

Luc Dondeyne



Transit



Luc Dondeyne

Fingerlicking for Plato

/ Under My Skin
/ 2006
1 / 76 x 65 cm - oil on canvas



/ Too Young To Die
/ 2006
2 / 61 x 95 cm - oil on canvas



/ Limits of a Metaphore
/ 2006
3 / 110 x 160 cm - oil on canvas





/ On Edge

/ 2006

/ 80 x 141 cm

4 / oil on canvas



/ Two Natures
/ 2006
5 / 61 x 95 cm - oil on canvas



/ Survival of the Rabbit
/ 2006
6 / 99 x 41 cm - oil on canvas



/ Unexpected Visitor
/ 2006
7 / 71 x 48 cm - oil on canvas



/ Message for Sacha
/ 2006
8 / 110 x 160 cm - oil on canvas





/ Liberation Tools
/ 2006
9 / 121 x 80 cm - oil on canvas





/ Semtex Girl
/ 2006
10 / 65 x 76 cm - oil on canvas



/ Blue Star
/ 2006
11 / 161 x 55 cm - oil on canvas

/ Fake the Future
/ 2006
12 / 125 x 190 cm - oil on canvas





/ Endgame
/ 2006

13 / 110 x 160 cm - oil on canvas





Interview

Couleur locale als doorkijk

Luc Dondeyne (* 1963) staat met beide voeten stevig in de dagdagelijkse realiteit, en dat zie je ook aan zijn schilderkunst: ze lijkt onmiddellijk herkenbaar. Maar schijn bedriegt, want aan de kleine trivialiteit, waaruit de meeste van zijn schilderijen vertrekken, lijkt altijd wel iets mis te zijn... Een onbestemd gevoel waar de meeste van ons wel eens last van hebben, namelijk vervreemding. Er is méér aan de hand in de dagdagelijkse werkelijkheid dan dat er op het eerste zicht te zien is, hoewel we er onmogelijk de vinger op kunnen leggen...

Dondeyne's schilderijen bieden een mogelijkheid om dat wel te doen: doorkijken. Maar doorkijken vergt inspanning. En oefening. En afstand. En geduld. En lef. Toevallig allemaal eigenschappen die de schilderkunst zelf ook bezit.

De realiteit die Luc Dondeyne ons toont, kan dan ook enkel en alleen maar geschilderd worden. Een gesprek over zijn realiteitsbeelden gaat minstens evenveel over het recept om tot die beelden te komen, dan over de beelden zelf...

Een doorkijk in de keuken van een door- in- over- en naastkijkend observator van het leven zoals het lijkt, maar nooit is...

Thibaut Verhoeven: Ik ben al een aantal keren bij jou op atelierbezoek geweest, en er valt me toch een verschil op tussen deze laatste reeks schilderijen, en de werken die je me toonde op vorige bezoeken. In de vorige reeksen zat naar mijn gevoel veel meer 'anekdotische symboliek', symbolen, metaforen en verwijzingen die de kijker toch meer in een bepaalde interpretatierichting duwen. Bij deze reeks heb ik veel minder dat gevoel. De symboliek en metaforiek in deze schilderijen lijken me veel opener te zijn, veel meer uitnodigend tot vrij interpreteren, hoewel je interpretatievermogen als toeschouwer uiteraard toch gestuurd blijft door de schilder. Vind je daar iets van aan? Hoe sta je daar tegenover?

Luc Dondeyne: Ik denk dat dat klopt, maar ik weet niet of deze 'evolutie' afhangt van inhoudelijke aspecten, of dat het meer te maken heeft met de vorm. In ieder geval kijk je als toeschouwer uiteraard volkomen anders naar schilderijen dan als schilder. Dat bewijst ook dat je als schilder ongelooflijk hard richting geeft aan je

Local colour as a spyhole

Luc Dondeyne has both feet planted firmly in daily reality, a quality that shows in his paintings: they seem to have an immediately recognizable quality. But appearances can be deceptive; there always seems to be something wrong with the trivial details upon which most of his paintings are based... a vague feeling that has bothered most of us at some point, namely alienation. There is more going on in our daily reality than can be seen at first glance, though we are unable to put a finger on it...

Dondeyne's paintings offer us a way to give definition to that vague feeling: by looking through reality. But looking through things takes effort. And practice. And distance. And patience. And guts. As it happens, painting also has all these qualities.

The reality that Luc Dondeyne shows us can only be painted. A conversation about his images of reality is as much about the recipe for creating these images as it is about the images themselves...

A spyhole into the mind of someone who looks through, in, over and alongside life as it appears, but never is...

Thibaut Verhoeven: I've been to your studio a few times, but I still see a difference between this latest series of paintings and the works you showed me during my previous visits. I feel the earlier series contained more 'anecdotal symbolism': symbols, metaphors and references that steered the viewer in a certain interpretive direction. This series doesn't give me that impression. The symbolism and metaphors in these paintings seem much more open, they seem to invite free interpretation, though as a viewer your powers of interpretation are of course still guided by the painter. Can you see what I mean? What do you think?

Luc Dondeyne: I think you're right, but I'm not sure whether this 'evolution' has to do with the subjects of the paintings or their structure. In any event, the viewer of course has a completely different perspective on paintings than the painter. This proves that, as a painter, you give an incredible amount of direction to your images, and giving this direction – manipulating the images – has a very procedural quality. For a painter, these processes imply continual learning and are continually nuanced. In fact, I based this series on

beelden, en dat dit richting geven, dit manipuleren van beelden een zeer groot procesmatig karakter heeft. Die processen zijn ook voor een schilder een voortdurende leerschool en worden voortdurend genuanceerd. Voor deze reeks ben ik trouwens vertrokken vanuit zeer concrete dingen, die ontspruiten uit mijn eigen omgeving, en die ik dikwijls zelf heb meegeemaakt.

TV: Staat dit dan niet een beetje haaks op die anekdotische symboliek? Ik kan mij voorstellen dat de concrete dagelijkse realiteit zich meer leent tot anekdotiek in beelden, dan een bepaald abstract denkbeeld als uitgangspunt...

LD: Dat is waar, maar ik heb die anekdotiek er dit keer zeer bewust uitgefilterd omdat ik net wilde vermijden dat het te concreet werd. Dat is bijna een tegenovergesteld effect: als je kiest om van iets concreets te vertrekken, dien je ook veel meer te abstraheren dan dat je van in het begin al de symboliek opzoekt. Het is een kwestie van meer afstand te zoeken ten opzichte van je beelden, en dit uit zich ook zeer zeker picturaal.

TV: Hoe bedoel je dat?

LD: Neem nu die vlakke achtergrond in het werk *Fake the Future*. Ik vind het zeer belangrijk dat daar een soort rust en leegte van uit gaat. Dat kan evenveel zeggen als een bepaald soort symbool dat je in je werk integreert. Maar er is inderdaad een accentverschuiving in mijn werk, de anekdotiek is er een beetje uit weg. Wat ik ook



very concrete things that originated in my own environment, often things I experienced personally.

TV: Isn't that a bit at odds with anecdotal symbolism? I can imagine that concrete everyday reality lends itself more to anecdotal images as a point of departure than to a particular abstract idea...

LD: That is true, but I very consciously filtered out that anecdotal quality this time – precisely because I wanted to avoid the results becoming too concrete. Then you get almost the opposite effect: if you decide to start with something concrete, you should abstract much more from it than if you begin by seeking out symbolism. It's a matter of distancing yourself more from your images, which is unavoidably expressed in the painting.

TV: What do you mean by that?

LD: Take the flat background in *Fake the Future*. I find it very significant that it emanates a kind of peace and emptiness. That can say as much as a specific kind of symbol you integrate into your work. You're right, there has been a shift of emphasis in my work – the anecdotal element has somewhat diminished. That's something I consciously sought to do.

TV: How do you see that shift in emphasis?

LD: When you last visited my studio, you made a correct observation about a certain kind of existentialism that could be found more in my earlier work. I have now consciously stepped away from that because I feel that existentialism is an extremely tempting language, to which it is easy to give too much attention, both as a viewer and a painter. If, as a painter, you begin to strictly formulate certain things in your images, your viewers will begin to look at your work more strictly as well. My ambition regarding my paintings is that they should be more of a spyhole. They should be based in reality, but at the same time that reality is nothing but an impetus to discover another, deeper layer. This layer of meaning should be independent from the image itself. It should go further. If you choose paintings in which the only criterion is the image itself, I do not consider the paintings strong enough. The images

bewust heb opgezocht.

TV: Hoe zie je die accentverschuiving dan?

LD: Bij het vorige atelierbezoek heb je terecht een opmerking gemaakt over een bepaald soort existentialisme dat meer in mijn vroegere werk zat. Dat heb ik nu bewust afgeremd omdat ik zelf aanvoelde dat existentialisme een zeer verleidelijke taal is, waar je als kijker – maar ook als schilder – snel teveel aandacht aan gaat schenken. Als je als schilder bepaalde dingen in je beelden strikt gaat formuleren, wordt er ook door een toeschouwer strikter gekeken. Mijn ambitie in mijn schilderijen ligt in het feit dat ze meer een doorkijk moeten zijn. Ze dienen enerzijds te vertrekken vanuit de realiteit, maar anderzijds is die realiteit maar een aanzet om een andere, diepere laag te ontdekken. Deze betekenislaag moet los staan van het beeld zelf. Ze moet verder gaan. Als je foto's voor schilderijen selecteert, waarbij het criterium enkel het beeld zelf is, is het voor mij per definitie al niet sterk genoeg. De beelden moeten meer potentialiteit in zich dragen. Dat is trouwens een van de grote gevaren van figuratief schilderen. Als je niet alert genoeg blijft bij je eigen beelden, word je voor dat je het weet een loutere beeldenschilder.

TV: Je hecht dus duidelijk enorm veel belang aan de selectie van je beelden. Hoe ga je daarbij dan te werk?

LD: Uiteraard met behulp van fotografie. Door met foto's te beginnen werken, heb ik trouwens afstand kunnen nemen van mijn abstract schilderen, omdat ik beseftte dat foto's zeer goed konden dienen als voorstudie, of als onderzoek naar de eigenlijke beelden die ik wilde schilderen. Na het onderzoek komt dan de zoektocht van het schilderen, waar je voortdurend bezig bent opnieuw afstand te nemen van je (fotografische) voorstudie. Voorstudies door middel van fotografie houden trouwens ook minder risico's in. Ik ben geen fotograaf, maar als ik merk dat het licht goed zit, en ik fotografeer met een degelijk toestel, benader ik al gauw het beeld dat ik hebben wil. Als ik daarentegen van dat beeld een schilderij wil maken, en ik zet het aan, ligt alles opnieuw open. Je begint bij wijze van spreken opnieuw van nul aan een proces van beeldcreatie. Bij een goed schilderij kan je dat proces dat aan het

should have more potential. But at the same time, that's one of the great dangers of figurative painting. If you don't pay enough attention to your own images, before you know it you're nothing more than a portraitist.

TV: It's clear that you attach great importance to selecting your images. How do you achieve this?

LD: I use photography, of course. Working with photos has allowed me to distance myself from my abstract paintings, because I understood that photographs could serve as excellent studies, or as a form of research into the images I actually wanted to paint. After the preliminary studies comes a period of searching-as-you-paint, in which you are constantly stepping away from your (photographic) study. Photographic studies are also less risky. I'm no photographer, but if I see that the light is good and I use a decent camera I'll often get the image I want. If, on the other hand, I want to make a painting of that image, once I get started everything is open to interpretation. In a way, you're creating an image from scratch. I believe that in a good painting it's impossible to unravel the process that led up to creating the image shown.

TV: What did you find more interesting about basing your work in photography? You could also turn the tables: if your painting is abstract, then by definition everything is open to interpretation, isn't it?

LD: I've discovered that abstract painting involves too much openness. My current work contains a kind of literary twist, and I found it extremely difficult to express that narrative aspect in my abstract work. In the abstract, you can only say something about the image, while I want the image itself to have a narrative voice. Furthermore, in abstract painting there is a much greater danger that you will get stuck in a kind of formal discourse. I actually started painting figuratively so that I could be narrative. I also think that figurative paintings offer a much greater possibility for creating mutual connections and links between different works. That aspect renders the oeuvre as a whole more complex, and thus more interesting. Which is not to say that the narrative aspect is necessarily what strikes me most in a good painting.

beeld vooraf ging, volgens mij ook niet meer ontrafelen.

TV: Wat vond je er dan interessanter aan om van fotografie te vertrekken? Want anderzijds kan je ook de rollen omdraaien. Als je abstract schildert, ligt in se van bij het begin alles open, niet?

LD: Abstract schilderen brengt een te grote openheid met zich mee, zo weet ik nu. Er zit immers een soort van literaire kronkel in mijn huidige werk, en dat verhalende aspect kon ik zeer moeilijk kwijt in abstract werk. Je kan dan enkel iets over het beeld vertellen, terwijl ik wil dat het beeld zelf verhalend spreekt. Bij abstract schilderen is het gevaar trouwens ook veel groter dat je vastroest in een soort formeel discours. Eigenlijk ben ik dus figuratief beginnen schilderen om narratief te kunnen zijn.

Figuratieve schilderijen bieden volgens mij ook veel meer de mogelijkheid om connecties en verbanden tussen verschillende werken onderling te leggen. Dat aspect maakt het geheel van een oeuvre ook complexer, en daardoor interessanter. Waarmee ik niet wil zeggen dat het narratieve aspect mij noodzakelijk het meest raakt in een goed schilderij.

TV: Wat dan wel?

LD: Emotionele resonantie. Ik bedoel daarmee dat het in goede schilderijen niet gaat om pure emoties tout court, maar om iets dat veel subtieler is. Goede schilderkunst treft je op het niveau van de intellectuele emotie.

TV: En hoe probeer jij deze emotionele resonantie in je werk te steken? Heb je daar een bepaalde techniek voor?

LD: Dat is een zeer moeilijke vraag, waar ik zeer moeilijk een eenduidig antwoord op kan geven. Ik kan het wel proberen duidelijk te maken aan de hand van een concreet voorbeeld. Neem nu het werk *Semtex Girl*. Dat werk heeft naar mijn gevoel de juiste laagtheid gekregen. De figuur klopt perfect met de achtergrond, het heeft een sterk persoonlijk aspect, dat stamt uit mijn eigen leefwereld. Ik kan mij zeer makkelijk verplaatsen in die figuur, ze heeft trouwens niet voor niets een schilderij onder haar arm. Het feit dat ik mij zeer makkelijk in die figuur en dat schilderij kan

TV: Then what does strike you most?

LD: Emotional resonance. By which I mean that good paintings are not just about pure emotion, but about something much more subtle. Good painting strikes you at the level of intellectual emotion.

TV: How do you go about including that emotional resonance in your work? Do you have a particular technique?

LD: That is a very difficult question, which will be very difficult to answer clearly. I can try to explain using a concrete example: take the piece *Semtex Girl*. In my opinion, that painting has the right kind of layering. The figure fits in perfectly with the background, and it has a deeply personal aspect that comes from my own life. I can very easily imagine myself in the figure's shoes; after all she isn't carrying a painting under her arm for nothing. The fact that I can very easily project myself into that figure and into the painting opens the work up to intellectual emotion. For the rest, I can only hope that I'm a good enough observer to be able to convey the emotion in that work to the people who see it. I think novelists do exactly the same thing. It would be impossible for all the characters in a book to be carbon copies of the writer's personality. As such,



verplaatsen, maakt dat werk toegankelijk voor intellectuele emotie. Ik kan voor het overige alleen maar hopen dat ik een zodanig goed observator ben dat ik die emotie in dat werk ook kan overbrengen op een toeschouwer. Een romanschrijver doet volgens mij net hetzelfde. De personages in zijn boek kunnen onmogelijk allemaal een karakteriële doorslag zijn van de auteur. Hij dient dus voldoende intellectuele empathie te hebben waardoor hij zijn personages toegankelijk maakt voor een zo groot mogelijk aantal lezers. Het is deze ambitie die in principe elke kunstenaar zou moeten koesteren. Ik geloof trouwens ook dat alle grote werken uit de kunstgeschiedenis hoofdzakelijk daarover gaan.

TV: Kan je daarvan een voorbeeld geven?

LD: Malevitch bijvoorbeeld vind ik een zeer sterk kunstenaar.

TV: Waarom?

LD: Omdat hij zijn couleur locale in zijn werk nooit heeft ontkend. Zijn Russische achtergrond wordt nooit verloochend in zijn schilderijen, zelfs niet in zijn meest abstracte. Als je er als kunstenaar in slaagt om je eigen verankerde context doorheen je werk in een groter verband te plaatsen, ben je mijns inziens pas echt met goede kunst bezig. Kunst begint pas als de kunstenaar in zijn werk verder staart dan enkel zijn eigen navel. Daarom vind ik die dagdagelijkse realiteit – van waaruit ik in mijn werk steevast vertrek – zo belangrijk. Het belet je immers om naast je schoenen te gaan lopen.

TV: Hoe zoek jij dat groter verband, die universaliteit dan op in je eigen werk?

LD: Goeie vraag, die zeer moeilijk in woorden te vatten is. Woorden zijn hiervoor ook veel te richtinggevend, waardoor die universaliteit nogal makkelijk kan worden vastgepind op slechts één aspect ervan. Ik wil mijn werk dan ook zoveel mogelijk openlaten, zowel vormelijk als inhoudelijk. Een goed schilderij moet suggestief zijn, en heeft net daardoor altijd een vorm van abstractie in zich.

writers must have enough intellectual empathy to make their characters accessible to the largest possible number of readers. In principle, this should be the ambition of every artist. I believe that this is the essence of every great work in the history of art.

TV: Could you give an example?

LD: I think Malevitch is an incredible artist, for example.

TV: Why?

LD: Because he never denied the local colour in his work. He never renounced his Russian background in his paintings, not even the most abstract ones. You're only truly successful as an artist if you can succeed in placing your own embedded background into a larger context through your work. Art only begins when the artist looks beyond the end of his or her own nose. That's why I find the daily reality on which I always base my work to be so important. It prevents you from becoming conceited.

TV: How do you seek out that greater context, that universality, in your own work?

LD: Good question, but the answer is very difficult to put into words. Words are too directional to describe it, and as a result universality can easily be attached to a single element of it. I want my work to remain as open as possible, in terms of both form and content. A good painting should be evocative, as a result of which it will always contain an element of abstraction.

TV: What always strikes me in your work, with regard to universality, is that your paintings are always suspended between a kind of triviality and an unheimlichkeit [tr. uncanniness]. Indeed, you seem always to base your work on trivial images from everyday reality, which you give a kind of unmannerliness through your painterly treatment of them. They usually radiate a sense of awkwardness.

LD: That duality has to do with distance. Painting always implies distancing yourself from your image. At a certain point, you're standing in front of the canvas and you just have to go for it. While

TV: Wat mij altijd opvalt in je werk, in verband met die universaliteit dan, is dat je schilderen steeds zweven tussen een soort trivialiteit en unheimlichkeit. Je lijkt inderdaad steeds te vertrekken van triviale beelden uit de dagelijkse realiteit, die je door je schilderkunstige behandeling een soort van onhebbelijkheid meegeeft. Ze voelen meestal ongemakkelijk aan.

LD: Die gespletenheid heeft te maken met afstand. Schilderen gaat steeds over afstand nemen ten opzichte van je beeld. Op een gegeven moment sta je voor dat doek, en moet je het doen. Terwijl je aan het schilderen bent, ben je dan ook niet altijd bezig met dat beeld, terwijl je het beeld na verloop van tijd wel ziet ontstaan op dat doek. Dat is een zeer fascinerende en verslavende ervaring, die mij nog steeds drijft om door te gaan met schilderen. Ze is ook inherent aan schilderkunst, en maakt het medium uniek. Het complexe van die ervaring, en de métier en wil die dat met zich meebrengt, wordt trouwens vandaag de dag als men het over schilderkunst heeft, schromelijk onderschat. Er is geen enkel medium dat tegenwoordig in de hedendaagse kunst zo gebruikt en misbruikt wordt, dan de schilderkunst.

TV: In welke zin dan volgens jou?

LD: Je ziet tegenwoordig zeer veel (jonge) kunstenaars die installaties maken, en het dan nodig achten daar een aantal schilderijen tussen te hangen. Ik heb daar weinig boodschap aan. Schilderkunst is nu eenmaal een medium dat een zeker métier vereist. Op dat vlak ben ik bijna een classicus.

TV: Ik kan mij voorstellen dat veel mensen jouw werk 'klassiek' vinden. Zou je dat storen?

LD: Neen, helemaal niet. Trouwens, dat 'klassieke' is enkel maar de eerste laag natuurlijk. Vandaar dat ik daarmee zei dat ik mijn schilderijen eerder doorkijken wil laten zijn. Je moet er door- en naast kijken, anders houdt de discussie op natuurlijk. Vandaar dat ik trouwens mijn werken titels meegeef, omdat ik merk dat mensen er dan wel sneller door willen kijken, en aan het interpreteren slaan. Maar mensen stimuleren om verder te kijken, blijft moeilijk met

you're painting, you're not always thinking about the image, even though you do see it emerge on the canvas after a while. It is an extremely fascinating and addictive experience, which still urges me to continue painting. It is inherent to the art of painting, and makes the medium unique. The complexity of this experience, and the craftsmanship and will that it implies, are grossly underestimated when people speak of the art of painting today. No medium in contemporary art is as used and misused as painting.

TV: In what sense, in your opinion?

LD: These days, you see a lot of (young) artists who make an installation and then think it's necessary to hang up a few paintings while they're at it. I don't see the point in that. Painting is a medium that demands a certain level of skill. In that sense, I'm almost a classicist.

TV: I can imagine that many people see your work as 'classic.' Does that bother you?

LD: No, not at all. After all, the 'classic' is only the first layer. That's why I said earlier that I'd like my paintings to be spyholes. You have to look through and past things, otherwise there's nothing left to talk about. That's also why I give my paintings titles, because I've noticed that people are more apt to look through and try to interpret a piece with a title. But stimulating people to look further remains difficult in a medium like painting. I have the impression that when people see video art, they are more inclined to look through the work.

TV: Why do you think that is?

LD: Because that medium is simply more topical, and more embedded in the contemporary Zeitgeist. Video has a strong link to television, a medium that you can experience in the comfort of your own home. You see that as a result many people are much more receptive to video. Because of the medium's topicality, the resonance or intellectual significance emerges much more easily. Video also has a much stronger link to the media revolution, which cannot be stopped anyway. These days, images can be produced much more quickly. As a result, painters have no choice but to be

een medium als schilderkunst. Ik heb de indruk dat toeschouwers van videowerken wel sneller geïnteresseerd zijn om door te kijken.

TV: Hoe zou dat komen denk je?

LD: Omdat het medium gewoonweg veel actueler is, en meer verankerd zit in onze huidige tijdsgeest. Video is sterk gelinkt met televisie, een medium dat je op je gemak in je huiskamer consumeert. Je merkt dat veel mensen daardoor aan video veel gevoeliger zijn. De resonantie, of de intellectuele betekenisgeving komt door het actuele van dat medium veel makkelijker naar boven. Video is ook veel meer gelinkt met de mediale revolutie, die we toch niet kunnen tegenhouden. Beelden kunnen vandaag de dag veel sneller geproduceerd worden, waardoor je als schilder steeds noodgedwongen achter de feiten aanholt. Ik denk daarom dat schilderkunst als medium nooit meer de leidinggevende plaats in de kunst zal bekleden, zoals ze dat tot voor kort deed. We zullen steeds meer een niche worden in de hedendaagse beeldende kunsten.

TV: Ik ben hierover eerlijk gezegd wel positiever. Die nichefunctie binnen de kunsten, creëert net een comfortabele positie voor de schilderkunst om te kunnen reflecteren – op een tragere, doordachte manier – over de (veel te) snelle evolutie van de nieuwe media.

LD: Dat is waar. Ik denk ook dat schilderkunst de kwaliteit heeft om hierop een reflectie te bieden, maar deze reflectie zal zich steeds op een zeer smal veld afspelen, namelijk in dat van de kunsten zelf. In dit opzicht heeft de schilderkunstige reflectie op nieuwe media een zeer beperkt maatschappelijk draagvlak. Je merkt dat trouwens ook in de onderwerpen die in de schilderkunst opduiken. Dit zijn meestal kleine partikels van de realiteit, terwijl vroeger de schilderkunstige thema's een veel breder maatschappelijk bereik kenden. Net daarom vind ik dat kleine en concrete van waaruit ik in mijn werk steeds vertrek, zo belangrijk. Ik ben nu eenmaal met een traag medium als schilderkunst bezig, en door te focussen op kleine gebeurtenissen uit de dagelijkse realiteit, kan ik met mijn medium ook iets over deze realiteit vertellen. Een geslaagd kunstwerk heeft immers altijd iets van herkenbaarheid in zich, een raakpunt met de

behind the times. That's why I believe that painting as a medium will never again play the leading role in art that it did until recently. We will increasingly become a niche in the contemporary fine arts.

TV: To tell the truth, I'm more optimistic about it. That niche function in the arts will create a comfortable position from which painting can reflect – in a slow, thorough manner – on the much too rapid evolution of new media.

LD: That's true. I also believe that painting has the capability to offer reflection on that point, but such reflection will always take place on a very narrow plane, namely that of the arts itself. In that sense, any reflection that painting has on new media will have a very limited social impact. You also see this in the subjects popping up in painting. They are usually tiny particles of reality, whereas in the past the themes in painting had a much wider social reach. This is exactly why I find the small, concrete elements on which I base my work to be so important. I happen to work in a slow medium like painting, and by focusing on small occurrences from everyday reality I can use my medium to say something about that reality. After all, a successful work of art always contains an element of recognizability, a point of contact with the time in which it was created.

TV: How do you try to include that recognizability in your work?

LD: To give a concrete example, take the piece Fake the Future. It shows three figures, obviously dressed in the fashion of our time. You could see this as a documentary detail, but when someone sees this painting in fifty years, he will not only get information about the actual image, but also about the time in which it was painted. This aspect is also relevant to the content of the image. The three young people pictured are each looking in a different direction. To me, that is a representation of the difficulty of adolescence. They move in packs, but on an emotional level each stands alone.

TV: Do you seek out the documentary aspect in all your work?

LD: No. In Unexpected Visitor, for example, I left the documentary aspect in the dark. It's an image of a mediaeval costume

tijd waarin het ontstaan is.

TV: Hoe probeer jij deze herkenbaarheid dan in je werk te krijgen?

LD: Om een concreet voorbeeld te geven, neem nu het werk *Fake the Future*. Hierop staan drie figuren afgebeeld, die overduidelijk gekleed zijn in de mode van onze tijd. Je kan dit beschouwen als een documentair detail, maar als iemand dit schilderij over vijftig jaar zal bekijken, krijgt hij niet enkel informatie over het eigenlijke beeld, maar ook over de tijd waarin het geschilderd was. Dit detail klopt trouwens ook met de inhoud van het beeld. De drie afgebeelde jongeren kijken elk een andere kant op. Voor mij is dat een verbeelding van de problematiek van adolescentie. Ze troepen samen, maar staan wat betreft hun gevoelswereld elk toch apart.

TV: Zoek je dat documentair aspect in elk van je werken op?

LD: Neen. In het werk *Unexpected Visitor* bijvoorbeeld laat ik dat documentaire in het ongewisse. Het is een beeld van een middeleeuwse verkleedpartij. Uiteraard is dat geplukt uit een hedendaags evenement, maar op dit schilderij verkrijgt het toch een soort anachronisme, omdat ik de context van het beeld bewust heb weggelaten. De verhaallijn blijft hier achterwege. Hierdoor wordt het ook makkelijker om – zoals ik daarstraks zei – verbanden tussen verschillende werken onderling te laten ontstaan. Dat is een van de boeiendste aspecten aan schilderkunst: bewust spelen met die verschillende bindingen. Je kan naar hartelust betekenissen manipuleren en interpretaties sturen.

Dàar gaat schilderkunst voor mij in essentie om: het geeft geen boodschap, het geeft enkel mogelijkheid tot betekenis.

Thibaut Verhoeven, februari 2007

party. Of course, it was taken from a contemporary event, but in this painting it nonetheless attains a kind of anachronistic quality because I consciously omitted the context of the image. Here, the story line is left out. As a result, it becomes easier to create links between different works, as I said earlier. That is one of the exciting things about painting: consciously playing with the various inter-relations. You can manipulate meaning and steer interpretation to your heart's content.

In essence, that is what painting is about for me: it doesn't have a message; it only offers the possibility of meaning.

Thibaut Verhoeven, February 2007





14 / Zoom Zoom
/ 2004
/ 65 x 55 cm - oil on canvas



15 / Black and White Spirit
/ 2006
/ 49 x 41 cm - oil on canvas



/ Le Soleil Noir
/ 2005
16 / 60 x 80 cm - oil on canvas



/ Golden Harness II
 / 2004
 17 / 65 x 50 cm - oil on canvas



/ Pose Work
 / 2004
 18 / 60 x 40 cm - oil on canvas



/ No More Darkness
/ 2004
19 / 120 x 80 cm - oil on canvas



/ Image de Dieu - 2005
20 / 100 x 40 cm - oil on canvas



/ Double Identity - 2004
21 / 120 x 100 cm - oil on canvas



/ Oblivion
/ 2006
22 / 70 x 142 cm - oil on canvas

Colofon

this publication was made on the occasion of the exhibition

Luc Dondeyne

Fingerlicking for Plato

25 02 - 01 04 2007

Transit Gallery

Zandpoortvest 10

BE 2800 Mechelen

Belgium

art@transit.be

www.transit.be

500 copies

interview Thibaut Verhoeven

English translation: Gregory Ball

photography & layout: bert de leenheer

thanks to Annick Teughels, Axelle, Ran,

Jef Keersmaekers, Corsendonk beer,

Nijs Printing Bros, Levis Paints Belgium,

Stedelijk Secundair Kunstinstituut Gent, La Cambre Brussels, MoMu Antwerp

and all persons who participated as model

