporary art. In the end I studied five more years, I didn't learn painting and the art that I do is rather close to architecture...

### So when you start a project, where do you begin?

I think the way I start a project, is more like an architect. I check the site, I always first go and see what the space looks like, what is the context. Then I check the different parameters. What is the budget? What are the available materials? What is not only the space, but the general context, the social context? Are there some problems in the space? Those are all questions that a decent architect considers. He or she goes on site, then starts designing the program that is proposed. Of course the strategy that I propose is not necessarily designing, but it is something that responds to the site and to the program in the same way an architect will respond with a building. It's very difficult for me to work in a studio. Classical painters or sculptors, they first start with nothing. I usually need the parameters that are given by the site to start working.

At home I work with models, digital sketches and drawings. Sometimes I experiment with small material tests in my atelier downstairs, but the construction almost always happens on site. It became my way of working: I need a bit of residency in the space that I will be exhibiting in.

### You also do a lot of gallery shows, is that condition harder for you to work with than to install an artwork a very distinct (public) context?

In Stroom I was initially invited to do something in the exhibition space, and I just said 'look, I'm more interested to work here in the offices.' I'm always looking for these kinds of opportunities, to be able to work in a context where I feel I can add something valuable, something critical.

The white cube is not so easy, because there are not so many things to play with, but you can always find ways to deal with a space, also in a gallery. Usually when I put on a gallery show it's a mix: there are some site-specific works that I did for the gallery, and some drawings and sculptures that work autonomous. In my gallery in Vienna, I once had a solo show, called 'Le Pouvoir de l'Ellipse', which became

a very complicated thing in this respect. The whole gallery became an installation where you could wander about. First there was a big Panel-Wall, an enlarged picture of Lucky Luke in a plain white desert, with a burning yellow sky. Then you entered a white space with a yellow ceiling and you became aware that you, as a visitor, were the hero of the comic story. It sounded like a stupid cowboy story, but it was talking about this problem of the white cube – the desert. The works in the white space were just made with blank paper, telling minimal stories related with the paper itself; the grid of a squared paper notepad became an allusion to Superstudio for example. I worked in a similar way with the architecture: there was another space supposed to represent the desert with a half-round window, I put an orange plexi plate on it and it became the sunset at the end of the story. The whole exhibition worked like this. Going down to the cellar, there was a kind of autobiographical part, with all the comic pages that I had drew up until then, presented in a form that referred to the installation that I had made three years before in the same space. So, yes, you can also react really site-specific in these kinds of spaces too.

Also in Lokaal01, a former garage, I worked with the elements that make it a different space than any white cube. There was this pit in the floor, there was the specific ceiling, and it was a starting point to create something, even though you could think that is not so much.

### Speaking of your intervention in Lokaal 01, next to performative works in which you yourself perform, you encourage the visitor in a lot of works to engage with your art, and also these works are thus in a way performative. What is at stake here?

I think the experience of space is very interesting. It's nice to see artworks or exhibitions in documentation, but when you actually were there you remember it better, because it was real. You were taken into a situation, and lived the moment, lived the experience of the artwork.

Maïté Vissault once labelled my work 'performative architecture'. In a way, every architecture is performative, because as you walk



Office / Beraques, 2013  
Wood, plasterboard, paint  
Installation view, Lokaal 01, Antwerp



Elevador social, 2016  
Reinforced concrete, cables,  
holes in dropped ceiling  
Installation view, Kunsthalle  
Sao Paulo



Productive Space #3  
(Le Pouvoir de l'ellipse), 2009  
Cardboard, diverse materials



Rhetoric Space #2  
(Medinet-Habu), 2010  
Cardboard, wood

in a building you take a certain route that engages you physically with it. That is the aspect I focus on, and because I bring it into an installation context, you become conscious of what kind of space you enter, and how. Sometimes it's me, myself that performs a story that people can identify with, sometimes I build some kind of display that puts the people in a position where they themselves can encounter architecture and think about it. Not only the architectural space, but also what it stands for. If it's a white cube, what story does it tell, if it's a cultural institution, blocked by some wood, what does it mean? One of the threads through the work is this connection between performing the space and a narrative with cultural or political content. Ramps, elevations, they always come again because they are a simple and strong way to engage the viewer physically. This experience is something tangible, apart from the object's field of references and aesthetics. Even if there is not much to see, you can start there and look at the space around. A lot of the things they are there in the space, but you have to bring people to see them and think about it. You need to activate the potential of the things that are already present.

#### Something you displayed in a very pure, distilled way in Lokaal 01...

In my intervention at Lokaal 01, I wanted to create a scenography for the space with as little elements as possible. First you come in, there is a very formal element in front of you that you can't understand. When you turn around, you can see what it is, where it comes from and where it leads you. That's also the way I documented it in my second book (*Space is Time*, 2013), as a succession of actions, like a storyline. I didn't need to fill all the space of Lokaal 01 with an exhibition to convey my idea; one element was sufficient.

#### The book brings me to mention your comics.

You have different ways of composing comic books. A functionalist would do like Hergé, starting with every panel at the same size and

adapting the boxes to the action happening in the story; but there are also authors like Fred that are more 'productive', starting from a concept for the full page for example. There is no storyline at the beginning, rather a composition concept that defines the story. There are more paths of reading that can appear, in which several figures pop up more than once. It's like architecture. The author thinks about how the viewer will go through the space (of the page), what will happen where, how will the viewer transform the arrangement of the spaces in a coherent story.

This year the Fédération Wallonie-Bruxelles asked artists and comic authors to document buildings for the yearbook of architecture in Wallonia. I made a comic about the city hall of Montigny-le-Tilleul by V+. I used the elevations, the sections and the plans of the building as if they were comic panels: they become temporal elements. I did not include any pictures of the actual building, only of the surroundings, and you have different stories to read related to the different entrances in the building and the routes visitors can follow. Somehow, this connection between constructing a space and constructing a story is my little pleasure. The title of one of my books '*Space is Time*' refers to the construction of a comic story. If you walk through a building, the arrangement of the spaces also relates to the duration of your walk and your perception of the architecture.

#### How do the architectural models you often show, relate to these drawings?

In '*Le Pouvoir de l'Ellipse*', before you came in the exhibition, there was a model of the gallery with the whole exhibition at the entrance. When you open a comic, you always see the whole, and then you understand it by reading the fragments. It was the same here; you had seen the whole at the beginning, but you didn't understand it, it was only after you had seen the different parts that it made sense. It's also about how you read a space, of course.

In the same exhibition, there were also other models on view, amongst others an Egyptian temple. It was cut in the middle and showing only half of the temple. When you enter you have a courty-



ard that is open, then you have a smaller courtyard, with a higher floor. The spaces in this succession become smaller every time, with higher floors and lower ceilings, and in the end you have a fake door. It is one of the first examples of narrative architecture. It's like the parcours of human life, expressed through space. Death is coming, and then the fake door will bring you to the 'real' (after)life. Showing this model made sense in this "narrative exhibition", but I couldn't integrate it in any show, it needs to fit in the context of the exhibition – the existing context, or the one I define.

---

### 3 De schil en de functionele sculptuur in het werk van

#### Philip Metten

Wat heeft je in 2006 ertoe gedreven om sculpturen te gaan maken die een nieuw soort ruimtelijkheid hadden in je oeuvre? Plots ontstaat hier de ruimtevullende installatie 'Noise of Quasar', waarin ook de toeschouwer een rol speelt.

Ik heb jarenlang autonome beelden gemaakt in mijn atelier. Ik werkte op een heel geïsoleerde manier, waar ik op een bepaald moment aan wou ontsnappen. Ik had toen veel muzikanten te vriend. Ik voelde de nood om uit dat isolement te breken en te gaan samenwerken met anderen. Ik begon sculpturen te maken die geactiveerd werden door de toeschouwer, een muzikant of een performer.

Ik ben dat steeds als een autonoom beeld blijven zien, waar dan een actie in plaatsvond, of op, of rond. De eerste maal dat ik zoiets realiseerde, was voor de tentoonstelling 'Kunst Nu' in 2006 in het S.M.A.K. Ik werd uitgenodigd om in de lange gang op de eerste verdieping een tentoonstelling te maken en had het plan opgevat om een grote sculptuur te maken die bestond uit twee verdiepingen. De onderste laag was een blackbox, waarvoor ik een regisseur had

uitgenodigd om een film te maken. Op de tweede verdieping speelden op de opening twee muzikanten die de sculptuur activeerden met hun performance. Daarbovenop heb ik nog een modeontwerper uitgenodigd die kostuums voor de muzikanten heeft ontworpen. Dat beeld verenigde een engagement van de toeschouwer uit, met de samenwerkingen waarnaar ik op zoek was. Toen dat werk gefinaliseerd was, kon ik het als toeschouwer bekijken en zag ik dat het veel linken had met architectuur, eerder dan met de klassieke beeldhouwkunst.

Ik ben altijd autonome beelden blijven maken, omdat ik dat zie als een eerste stap, een voedingsbodem om die eerder architecturale projecten uit te laten ontspringen. Ik kan niet out of the blue een architecturaal werk maken. Dat is altijd geënt op de zelfstandige sculpturen die ik eerst maak. Dus eigenlijk zijn die autonome sculpturen de formele ingrediënten. Ik vind het interessant om die sculpturen zodanig te plooiën en te manipuleren dat ze ruimtes worden. Je hebt de klassieke beeldhouwkunst, waar de toeschouwer zich buiten of naast het beeld bevindt. Er is altijd een afstandelijk kijkgedrag naar dat beeld. Ik probeer ergens te ontsnappen aan die afstandelijkheid. De toeschouwer wordt voor mij een deel van de sculptuur, of althans eerder een participant in de autonome sculptuur dan een beschouwende toeschouwer.

#### Waar ontstaan die autonome sculpturen, die voedingsbodem voor het meer ruimtelijke werk, dan?

De tekening is voor mij heel belangrijk, dat is de echte kern van het werk. Dat is altijd het startpunt, de tekeningen die ik maak. Die tekeningen ontstaan op een heel intuïtieve manier. Vervolgens wordt die tekening open geplooid tot een sculptuur en die sculptuur wordt daarna opnieuw een architectuur. Door die tekeningen zodanig te tonen in Netwerk Aalst, dat je tussen de tafels kon wandelen waar de tekeningen op lagen uitgespreid, ontstaat ook de referentie naar een grondplan. De sculptuur wordt opnieuw een tekening. Je ziet heel het skelet van ESSEN ernaast en er ontstaat een slingerbeweging van tekening naar sculptuur naar architectuur en dan terug naar de tekening. Eigenlijk slingert mijn hele oeuvre tussen die drie praktijken.

Toch komen deze tekeningen altijd voort uit collages. Ik werk met een heel groot archief van allerhande gevonden vlakken en lijnen, die ik door de jaren heen heb verzameld en verknipt. Dat is mijn persoonlijk archief of alfabet, omdat ik zelf nooit de eerste lijnen zet. Ik knip en plak die beelden in elkaar. De praktijk van de collage is misschien nog veel belangrijker dan die van de tekening. Die tekeningen, die ontstaan vanuit de collages. Dus wanneer ik een vraag krijg voor een interieur of een scenografie, dan grijp ik altijd eerst terug naar een tekening of een sculptuur die ooit tekening was.

Het hele proces van die collages te maken, dat heeft iets heel intuïtief, en is voor mij ook een manier om een soort concentratie op te bouwen. Dat werkt heel erg op intuïtie. Wanneer je dan een interieur maakt, of functionele sculptuur zoals ik dat liever noem, moet je heel rationeel denken. Het is het contrast tussen die beide dat me zo boeit.

**De sculpturen die vooraf gaan aan deze ‘functionele sculpturen’ hebben dan weer wel de kwaliteit van schilderijen, een soortgelijke autonomie.**

Mijn eerste idee over architectuur en beeldhouwkunst was eigenlijk een heel naïeve gedachte. Beeldhouwkunst gaat over de vorm en de huid en de oppervlaktebehandeling. Wat ik me begon af te vragen is wat nu precies de binnenkant van een sculptuur is. Ik maakte vroeger veel beelden in polyester, in een mal. Ik was enorm gefascineerd door die mallen. Dat is een binnenruimte. Je kan in die mallen kijken, dat is een ruimte, dat is een wereld. Parallel aan dat isolement van mijn atelier dat ik probeerde te ontvluchten, was deze binnenkant onbewust ook een duw richting een fascinatie voor architectuur, rechtstreeks uit het proces van het maken van die moules.

**Hoe verhouden die functionele sculpturen zich precies ten opzichte van het proces van de collage?**

Ook in de integraties die ik doe, trek ik dat idee van die collage door. Bijvoorbeeld Stanton Street in New York, ik zie die straat als één

grote collage, waar ik een stukje aan toevoeg. Daarom vind ik ook de Turnhoutse Baan een zeer inspirerende plaats, omdat ze constant van uitzicht verandert. Mensen voegen dingen toe, er komen voortdurend nieuwe nightshops die de façades veranderen, ... Op sommige plekken zie je dat de ene winkel nog een plakkaat heeft waar de andere dan iets over plakt. Dat zijn zaken die me heel fel beïnvloeden.

Toch hou ik ervan dat mijn beeld of ingreep een heel erg geïsoleerde uitstraling krijgt, en haaks komt te staan op de omgeving. Op die manier kunnen ze net heel autonoom functioneren in het stedelijke landschap. Maar vaak heb ik op het einde dan toch het gevoel dat ik, wanneer ik op prospectie ga, door de foto's van de omgeving of de babbels met voorbijgangers, toch voeling krijg met wat er op die plek gebeurt. Op de een of andere manier sijpelt dat toch altijd door, wat er precies aan de hand is in die specifieke buurt. Vaak voeg ik dan op het einde, zoals in Stanton Street of in Extra City, een kleur toe die het werk visueel ook terug doet inblenden met de omgeving. Ik zie de hele omgeving als één collage. Dat beeld dat ik daaraan toevoeg is dan ook een stukje collage, dat ik in de omgeving plaats.

**Kan je iets meer vertellen over de ingreep in galerij Kai Matsumiva? De originele façade was een glasgevel. Jouw ingreep maakt hier een gesloten gevel van.**

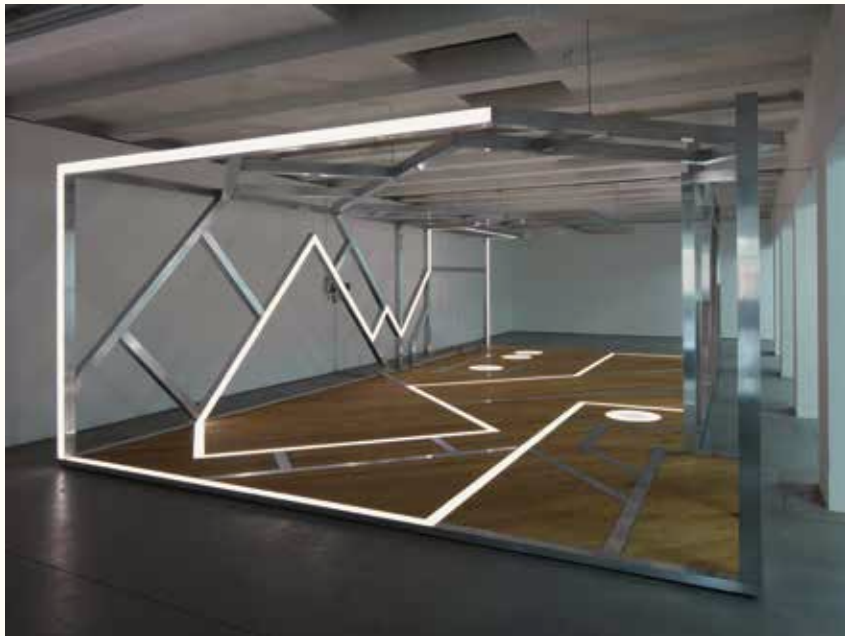
De enige vraag van de galerist was om een tentoonstelling op te zetten in de galerij. Ik had onmiddellijk de reflex om één sculptuur te maken, om één beeld te maken. De positie van de sculptuur werd heel belangrijk. Waar plaats ik het beeld? Op de grens, de dorpel, de threshold, de drempel. Er ontstaat dan een hele ruimte voor je. Dat is misschien wel de meest interessante plek van de galerij, de drempel.

Als je naar de binnenkant van die ruimte kijkt is dat een erg geladen context, omdat het vroeger een merchandise shop is geweest van de Wu-Tang-Clan, waarvan nog tags op het bureau stonden. De galerist heeft dat dan ook allemaal gelaten. It is what it is. Daar plaatst hij dan kunst in. Dat is hoe hij nadenkt; ‘hoe moet kunst getoond worden?’ Ik vond dat zo'n boeiende plek, die ruimte, maar



153 Stanton  
Kai Matsumiya New York  
2015

BAR  
Antwerp  
2013



ESSEN  
installationview Network Aalst  
2016



wat moet ik hier tonen? Wat valt hier nog te tonen? Dit is al goed hoe het is. Dat was de eerste aanleiding om te gaan nadenken over wat ik toon en vooral hoe ik het toon.

**Wat deze ingreep zo fascinerend maakt, is dat je de tekening effectief moest betreden als bezoeker. Je bouwde daar geen ruimte, maar het werd haast symbolisch om door een van je sculpturaal geworden tekeningen te moeten stappen.**

De galerieruimte is leeg gebleven. Als ik in die ruimte nog andere sculpturen had geplaatst, dan veranderde de status van die sculptuur natuurlijk ook, dan werd het meer een façade en geen sculptuur meer. Dan was dat statement ook niet zo hard geweest. Wanneer je een galerij binnenstapt, is het laatste dat je verwacht, dat de galerij leeg is. Door die leeg te laten, leg je opnieuw de klemtoon op de voorgevel, op de sculptuur in dit geval. In een galerij worden kunstwerken tentoongesteld, en pas bij het betreden realiseer je dat de façade het kunstwerk is, een sculptuur.

Deze sculptuur was natuurlijk ook een soort huid voor de galerij. Vóór de façade die ik maakte, was er een bestaand rolluik, waarop het logo van de Wu-Tang-Clan nog steeds staat. 'S avonds als de galerij dicht ging, sloot dat rolluik voor de sculptuur heen. In het midden bevond zich een rooster, waar je door kon kijken. Ik had in de sculptuur een klein raam uitgespaard, waardoor je wel nog kon binnengluren. Zo ontstond er een dubbele schil, een tweede huid, die over de galerij werd getrokken wanneer ze gesloten was.

**Deze notie van de (grafische) schil komt haast in al je 'functionele' werken terug.**

Dat startte wellicht met het café dat ik verbouwde op de Sint-Paulusplaats, BAR. Daarin werk ik met de ruitvormige tekening, die ik ook in Extra City gebruikt heb, zij het op een totaal andere manier, en ook ESSEN vertrekt van dezelfde tekening. Voor BAR werd het een horizontale extrusie, voor Extra City een verticale explosie in de ruimte en voor ESSEN heb ik een maquette gemaakt van de bestaan-

de plek, ik heb opnieuw die tekening gekopieerd, geplooid en erin geschoven, eigenlijk zoals een wrap. Je hebt een en dezelfde tekening die drie keer op een totaal verschillende wijze gemanipuleerd wordt. Ik vind het interessant om te kijken hoe ver je een tekening kunt uitbuiten of uitpuren. Eerst als echte tekening in BAR, dan in Extra City werd ze quasi onzichtbaar, maar je zag hem nog wel in het plafond terugkomen, en nu in ESSEN zit de tekening nog steeds in het DNA van het beeld, maar tegelijk is die figuur verdwenen. De tekening is weg en niet weg.

BAR is op dat vlak een soort sleutelwerk geweest, dat de weg effende. Daar dacht ik echt nog niet aan architectuur. Ik dacht nog heel erg sculpturaal.

**En toch is het een functionele omgeving geworden en zal je hoe dan ook concessies hebben moeten maken om het te kunnen gebruiken als bar?**

'Wat is dat eigenlijk, een bar?'. Dat is een vraag die ik mezelf steeds stel. Meestal ga ik op zoek in de geschiedenis, en dan kom je bijvoorbeeld al snel uit bij Adolf Loos' American Bar. Dat is voor mij een echt archetype van een bar. Een authentiek café is voor mij een bruine kroeg. Daar werk ik dan naartoe. Dat is research die ik altijd doe, voor iedere vraag.

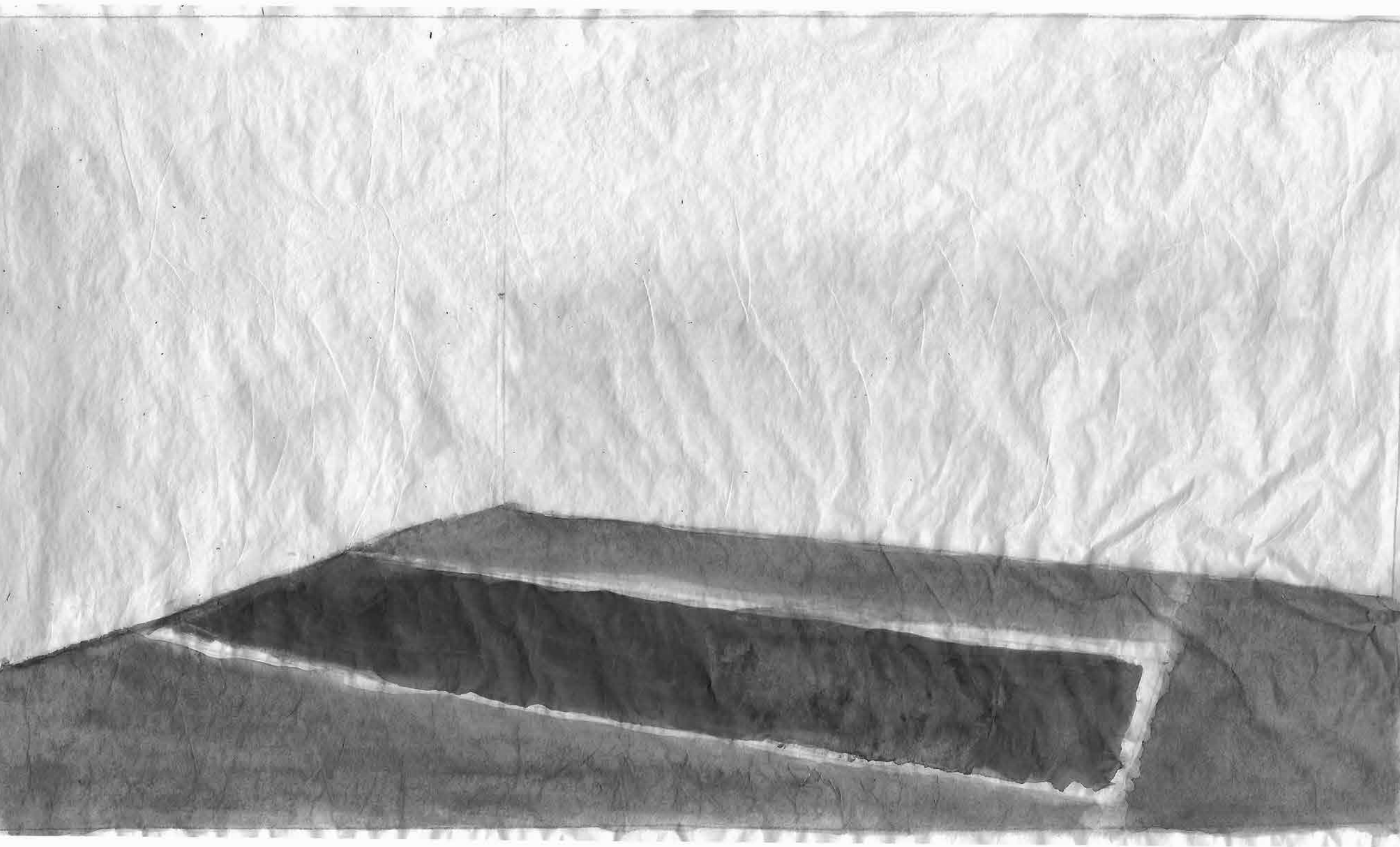
Er moesten onder meer zitplaatsen zijn en dat werden zijbeuken die ik er aan bouwde. Ik vond dat interessant omdat al die functionele aspecten beperkingen zijn die je worden opgelegd. Ik geloof er heel erg in dat zoiets mij als kunstenaar stimuleert. Een kunstenaar is vrij en doet zagezegd wat hij wil. Maar ik hou daar niet van, om zo vrij te zijn, ik heb liever een paar beperkingen. En als ik geen beperkingen opgelegd krijg, dan leg ik ze mezelf op. In de tekeningen heb ik bijvoorbeeld heel lang gewerkt met louter hoeken van 90 en 45 graden. Sinds ESSEN komt daar 22,5 graden bij, omdat ik bepaalde verbindingen niet kon maken met 45 graden.

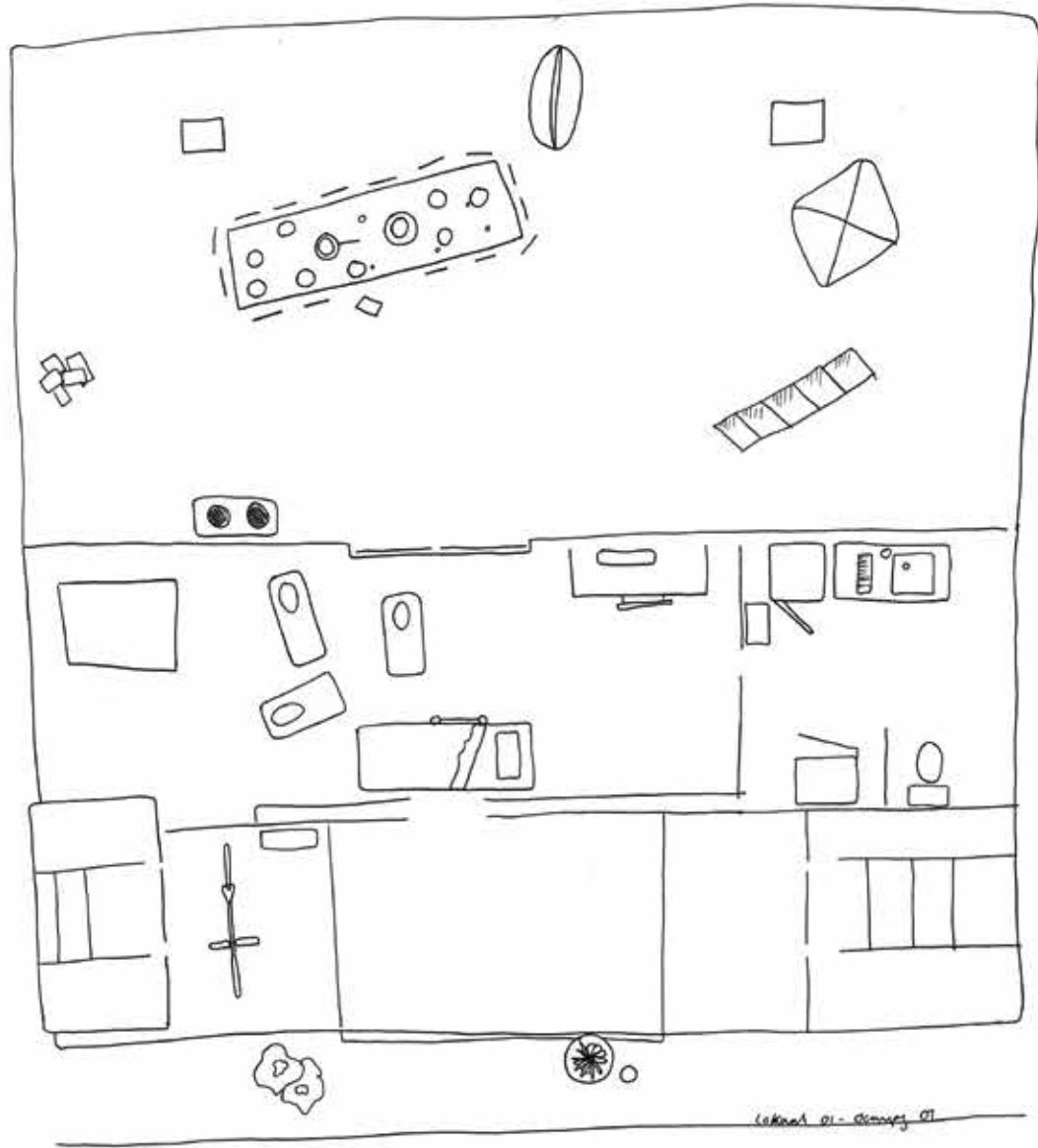
**Voorlopig deed je nog nergens de scenografie voor je eigen werk, is dat bewust?**

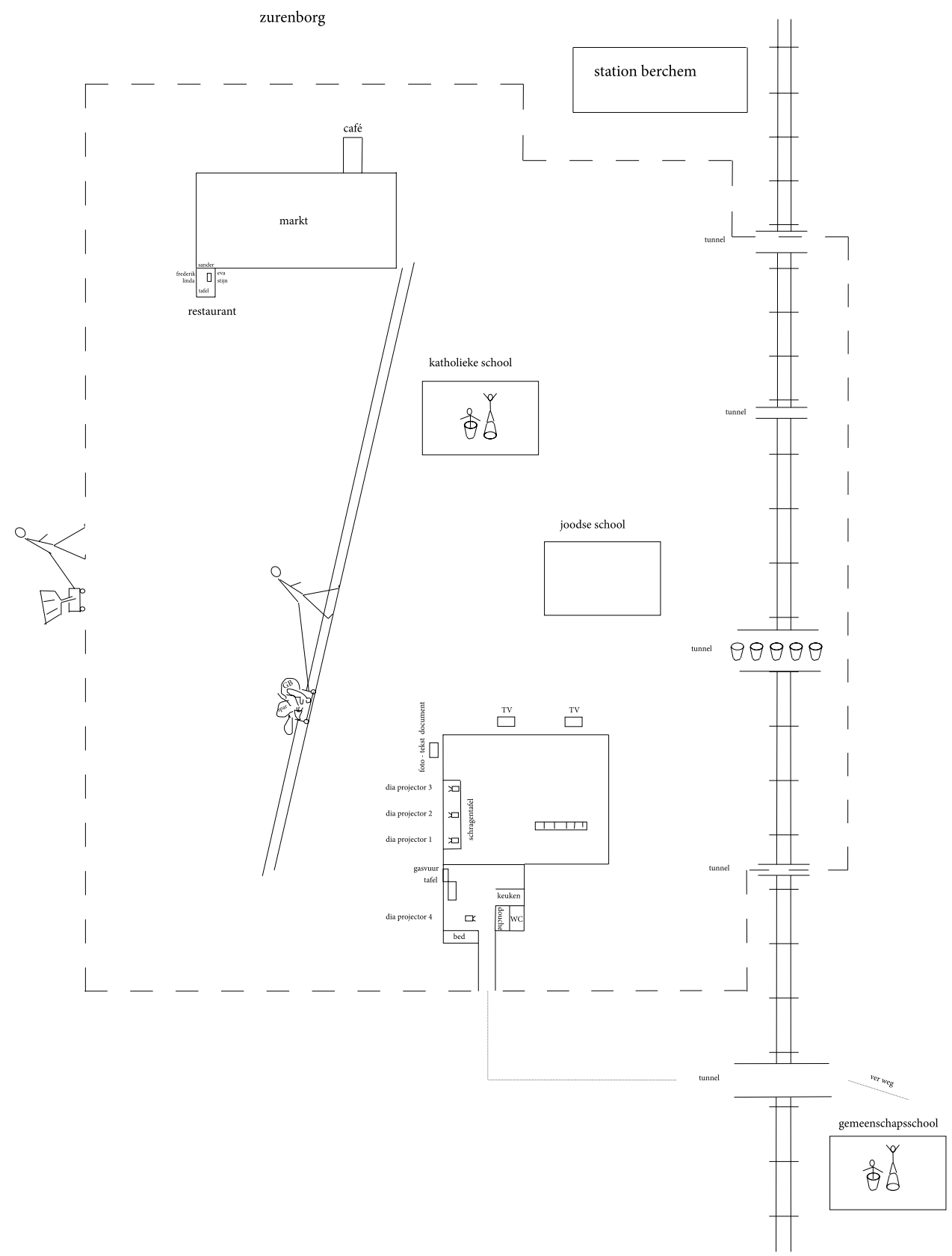
Klopt, dat heb ik nooit gedaan. Als ik een interieur maak dan zie ik het als een sculptuur. Als ik een sculptuur maak, en ik moet opnieuw een scenografie maken, dan krijg je een soort baboushka-effect, een sculptuur in een sculptuur. En daar hou ik niet van. Dat lijkt niet te kloppen. Ik moet precies kant kiezen. Wanneer Kris Kimpe een scenografie maakte, kreeg dat een soort afstandelijkheid tegenover mijn werk. Ik ben bang dat het anders teveel van het goede zou worden. Ik kan een scenografie voor iemand anders' beelden maken, omdat ik daar de nodige afstand toe heb. Anders speel je met twee maten en twee gewichten. Wat is de sculptuur op dat moment? Dan wordt die grens heel diffuus, dan wordt het nog verwarrender.

Dus geen fantasieën over een utopische ruimte waarin je werk past?

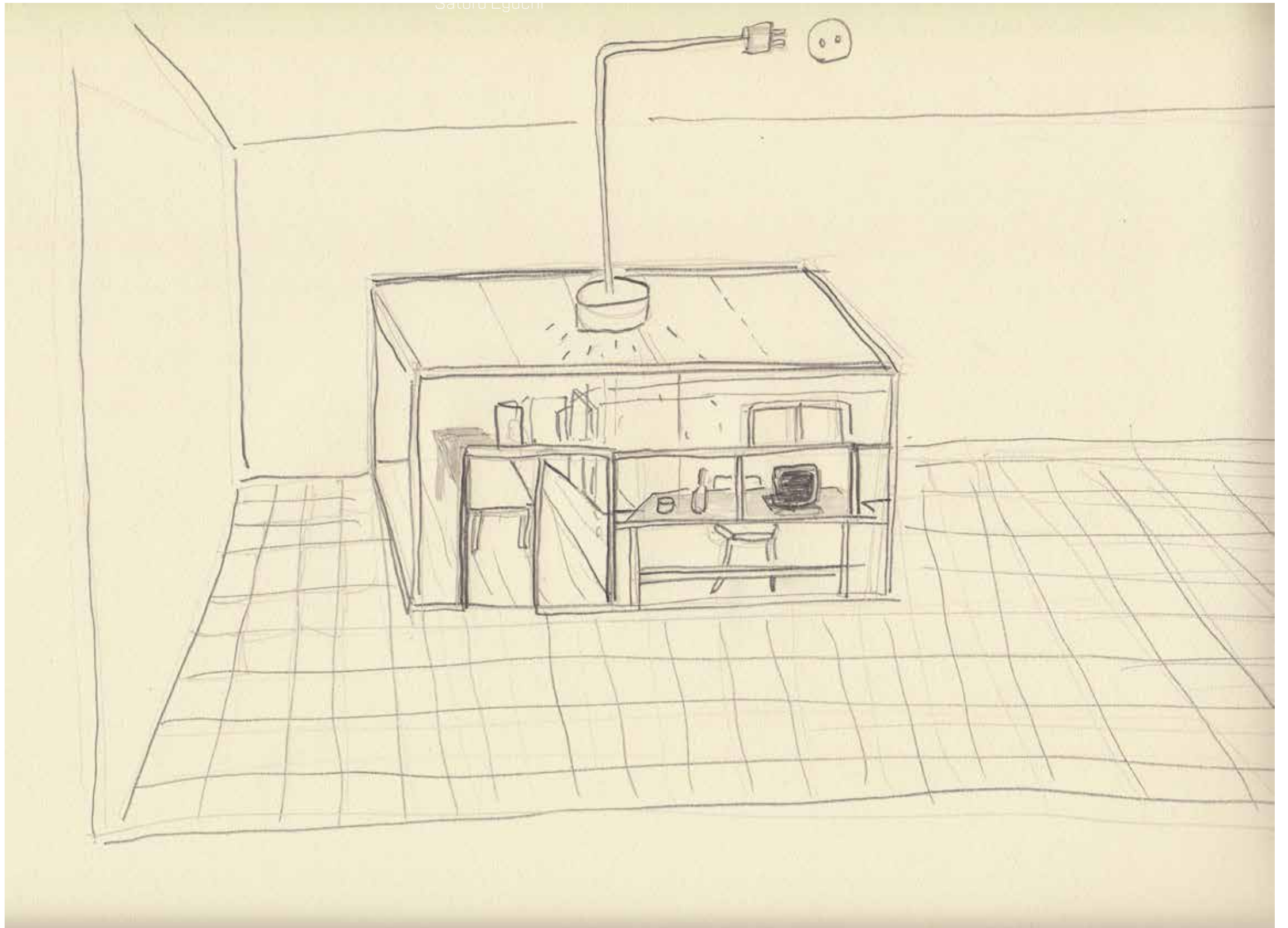
Ik streef daar ook helemaal niet naar, omdat ik vind dat de ideale ruimte ook niet bestaat. Integendeel, ik denk dat door de ruis van niet-ideale condities of problematische condities, een werk net interessanter wordt. In het andere geval krijg je iets overdreven utopisch. Je kan niet de hele wereld veranderen. Waar eindigt dat? Waar stop je met bouwen? Op den duur moet je de straat heraanleggen. Ik vind dat mooi, al die toevalligheden die gebeuren. Ik accepteert dat ook. In New York had iemand een tag kunnen zetten op die gevel, wat niet is gebeurd, wat me erg verbaasde. In Extra City is het inkomvolume nu ook de balie en bookshop geworden en hebben we twee van die volumes gekanteld, die nu een balie en een boekenkast zijn geworden. Maar mensen beginnen er bijvoorbeeld ook een chauffage te zetten, en een schroef in te draaien. Ik vind dat wel oké; ik vind dat goed dat die dingen gebeuren, dat dingen verouderen, die krijgen een patine. Op een bepaald moment is het fijn om je sculpturen los te laten en te zien wat er gebeurt. Zo blijven mijn sculpturen de hele tijd in evolutie.













# Discussion series

## Art in Space

Louis De Mey

Ever since the sixties it has been impossible for artists – sculptors in particular – to ignore the relationship between the work and the physical space. They have had to deal with the legacy of minimalism, after which the perception of an artwork became a lot less straight-forward. The minimalists thematised the artwork's institutional and physical context. The space surrounding the artwork became at least as important as the artwork itself.

Moving forward from this point, it became a conscious choice to take the architectural or institutional setting of the artwork into account. The interviews that follow reveal three very disparate strategies used by artists today to respond to this situation and this legacy.

Driven by my own fascination for architecture, I invited these three artists to discuss the topic at hand. How did they deal with this legacy? Needless to say, the choice of these three artists is very personal in each case. Adrien Tirtiaux (b. 1980) realised a glorious sculpture during his residency at Lokaal 01 – which is incidentally what inspired this text – that manifests in a very pure way his almost scenographic approach to space. He unites his two fascinations or backgrounds, architecture and comics, in a visual oeuvre that connects the two with performance, rhythm and time. I had already met Mathias Prenen and Philip Metten before these interviews took place. This piece gave me the opportunity to gain a number of personal insights into their work. Mathias Prenen (b. 1990) investigates the relationship between orna-

ment and structure in various architectural traditions, creating works whose constructive logic works to forge a connection between the work and the surrounding architecture. And, finally, Philip Metten (b. 1977) makes abstract-graphical sculptures, which are also functional – e.g., a bar, exhibition presentation, restaurant – and which are therefore ‘activated’ by the users.

Over the three conversations the artists broach certain topics and perspectives from the very personal standpoint of their own practice. These insights encourage a deeper exploration of their oeuvres, but could equally serve as a means to look at the work of other artists from a new perspective.

---

## 1 Construction and ornament

### Mathias Prenen

If we're going to talk about your work in relation to space or, more specifically, architecture, then architectural elements seem like a good place to start. One such element forms the basis of the #MA series: the baluster. Furthermore, one of the main themes in your oeuvre seems to start with this element. How did the #MA series come about?

I made the #MA series in Japan. It began as rather social project based around photos. I gave balusters – a very Western element, a kind of spindle-shape – to different people

in Japan, and I asked them to take a photo of it however they felt the object should be pictured. I was asking for a kind of aesthetic judgement on a Western tool from people of a very different living environment. One person travelled specially to visit his grandmother in Kyoto to photograph the object there in the morning light, which he felt worked beautifully with the baluster. Someone else photographed the baluster in his bedroom with a smartphone, convinced that this was the correct way to capture it – fast and fleeting. I laminated those photos at the time, mounted them on board and exhibited them just the once.

‘Ma’ is a Japanese *kanji* character meaning ‘gap’ or ‘space’. It also *looks* like a space. These characters fascinate me no end. I think it’s fantastic when something like this happens in a work, when meaning and symbolism come together perfectly. This symbol embodies the elusive concept of ‘space’ in a very definite way.

What you see in the #MA series is an investigation of form, of what such an object actually entails. For me it is a kind of archetype from a Western tradition, and each of these ‘totems’ have a different way of evoking a visual language. For me, the baluster is essentially what sculpture is, a form that flows inwards and outwards. Sculpture, to me, is an emancipated form of architecture. The baluster, with its ornamented appearance, is that, too. It is an element from the context of architecture, a structural element that has been assigned a form. In this dialogue between the ornamental and the structural I see a fascinating similarity with that of the abstract and the figurative. The one seems to come out of the other, yet there is in fact an interplay going on that’s bidirectional.

The one text that you have related to your work up until now, *The Temple of the Golden Pavilion* by Yukio Mishima, puts this view of architectural elements into words rather accurately.

What I think is so nice about that text is that it evokes very simply what I do in my artistic practice. By which I mean simply looking, using an element, object or method, plucked out of a certain culture over the course of my life. These elements echo throughout my practice, they echo in my being.

This text suggests somehow, in the context of your work, a balance between your sculptures and the space surrounding them. To what extent do you have a specific space in mind when you are designing a sculpture? Are you totally immersed in a studio-mindset or do you have the specific exhibition space in your head already?

It rather depends on the series or the specific sculpture. The *kochu* series, for example, the big, black modules, which came about in my practice as a means of presentation, originated from elements that were already present in my practice. These modules create an environment for themselves and the objects that are presented on them. The more of a focus this became in exhibitions and other presentations, the more it became a project in itself, these black forms, these ‘stages’, if you like. It always very much depends on the moment in time and the other artists. For the show ‘the act of staring at the sun’, I worked intensively with the other participating artists, including Yelena Vanoverbeek and

Margarita Maximova, to get the forms into the right configuration. Prostheses were even added on as part of the investigation to find out when the object would become a plinth and to what extent it remained a sculpture. How can I let that work exist on the border? A project like that depends very much on the moment, the place, the specific space. If we also look at, for example, the ‘proto’ totems, #kochy1 and #kochu2, which preceded the black modules in the same series, to me these are more sculptures than autonomous, sovereign objects. And the fact that this series carries so many references and so many allusions to certain symbolism pushes it, for me, rather more in the direction of autonomous sculpture. So it depends a lot on which project you’re talking about, but normally the sculptures create their own environment.

So the #kochu series came about rather in a studio context, so it’s autonomous. You ‘rebuild’ it, as it were, to fit into different contexts?

Now they’re starting to change, every time there is a new opportunity for the work to be exhibited. And I notice that I’m starting to introduce precursors, previous editions of the same series, and to make new sculptures based on that. There is always an old one and a new one. Every time, I find I have to try to bring it forward.

And how did the first ‘module’ of that series come about?

The modules originated from two sculptures I was making at the time. I was looking a lot at architecture, Japanese architecture in partic-

“Now I no longer pursued the illusion of a Golden Temple in nature and in the objects that surrounded me. Gradually the Golden Temple came to exist more deeply and more solidly within me. Each of its pillars, its Kato windows, its roof, the phoenix at the top, floated clearly before my eyes, as though I could touch them with my hands. The minutest part of the temple was in perfect accord with the entire complex structure. It was like hearing a few notes of music and having the entire composition flow through one’s mind: whichever part of the Golden Temple I might pick out, the entire building echoed within me.”

– Yukio Mishima, *The Temple of the Golden Pavilion*

ular. I was looking intensively at wood joinery. I drew a lot of variations of wood joints and started to make connections as I worked. I wanted to expand on them. They were independent objects and they had to be able to stand on something, but I couldn't come up with the right form immediately. And then I started to sketch. I sketched a simple square on top of which I drew the sculpture, and that square took on certain dimensions in those drawings. After that, this square kept reappearing and that's where ultimately the first black module came from, as a part of a larger sculpture in different parts. I believe that was the starting point for two projects. On the one hand, it led to a series of totems, starting from #kochu1 and #kochu2, continuing on in #BALUSTER#SeiShonagon for example. On the other hand, this was also the start of the series of black volumes, #kochu3-5, which from the start referred to monuments or grave stones.

#### When did the 'modules' from the #kochu series become independent?

The first time that the #kochu series was set up on its own was as a stage in #kochu3. That concept remained dormant for some time after, but that was the first time that happened. People had to take off their shoes, which was very much about the viewing moment, really making an event of it. I was also reading a lot at the time about 'the imaginary and the real', which was also really important to me in that work. One had to enter the work, and in doing so step out of reality for a while.

#### Regarding this temporary escape from reality, is there then an ideal setting for a sculpture by Mathias Prenen, or would you ever want to design that?

I have long toyed with the idea of creating an environment for my work, making my own space. That was also the initial idea behind the division of the #kochu series, the making of a unique setting in which my sculptures could exist. I've also been playing for a while with the idea of making a pavilion when the time and the opportunity arise. I do notice that this dialogue between sculpture and arrangement touches upon a difficult question in my practice. When is it an autonomous work and when is it a means of presentation? It fascinates me when the dialogue between plinth and sculpture is blurred such that the plinth becomes the sculpture. I sometimes flip it, too. In #kochu5, the black 'plinth' leans against a piece of stone and a block of oak. Due to the sculptural language of these elements, the situation is flipped; here the plinth is resting on sculptural elements. In #kochu1 and #kochu2, as well, there is a sort of stacking of elements, including a plinth, which is again on wooden blocks, etc. My work is often about stacking. I draw various elements, make different objects and at a certain point they suddenly all come together. The pineapple and the bananas from #baluster#carmenmiranda were made separately, too, and they came together at a certain moment when it felt right.

It becomes a 'sum of parts', just like in architecture, where although the whole is more than the sum of its parts, the individual parts remain clearly visible.

Once it was the architectural structure that was ornamented. The ornamentation was 'superimposed' on the structure. What happens after modernism is that the ornamentation itself shifts to the building, the structure itself. The structure becomes the ornament. Can a sculpture then be a structure that is ornamented? In these totems you can see this, a certain form of structure, on which a form of ornamentation is placed, such as in #SeiShonagon, where the textile ornamentation is literally hanging on a structure.

I think that my desire to combine that sculptural aspect with these architectural elements arises from feelings about architecture's failure to show art. My pavilions would appear as architecture too, of course, but they would be much more sculptural. They would say a lot about a place, a marked area, but they would also be extremely formal, a sort of puzzle of the two. A puzzle in which structure and form come together again in a balance between presentation and autonomy.

---

## 2 Performative architecture: comics as space-time complex

### Adrien Tirtiaux

#### Before you went to art school, you studied architecture. What was the turning point that led you into visual arts?

When I finished architecture, I thought it was too early to work in an office; I wanted to get

out for a year to see something else. I thought it would be nice to get some art education, learn painting like my mother. I started at the art academy in Vienna having no idea about contemporary art. In the end I studied five more years, I didn't learn painting and the art that I do is rather close to architecture...

#### So when you start a project, where do you begin?

I think the way I start a project is more like an architect. I check the site, I always first go and see what the space looks like, what is the context. Then I check the different parameters. What is the budget? What are the available materials? What is not only the space, but the general context, the social context? Are there some problems in the space? Those are all questions that a decent architect considers. He or she goes on site, then starts designing the proposal. Of course the strategy that I propose is not necessarily designing, but it is something that responds to the site and to the programme in the same way an architect will respond with a building. It's very difficult for me to work in a studio. Classical painters or sculptors, they first start with nothing. I usually need the parameters that are given by the site to start working.

At home I work with models, digital sketches and drawings. Sometimes I experiment with small material tests in my atelier downstairs, but the construction almost always happens on site. It became my way of working: I need a bit of residency in the space that I will be exhibiting in.

You also do a lot of gallery shows, is that condition harder for you to work with than to install an artwork a very distinct (public) context?

In Stroom I was initially invited to do something in the exhibition space, and I just said 'look, I'm more interested to work here in the offices.' I'm always looking for these kinds of opportunities, to be able to work in a context where I feel I can add something valuable, something critical.

The white cube is not so easy, because there are not so many things to play with, but you can always find ways to deal with a space, also in a gallery. Usually when I put on a gallery show it's a mix: there are some site-specific works that I did for the gallery, and some drawings and sculptures that work autonomously. In my gallery in Vienna, I once had a solo show, called 'Le Pouvoir de l'Ellipse', which became a very complicated thing in this respect. The whole gallery became an installation where you could wander about. First there was a big *Panel-Wall*, an enlarged picture of Lucky Luke in a plain white desert, with a burning yellow sky. Then you entered a white space with a yellow ceiling and you became aware that you, as a visitor, were the hero of the comic story. It sounded like a stupid cowboy story, but it was talking about this problem of the white cube – the desert. The works in the white space were just made with blank paper, telling minimal stories related to the paper itself; the grid of squared notepad paper became an allusion to Superstudio, for example. I worked in a similar way with the architecture: there was another space that was supposed to repre-

sent the desert with a half-round window, I put an orange plexi plate on it and it became the sunset at the end of the story. The whole exhibition worked like this. Going down to the cellar, there was a kind of autobiographical part, with all the comic pages that I had drawn up until then, presented in a form that referred to the installation that I had made three years before in the same space. So, yes, you can also react in a really site-specific way in these kinds of spaces, too.

Also in Lokaal01, a former garage, I worked with the elements that made the space different to any white cube. There was this pit in the floor, there was the unique ceiling, and it was a starting point to create something, even though you might think it's not very much to work with.

Speaking of your intervention in Lokaal 01, aside from performative works in which you yourself perform, in a lot of your works you encourage the visitor to engage with your art, and so these works are also performative in a way. What is the intent here?

I think the experience of space is very interesting. It's nice to see artworks or exhibitions in documentation, but when you were actually there you remember it better, because it was real. You were taken into a situation and lived the moment, lived the experience of the artwork.

Maïté Vissault once labelled my work 'performative architecture'. In a way, all architecture is performative, because as you walk in a building you take a certain route

that engages you physically with it. That is the aspect I focus on, and because I bring it into an installation context, you become conscious of what kind of space you're entering, and how. Sometimes it's me that performs a story that people can identify with, sometimes I build some kind of display that puts the people in a position where they themselves can encounter architecture and think about it. Not only the architectural space, but also what it stands for. If it's a white cube, what story does it tell, if it's a cultural institution, blocked by some wood, what does it mean? One of the common threads through the work is this connection between performing the space and a narrative with cultural or political content. Ramps, elevations, they always come back into it because they are a simple and strong way to engage the viewer physically. This experience is something tangible, apart from the object's field of references and aesthetics. Even if there is not much to see, you can start there and look at the space around. A lot of the things, they are there in the space, but you have to bring people to see them and think about them. You need to activate the potential of the things that are already present.

Something you displayed in a very pure, distilled way in Lokaal01 ...

In my intervention at Lokaal 01, I wanted to create a scenography for the space with as little elements as possible. First you come in, there is a very formal element in front of you that you can't understand. When you turn around, you can see what it is, where it comes from and where it leads you. That's also the way I documented it in my second book (*Space is Time*, 2013), as a succession of

actions, like a storyline. I didn't need to fill the whole space of Lokaal 01 with an exhibition to convey my idea; one element was sufficient.

The mention of the book brings me to the subject of your comics ...

You have different ways of composing comic books. A functionalist would do like Hergé, starting with every panel at the same size and adapting the boxes to the action happening in the story; but there are also authors like Fred that are more 'productive', starting from a concept for the full page for example. There is no storyline at the beginning, rather a composition concept that defines the story. There are multiple paths of reading that may appear, in which several figures pop up more than once. It's like architecture. The author thinks about how the viewer will go through the space (of the page), what will happen where, how the viewer will transform the arrangement of the spaces in a coherent story.

This year the Fédération Wallonie-Bruxelles asked artists and comic authors to document buildings for the yearbook of architecture in Wallonia. I made a comic about the city hall of Montigny-le-Tilleul by V+. I used the elevations, the sections and the plans of the building as if they were comic panels: they become temporal elements. I did not include any pictures of the actual building, only of the surroundings, and you have different stories to read related to the different entrances in the building and the routes visitors can follow. Somehow, this connection between constructing a space and constructing a story is my little pleasure. The title of one of my books, *Space is Time*, refers to the construction of a

comic story. If you walk through a building, the arrangement of the spaces also relates to the duration of your walk and your perception of the architecture.

**How do the architectural models you often show relate to these drawings?**

In 'Le Pouvoir de l'Ellipse', before you entered the exhibition space, there was a model of the gallery with the whole exhibition at the entrance. When you open a comic, you always see the whole, and then you understand it by reading the fragments. It was the same here; you had seen the whole at the beginning, but you didn't understand it, it was only after you had seen the different parts that it made sense. It's also about how you read a space, of course.

In the same exhibition, there were also other models on show, amongst others an Egyptian temple. It was a cross-section, cut in the middle and showing only half of the temple. When you enter you have a courtyard that is open, then you have a smaller courtyard on a higher level. The spaces in this succession become smaller every time, with higher floors and lower ceilings, and in the end you have a fake door. It is one of the first examples of narrative architecture. It's like the parcours of human life, expressed through space. Death is coming, and then the fake door will bring you to the 'real' (after)life. Showing this model made sense in this 'narrative exhibition', but I couldn't integrate it in any show, it needs to fit in the context of the exhibition – the existing context, or the one I define.

### 3 The skin and the functional sculpture in the work of

Philip Metten

**What drove you in 2006 to start making sculptures that exhibited a new kind of spatiality than we had previously seen in your oeuvre? Suddenly there was the space-filling installation Noise of Quasar, in which the viewer also plays a role.**

I had made autonomous sculptures for years in my studio. I had been working in a very isolated manner and at a certain point I wanted to get away from that. At the time, many of my friends were musicians. I felt the need to break free of that isolation and collaborate with others. I started to make sculptures that were activated by the viewer or by a musician or performer.

I continued to view these as autonomous sculptures, except an action would take place in, on or around them. The first time I made something like that was for the exhibition 'Kunst Nu' in 2006 at S.M.A.K. I was invited to create an exhibition in the long corridor on the first floor and had planned to make a large sculpture that spanned two levels. The first level was a black box for which I had invited a director to make a film. On the second level there were two musicians who activated the sculpture with their performance at the exhibition opening. On top of that I invited a fashion designer to design suits for the musicians. This piece brought together the viewer

engagement and the collaborative aspect I was looking for. When that work had been finalised, I was able to look at it like a viewer and see that it had many links with architecture, more so than with classical sculpture.

I've continued to make autonomous sculptures because I see that as a first step, a foundation on which to build the more architectural projects. I can't make an architectural work out of the blue. They are always modelled on the independent sculptures that come first. So actually these autonomous sculptures are the formal ingredients. I find it interesting to fold and manipulate these sculptures such that they become spaces. With classical sculpture, the viewer is always outside of or beside the work. They are always distanced from the sculpture in their viewing behaviour. I try to get away from that aloofness. To me the viewer is a part of the sculpture, or at least a participant in the autonomous sculpture, rather than an outside observer.

**Where are these autonomous sculptures created, these foundations for the spatial work?**

Drawing is crucial for me, it's the real core of the work. That is always the starting point, the drawings I make. The drawings are made in a very intuitive manner. The drawing is then unfolded to create a sculpture and that sculpture later again becomes an architecture. By showing these drawings at Netwerk Aalst, allowing one to walk between display tables on which the drawings were spread out in layers, there's also the allusion to a floor plan. The sculpture once again becomes a drawing. You see the entire skeleton of ESSEN beside

it and there's a pendulum movement from drawing to sculpture to architecture and back to drawing. Actually, my whole oeuvre swings between these three practices.

And yet these drawings always arise out of collages. I work with a great big archive of all kinds of found surfaces and lines that I have clipped out and collected over the years. It's my personal archive or alphabet; I'm never the one to set down the first line. I cut and paste the images together. The practice of collage is perhaps even more important than that of drawing. The drawings arise from the collages. So whenever I am asked for an interior or a scenography, I always go back to a drawing, or a sculpture that was once a drawing.

The whole process of making these collages is very intuitive. For me it's also a way of building up a level of concentration. It's based a lot on intuition. When you design an interior, or 'functional sculpture' as I prefer to call it, you have to think very rationally. It is the contrast between the two that fascinates me so much.

**The sculptures that precede these 'functional sculptures' have in turn the quality of paintings, a similar autonomy.**

My first idea about architecture and sculpture was actually a very naive thought. Sculpture is about the skin, the form and the finish. What I began to wonder is: what exactly is the inside of a sculpture? I used to make a lot of sculptures by casting polyester resin in a mould. I was hugely fascinated by the moulds. A mould is an inner space. You can look into it: it's a space, it's a world. I wasn't consciously aware

of it, but at the same time as this isolation in my studio, which I was trying to escape, this interior world was nudging me towards a fascination for architecture, which came straight from the process of making the moulds.

#### How do the functional sculptures relate to the process of collage exactly?

Even in the integrations I do, I continue with that idea of the collage. Stanton Street in New York, for example: I see that street as one big collage, to which I added a little piece. Which is why I also find the regional road Turnhoutsebaan a very inspiring place, because the view is constantly changing. People add things to it, there are always new night shops that change the facades, ... In some places you can even see that a new shop has simply put a sign over the old one. These things influence me a lot.

Still, I like my sculpture or intervention to have an extremely isolated quality to it, so that it comes into conflict with the environment. Which is what allows them to work extremely autonomously in the cityscape. But in the end, when I go exploring I get a feel for the place from the photos of the environment or from chitchat with passers-by. In another way that always filters down to the work, what is happening in that specific neighbourhood. At the end I often add in a colour – like in Stanton Street or Extra City – that makes the work blend in visually with the surroundings. I see the whole environment as one collage. The sculpture I add to it is thus a small part of a collage that I'm putting into the environment.

#### Can you say something more about the intervention in the Kai Matsumiva gallery? The original façade was made out of glass. Your intervention made it a closed façade.

The gallerist's one request was to set up an exhibition in the gallery. My first instinct was to make one sculpture. The position of the sculpture became very important. Where do I put it? On the border, the threshold? Then there's this whole space before you. It's perhaps the most interesting place in the gallery, the threshold.

If you look at the space's interior, it's an extremely loaded context, because it used to be a Wu-Tang Clan merchandise shop, and there were still price tags from it on the desk. The gallerist left it the way it was. 'It is what it is'. He just put art in it instead. That is how he thinks about it: 'how should art be exhibited?' I found it a fascinating place, that space, but I also thought 'what am I supposed to show here? What is it possible to show? It's already good the way it is.' That was the first thing that led me to start reconsidering what I wanted to present and how to present it.

#### What makes this intervention so fascinating is that as a visitor you effectively have to enter the drawing. You didn't build a space there, but it became almost symbolic to have to step through one of your drawings-turned-sculptures.

The gallery space remained empty. If I had placed other sculptures in the space, the status of the sculpture would have changed too, of course, making it more a façade rather than a sculpture. The statement would have

been weakened. When you step into a gallery, the last thing you expect is for the gallery to be empty. By leaving it empty, you are placing the emphasis back on the entrance, or the sculpture in this case. Artworks are exhibited in a gallery and only upon entering do you realise that the facade is the artwork, a sculpture.

The sculpture was of course also the gallery's skin, in a sense. Before I made the facade, there was the pre-existing rolling shutter, still emblazoned with the Wu-Tang Clan logo. When the gallery closed at night, the shutter would close over the sculpture. In the middle was a grate you could look through. I had left a little window in the sculpture so that you could actually still look inside. So you had a double-shell, a second skin that was pulled over the gallery when it was closed.

#### This notion of the (graphical) shell can be found in almost all your 'functional' works.

That may have started with the bar that I renovated on St. Paul's Square in Antwerp: BAR. There I worked with a diamond-shaped drawing that I also used in Extra City – albeit in a totally different way – and ESSEN, too, is based on the same drawing. For BAR it was a horizontal extrusion, for Extra City a vertical explosion in the space and for ESSEN I made a maquette of the existing place, copied that drawing again, folded it and slid it in, like an inner wrapping. So you have the exact same drawing being manipulated three times in totally different ways. I find it interesting to look at how far you can exploit a drawing or distil it to its essence. First as a real drawing in BAR, then in Extra City it becomes semi-in-

visible but you still saw it in the ceiling, and now in ESSEN the drawing is still in the DNA of the image, but at the same time the shape has disappeared. The drawing is present and absent at the same time.

In that sense, BAR was a kind of key work that paved the way for future works. I really wasn't thinking about architecture yet. I was thinking purely sculpturally.

#### And yet it became a functional environment and you will have had to have made concessions in order for it to remain a functioning bar?

'What is a bar, anyway?' That's a question I still ask myself sometimes. Usually I go in search of the history and usually end up at Adolf Loos' American Bar. For me that is a real archetype of a bar. An authentic bar, to me, is your typical local pub. Which is what I work towards. That's the kind of research I always do, for every question.

There had to be seating, which I placed in alcoves. It was interesting because all the functional aspects are limitations that you have to deal with. I really believe that such things stimulate me as an artist. An artist is free and does what he wants, supposedly. But I don't like that, to be so free, I would rather have a few limitations. And if I don't get given some limitations then I impose some on myself. In the drawings, for example, I worked a long time with just corners of 90 or 45 degrees. Since ESSEN I've started using 22.5 degrees too because I couldn't make certain connections with 45 degrees.

Up until now you've never done the scenography for your own work, is that a conscious choice?

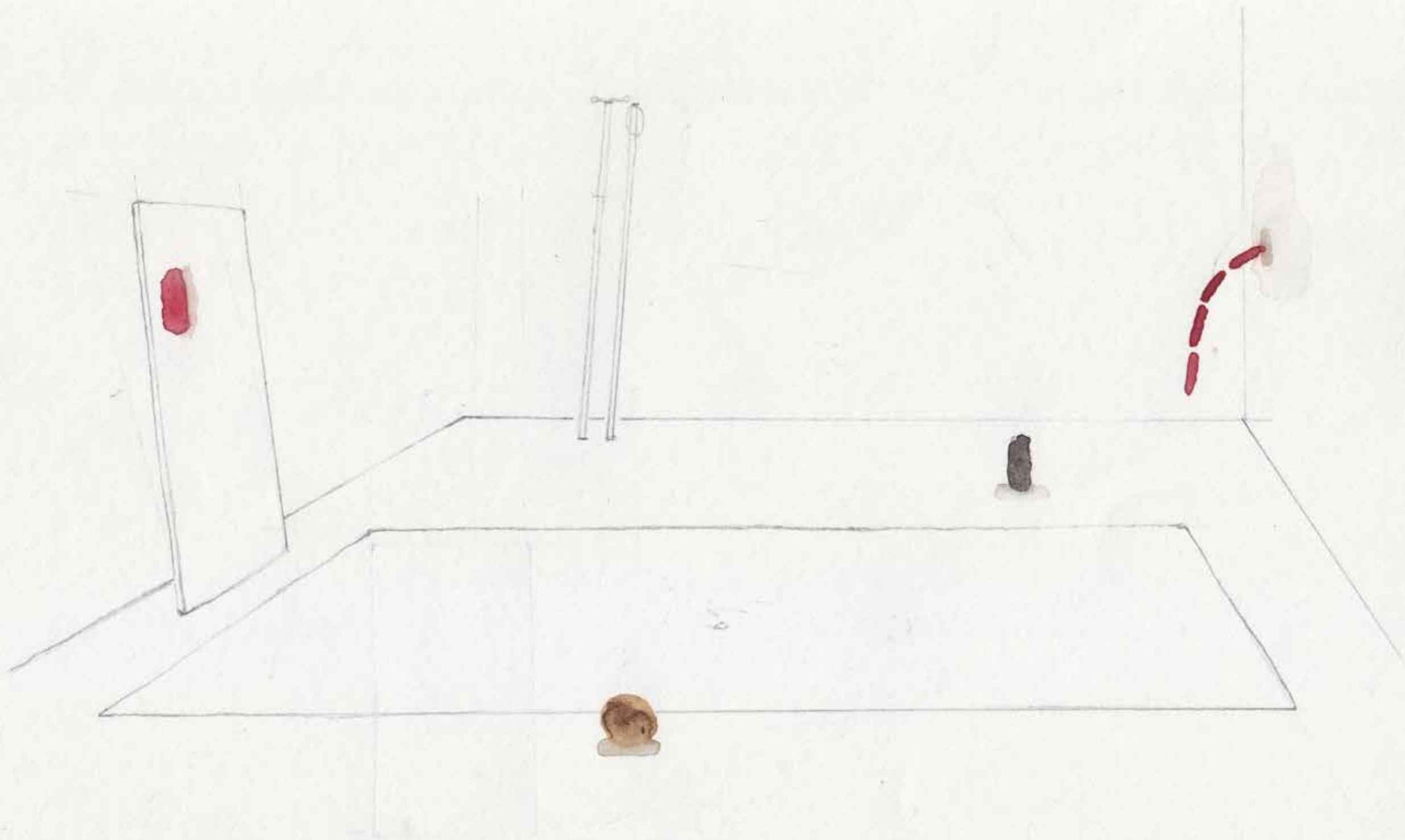
That's true, I never did that. If I make an interior, then I see it as a sculpture. If I make a sculpture, and I have to then make a scenography too, then you have a kind of babushka doll effect, a sculpture within a sculpture. I don't like that. It doesn't seem right. I have to pick a side. If Kris Kimpe makes the scenography, it has a kind of detachment with respect to my work. Otherwise it's a bit overkill. I can make a scenography for someone else's works because I have the necessary distance. Otherwise you're no longer impartial. What is the sculpture at that point? The border becomes blurry and it gets even more confusing.

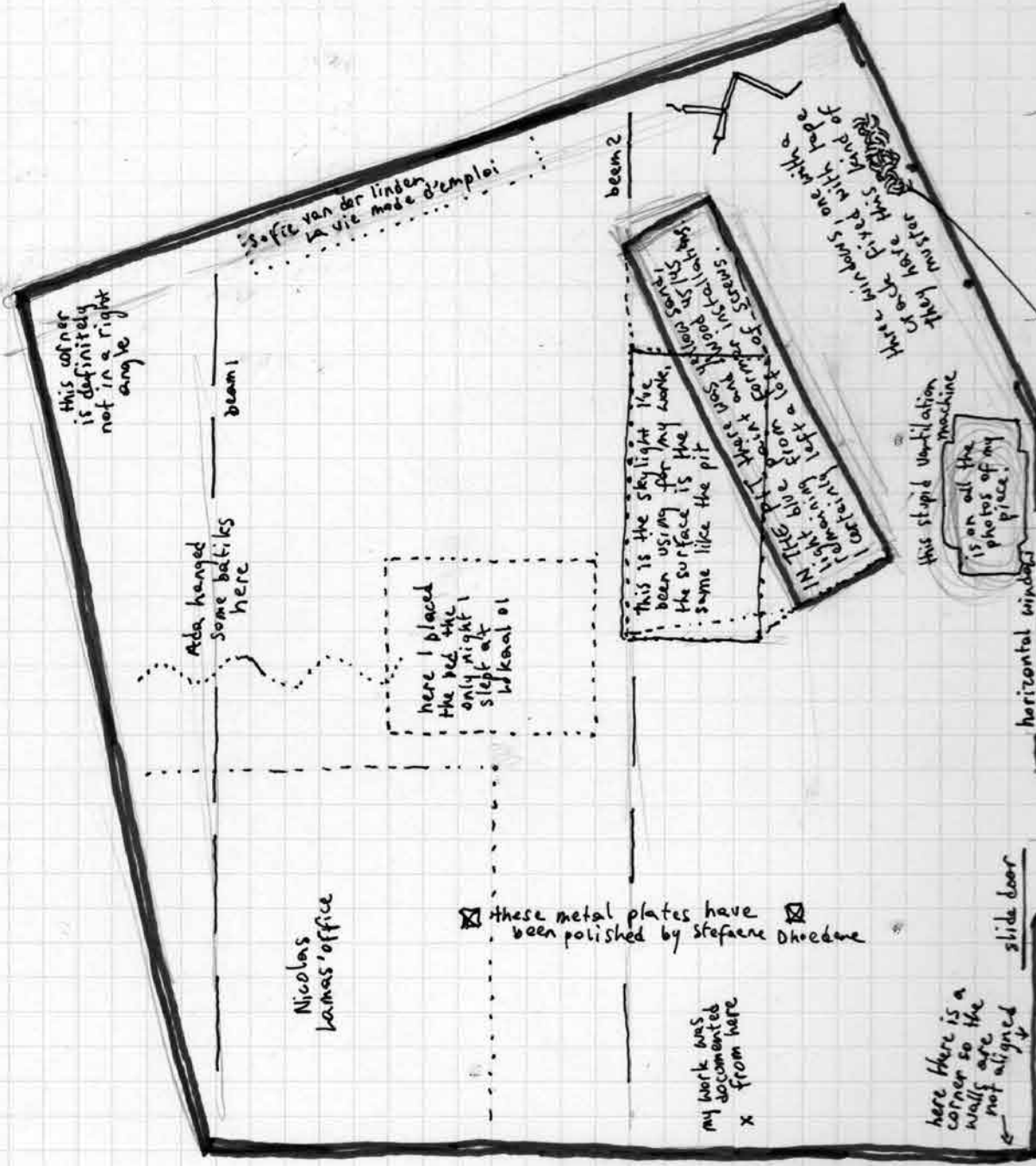
So you're not dreaming of a utopic space that fits your work perfectly?

I'm not striving for that at all because I don't think there is such a thing as the ideal space. On the contrary, I think that the noise of non-ideal or problematic conditions only makes the work more interesting. Otherwise you end up with something exaggeratedly utopic. You can't change the whole world. Where would it end? When do you stop building? Eventually you have to repave the street. I like that, all the coincidences. And I accept it. In New York someone could have graffiti-tagged the façade, but that didn't happen, which really surprised me. In Extra City the entrance area has is now home to a counter and bookshop; we tilted two of those forms to create the counter and bookcase. But people are also starting to bring in things like a space heater, or to add screws here and there. That's fine by me: I think it's

good that these things happen, that things mature, take on a patina of age. At a certain point it's nice to let go of your sculptures and see what happens. In that sense my sculptures remain in constant evolution.







Amabel used it for her flyer  
 my flyer was square

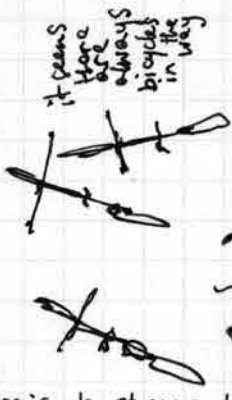


I think the access to the shower is through the kitchen  
 I don't remember ANYTHING about the toilet, but it must be here somehow

the green of the plant was beautiful until it became bright red  
 is the TV here always or was it for a show?  
 table chairs sitting  
 something with ugly flyers hangs here

here is the machine with the magnificent BED

Here are the tools - there is a yellow and blue Cap Saw. The screw machine is a Bosch.  
 it seems there are always bicycles in the way



the logo has changed since 3 years?  
 sometimes there is a resident smoking here when I pass by  
 ← over there is the VPAB building

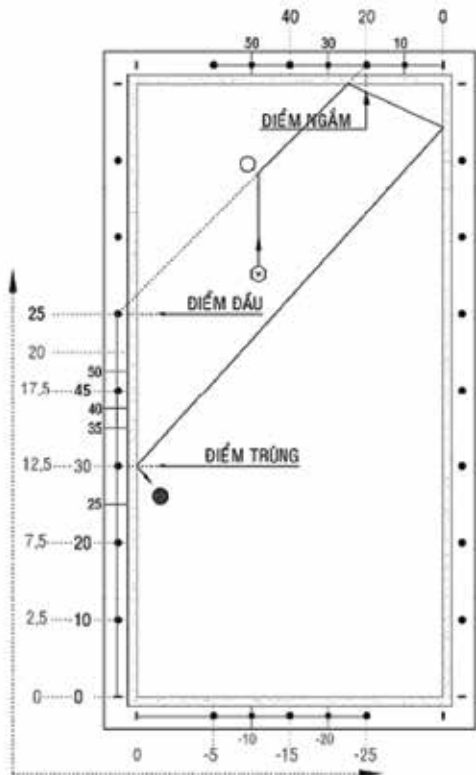
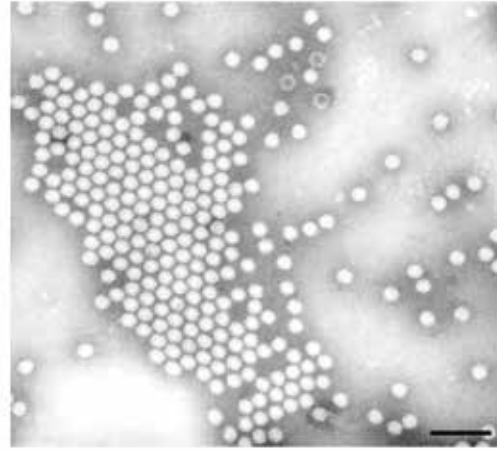
Nicolas Lamas' office

these metal plates have been polished by Stefane Dhodene

my work was documented from here

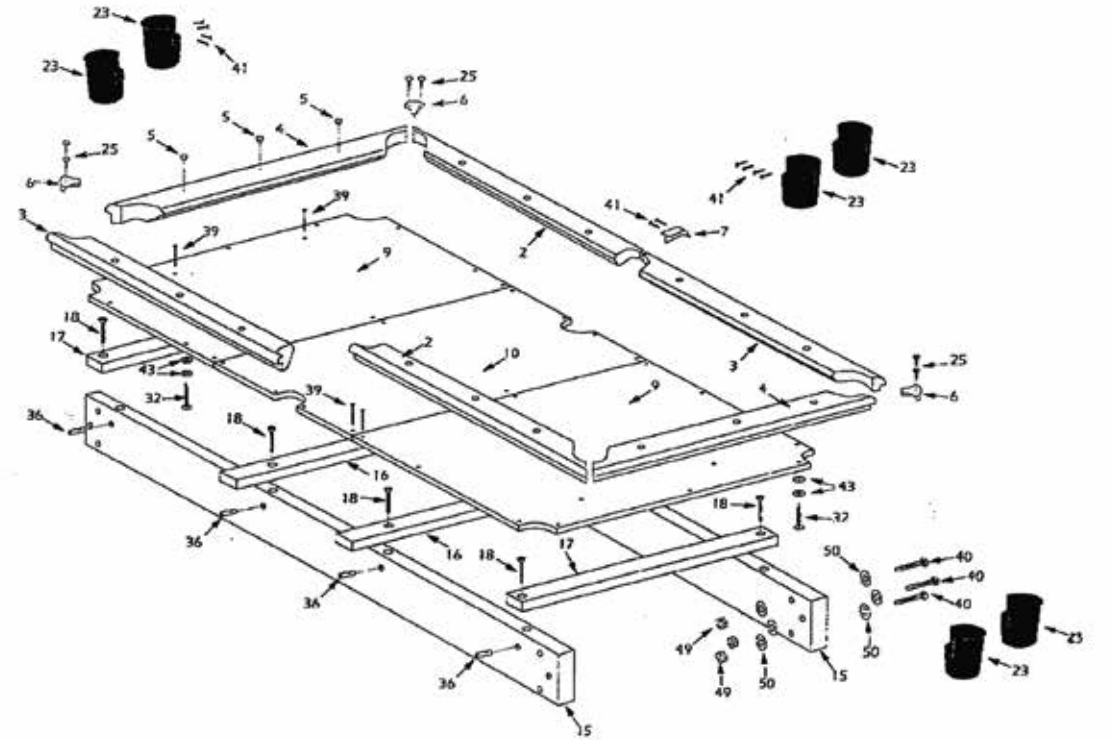
here there is a corner so the walls are not aligned

slide door

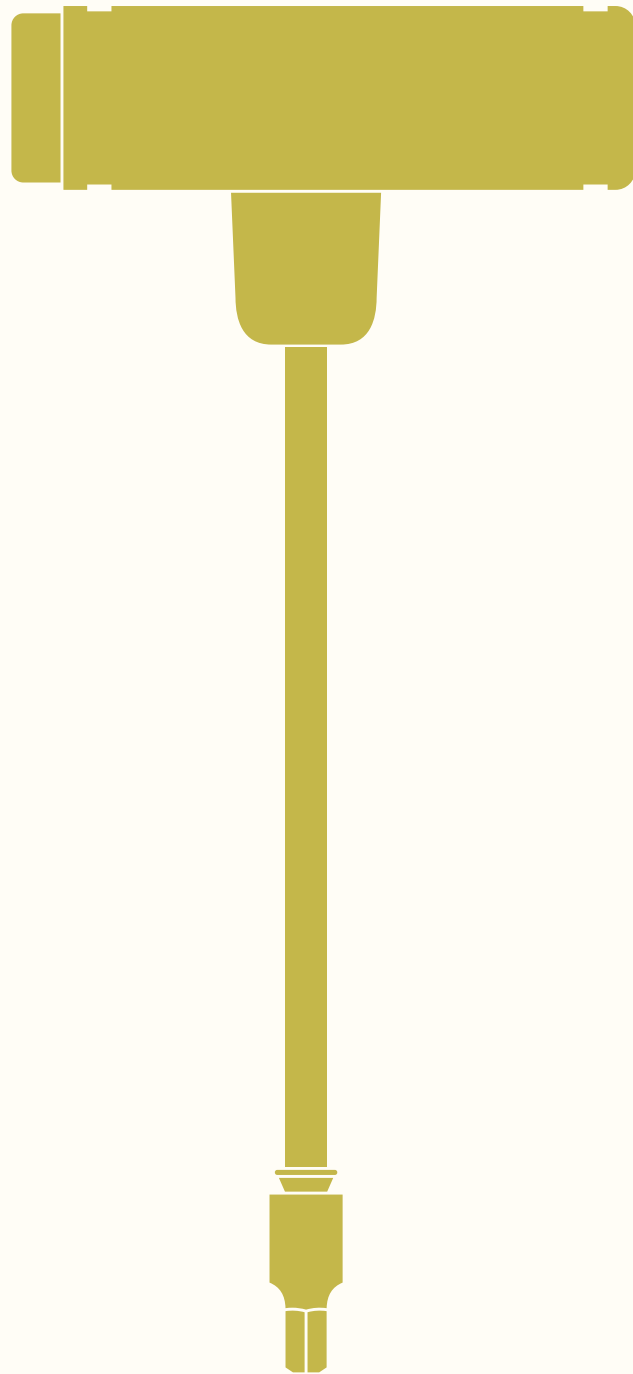


$\text{ĐIỂM NGÃM} = (\text{TABLE VALUE} - \text{ĐIỂM TRÙNG}) + \text{ĐIỂM ĐẦU}$   
 $\text{TABLE VALUE} = (25 - 30) + 25$   
 $\text{TABLE VALUE} = 20$

**GRA 5**







# Wat is kunst vandaag volgens hedendaagse kunstenaars?

Eva Decaesstecker

Ik geef toe, het was een gok. Maar wel interessant, daar was ik van overtuigd. En dat ben ik nog steeds. In totaal voerde ik negen gesprekken met (jonge) kunstenaars die allen de laatste drie jaar in Lokaal 01 geresideerd hebben. Ik sprak met Matthias Böhler & Christian Orendt, Tudor Bratu, Audrey Cottin, Lodewijk Heylen, Lien Hüwels, Nicolás Lamas, Maria McKinney, Tuur Marinus en Mark Titchner. Telkens onderzocht ik hoe zij zich in hun praktijk verhouden ten opzichte van de term kunst. Of ik een hermetisch antwoord zou krijgen? Of iemand me een definitie zou kunnen of zelfs durven aanreiken? Nee, ik wist goed genoeg dat die kans klein was. Valt er überhaupt wel in zo'n definitie te geloven? En toch verwachtte ik een antwoord. Want als makers van kunstwerken zouden zij toch moeten weten waar ze mee bezig zijn?

En dus stelde ik die vraag toch: wat is kunst? Want het blijft absurd om zo vaak omgeven te worden door iets dat enkel omschreven kan worden, maar niet gedefinieerd. Iets dat kunstenaars maken, dat bezoekers van een kunstinstituut bekijken en beleven – of het nu visueel is of auditief, of het nu blijvend is of efemeer. Ik liet kunst-

naars aan het woord en niet het publiek. Door voor kunstenaars te kiezen, werd de vraag niet “wat vind ik goede kunst?” maar “waarom noem ik wat ik maak kunst?”. Ik voegde ook ‘vandaag’ toe aan de vraag. Ik wilde weten wat kunstenaars vandaag maken. Hoe zij zich in 2016 verhouden tot een vraag die toch al een aantal eeuwen meegaat. Door een selectie te maken uit de Lokaal 01-residenten van de laatste jaren, kwam ik ook bij een redelijk jonge generatie terecht. Dit verscherpt de vraag niet alleen naar hedendaagse kunst, maar ook naar een groep makers die enerzijds een eigen discours aan het construeren zijn en tegelijk nog een heel traject voor de boeg hebben.

Wat maakt hedendaagse kunst definiëren zo problematisch? Licht het aan de veelzijdigheid ervan? Of zijn we bang dat een definitie de kunst haar vrijheid zou ontnemen? Is taal te beperkt om kunst onder woorden te brengen? Zou elk woord zich te veel als een traliewerk rondom de kunst plaatsen, haar opsluiten en dus inert maken? De moeilijkheid om kunst te omschrijven is minstens even interessant als de angst voor de kracht die aan zo’n definitie wordt toegekend. En net daarom stelde ik die vraag: om te weten hoe anderen, zij die zelf kunst maken, daarmee omgaan. Om uit te zoeken hoe hard zo’n cruciale vraag precies speelt in de praktijk van een jonge maker. Wat denken zij van zo’n definitie? En van beperkingen in het algemeen in een kunstpraktijk? Moet alles altijd vrij zijn van vooropgestelde omkaderingen? Bevat het dagelijks leven al genoeg belemmeringen? Als ik de antwoorden van de kunstenaars doorneem, valt me op dat ze niet in de lijn liggen van mijn verwachtingen. Alle negen interpreteren ze de vragen anders. Maar wat had ik dan verwacht? Hoe zou ik de vragen zelf beantwoord hebben? Ik verwierf een kleurrijk pallet aan kunstenaars, die zich elk voor zich aan mij voorstelden en me binnenlieten in hun praktijk. Wat is kunst? Het is een vraag die me blijft prikkelen door haar ambiguïteit. Ookal gingen de negen verschillende antwoorden vaker wel dan niet in de richting van ‘een definitie van kunst doet afbreuk aan wat kunst eigenlijk is’. Of zoals Tuur Marinus op een gegeven moment zei: “De definitie van kunst is een definitie die zichzelf onherroepelijk voortdurend weerlegt. Het is een definitie waarin je ervan uit gaat dat het definiëren van kunst

geen goede zaak is voor de kunst.” Toch hebben de gesprekken mijn honger alleen maar meer gevoed.

Ik ga in deze tekst niet op zoek naar een alomvattende definitie, maar naar diverse opinies over de betekenis, waarde en relevantie van de hedendaagse kunst. In deze tekst, die polst naar de relatie tussen hun werk en ‘kunst’, laat ik een aantal van hen aan het woord.

---

Voor mij is kunst iets wat je doet – en dat doe je nooit alleen.  
– Lodewijk Heylen

Mijn eerste gesprek was een cadeau. Tijdens een zeer uitgebreide koffie, leerde ik een kunstenaar kennen die zijn praktijk niet als vanzelfsprekend neemt. Volgens Lodewijk Heylen moet de hele cultuursector verantwoording afleggen. “Waarom maak ik kunst?” - het is een vraag die te veel gemeden wordt, vindt Lodewijk. En als je met die vraag begint, kom je ook al snel uit bij “Wat is kunst?”

“Ik ben zelf heel erg bezig met dit vraagstuk. Als ik naar Art Brussels of naar een doorsnee galerij ga, ben ik vaak teleurgesteld. Niet alleen in wat ik zie, maar ook in mezelf. Ik denk niet dat ik beter weet hoe het moet, neen, ik ben eerder teleurgesteld dat mijn definitie van kunst blijkbaar niet klopt. Voor mij is kunst ten eerste niet iets wat je gemaakt hebt, maar wat je doet. Het resultaat vind ik minder belangrijk. Het object trekt mij minder aan, ik weet niet goed wat ik daarmee moet. Voor mij is kunst iets wat je doet – en wat je niet alleen doet. Je maakt kunst in samenwerking met iemand, door iemand uit te lokken, door in dialoog te gaan of door tegen iemands schenen te stampen. Het proces van iets te maken is voor mij veel interessanter dan het uiteindelijke resultaat. Ik vind het hedendaags concept van een tentoonstelling bijvoorbeeld achterhaald. Objecten in een ruimte plaatsen vind ik niet meer de moeite waard. Dat is dingen maken en niet dingen doen.”

Kunst als proces, als praktijk, eerder dan als resultaat. Niet alle kunst past in deze omschrijving, verduidelijkt Lodewijk. Het is de soort kunst die hem het meest interesseert. Er is dus meer dan enkel kunst-als-proces en daar is Lodewijk niet blind voor, maar

wel kritisch. Kunst kan de keuze van de kunstenaar zijn. Vanaf het moment dat iemand je zegt dat wat hij maakt kunst is, is dat ook kunst. Los van hoe goed of slecht je het werk vindt. Maar volgens Lodewijk zit daar een cirkelredenering in.

“Je kan deze beschrijving echter ook doortrekken tot ze zichzelf uitschakelt: als een kunstenaar enkel maar moet zeggen dat hij kunstenaar is om wat hij maakt kunst te noemen, misschien moet hij dat dan niet meer zeggen en misschien wordt alles dan gewoon kunst? Of niets meer? Een vergelijkbaar voorbeeld is de openbare ruimte. Als de openbare ruimte de plek is die vrij toegankelijk is en waar mensen kunnen komen, dan kunnen alle plekken openbare ruimte zijn. In principe zou je immers fysiek overal kunnen komen. Behalve dan in de Marianentrog diep in de zee. En dan nog zou je daar eigenlijk ook nog kunnen geraken. In die zin kunnen mensen overal komen en bevind je je overal in de openbare ruimte. Tegelijk is niet iedereen welkom op openbare plekken. Op het plein waar wij nu zitten, mogen mensen in de gevangenis niet komen. Dit plein is dus niet openbaar, want niet iedereen mag hier komen. Is er dan nergens een publieke ruimte?”

Als alles kunst wordt, wordt kunst zelf niet meer relevant. Maar er is meer: een kunstenaar moet geen vakman zijn die bepaald wordt door zijn vaardigheden. Lodewijk vindt de meeste kunstenaars helemaal niet vaardig en dat moet ook niet. Hun kracht ligt eerder in het verzamelen van andere mensen die wél vaardigheden bezitten. Zij brengen mensen samen, die anders waarschijnlijk niet hadden samengewerkt en kunnen er de schoonheid van inzien. Tegelijk is het de taak van de kunstenaar om met samenwerking meer te doen dan zomaar mensen bij elkaar te brengen. De kunstsector mag volgens Lodewijk niet vrijblijvend bestaan en produceren. Hij moet zich net als alle andere sectoren verantwoorden voor hun activiteiten.

“Als de overheid beslist om de subsidies voor cultuur te verkleinen, is dat voor mij een duidelijk statement: wij zien niet direct het nut in van kunst. We zitten dan ook met een neoliberale regering. De reactie van de cultuursector: “Kunst is belangrijk.” Wat ze eigenlijk zeggen is: “Wij zijn belangrijk en we moeten hier geen verantwoording voor afleggen, je moet het gewoon accepteren.”. Ik vind dat niet

juist. Dus als iemand mij zegt “L’art contemporain, c’est la merde,” dan snap ik dat helemaal. De cultuursector gaat daar zelf ook op een arrogante manier mee om. Als je tentoon stelt, kan je niet verwachten van de bezoekers dat ze het allemaal snappen en fantastisch gaan vinden. Volgens mij verwacht je dan zeer veel van je publiek. Je gaat dan uit van een vanzelfsprekendheid die niet klopt. Net als alle andere sectoren, moet ook cultuur een verantwoording afleggen, niet perse op papier of in de vorm van een evaluatie, maar tegenover een samenleving. Daarbij gaat het om de ‘waarom’-vraag. Waarom zijn we hiermee bezig? En niet omdat dat altijd al zo geweest is. Ik moet die waaromvraag ook elke keer herhalen voor mezelf. In het BIN-team<sup>1</sup> hebben we hier heel veel rond gediscussieerd, omdat dat een heel confronterende vraag is. Waarom ben je kunstenaar? Wat wil je daarmee bereiken? Dat zijn geen simpele vragen, maar ik vind dat we daar wel over moeten nadenken. En misschien vinden we daar zelfs nooit een sluitend antwoord op. Ik heb daar zelf ook nog steeds geen antwoord op. Ik heb wel een persoonlijke motivatie en fascinatie.”

---

Any attempt to define what art is, will always be insufficient.

– Nicolás Lamas

De vraag wat kunst is, wordt vaak omgebogen naar wat kunst doet. Het gaat dan meestal over het problematiseren en het in vraag stellen van vaste waarden of een ander licht werpen op de huidige maatschappij. Voor Nicolás Lamas is kunst definiëren problematisch omdat het te veelzijdig en complex is. Het is ‘te groot voor woorden’. Maar als het dan toch moet, ziet hij kunst als een manier van omgaan met kennis om de wereld op een andere manier te ervaren.

“Art is one of those things you cannot have a definition for. It seems important to me to at least not have a fixed one. Any attempt to define what art is will always be insufficient. That’s clear to me and I think many would agree with this. Art operates in many different ways and on many different levels. None of them is more valid than another. However, if I had to say something, I see art as a complex

system of thought, that is displayed through many creative processes that activate different types of problems. Through art we can explore, experiment and investigate aspects of reality that are not possible to access through other disciplines. For me art is a way of thinking that gives us access to other parameters and asks questions that have no decisive and categorical answer. It is a network of knowledge that can take references from any other research field, carrying certain problems into spaces or levels that go beyond reason and understanding, allowing to have an alternate reality experience. This helps us to experience the world as another kind of complexity and verify that there are no certainties, that everything is relative and precarious.”

Vooral de laatste woorden, dat alles relatief en onzeker is, ligt in lijn met het idee dat kunst beter niet gedefinieerd wordt. De absolute relativisering van de realiteit sluit definities uit. Het opent alle deuren, of beter gezegd: het sloopt alle muren. Er zijn dan geen deuren meer, noch deurlijsten. Kunst biedt volgens Nicolás andere perspectieven, die de wereld op een alternatieve manier bloot leggen en ons daardoor ook wijzen op de onzekerheden van het begrip ‘kunst’.. Maar net doordat een kunstwerk vragen oproept en onzekerheden aantoon, geeft een kunstenaar mee wat kunst is en hoe ze functioneert.

“However, although many other artists are not interested in questions about what art is, artworks contain more information than you might think. For me it is important to perceive art as an integrated system, where different elements establish a series of connections and are able to ask certain questions about problems we did not know existed.”

Het is voorts een misvatting dat kunst stevast gemaakt wordt voor een publiek. Kunst heeft meer functies dan in enkel dialoog te treden met de toeschouwer. Het kan evengoed binnen de praktijk van de kunstenaar blijven, zonder ooit gezien te worden door iemand anders. Een kunstwerk kan dus ook enkel en alleen als klankbord dienen voor de kunstenaar zelf binnen diens onderzoek. Deze intieme positie maakt het werk niet minder een kunstwerk.

“In my opinion, art is not only to be shown to say things to a large audience through traditional channels. It can also consist of a

personal dialogue between the artist and certain elements, images or materials in another kind of space and without audience. Although these pieces or experiments are not going to be seen by anyone but the artist him- or herself, they exist and have a function within a research process. They have a specific function and can be very useful in that context even without an audience. Many of these ‘invisible’ works are constantly building the ideas of the works that finally become part of history. Not everything exists to be seen and not every artwork is created to be shown.”

---

“There is a strange assumption that art is or should be democratic.”  
– Tudor Bratu

Bij Tudor kreeg ik helemaal geen antwoord op de vraag wat kunst zou kunnen zijn. Ik kreeg wel te horen hoe kunst verandert doorheen de geschiedenis. Hoe kunst van origine een eliteproduct is en hoe het dat beter zou blijven. De democratisering van kunst heeft het voor iedereen mogelijk gemaakt om kunstenaar te worden. Maar wat houdt dat begrip ‘kunst’ dan eigenlijk nog in? Zo is iedereen ook een documentairemaker geworden: we hebben allemaal een smartphone en proberen elke ramp ook zelf te registreren met onze camera. Wat betekent dit echter voor de discipline het van documentaire maken zelf?

“When I started to do photography, documentary was more book- and magazine-based. It demanded a different attention, more concentration. Profound research played a great role in certain areas. And somehow I have the impression that this has disappeared. I think photography has turned into something that doesn’t generate values, but rather keeps people occupied for a short period of time. Research has become something for the elite, both in general and specifically in art. To me medium-based research or topic-related research has materialised as an integral part of discourse, but the results often seem sloppy, shallowly executed or disinterested.”



“There is a strange assumption that artists and the audience have: art is or should be democratic. It should be a priori accessible to all. I don’t agree with this tendency. I think by default art has always been a matter of the intelligentsia and of upper level education. For me art should have a very elitist function: it should be upper level and it should be done by people who are engaged with studying and making their living out of being an artist. I am not referring here to the availability of art. I believe cultural productions should be widely available as well as accessible. I refer to the fact that while amateurism has its merits, so does specialised study, serious research and genuine engagement with a field of occupation. The funny part is that only discourse claims democracy, in a kind of bon-ton mentality. In fact, even participatory productions are authored, and I’ve seldom encountered a production credited to a democratic convergence of people instead of to one artist, or a defined group of artists. In parallel, art should have an educational component. It should maintain this kind of ancient hierarchy of someone knowing something and then passing on this knowledge to someone else.”

Naast issues rond haar sociale rol en haar plaats in de maatschappij, benadert Tudor ook de identiteit van kunst op een andere manier. Het gaat dan niet zozeer om wat kunst is, maar eerder om wat goede kunst is, welk medium het sterkst ervaren wordt door het publiek en bij welk medium deze ervaring keer op keer blijft terugkomen. De materialiteit van beeldende kunst is volgens Tudor een problematisch gegeven in deze vragen. Ook in zijn eigen praktijk neigt Tudor steeds meer naar het loslaten van materie.

“There is an issue with the materiality of art, when an artist puts an idea into a material form. Take *Cripplewood* by Berlinde De Bruyckere, for example, which I saw at the Venice Biennale some years ago. When I entered the room I had a very strange sensation towards that object. It turned my mind to a form of decay, of reservation, of ecology. But at a certain moment, after my thought processes came full circle, my relationship with this object had changed. It was not as strong as it was in the beginning. I could appreciate it and I understood it, but it didn’t “do” it anymore.”

“Materiality can have, as in Berlinde De Bruyckere’s case, a full purpose, sense, and a certain (magical) relationship with respect to the human body (underscoring here that the human body constitutes or shapes human existence, and as such also perception and the processes involved in processing perceptions) which is translated in the best cases in altered perceptions, novel insights, an aura, an experience of emotions, or at later stages philosophical revelations. But for me only very few visual art works maintain this quality of a *revelation* that can trigger people to think outside the box. Material form is something that you get at a certain point. As soon as you figured it out, it loses its magic. The mind itself doesn’t have this. So things that are directly connected to the mind such as literature and music, can actually trigger your sensitivity over and over again. The mind has very few limitations. Every time you reread a book, you can discover new things, even if you read it twenty times. Same thing with a song. It’s because the music and literature come alive in your head.”

---

Ik vind het soms heel jammer dat alles nu zo uitgelegd moet worden.  
– Lien Hùwels

Maar het moet niet allemaal zo conceptueel zijn. Soms wordt de vraag wat kunst is gewoon heel persoonlijk ingevuld. Het heeft een haast ontwapenend effect.

“Wat is kunst? Sowieso een heel grote plek in mijn leven. Ik denk altijd in beelden, ik heb ook veel verbeelding, dus ik denk dat dit voor mij een heel logisch gevolg is van die beelden. Het loopt wat samen met wie ik ben als persoon. Ik zou ook niet weten hoe ik mij anders zou moeten “uitdrukken”. Het voelt natuurlijk aan om beelden te maken, daar mee bezig te zijn, daarover te lezen.”

De persoonlijke benadering staat in schril contrast met de kunstenaars die al eerder in deze tekst aan bod kwamen. Niet kunst als een kennissysteem dat de wereld in vraag stelt en de kijker uitdaagt een om haar eigen vanzelfsprekendheden anders te benaderen. Geen product van een elitegroep voor een elitegroep. Geen verantwoor-

ding van een kunstenaar waar hij of zij mee bezig is. Het gaat bij Lien eerder om het uitvoeren van haar eigen praktijk en om kunstwerken te maken dat een opening laat voor de toeschouwer.

“Die beelden waarmee ik bezig ben zijn daarom niet per definitie altijd kunst. Mijn werk gaat niet over de wereld waarin ik leef, in die zin dat mijn foto’s geen concrete weergaves zijn van landschappen of interieurs. Ik vertrek weliswaar vanuit de reële wereld, maar creëer daarmee een soort van parallelle wereld voor mezelf, zeg maar. Ik sta bijvoorbeeld vaak zelf op mijn eigen foto’s, maar beschouw deze foto’s niet als zelfportretten. Ik ben eerder deel van de compositie. Ik ben wie ik ben in het dagelijks leven, maar mijn praktijk als kunstenaar vindt in die parallelle realiteit plaats. Ik maak die beelden, maar ze blijven soms ook voor mezelf ongrijpbaar. Het gebeurt vaak dat ik eerst iets maak en dat ik pas erna nadenk waarover het gaat. Daarom vind ik het ook heel fijn om er met mensen over te praten. Hun blik geeft me vaak veel inzicht in mijn eigen werk. De toeschouwer geeft zelf een invulling aan mijn werk en dat vind ik belangrijk. Ik vind het jammer dat alles nu zo moet worden uitgelegd. Dat je overal een tekst of een folder bij krijgt. Ik vind het heel fijn om naar iets te gaan kijken en het op dat moment te beleven. Het kan heel goed zijn dat het werk mij niet aanspreekt en dat is dan zo. Ik hoop dat wanneer mensen naar mijn werk kijken, ze zich ook vrij voelen om een eigen invulling te geven. En ik hoop dat ik in mijn werk genoeg opening laat voor hen om er een eigen invulling aan te geven. Maar niet dat ik dat bewust doe, want ik zou ook niet weten hoe ik dat zou moeten doen! Ik denk dat dat heel persoonlijk is en dat het afhangt van kijker tot kijker. Dat maakt het juist zo boeiend.”

De definitie van kunst interesseert Lien minder, omdat ze het als iets persoonlijks ziet dat verschilt van kunstenaar tot kunstenaar. Wat speelt in haar praktijk is niet wat kunst is, maar wel of haar werk gezien kan worden als kunst. En of anderen een boodschap hebben aan haar werk. Of haar werk met andere woorden open genoeg is voor de toeschouwer om er iets mee te kunnen doen.

Niet met zoveel woorden zegt Lien net als Lodewijk dat een kunstenaar niet per se een vakman moet zijn. Als autodidact fotograaf is het technisch aspect geen prioriteit, integendeel, het

maakt deel uit van haar artistieke beeldtaal. “Ik weet nooit waar ik ga uitkomen wanneer ik iets maak. Vaak is dat omdat ik de technische kennis niet bezit. Soms zorgt dat wel voor frustratie, maar tegelijk zijn al die toevalligheden en experimenten deel van mijn werk. Op een gegeven moment ben ik fotografielessen gaan volgen, om iets te doen aan die frustratie, maar ik ben daar na twee lessen meteen mee gestopt. Ik wil mijn beeldtaal niet aanpassen aan de ‘standaard’ fotografische taal, omdat ik die naïviteit niet wil verliezen.”

---

I think it would be really a shame for me if I would just stay in my studio.  
– Maria McKinney

Een echte definitie van hedendaagse kunst heeft Maria zelf niet. In haar eigen praktijk houdt ze zich wel bezig met die vraag, maar ze past deze anders toe.

“If I could define art? I don’t think that there is one definitive answer to that question. But it kind of bugs me to say that art is everything. That’s just too empty. For my own practice I’m aware of questions like “what are the boundaries of art?” and “what is allowed to be art?” But my questions are from a different approach. I’m more looking at and relating to a very common non-art discipline and bringing it into my practice. I reflect on this confrontation rather than just think about why I am allowed to call myself an artist and what the possibilities are. Art is one of the disciplines where we allow ourselves a kind of freedom and breath. But the limits for art are always the time that the art is existing in and the society around it.”

Hoewel kunst volgens haar voor een groot deel wordt bepaald door wat galerieën en academies als kunst bestempelen, houdt de kunstwereld voor Maria niet op in de klassieke tentoonstellingszaal. Zelf stelt ze sinds enkele jaren tentoon op een landbouwbeurs, een iets minder evidente plek voor kunst.

“Last September for example I participated in the National Agricultural Show. It takes three days, it’s huge and has 280,000 visitors. I had my seamen-straw sculptures in the marquee with the genetic genomic companies so there was a really general audience that

wouldn't necessarily go to an art gallery. There was a big panel with my text on it but the people didn't want to stand still and read. So they would just go like, "What is it?", and I answer, "It's a sculpture made of seamen straws", and they go like, "What?! Why?!" Once they were engaged they asked me to tell them some more and then I was glad to do that. For this audience, the seamen straws – which isn't an everyday material – is quite common. Also the fact that they appreciate hand crafts a lot drew them into my work. Instead, a very common art audience has no connection with seamen straws. They are used to look at strange things without too much questioning what it is. They would read the paragraph and maybe come and talk to me which would be another conversation. Also good, but different."

Maria maakt geen werk met oog op het grote publiek. Ze gaat ook niet zoveel mogelijk op zoek naar manieren om tentoon te stellen op plekken die weinig met kunst te maken hebben. Maar het publiek houdt haar wel bezig. Te veel mensen denken te gemakkelijk dat kunst niets voor hen is. De culturele situatie van een land heeft daar veel mee te maken.

"For art in general, when you're open for it, you can get something out of it. But it is in general not a common thing in Ireland. The majority of us don't necessarily grow up walking into galleries and being open towards art. There is always a kind of awkwardness when you talk them about art. They would say that it hasn't anything to do with them. Of course you shouldn't generalise whole populations, but when you say the same to Italian people, they won't have that much problem with it. They have all these art objects in the streets and statues and paintings everywhere."

Tegelijk zouden zoveel meer mensen iets uit kunst kunnen halen, moesten ze er meer voor open staan. Maar het is niet alleen aan de toeschouwer om van mentaliteit te veranderen. Een kunstenaar moet zijn praktijk niet volledig wijden aan het introduceren van kunst in de grote massa, maar hij of zij moet wel de verantwoordelijkheid nemen hierover na te denken. De kunstenaar kan met andere woorden ook

een rol spelen in het verspreiden van kunst buiten de kunstwereld, zonder daarbij zijn praktijk aan te passen. "I think it is a real shame that people don't have this openness here. I'm an artist, I'm working in Ireland and I get funding. I think it would be really a shame for me if I would just stay in my studio. I wouldn't consider it my responsibility to learn them all what art is. At the same time I do think I have some responsibility to make an effort to engage to more people than just the art audience. I think it should go beyond the gallery walls. It's not a thing I want to do the whole time, but I think it's a healthy thing to do once in a while. It is challenging because it's new territory and you get direct feedback. And it's rewarding. But I think the work itself dictates where and to who it should be shown. The whole idea of my cows project was about the practices of the agricultural people in a society. For me it was just fair to take the body of work not only to the gallery and to make a step into their territory. To make contact with them by going to them instead of making them come to the gallery, where they wouldn't necessarily feel at home."

---

## Kunst is

In deze tekst kwamen slechts vijf van de 9 kunstenaars aan het woord, maar eigenlijk zeggen deze vijf al genoeg. Kunst heeft vandaag geen vaste vorm, geen vaste inhoud, noch een vast beoogd effect. Toch wil dit niet zeggen dat kunst niet is. Het is zeker en vast. Het zou nog meer kunnen zijn voor nog meer mensen, mocht het in de ogen van zoveel kijkers niet gelinkt zijn aan een bepaalde maatschappelijke laag van de bevolking. Kunst is echter niet altijd en niet alles is kunst. Niet alles wat een kunstenaar maakt, is per se kunst. Tegelijk is kunst meer dan het product van een kunstenaar.

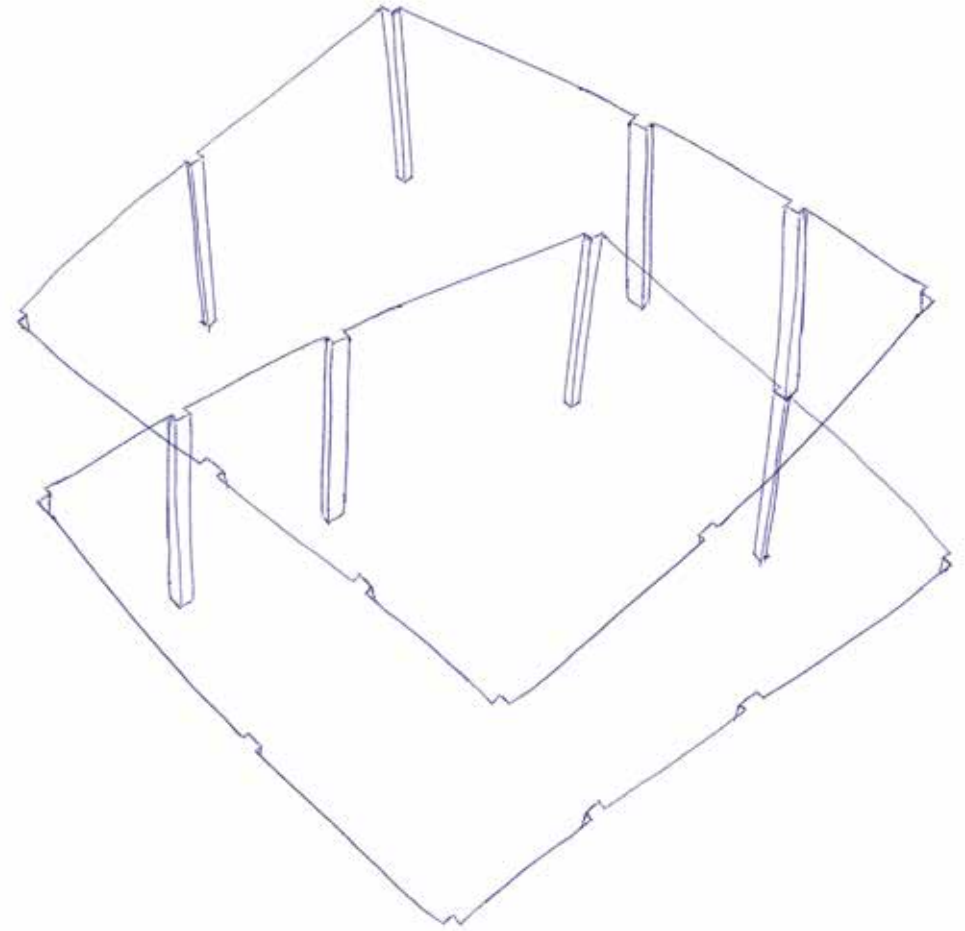
Kunst is niet alleen, kunst doet vooral ook veel. Het brengt mensen samen. Het stelt vragen en het daagt uit. Het vormt een omgeving, het verandert een toeschouwer, het tekent een kunstenaar. Het draagt kennis over, het vertelt verhalen. Het doet ook veel niet, maar wat doet wel alles? Het doet ook niet hetzelfde bij iedereen, maar dat maakt het daarom niet minder kunst.

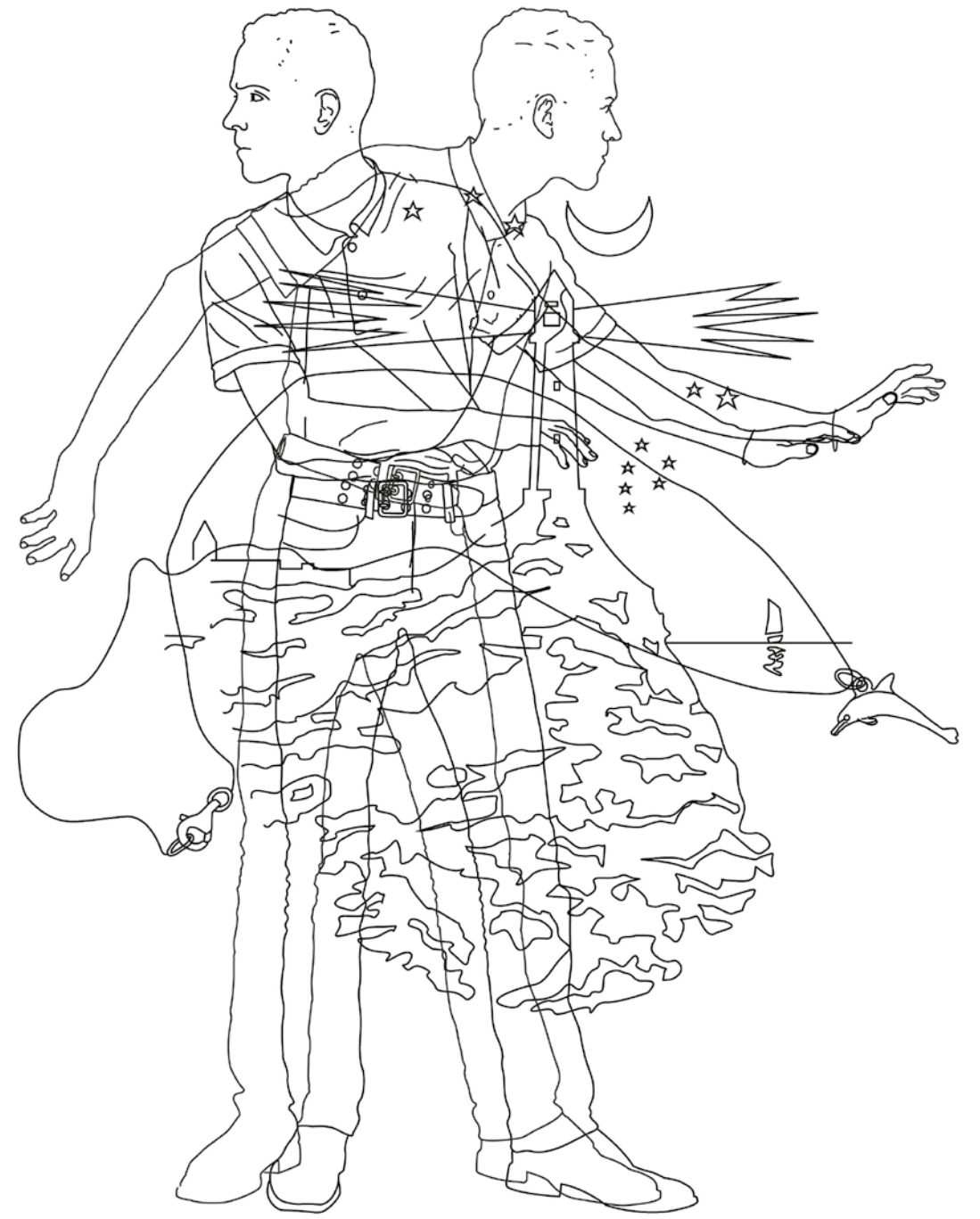
Kunst is en kunst doet – ik geef toe, het is niet bepaald concreet. Iets meer aanreiken dan de algemeen verwachte conclusies is moeilijk na zulke uiteenlopende gesprekken en tot een eigen definitie kom ik niet. Dat had ik in de inleiding al voorspeld, dat was mijn bedoeling ook niet. Door de kunstenaars uitvoerig aan het woord te laten, leg ik eerder losse touwtjes naast elkaar, zonder er een stevig doek uit te weven.

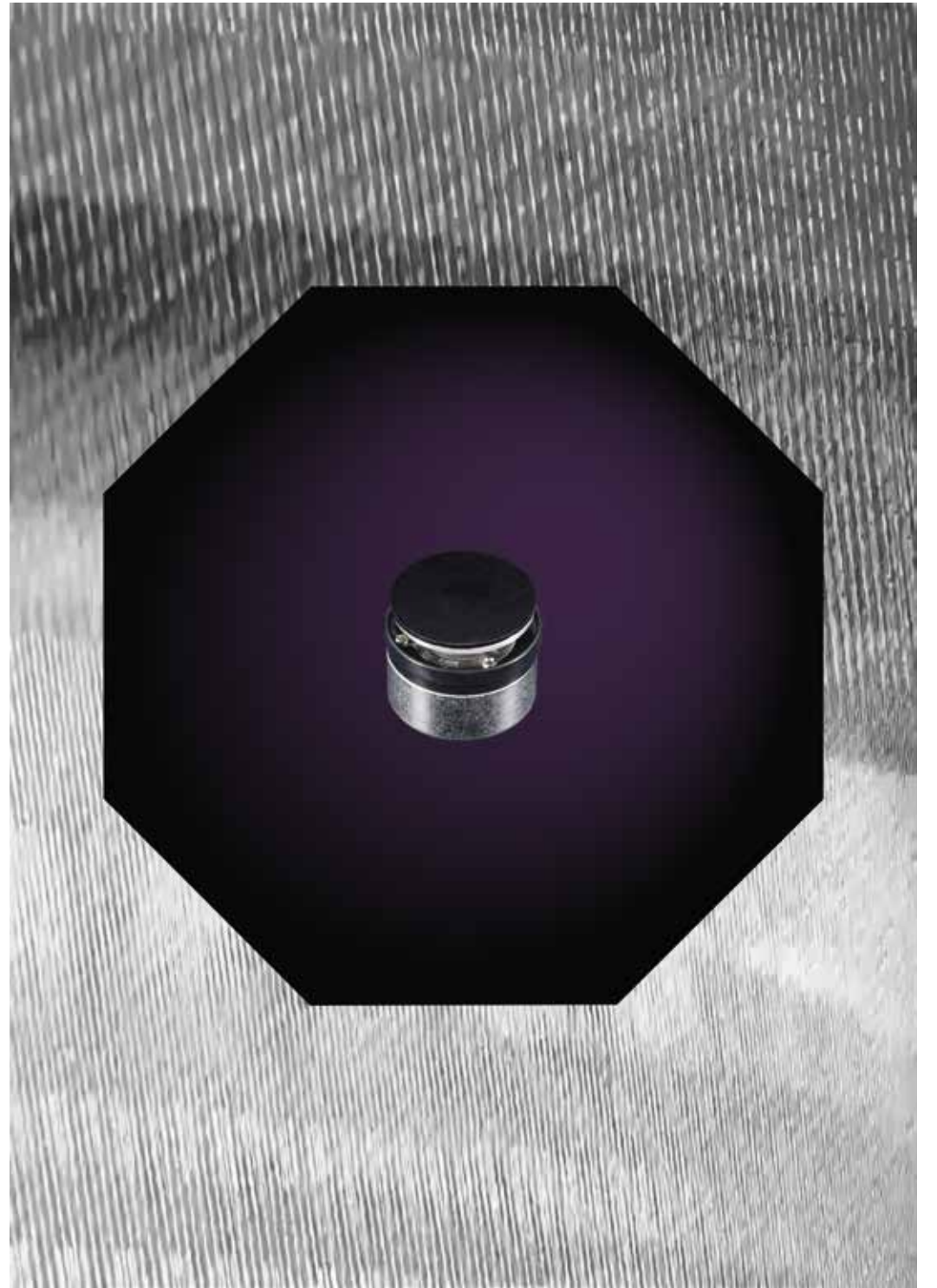
Terugblikkend op mijn onderzoek en alle reacties die ik erop kreeg, merk ik dat de vraag wat kunst is, een belangrijke vraag is. En niet omdat haar definitie zo belangrijk is. Niet omdat kunst meer over kunst zou moeten gaan. Niet dat het de *core business* van een kunstpraktijk zou moeten zijn. Wel omdat het teruggaat naar de essentie van waar kunstenaars mee bezig zijn. Omdat het een moment creëert waarbij zij even kunnen terugblikken naar wat er de laatste tijd gebeurd is binnen hun praktijk. Om te kijken waar ze zelf vandaan komen, voor wie of wat ze het allemaal doen en wie er waarom allemaal iets of niets aan heeft. Dit neemt niet weg dat kunstenaars sowieso al met deze vragen kunnen bezig zijn. Er kan echter meer gebeuren wanneer deze vragen door iemand anders gesteld worden. Wanneer er bewust tijd wordt genomen om de visie en positie die de kunstenaar zich toe-eigent af te toetsen aan hun reële praktijk. Want als de kunstenaar de wereld in vraag stelt, mag hij of zij zichzelf niet vergeten.

Met veel dank aan de kunstenaars die me te woord wilden staan:

Audrey Cottin, Tuur Marinus, Matthias Böhler, Christian Orendt, Mark Titchner, Lodewijk Heylen, Maria McKinney, Tudor Bratu, Nicolas Lamas en Lien Hùwels.







# Conversations on Evolutionary biology & the arts

Jan Verpooten (jan.verpooten@uantwerpen.be; jan.verpooten@kuleuven.be)

## Research questions

- What are the evolutionary origins of art?
- Is art uniquely human?
- Does culture<sup>1</sup> change in a Darwinian fashion (i.e., cultural evolution theory)?
- Can this theory of cultural evolution contribute to our understanding of human art appreciation and artistic change?
- What do other disciplines besides biology tell us about art?



Fig. 1. Conversations in the salon

## Research results

The conversations delivered fascinating information from a wide variety of angles oftentimes relevant to the research questions.<sup>2</sup> They helped me to fine-tune and further develop my research goals.<sup>3</sup>

## Box. 1. Salon materials

- wooden floor (4x5m)
- 2 sofas
- coffee table
- chandelier lights
- modest library
- heat lamp
- Beamer
- Internet access
- Schemata of research questions

## Materials & methods

We built a salon in the work & research space at Lokaal 01 (box 1). In this salon I discussed my research questions with invited guests in front of a small audience on the cold, dark evenings of January 2008 (fig. 1 & box 2). Simon Lenski (DAAU, etc.) soundscaped the conversations. Liesbeth Verpooten handled furnishing and foods.

## Box. 2. Invited guests

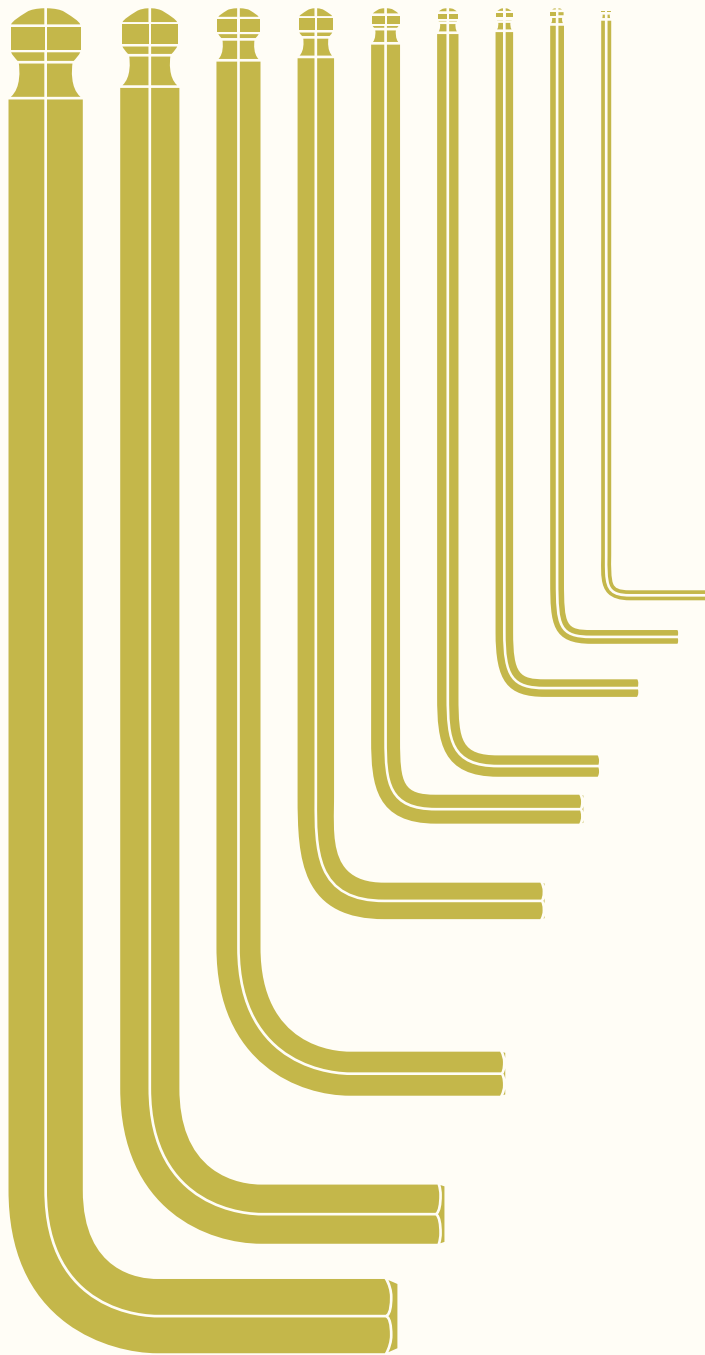
- Jean-Jacques Cassiman (human geneticist)
- Benny Claessens (actor)
- Anne Decock (visual artist)
- Tom De Smedt (artificial creativity designer)
- Femke Heijens (actor)
- Simon Lenski (musician)
- Erik Myin (philosopher of mind)
- Maaïke Neuville (actor)
- Johan Pas (art historian)
- Rik Pinxten (anthropologist)
- Sergio Servellon (museum director)
- Stefaan Van Brabandt (actor, philosopher)

<sup>1</sup>defined as socially transmitted “information” (i.e., preferences, opinions, beliefs, skills, etc.)

<sup>2</sup>see Verpooten J (2009) (De kunst van [de wetenschap] van de kunst]. In: Lokaal 01 2008: 2-11.

<sup>3</sup>see <http://www.janverpooten.com> for research projects and publications





# Today's artists on art today

Eva Decaesstecker

I admit it, it was a gamble. A naïve idea, perhaps. But undoubtedly interesting, too – of that I was convinced. And I still am. For this text, I entered into conversation with a total of nine (young) artists that had completed residencies at Lokaal 01 in the past three years. I spoke with Matthias Böhler & Christian Orendt, Tudor Bratu, Audrey Cottin, Lodewijk Heylen, Lien Hüwels, Nicolás Lamas, Maria McKinney, Tuur Marinus and Mark Titchner. From each of them I wanted to find out how they related to the term 'art' in their practice. Would I receive a hermetic answer? Would anyone even venture to give a definition? Probably not; I knew well enough that the chance was small. Should such definitions even be entertained, anyway? Still, I expected an answer. As makers of artworks, they should surely know what it is they are engaged in?

And so I went ahead and asked the question: what is art? Because it seems absurd to so often be surrounded by something that can only be described but not defined. Something that artists make, that visitors to art institutions view and experience – whether visual or auditive, lasting or ephemeral. I deliberately spoke to artists and not to the audience. To artists, the question is not 'what is good art?' but 'why do I call what I make art?' I also added to the question the word 'today'. I wanted to know what artists are making today. How they feel about this centuries-old question in 2016. By making my selection from recent Lokaal 01 residents I also wound up with a rather young generation of artists. This focused the question not only on contemporary art, but also on a group of makers who are developing their

own artistic discourse but still have a whole journey ahead of them.

What makes contemporary art so problematic to define? Is it the versatility of it? Or are we afraid that to define art would be to strip it of its freedom? Is language too limited to put it into words? Would each word serve as a fencepost, hemming it in and thus rendering it inert? The question of whether it is possible to define art is at least as interesting as the phenomenon of our fear of such a definition's power. Which is precisely why I asked the question, to learn how others – those who make art themselves – approach it. To figure out to what extent such a critical question plays a role in the practice of a young maker. What do they think of such a definition? And of the general limitations of an artistic practice? Should everything always be free of preconceived contexts? Or does daily life supply enough obstacles already?

As I go through the answers of the artists, it strikes me that they are not what I had expected. All nine interpret the questions differently. But why did I expect any different? How would I have answered the questions myself? I assembled a colourful palette of artists who each introduced themselves to me and let me in on the ins and outs of their practice. What is art? It is a question that, in its ambiguity, never ceases to excite me. Although the nine different answers all tended more often than not in the direction of 'to define art is to undermine what it actually is'. Or as Tuur Marinus said at one point, 'the definition of art is a definition that constantly and inexorably refutes itself. By definition, it is not a good thing for art to define art.' And yet the discussion only served to make my hunger grow.

In this text I do not pursue an all-encompassing definition but instead look for various opinions regarding the meaning, value and relevance of contemporary art. I probe for answers regarding the relationship between the artist's work and 'art' and let a number of them speak for themselves on the matter.

---

For me, art is something you do – and it's something you don't do alone.

– Lodewijk Heylen

My first conversation came as a gift. Over a very long coffee, I got to know an artist who doesn't take his practice for granted. According to Lodewijk Heylen, the entire cultural sector should be held accountable. 'Why do I make art?' It's a question that is too often avoided, Lodewijk feels. And if you start answering that question, you soon end up at the question 'what is art?'

'I am very much occupied with this question myself. If I go to Art Brussels or your average gallery, I am often disappointed. Not only in what I see, but also in myself. I don't think that I know better, no, I am just disappointed that my definition of art doesn't seem quite right. First of all, for me, art isn't something you make, but something you do. The result is not as important. The object holds less appeal to me, I don't know exactly what to do with it. For me, art is something you do – and it's something you don't do alone. You make art in collaboration with someone, by provoking someone, by entering into a dialogue or by stepping on someone's toes. For me, the process of making something is a lot more interesting than the end result. The

current idea of what an exhibition ought to be, for example, I find outdated. Arranging objects in a room is old hat. It's making things instead of doing things.'

Art as a process, as a practice rather than a result. Not all art fits into this definition, Lodewijk clarifies, but it is the sort of art that interests him the most. In other words, there is more than just art-as-a-process, which he accepts, while remaining critical. Art can be the choice of the artist: if someone says to you that what they make is art, then it is art. Regardless of how good or bad you think it is. But according to Lodewijk, this gives rise to a circular logic.

'But you can extend this description until the point where it comes undone: if an artist only has to say that he is an artist in order to be able to call what he makes art, perhaps he should refrain from doing so, so that perhaps then everything becomes art? Or nothing? A comparable example is the public space. If the public space is the place that is freely accessible and open to all people, then all places could be public spaces. In principle, you can go anywhere. Except perhaps in the deep-sea Mariana Trench. And even then you should still be able to reach it. In this sense, people can go anywhere and, wherever you are, you are in the public space. At the same time, not everyone is welcome in public places. The square we are now sitting in is not open to prisoners. This square is therefore not public, as not everyone can come here. So is there such a thing as a public space anywhere?'

If we call everything art, art itself becomes irrelevant. But there is more: an artist doesn't have to be a specialised tradesman, defined by his skills. Lodewijk is of the opinion that most artists are not skilled at all, nor should they have to be. Their power is more in the assembling of groups of other people who are skilled. They bring people together who otherwise probably wouldn't have worked together and they can see the beauty in this confluence. At the same time, it is the task of the artist to do more with respect to collaboration than to simply bring people together. The art sector, in Lodewijk's view, should not exist and produce unscrutinised. It should be held accountable for its activities, just like every other sector.

'If the government decides to cut back on cultural subsidies, to me that sends a clear message: we don't see the immediate value of art. And we have a neoliberal government. The reaction of the cultural sector is, "but art is important." What they're actually saying is, "we are important and we don't have to explain ourselves, you just have to accept it." I don't think that's right. So if someone says to me, "*L'art contemporain, c'est la merde*", I totally get it. The cultural sector itself deals with the issue in an arrogant way. If you exhibit work, you can't expect every visitor to get it and think it's fantastic. I think that's expecting too much of your public. You're making incorrect assumptions. Just like in all sectors, culture needs to be held accountable for itself, not on paper per se or in the form of an evaluation, but towards society. It's all about the "why". Why are we doing this? And you can't just say, "because it's always been this way". I'm always having to repeat

the question of “why” for myself. In the BIN team<sup>1</sup> we’ve discussed this a lot because it’s a very confronting question. Why are you an artist? What do you want to achieve by it? These aren’t simple questions, but I think we do have to take them seriously. And perhaps we will never arrive at conclusive answers. I am still looking for my own answers to these questions. I am driven by a personal motivation and fascination though.’

---

Any attempt to define what art is will always be insufficient.

– Nicolás Lamas

The question of what art is, is often twisted into the question of what art does. It is usually a case of problematizing and questioning established values or looking at today’s society from a different perspective. For Nicolás Lamas, defining art is problematic because it is too multifaceted and complex a phenomenon. It is ‘too big for words’. But when pushed he answers that he sees art as a means of dealing with knowledge in order to experience the world in a different way.

‘Art is one of those things you cannot have a definition for. It seems important to me to at least not have a fixed one. Any attempt to define what art is will always be insufficient. That’s clear to me and I think many would agree with this. Art operates in many different ways and on many different levels. None of them is more valid than another. However, if I had to say something, I see art as a complex system of thought, which is displayed through many creative processes that activate different types of problems. Through

art we can explore, experiment and investigate aspects of reality that are not possible to access through other disciplines. For me art is a way of thinking that gives us access to other parameters and asks questions that have no decisive and categorical answer. It is a network of knowledge that can take references from any other research field, carrying certain problems into spaces or levels that go beyond reason and understanding, allowing to have an alternate reality experience. This helps us to experience the world as another kind of complexity and verify that there are no certainties, that everything is relative and precarious.’

Particularly those last sentiments, that everything is relative and uncertain, are in line with the idea that art is better left undefined. The absolute relativisation of reality excludes definitions. It leaves all doors open, or rather it knocks down all walls. We’re left with neither doors nor doorframes. According to Nicolás, art offers different perspectives, that show the world from an alternative perspective and in doing so also highlight its uncertainties. But it is precisely in an artwork’s eliciting of questions and demonstration of uncertainties that the artist reveals what art is and how it functions.

‘However, although many other artists are not interested in questions about what art is, artworks contain more information than you might think. For me it is important to perceive art as an integrated system, where different elements establish a series of connections and are able to ask certain questions about problems we did not know existed.’

It is furthermore a misconception that art is always made for an audience. To facilitate a dialogue with the viewer is just one of its functions. It may equally remain simply a part of the artist’s practice, without ever being seen by someone else. As such, it is possible for an artwork to serve only as a soundboard for the artist in his or her own research. This intimate position does not make the work any less an artwork.

‘In my opinion, art needn’t only be shown in order to say things to a large audience through traditional channels. It can also consist of a personal dialogue between the artist and certain elements, images or materials in another kind of space and without public. Although these pieces or experiments are not going to be seen by anyone but the artist him- or herself, they exist and have a function within a research process. They have a specific function and can be very useful in that context even without an audience. Many of these “invisible” works are constantly building the ideas of the works that finally become part of history. Not everything exists to be seen and not every artwork is created to be shown.’

---

There is a strange assumption that art is or should be democratic.

– Tudor Bratu

From Tudor I received no answer at all regarding what art might be. I did hear about how art has changed throughout history. And how art was originally an elite product and how it should remain that way. The democratisation of art has made it possible for everyone to

become an artist. But what does the term ‘art’ actually entail at this point? By the same token everyone is a documentary filmmaker now: we all have a smartphone and leap to record any disaster on our camera. What does this implicate for the discipline of documentary?

‘When I started to do photography, documentary was more book- and magazine-based. It demanded a different attention, more concentration. Profound research played a great role in certain areas. And somehow I have the impression that this has disappeared. I think photography has turned into something that doesn’t generate values, but rather keeps people occupied for a short period of time. Research has become something for the elite, both in general and specifically in art. To me medium-based research or topic-related research has materialised as an integral part of discourse, but the results often seem sloppy, shallowly executed or disinterested.’

‘There is a strange assumption that artists and the audience have: art is or should be democratic. It should be a priori accessible to all. I don’t agree with this tendency. I think by default art has always been a matter of the intelligentsia and of upper level education. For me art should have a very elitist function: it should be upper level and it should be done by people who are engaged with studying and making their living out of being an artist. I am not referring here to the availability of art. I believe cultural productions should be widely available as well as accessible. I refer to the fact that while amateurism has its merits, so does specialised study, serious research and genuine engagement with a field of occupation. The funny part is that only discourse

<sup>1</sup> Belgian Institute for Normalisation, a one-year initiative of a group of artists and thinkers in Turnhout.

claims democracy, in a kind of bon-ton mentality. In fact, even participatory productions are authored, and I've seldom encountered a production credited to a democratic convergence of people instead of to one artist, or a defined group of artists. In parallel, art should have an educational component. It should maintain this kind of ancient hierarchy of someone knowing something and then passing on this knowledge to someone else.'

In addition to issues surrounding its position and role in society, Tudor also looks at the identity of art from another perspective. It is not so much about what art is but rather what good art is, which medium is experienced the most strongly by the public and which medium tends to facilitate this experience time after time. According to Tudor, the materiality of fine art is a problematic detail in these questions. Even in his own practice, Tudor is tending more and more towards the letting go of material.

'There is an issue with the materiality of art, when an artist puts an idea into a material form. Take *Cripplewood* by Berlinde De Bruyckere, for example, which I saw at the Venice Biennale some years ago. When I entered the room I had a very strange sensation towards that object. It turned my mind to a form of decay, of reservation, of ecology. But at a certain moment, after my thought processes came full circle, my relationship with this object had changed. It was not as strong as it was in the beginning. I could appreciate it and I understood it, but it didn't "do" it anymore.

'Materiality can have, as in Berlinde De Bruyckere's case, a full purpose, sense, and

a certain (magical) relationship with respect to the human body (underscoring here that the human body constitutes or shapes human existence, and as such also perception and the processes involved in processing perceptions) which is translated in the best cases in altered perceptions, novel insights, an aura, an experience of emotions, or at later stages philosophical revelations. But for me only very few visual art works maintain this quality of a *revelation* that can trigger people to think outside the box. Material form is something that you get at a certain point. As soon as you figured it out, it loses its magic. The mind itself doesn't have this. So things that are directly connected to the mind such as literature and music, can actually trigger your sensitivity over and over again. The mind has very few limitations. Every time you reread a book, you can discover new things, even if you read it twenty times. Same thing with a song. It's because the music and literature come alive in your head.'

---

I sometimes think it's a shame that everything has to be explained so much these days.  
– Lien Húwels

But it doesn't always have to be so conceptual. Sometimes the question of what art is can be answered simply, from a very personal perspective. It can have an almost disarming effect.

'What is art? A very big part of my life, in any case. I always think in images, I have a lot of imagination, so I think for me it is a very logical consequence of these images. It's part

of who I am as a person. I wouldn't know how else to "express" myself. It feels natural to make images, to be occupied with that, to read about it.'

Not art as a system of knowledge that questions the world and challenges the viewer to question their own assumptions. Not a product of an elite group for an elite group. Not an artist's justification of what he or she is doing. In Lien's case it is more about her own practice and making work that leaves an opening through which the viewer may enter.

'As such, the images I make are not always art by definition. My work isn't about the world I live in, in the sense that my photos are not precise representations of landscapes or interiors. They may be based in the real world, but I create with them a sort of parallel world for myself, you could say. For example, I often feature in my own photographs, but I don't view these photographs as self-portraits. I'm more just a part of the composition. I am who I am in daily life, but my artistic practice takes place in that parallel reality. I make the images, but sometimes they remain out of reach, even for me. It often happens that I make something and only after do I contemplate what it means. Which is why I enjoy talking about it with other people. Their viewpoint often gives me insight into my own work. The viewer finds meaning in my work themselves and that's important to me. I sometimes think it's a shame that everything has to be explained so much these days. That you always get a text or pamphlet along with the work. I think it's fantastic to go and see something and experience it immediately at that moment. It may well be that

the work doesn't speak to me, but then that's just the way it is. I hope that when people come and see my work they also feel free to make sense of it however they wish. And I hope that I leave enough of an opening in my work for them to do so. Not that I do that consciously, mind you; I wouldn't know how. I think that it's very personal and it's different from viewer to viewer. That's what makes it so fascinating.'

Lien is less interested in the definition of art because she sees it as something personal that differs from artist to artist. What matters in her practice is not what art is but whether her work can be seen as art. And whether others get anything from it in terms of a message. In other words, whether her work is open enough for the viewer to do something with it.

In not so many words, Lien agrees with Lodewijk's view that an artist needn't necessarily be a craftsperson. As a self-taught photographer, the technical aspect is not a priority. In fact, this lack of concern partially informs her visual language.

'I never know where I'm going to end up when I'm making something. Often it's because I simply don't possess the technical knowledge. Sometimes that leads to frustration, but then again all these coincidences and experiments end up becoming part of my work. At one point I started following photography lessons in order to put an end to that frustration, but I stopped after just two lessons. I don't want to change my visual language to correspond to the "standard" photographic language. I don't want to lose that naivety.'

---

I think it would be really a shame for me if I would just stay in my studio.

– Maria McKinney

Maria doesn't have a real definition of contemporary art. Though she does ask herself the question in her own practice, she takes a different view on it.

'If I could define art? I don't think that there is one definitive answer to that question. But it kind of bugs me to say that art is everything. That's just too empty. For my own practice I'm aware of questions like "what are the boundaries of art?" and "what is allowed to be art?" But my questions are from a different approach. I'm more looking at and relating to a very common non-art discipline and bringing it into my practice. I reflect on this confrontation rather than just think about why I am allowed to call myself an artist and what the possibilities are. Art is one of the disciplines where we allow ourselves a kind of freedom and breath. But the limits for art are always the time that the art is existing in and the society around it.'

Although according to Maria art is largely defined by what galleries and academies consider to be art, for her the world of art isn't limited to the classical exhibition space. For some years now, she herself has exhibited work at an agricultural fair, a less obvious place to exhibit.

'Last September for example I participated in the National Agricultural Show. It takes three days, it's huge and has 280,000 visitors. I had my seamen-straw sculptures in the marquee

with the genetic genomic companies so there was a really general audience that wouldn't necessarily go to an art gallery. There was a big panel with my text on it but the people didn't want to stand still and read. So they would just go like, "What is it?", and I answer, "It's a sculpture made of seamen straws", and they go like, "What?! Why?!" Once they were engaged, they asked me to tell them some more and then I was glad to do that. For this audience, the seamen straws – which isn't an everyday material – is quite common. Also the fact that they appreciate hand crafts a lot, drew them into my work. Instead, a very common art audience has no connection with seamen straws. They are used to look at strange things without too much questioning what it is. They would read the paragraph and maybe come and talk to me which would be another conversation. Also good, but different.'

Maria doesn't make work aimed at the general public. Nor does she search intensively for ways to exhibit in places that have little to do with art. But she is concerned about the public. Too many people dismiss art too quickly as being 'not for them'. This has a lot to do with the cultural situation in a country.

'For art in general, when you're open for it, you can get something out of it. But it is in general not a common thing in Ireland. The majority of us don't necessarily grow up walking into galleries and being open towards art. There is always a kind of awkwardness when you talk them about art. They would say that it hasn't anything to do with them. Of course you shouldn't generalise whole populations but when you say the same to Italian people, they won't have that much problem

with it. They have all these art objects in the streets and statues and paintings everywhere.'

At the same time, so many people could get something out of art if they were more open to it. But it's not simply a case of the viewer having to change their mentality. An artist doesn't have to devote their entire practice to introducing art to the masses, but he or she should accept the responsibility to think about this issue. The artist can in other words play a role in the spread of art outside of the art world, without having to change their practice.

'I think it is a real shame that people don't have this openness here. I'm an artist, I'm working in Ireland and I get funding. I think it would be really a shame for me if I would just stay in my studio. I wouldn't consider it my responsibility to learn them all what art is. At the same time I do think I have some responsibility to make an effort to engage to more people than just the art audience. I think it should go beyond the gallery walls. It's not a thing I want to do the whole time, but I think it's a healthy thing to do once in a while. It is challenging because it's new territory and you get direct feedback. And it's rewarding. But I think the work itself dictates where and to who it should be shown. The whole idea of my cows project was about the practices of the agricultural people in a society. For me it was just fair to take the body of work not only to the gallery and to make a step into their territory. To make contact with them by going to them instead of making them come to the gallery, where they wouldn't necessarily feel at home.'

---

Art is

In this text only five of the nine artists had their say, but these five have already said enough. Art has no fixed form today, nor any fixed content, nor any one desired effect. And yet that's not to say that art 'isn't'. There is no doubt that it is. It could be more to a lot of people, if it were not linked in the view of so many to a certain social stratum. However, art isn't always. And not everything is art. Not everything that an artist makes is art, per se. At the same time, art is more than the product of an artist.

Furthermore, art is as art does. It brings people together. It questions and challenges. It creates an environment, it changes the viewer, it draws the artist. It conveys knowledge, it tells stories. There's also a lot it doesn't do, but, then again, what does everything? And it doesn't do the same for everyone, but this doesn't at all diminish its status as art.

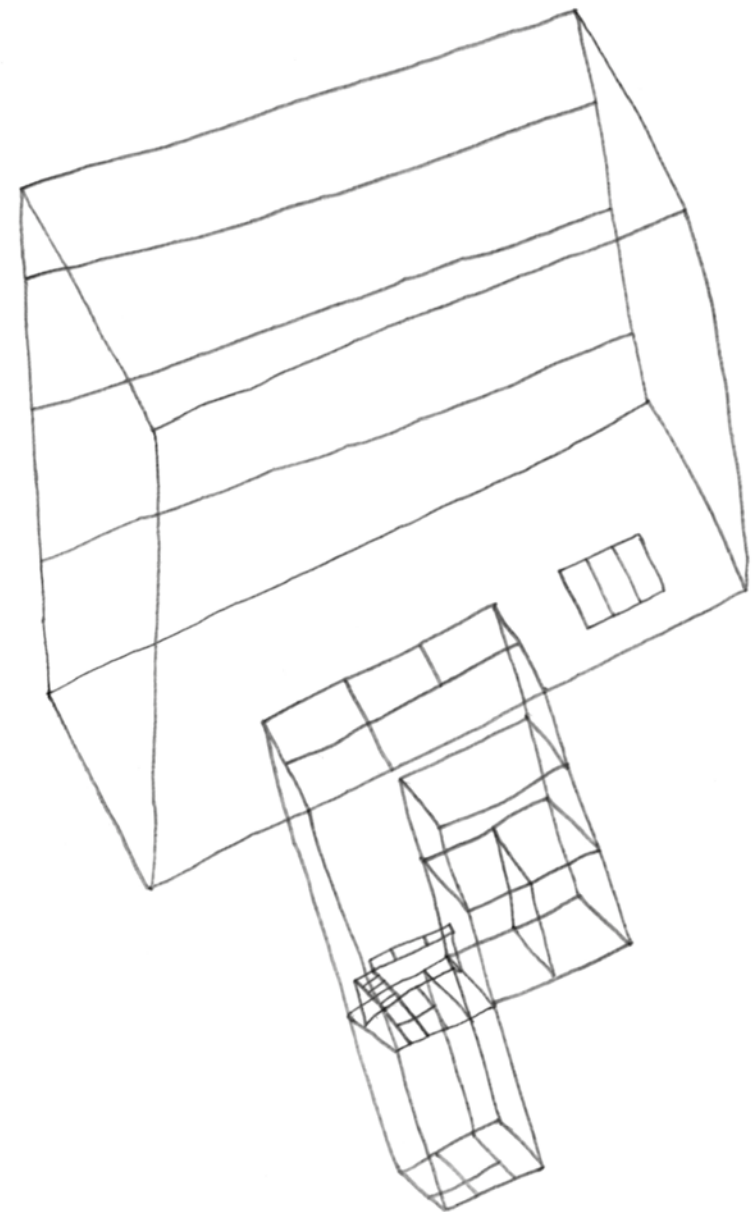
Art is and art does – I'll admit it's not awfully definitive. Delivering more than the generally expected conclusions is difficult after immersing oneself in such disparate views, and coming to one definition ... impossible. As I warned in the introduction, this was not my intention in any case. Rather, by letting the artists speak at length, I have presented various yarns but refrained from weaving them into cloth.

Looking back on my investigation and all the reactions I have collected, I notice that the question of what art is remains a signif-

icant one. And not because it's so important to define it. Not because art should be more about art. Not because it should be the 'core business' of an artistic practice. But because it gets at the essence of what artists do. Because it creates a moment for them to look back on recent developments in their practice. To look at where they themselves are coming from, for whom or what they do it all, and who, if anyone, is getting anything from it. Needless to say, artists will undoubtedly already be asking themselves these questions. However, these questions can prove more stimulating when posed by another. When the artist consciously takes the time to check their own vision and viewpoint against the reality of their practice. Because, when questioning of the world, the artist shouldn't forget themselves.

Many thanks to the artists who obliged me in conversation: Audrey Cottin, Tuur Marinus, Matthias Böhler, Christian Orendt, Mark Titchner, Lodewijk Heylen, Maria McKinney, Tudor Bratu, Nicolás Lamas and Lien Hùwels.







G A R R A G E



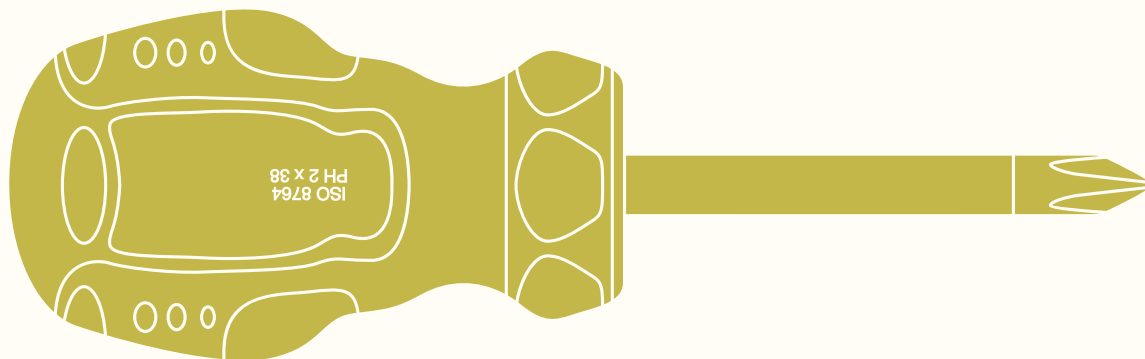


# Extensies van tekenen

Tamara Beheydt

Sinds afgelopen zomer mag Robin Schaeverbeke zich 'doctor in de architectuur' noemen. Zijn doctoraatsonderzoek draaide rond zijn artistieke zoektocht naar nieuwe vormen van tekenen, maar vertrok vanuit zijn bezorgdheid als docent aan een architectuurfaculteit. "De manier waarop tekenen aangeleerd wordt, is niet meer aangepast aan hedendaagse studenten. In eerste instantie wilde ik onderzoeken welk soort tekenen we moeten aanleren. In mijn voorstel heb ik het over 'extended drawing', een idee dat voortkomt uit de muziek."

'Extended drawing' is precies wat het beweert te zijn: tekenen, maar dan v<sup>é</sup>rder, een verlenging van het tekenen zoals we dat kennen. In de muziek slaat deze term vooral op improvisatie - niet in de zin van een onberedeneerde, volslagen intuïtieve actie, maar als "onorthoxe en afwijkende speeltechnieken met als doel het klankspectrum van een instrument uit te breiden". Met andere woorden: het verleggen van grenzen en verbreden van horizonten, het steeds opnieuw opzoeken van onontgonnen mogelijkheden, met als doel het zoeken te bestendigen, voort te laten duren.

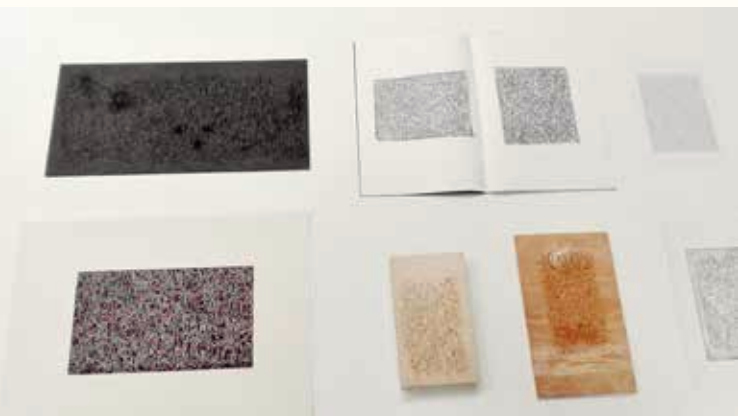


## Experiment

Wat betekent het als iemand de grenzen van het tekenen wil verleggen? Om die vraag te beantwoorden, is het goed na te denken over wat tekenen eigenlijk is. Tekenend kan veel associaties oproepen en is een kunst. Het kan dus als iets heel complex gezien worden: een concept met een amalgaam aan betekenissen en een geschiedenis zo oud als de mensheid. Maar tekenen is ook iets heel eenvoudigs: een lijn op een oppervlak. Precies vanuit die basale definitie vertrekt Robin Schaefferbeke op ontdekkingsstocht doorheen wat de wereld van tekenen en ontwerpen te bieden heeft, en dan met name voor architecturaal tekenen.

“In mijn onderzoek heb ik een framework ontwikkeld voor vier functies van tekenen: registratie, exploratie, communicatie en expressie.” Tekenend is een zeer elementaire gestic. Mensen trekken al sinds de prehistorie lijnen op allerlei dragers om dingen te onthouden, vormen te verkennen, ideeën mee te delen of een bepaalde emotie of gedachte uit te drukken. Daarbinnen is architectuurtekenen een specifieke vorm: “als je als architect een lijn tekent, hangt er zoveel van af. Er gaat een mentaal proces in. Terwijl je tekent, vraag je je meteen af hoe dit er in de realiteit zal uitzien.” Tekenend is voor de architect dus louter een middel en nooit een doel op zich.

Binnen het tekenen zijn er voor de architect heel wat hulpmiddelen voorhanden. “Architectuurtekeningen worden steeds accurater en de praktijk heeft de neiging steeds de technologische evolutie op te zoeken. De nieuwste apparatuur telt, de oude wordt verworpen.” Een vorm van ‘extended’ denken is dan: de oude apparatuur of methode opnieuw opnemen en kijken wat we ervan kunnen leren. Dat doet Schaefferbeke wanneer hij bijvoorbeeld zijn (digitale) tekening via een lasergravure in een ets omzet, experimenteert met zeefdrukken of een ontwerp uitsnijdt als stempel. Een eerder



164

eenvoudige schets van een stad kan zo een lang proces van experimenteren, ontdekken en evolueren in gang zetten.

Dat proces, daar draait het bij Robin Schaefferbeke om: “in de architectuur heerst een soort taboe op het tonen van het artistieke proces dat aan de architecturale resultaten voorafgaat, Architectuur vertrekt meestal vanuit een vraag en een context die dan via tekeningen, modellen en diagrammen wordt onderzocht, met als doel tot een waardevol voorstel te komen binnen de vraagstelling en context.” Uiteraard telt bij architectuur voornamelijk het eindresultaat, want dat is een ontwerp dat uiteindelijk gerealiseerd wordt, een huis waar iemand kan wonen of een gebouw waarin gewerkt wordt. Architecturaal tekenen an sich is echter niet louter functioneel, het is ook een kunst. En om die kunst boeiend te houden, zijn experiment en vernieuwing cruciaal. “Ik wou juist gaan ontdekken wat er zou gebeuren wanneer ik vraag en context uit het zoekproces zou halen om tot een eerder autonoom beeld te komen, iets wat naar zichzelf refereert eerder dan naar een werkelijkheid buiten de tekening/beeld.”

Wellicht bestaat ook in de beeldende kunst een zeker taboe op proces en experiment; vaak worden enkel eindresultaten toonbaar (of verkoopbaar) geacht. Vanwege Schaefferbekes interdisciplinaire aanpak (zijn praktijk speelt zich af op het raakvlak van educatie, onderzoek en beeldende kunst) is Lokaal 01 precies de goede plek voor het manifesteren van zijn inspanningen. Lokaal 01 is een instelling voor kunstenaars in residentie, maar ook aspirant-kunstkritici zijn er welkom om deel te nemen aan een programma dat hen begeleidt in het ontwikkelen van ideeën en vaardigheden. Onderzoek, reflectie en vooral zelfreflectie zijn er cruciale waarden en proces, experiment en persoonlijke ontwikkeling staan er centraal.



165

## Selectie

Schaeverbeke wenste zijn werkproces en zoektocht als concept in de tentoonstelling zichtbaar te maken, en dat is gelukt. Alle wanden van Lokaal 01 zijn voornamelijk ingenomen door verschillende reeksen. Volgens Schaeverbeke gaat het om een “selectie van de beelden die ik het meest geslaagd vond.” Het maken van een selectie kan ik begrijpen (*less is more*, nietwaar..), maar het uitzoeken van de “meest geslaagde” werken spreekt toch enigszins het tonen van een proces tegen. Immers, wat is een proces anders dan falen en opnieuw proberen? De evolutie van ideeën en de opeenvolging van experimenten komen in de reeksen duidelijk naar voren, het ‘falen’ echter niet (ik zet het woord tussen aanhalingstekens, want kunnen we eigenlijk wel spreken over falen wanneer het in dienst staat van ontwikkeling?). Schaeverbeke is dus schijnbaar toch op zoek naar een eindresultaat dat zijn idee van volmaaktheid, of tenminste voltooiing, benadert.

Voor al het experiment is duidelijk voelbaar doorheen de hele tentoonstelling. Min of meer dezelfde vorm(entaal) wordt eindeloos herhaald en in een ander daglicht gesteld: een basale abstracte voorstelling van stedelijke patronen wordt vertaald naar verschillende media, materialen en kleuren. Het medium-, methode- en kleurenonderzoek dat de kunstenaar voerde is aanwezig en traceerbaar doorheen etsplaten, etsen, stempels, zeefdrukken, tekeningen, digitale tekeningen, schilderijen en schetsboeken. Op alle vlakken van het onderzoek, en in al deze experimenten, is ‘extended drawing’ de rode draad: de zoektocht naar manieren om de vier functies van tekenen te denken, voorbij de conventionele en aangeleerde regels van de kunst.

## Improvisatie

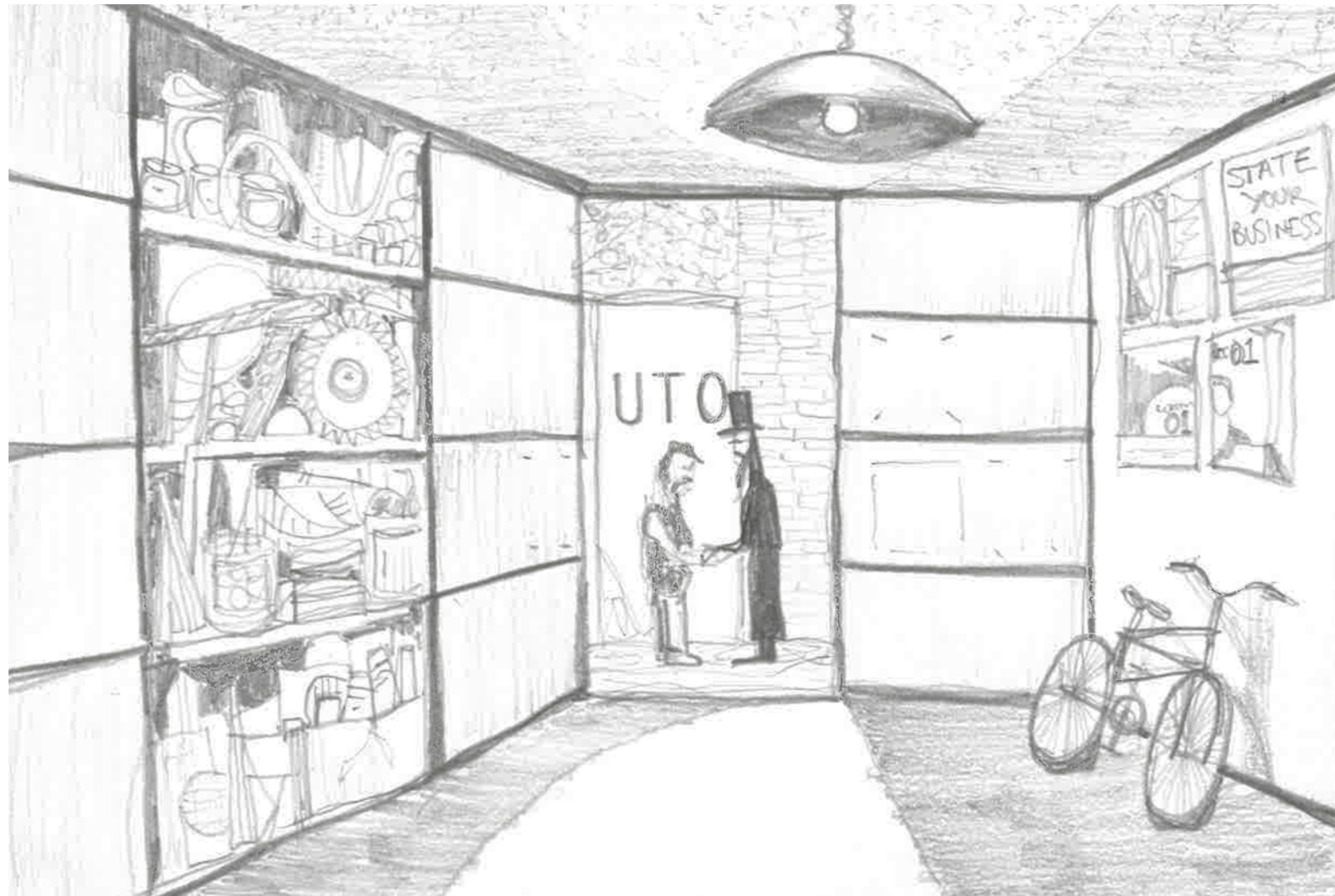
Als afsluiter van de tentoonstelling voerde Robin Schaeverbeke een performance uit met het muzikale collectief Brussels Cleaning Masters. De band bestaat uit een zanger, een gitarist, een bassist en een drummer (Schaeverbeke). De vier muzikanten staan echter niet op een podium, maar worden van elkaar gescheiden door twee elkaar kruisen schermen (ontworpen en opgezet door kunstenaar Felix Kinderman). Ze staan met andere woorden elk in een eigen hoek, maar kunnen elkaar niet zien, enkel horen. Bovendien zijn de stukken niet ingestudeerd, maar geïmproviseerd. De vier lijken uitstekend op elkaar ingespeeld en voelen elkaar duidelijk aan. Schaeverbeke: “de performance in Lokaal 01 was onze derde performance en ontmoeting met elkaar. De ontmoetingen waren telkens totaal verschillend. Eigenlijk is er geen sprake van op elkaar ingespeeld zijn: ruimte, ingreep en muzikale beslissingen die niet gecommuniceerd zijn brengen elementen waar we op reageren. De synergie werkt maar is niet vooraf besproken.” Het algemene geluid is experimenteel en eclectisch, maar neigt toch eerder naar het punkgenre.

De muzikale performance is om twee redenen een meerwaarde bij de tentoonstelling. Ten eerste is wat de muzikanten doen precies dat waarop Schaeverbeke zijn theorie van ‘extended drawing’ baseerde: via improvisatie - en daarmee bedoelt de kunstenaar inderdaad niet ‘zomaar wat doen’, maar wel het beredeneerd op een situatie inspelen (waarde toevoegen met de materialen en condities die voorhanden zijn)- de horizonten van een bepaalde kunstvorm verkennen en verruimen. Een band waarvan de leden elkaar tijdens het optreden niet kunnen zien, is vrij uniek en zo ook Schaeverbekes zoektocht naar nieuwe richtingen in het tekenen.



Ten tweede is het muziekoftreden van Brussels Cleaning Masters een meerwaarde voor het project, omdat het weergeeft in welke mate de 'extensie' waar Schaeverbeke in gelooft ook een mentaliteit is. Hij past het niet enkel toe in zijn beeldende praktijk, maar ook in zijn muziek. Bovendien geldt dit ook voor het tekstuele aspect van zijn doctoraat. Het proefschrift bestaat uit zeven bundels, elk met een eigen functie, en begint met een brief aan een overleden monnik en eindigt met een brief aan de toekomstige decaan van een architectuurfaculteit.

Kortom, in al zijn uitdrukkingsvormen kleurt Schaeverbeke buiten de lijntjes. Zo komt hij via zijn artistieke en theoretische omweg terug bij zijn uitgangspunt: (kunst)educatie. "Wat ik voorstel is een nieuw plan, een herverdeling van onze categorieën, een nieuwe combinatie van voorkeuren, een nieuwe manier om naar dingen te kijken. Wanneer we vertrekken vanuit een persoonlijke benadering en het besef dat er geen unieke waarheid is, kunnen we een 'extended' dialoog voeren en kan er zelfs een nieuwe 'community' ontstaan." Is onze kunsteducatie en daarmee onze kunstbeschouwing vastgeroest in voorbijgestreefde standaarden en een ouderwetse mentaliteit? Wellicht, maar zelfs als dat niet zo is, zijn er steeds kunstenaars nodig, die het bestaande systeem bevragen en andere perspectieven opzoeken.



5447 HAPPENS EVEN WITHOUT YOU

NOIR BETWEEN THE SEXES



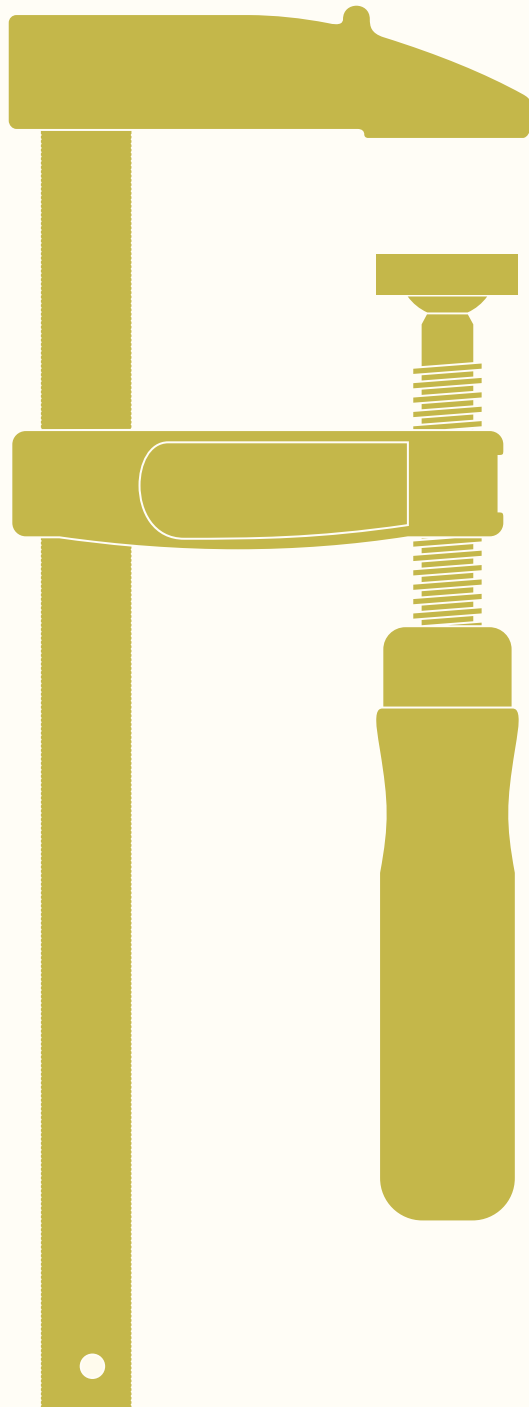
B

A

ENTRE A ET B COMPRENDRENT B  
 DE A A B







# Extensions of drawing

Tamara Beheydt

As of last summer, Robin Schaefferbeke may refer to himself as a Doctor of Architecture. His doctoral research was centred on his artistic quest to discover new forms of drawing, but his point of departure was his position as a teacher at an architecture faculty. 'The way drawing is taught is no longer suited to today's students. First and foremost, I wanted to find out which kind of drawing we should be teaching. In my proposal I talk about 'extended drawing', an idea from the field of music.'

'Extended drawing' is exactly what it sounds like: drawing that goes further, an extension of drawing as we know it. In music the term mainly relates to improvisation – not in the sense of an irrational, entirely intuitive act, but as an 'unorthodox and deviating playing technique with the goal of expanding an instru-

ment's spectrum of sound.' In other words: pushing boundaries and expanding horizons, continually reinvestigating unexploited possibilities with the goal of perpetuating the search, letting it go on.

## Experiment

What does it mean to push the boundaries of drawing? To answer this question, it is a good idea to consider what drawing actually is. The notion of drawing elicits many associations, one of which is art. It can therefore be seen as something extremely complex: a concept representing an amalgamation of meanings and a history as old as mankind itself. However, by the same token, drawing can also be something very simple: a line on a surface. It is precisely

this basic definition from which Robin Schae-verbeke departs on his journey through the offerings of the world of drawing and design, with an eye on architectural drawing in particular.

‘In my research, I developed a framework for four functions of drawing: recording, exploring, communicating and expressing oneself.’ Drawing is a very elementary gesture. Since prehistory, people have been making lines on all manner of carriers in an effort to remember things, explore forms, share ideas or express certain emotions or ideas. Within this context, architectural drawing is a specific kind: ‘if as an architect you draw a line, it carries a lot of weight. There’s a mental process behind it. While you’re drawing, you’re always wondering how this thing will appear in reality.’ And so, for the architect, drawing is purely the means and not the end.

The architect avails of many drawing aids. ‘Architectural drawings are becoming increasingly more accurate and the practice is firmly on a path of technological evolution. The latest equipment is respected, the rest discarded.’ Perhaps a kind of ‘extended thinking’ is in order, then: a reinvestigation of the old equipment or methodologies to see what we can learn from them. This is what Schae-verbeke does when he, for example, translates a (digital) drawing of his into an etching using a laser engraver, when he experiments with silkscreening or cuts designs for stamps. In this way, a once-simple sketch of a city can set in motion a long process of experimentation, discovery and evolution.

This process is what it’s all about for Schae-verbeke: ‘in architecture there is a kind of

taboo around showing the artistic process that leads to the architectural results. Architecture usually starts out with a concept and context that are then investigated by means of drawings, models and diagrams, with the goal of arriving at a worthy proposal within the bounds of the theme and context. Of course, for the architect it is mainly the end result that counts, because that is the design that will ultimately be realised, a house where someone will live or a building where people will work. Architectural drawing in itself is not purely functional, however; it is also an art. And both experimentation and innovation are crucial if this art is to remain captivating. ‘I wanted to discover what would happen if I removed concept and context from the search process in order to arrive at a more autonomous image, something that refers to itself rather than a reality outside of the drawing/image.’

Perhaps there exists a similar taboo in fine art with regard to process and experiment; it is often only the end result that is considered presentable (or indeed saleable). Lokaal 01 is the perfect location for the manifestation of Scaeverbeke’s efforts, given his interdisciplinary approach (his practice occupies the territory of education, research and fine art). Lokaal 01 is primarily an organisation for artists-in-residence but aspiring art critics are also welcomed as part of a programme that guides them in the development of key ideas and skills. Research, reflection and above all self-reflection are crucial values, with process, experiment and personal development being central pillars of the programme.

## Selection

Schae-verbeke sought to make the concept of his working process and search visible in the exhibition and he has succeeded in doing so. All the walls of Lokaal 01 are devoted to different series. According to Schae-verbeke, these are a ‘selection of the images I felt were the most successful’. I can understand the making of a selection (less is more, indeed), but choosing only the ‘most successful’ works would seem somewhat contradictive the objective of showing the process. After all, what is the essence of any process if not trial and error? The evolution of ideas and the succession of experiments are clearly traceable in the different series, but not the aspect of ‘failure’ (I put the word between quotation marks, because I wonder if it is correct to speak of ‘failure’ at all when it is part of a process of development). Schae-verbeke is thus apparently searching for an end result that comes near his idea of perfection or, at least, completeness.

The artist’s experimentation in particular is tangible throughout the entire exhibition. More or less the same visual language is repeated endlessly and looked at from a new angle: a basic abstract presentation of urban patterns is translated into various media, materials and colours. The artist’s investigation of media, methods and colours is present and traceable throughout the etches, stamps, screen-prints, drawings, digital drawings, paintings and sketchbooks. ‘Extended drawing’ remains the common thread throughout this research and throughout all of Schae-verbeke’s experiments: the search for ways to rethink the four functions of drawing, beyond the conventional and established approaches.

## Improvisation

To round off the exhibition, Robin Schae-verbeke gave a performance together with the musical collective Brussels Cleaning Masters. The band consists of a vocalist, a guitarist, a bassist and a drummer (Schae-verbeke). The four musicians don’t stand on a stage, however. Instead they are separated from each other by two intersecting screens (designed and installed by artist Felix Kinderman). They stand, in other words, each in their own corner, out of sight of each other but not out of earshot. What’s more, the pieces have not been learned; everything is improvised. The four seem excellently attuned to one another and are clearly communicating well. Schae-verbeke: ‘the performance in Lokaal 01 was our third performance and the third time we all met together. Every meeting was totally different. Actually one can’t say we’re well attuned to one another: space, intervention and musical decisions that are not communicated bring with them elements for us to respond to. The synergy is there but it was not discussed beforehand.’ Generally speaking, the sound is experimental and eclectic with somewhat of a punk leaning.

The musical performance makes a welcome contribution to the exhibition for two reasons. Firstly, what the musicians are doing is exactly that on which Schae-verbeke’s theory of ‘extended drawing’ is based: expanding the horizons of a certain art form by means of improvisation, under which the artist does not mean ‘just do whatever’, but the rational reaction to a situation (adding value with the materials and conditions that are available). A band whose members cannot see each other

during their performance is rather unique, as is Schaeverbeke's search for new directions in drawing.

Secondly, the performance by Brussels Cleaning Masters reflects the extent to which the notion of 'extension' in which Schaeverbeke believes is also a mentality. He applies it not only to his visual art, but also his music. The same applies to the textual aspect of his PhD. His thesis consists of seven volumes, each with its own function, beginning with a letter to a deceased monk and ending with a letter to the future dean of a faculty of architecture.

In short, Schaeverbeke colours outside of the lines in all of his chosen forms of expression. Which leads him, via his artistic and theoretical diversion, back to his starting point: (art) education. 'What I am presenting is a new plan, a redistribution of our categories, a new combination of preferences, a new way of looking at things. If our point of departure is a personal approach and the realisation that there is no one truth, then we can engage in an "extended" dialogue, which could even lead to the forming of a new "community".' Is our art education and with it our whole perspective on art mired in outdated standards and an old-fashioned mentality? Probably, but even if that is not the case, we will always need artists to question the current system and to go in search of new perspectives.

PART 3

FRONT FORMING (COLLABORATION)

11/8

PASCAL 15.00 - 17.27  
the best is social relationships

JANEL LORRY  
VAGUE IMMUE

NEVER  
PASCAL yet and no only a week summer school

7

SYMPROVISATION  
FEED

BLANC VIFFEN  
LEVE EEF BOBOM

DEEG KNE DEN  
(TIJDENS RAAS)

RAAS  
precair

RAAS  
precair

ANDRE?

Nico what is PRECARIOUS?

STACEY WRITING  
GERALD ROUNDSHOT

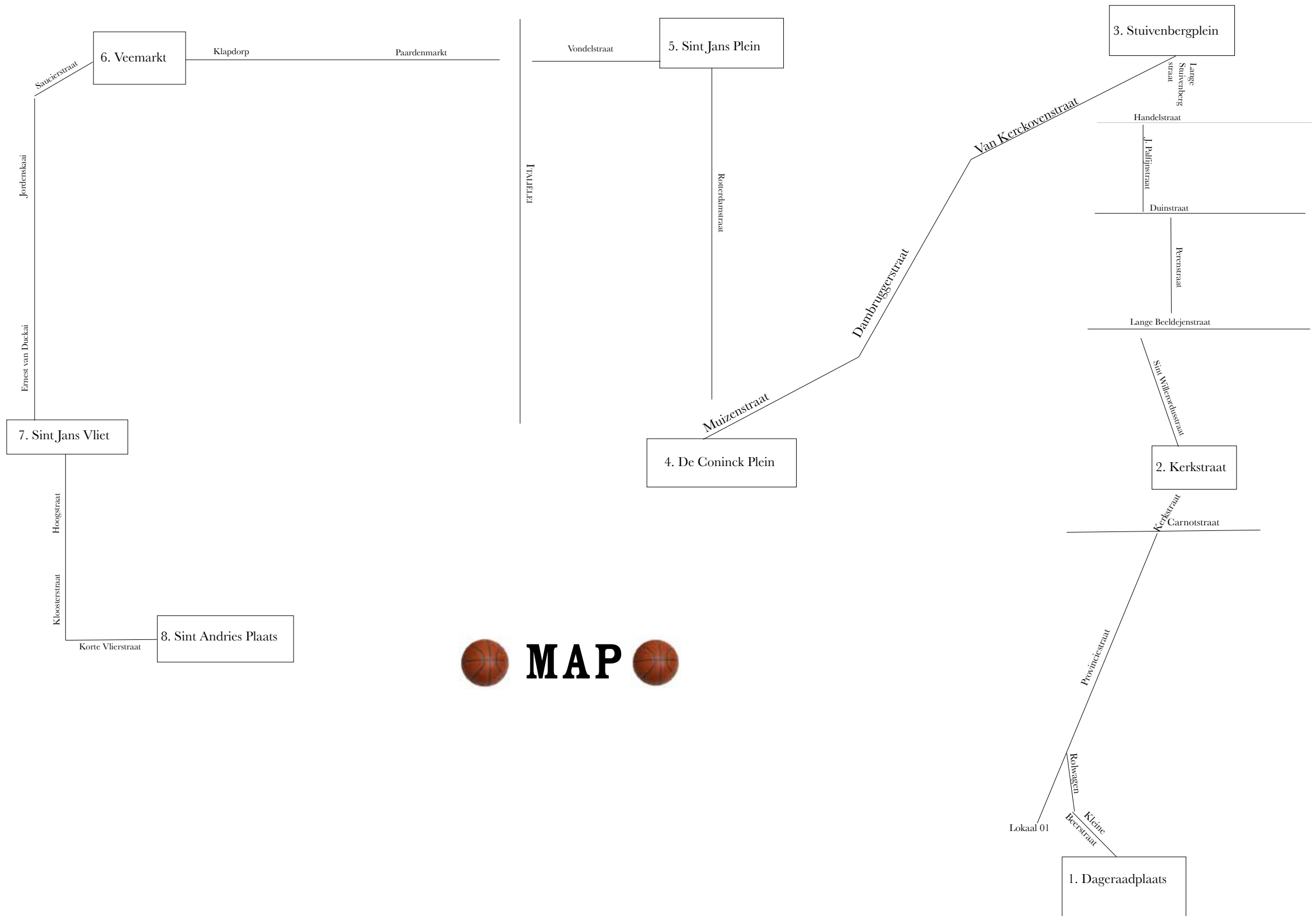
10

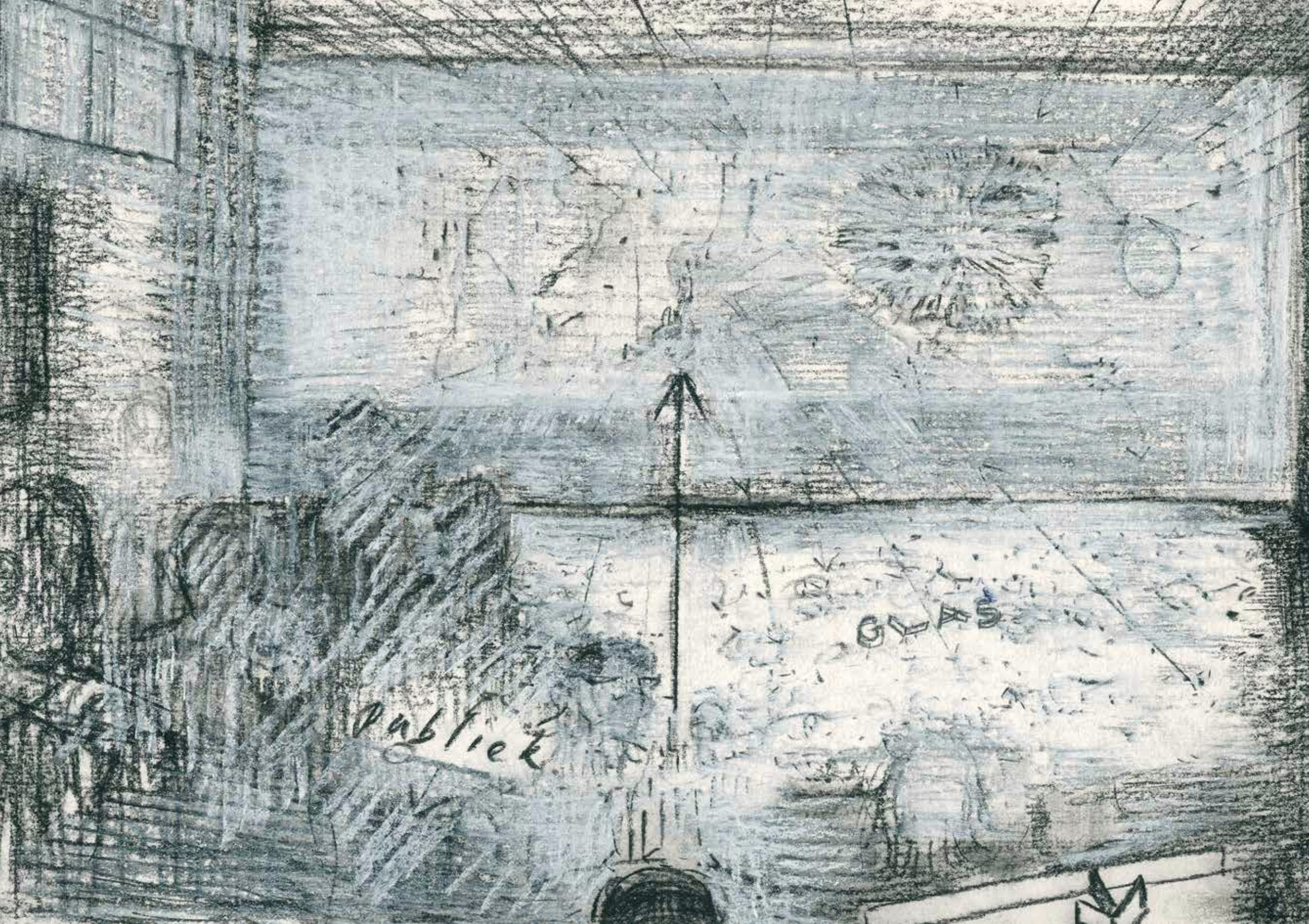
Grand: beginning of the Jordan lecture

NICO MARION

5

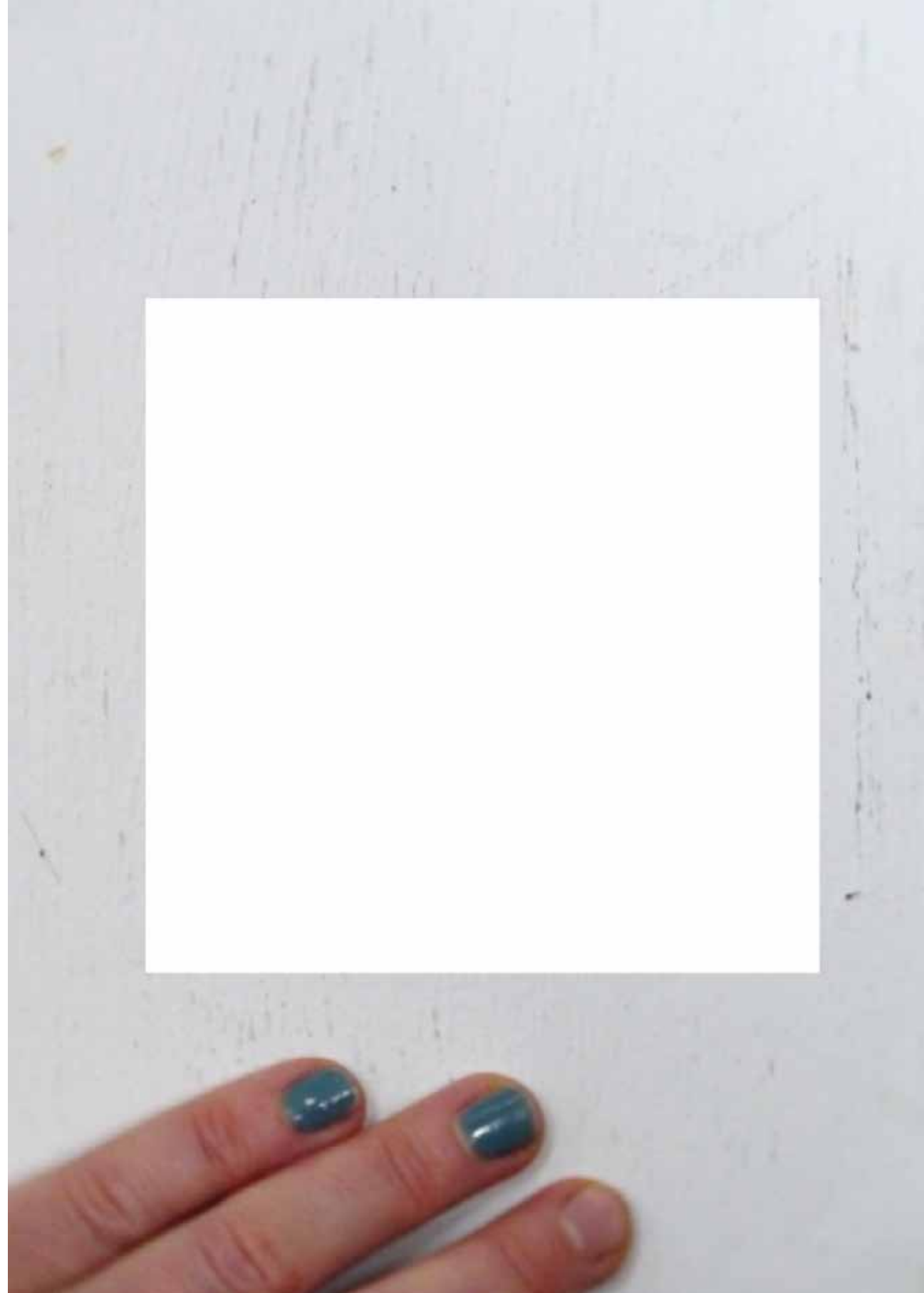
P M G





GLAS

publiek





CONNECT is een uitgave van Lokaal 01

Met extra dank aan Ferry Saris en alle kunstenaars voor hun bijdrage.

A special thank you to Ferry Saris and all the artists for their contribution.

Teksten / Texts

Eva Decaesstecker  
Louis De Mey  
Tamara Beheydt  
Frederik Vergaert

Vertaling / Translation Jonathan Beaton

Interventies / Interventions

Peter Fengler - 'Viele Arten' 2016  
met dank aan Ulrike Meinhof en Bertolt Brecht  
ER ZIJN VELE MANIEREN VAN DODEN.  
MEN KAN IEMAND EEN MES IN DE BUIK STEKEN,  
IEMAND HET BROOD ONTZIEN,  
IEMAND NIET GENEZEN VAN EEN ZIEKTE,  
IEMAND IN EEN SLECHTE WONING ONDERBRENGEN,  
IEMAND TOT ZELFMOORD DRIJVEN,  
DOOR ARBEID DE DOOD IN STUREN,  
IEMAND DE OORLOG INVOEREN ENZOVOORT.  
SLECHTS WEINIG DAARVAN IS IN  
DE KUNST VERBODEN  
Vaast Colson  
Leyla Aydoslu  
Paul Hendrikse  
Yoann Van Parys  
Berten Jaekers

Fotografie / Photography

Mathias Prenen (p 68)  
Matthias Yzebaert (p 69)  
Carolina Mosquera (p 69)  
Sam Bynens (p 69)  
Tomas Uyttendaele (p 74)  
Samuel Esteves (P 75)  
Galerie Martin Janda (P 75)  
Jan Kempnaers (P 82 & 83)  
Tamara Beheydt (P 164, 165, 167)

Eindredactie / Editorial

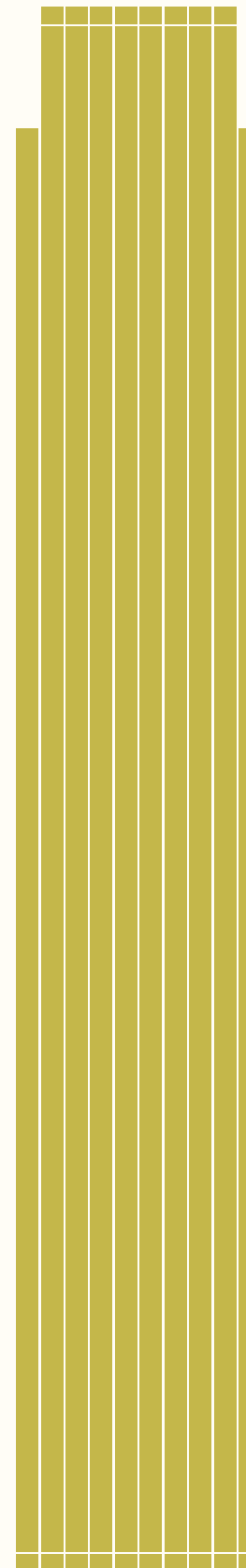
Stefaan Vervoort  
Frederik Vergaert

Vormgeving / Design Berry van Gerwen, Breda

Druk / Print Gianotten Printed Media, Tilburg

Lokaal 01, 2016, Oplage / Edition 500

Lokaal 01\_Antwerpen  
Provinciestraat 287  
2018 Antwerpen  
+32 (0) 476 66 34 39  
antwerpen@lokaal01.org  
www.lokaal01.org





This is not your typical manual. Instead it encourages the reader to explore for themselves, to assemble and combine impressions and meanings.

Deze publicatie is geen  
gebruikelijke handleiding.  
Eerder spoort het de lezer aan  
om zélf op verkenning te gaan,  
om indrukken en betekenissen te  
assembleren en te combineren.

