







Art Museum
No. 100
1000







WHO'S AFRAID OF THE MUSEUM?

Actuele kunst in confrontatie met de collectie
van het museum Hof van Busleyden



Voorwoord

Wie is er bang van het museum? Mechelen alleszins niet. Wij koesteren onze musea. Meer nog: we hebben grote plannen voor de toekomst van onze musea. In het kader van die plannen organiseren we deze tentoonstelling, die de overgang van oud naar nieuw symboliseert voor het museum Hof van Busleyden. Verschillende (inter)nationale kunstenaars gaan de dialoog aan met het Hof van Busleyden. Ze onderzoeken het hoe en waarom van het gebouw, zijn functie en de aanwezige collectie.

Musea hebben soms de naam moeilijk te zijn. Musea schrikken soms mensen af. “Who’s Afraid of the Museum?” wil aantonen dat men net niet bang hoeft te zijn van het museum. Als Schepen van Cultuur, Toerisme en Kunstonderwijs kan ik dit project dan ook enkel toejuichen.

“Who’s Afraid of the Museum?” is het resultaat van een intens proces. Ik wil dan ook iedereen bedanken die zijn steentje heeft bijgedragen tot dit proces. Alles groeide uit een idee van Pieter Van Damme. Dit idee werd opgepikt door Bert De Leenheer en Dirk Vanhecke, de drijvende krachten van galerie Transit. Samen met Stef Van Bellingen, de deelnemende kunstenaars en de medewerkers van de Stedelijke Musea Mechelen bouwden ze dit idee uit tot een prachtige tentoonstelling en dito publicatie. Niet alleen is het een bijzonder inhoudelijk project geworden. Het is ook een mooi voorbeeld van wat samenwerking tussen verschillende culturele actoren kan teweeg brengen. Bovendien illustreert dit project de dynamiek die er in Mechelen bestaat op het domein van actuele kunsten.

Frank Nobels

Schepen van Cultuur,
Toerisme en Kunstonderwijs

WHO'S AFRAID OF THE MUSEUM?

Is het museum vandaag effectief een mausoleum geworden? Dient het museum zich te inspireren op de attractiemogelijkheden van het pretpark? Dreigt het museum met al die waardevolle voorwerpen geen soort van Alcatraz te worden? Hebben mensen daarom vrees om het museum te betreden? Vindt men in een museum verhevenheid of alleen eenzaamheid? Spreken schilderijen, objecten en gebruiksvoorwerpen van eeuwen geleden nog een taal die we vandaag begrijpen? Kan hedendaagse kunst bijdragen tot de waardering van oude kunstvoorwerpen en begrip van het verleden? Het zijn enkele vragen die geleid hebben tot de titel en het concept van de tentoonstelling.

Fotoalbums verzamelen afwezigheid, afdrukken van wat onhaalbaar, onbereikbaar en verloren is. Ze tonen, ook in lachende gezichten en verliefde lichamen, de vele tegenstrijdige gedaanten van de dood.

De metafoor van het fotoalbum gaat ongetwijfeld op voor het museum. Wat levendig is en licht en verliefd is, blijkt tegelijk niet meer dan een gedaante van de dood te zijn. Er bestaan minder angstaanjagende inzichten dan die formulering. Maar misschien geeft deze uitspraak effectief aan waar de bezoeker onbewust mee geconfronteerd wordt bij een museumbezoek.

De laatste monnik in de twintigste eeuw.

De tentoonstellingstitel refereert naar de schilderijenreeks 'Who's Afraid of Red, Yellow and Blue' van de Amerikaanse abstracte schilder Barnett Newman uit de jaren 1960. Op zijn beurt keert Newman terug naar het minimalistische vocabularium van Piet Mondriaan. Met een kleurgebruik dat zich - naast wit en zwart - beperkt tot rood, geel en blauw, wordt de schilderkunst herleid tot louter kleur en ruimte. Zoals kunstenaars in het verleden een uitdaging vonden in het hernemen van onderwerpen als een kruisiging of een zonsondergang, onderzoekt Newman in zijn eigen tijd de expressieve mogelijkheden van rood, geel en blauw.

Als men het fresco van de Italiaanse schilder Masaccio bekijkt in de Florentijnse kerk Santa Maria Novella, komt men tot een verrassende vaststelling in relatie tot Mondriaan en Newman. Als een van de eersten maakt de kunstenaar op spectaculaire wijze gebruik van het centrale perspectief om overtuigend volume en ruimte te suggereren. Tussen 1425 en 1428 voltooit hij de 'Heilige Drieëenheid' met vooraan knielende opdrachtgevers, dieper en hoger ziet men Maria en Johannes en centraal bovenaan prijken

WHO'S AFRAID OF THE MUSEUM? Angst voor het museum?

De tentoonstelling vindt plaats tijdens een overgangsfase van dit instituut dat na het afsluiten van deze expositie een grondige herschikking ondergaat. In 'A Manual for the 21st Century Art Institution' naar aanleiding van de renovatie en uitbreiding van de Londense Whitechapel Gallery, onderzoeken Iwona Blazwick en tal van andere auteurs, functie na functie en ruimte per ruimte, hoe een kunstinstituut in deze eeuw verder kan functioneren. Via de dialoog die de geïnviteerde kunstenaars van 'Who's Afraid of the Museum?' aangaan met de bestaande collectie en het gebouw zelf, voltrekt zich met een bescheiden allure een vergelijkbaar onderzoek.

Kunstenaars en hun ingrepen doen ons de ruimte op een nieuwe manier beleven, voegen artistieke verhalen toe aan de bestaande en nodigen ons uit tot nieuwe visies of interpretaties van kunst. In 'Het verkoolde alfabet' schrijft Paul de Wispelaere:

Jezus en God. Wat het kleurgebruik betreft, opteert hij voor de beperking met blauw, rood en geel of goud als dominante tinten. Niet alleen toont hij wat de mogelijke essentie kan zijn voor het christelijk geloof, op plastisch vlak legt hij de primaire bouwstenen bloot die de westerse schilderkunst lange tijd zullen bepalen. Terwijl de Italiaanse meester werkt binnen het figuratieve idioom van de renaissance, gelden Mondriaan en Newman als boegbeelden van de moderne, abstracte kunst welke zich afzet tegen de mimetische traditie. Wat de aangehaalde schilderijen echter verbindt, is de voorkeur tot primaire kleuren. Hierdoor ontstaat tussen deze kunstwerken een plastische dialoog over de eeuwen heen. In zijn poging om het sublieme tot uitdrukking te brengen, sluit Newman zelfs nauw aan bij de laatmiddeleeuwse religieuze wereld waarin Masaccio zijn fresco's tot stand brengt.

Het doet denken aan het onderzoek van Umberto Eco naar de poëtica van de schrijver James Joyce. Hoewel men Joyce met gemak als een van de meest avant-gardistische auteurs uit de twintigste eeuw mag bestempelen, positioneert Eco hem anachronistisch in zijn eigen tijd als 'de laatste middeleeuwse monnik'. De regels van de moderne kunst die Eco uit de artistieke identiteit van Joyce puurt, vloeien voor hem ontegensprekelijk voort uit de normen uit een ver verleden. Ze reageren er tegen, maar tegelijk zijn ze er schatplichtig aan. Een gelijkaardige parallel treft men aan in de fotoreeks van Sergey Bratkov welke in de museumruimte gepresenteerd is bij schilderijen die processies verbeelden.

Sergey Bratkov toont ons de verwantschap tussen liturgische rituelen en eigentijdse rockconcerten. De Jacobsschelp van de vroegere bedevaartganger is vandaag ingeruild voor een polsbandje dat de aanwezigheid op een popconcert of party aangeeft. In de theologische traditie zochten exegeten naar het

verband tussen het oude en het nieuwe testament, wat later omschreven werd als de concordantiethoorie. Kunsthistoricus Erwin Panofsky die uitermate boeiende interpretatiemodellen en methodes ontwikkelde om kunst te benaderen, omschrijft een verwantschap tussen rockidolen en vroegere goden als een pseudo-morfose. Het betreft dus een gedaanteverwisseling die zich slechts uiterlijk voltrekt, de intrinsieke betekenis ligt dus in de zoektocht naar het absolute.

Het fenomeen van de processie komt in de hedendaagse kunst -los van Bratkov's foto's- trouwens regelmatig voor. Bij dergelijke optochten is er soms wel eens verwarring of het een alternatieve betoging betreft of een werkelijke processie, maar in het geval van de tentoonstelling 'Grandeur' te Sonsbeek in 2008, was er duidelijk sprake van een processie. Belangrijk daarbij is dat deze georganiseerd werd om een breder publiek nauwer bij een hedendaagse kunstmanifestatie te betrekken. Tentoonstellingsmaakster Anna Tilroe deed een oproep aan de lokale bevolking om de gerealiseerde kunstwerken (of delen ervan) in processie door de stad te dragen alvorens ze hun plaats kregen op de (openlucht)tentoonstelling. Daarvoor werden naar middeleeuws voorbeeld zelfs nieuwe 'gilden' opgericht. Tegengesteld aan het oorspronkelijk scepticisme kende dit initiatief een immens succes. Pierre Bourdieu, die trouwens sterk beïnvloed werd door Panofsky, publiceert in 'La Distinction' (1979) zijn onderzoek naar de smaakverschillen tussen de 'hoge' en de 'lage' klasse. Smaak is niet alleen een persoonlijk gegeven, maar wordt in grote mate bepaald door de sociale klasse waartoe men behoort stelt Bourdieu. Zijn niet onbesproken conclusie is dat deze klassegebondenheid dus doorslaggevend is op het vlak van onderscheid, in- of uitsluiting.

Naast de hoger aangehaalde wisselwerking tussen heden en verleden, is er binnen het culturele domein een even boeiende dynamiek tussen elitaire en populaire kunstuitingen. Op die manier worden de begrippen als *contraire* termen gepresenteerd, ze roepen elkaar op als wit en zwart, maar sluiten elkaar echter niet uit. Er zijn met andere woorden tal van tussenposities die tot een genuanceerder beeld kunnen leiden.

Kijken naar de straat

De Duitse couturière Jil Sander omschreef Yves Saint-Laurent als 'iemand die kijkt naar de straat zonder ooit kwaliteit en elegantie uit het oog te verliezen'. Effectief versterkte Saint-Laurent de haute couture met de mode die op straat te zien was. Bijkomend beschikte hij over een uitzonderlijke kunsthistorische bagage en inspireerde verschillende van zijn collecties op kunstenaars als Matisse, Picasso, Warhol en - jawel - Piet Mondriaan. In 1965 lanceerde hij overgooiers met grote mondriaanpatronen. Het markeert een evolutie die Mondriaan zelf ideëel voor ogen had, namelijk dat zijn kunst de maatschappij langzaam zou infiltreren. Vandaag zijn Mondriaans motieven niet langer vreemd in confectiekledij, interieurs en de meest alledaagse gebruiksvoorwerpen en gadgets.

Deze *top down*-beweging sluit aan bij de melomane kruistocht die kunstenaar Jérôme Porsperger op zich genomen heeft. Hij voelt zich immens aangetrokken tot de klassieke muziek maar verspreidt ze met de modaliteiten van de DJ-cultuur. Als onvervalst discjockey mengt Porsperger vinylplaten met een repertoire dat exclusief uit klassieke muziek bestaat. Zijn houding staat diametraal tegenover Walter Benjamins vrees dat de mechanische reproductie van het kunstwerk tot auraverlies zou leiden. Porsperger haalt de klassieke muziek uit haar plechtstatig deco-

rum en brengt ze letterlijk op straat. Het ontsluiten van de klassieke muziek kent een fantastische parallel in het 'Simon Bolivar Youth Orchestra of Venezuela', waar onder leiding van dirigent Gustavo Dudamel kinderen uit kansarme wijken met deze muziek in contact komen. In de documentaire 'The Promise of Music' (2008) van de Duitse televisie, vertelt een van de jonge muzikanten dat hij - gezien zijn lage sociale status - niet geboren was voor de klassieke muziek. Gaandeweg ontdekt hij dat dit soort van muziek voor hem gewoonweg plezier inhoudt, net zoals de populaire deuntjes op de radio dat blijven. Alleen zou de klassieke muziek onbekend gebleven zijn zonder de uitnodigende en brede werking van dit jeugdorkest. De documentaire eindigt met een uitvoering van Beethovens Derde Symfonie, de Eroica, in Bonn. Hoewel Ludwig van Beethoven in Bonn op de wereld kwam, liggen zijn roots in Mechelen. Reden voor Jérôme Porsperger om de muziek van Van Beethoven onder de aandacht te brengen tijdens een concert dat hij uitvoert met een beiaardier vanuit het torentje in het Hof van Busleyden naar aanleiding van deze tentoonstelling.

Op het vlak van architectuur en haar gebruiksvriendelijkheid is de publicatie 'Learning from Las Vegas' uit 1972 baanbrekend. De auteurs Robert Venturi, Scott Brown en Steven Izenour pleiten er voor een meer receptieve houding tegenover de waarden van een niet-gespecialiseerd publiek. Wat architectuur en urbanisatie betreft, resulteert dit onder meer in aandacht voor reclameborden, neoninstallaties of nepgevels. De 'hoogwaardige' architectuur werd hiermee op uitdagende wijze aan een zelfkritisch onderzoek onderworpen en bevrucht met ideeën, werkwijzen en verschijningsvormen die er eerder vreemd aan zijn.

Vandaag reflecteert elk museum over publieksbemiddeling en bezoekerscomfort. Hopelijk vertrekt die reflectie niet vanuit de vooropgestelde wens om het museum tot pretpark of entertainmenthal te transformeren. Op hilarische wijze toont Jean-Luc Godard in 'Bande à part' wat een museumbezoek niét is. In die film uit 1964 breekt een groepje jongeren een wereldrecord door in de krappe tijdspanne van 9 minuten en 43 seconden het Louvre al lopend te doorkruisen. De scène getuigt van een verfrissende baldadigheid die weliswaar de heersende code in het museum onderuit haalt, maar niet het instituut 'an sich'.

Op een wand van de inkomruimte van het Hof van Busleyden prijkt een cirkelvormige tekst van Thomas Raat:

What no eye has seen. What no ear has heard.

De tekst van Raat wil eerder verwondering oproepen dan directief te zijn. Hij roept op tot een specifieke houding om kunst - maar evenzeer andere zaken - intenser te ervaren. Vandaag verlangt de bezoeker op het niveau van beleving een ander comfort dan voorheen. Om aan die wens tegemoet te komen is in de tentoonstelling een zithoek gecreëerd waar het mogelijk is om iets te drinken en publicaties in te kijken. Dit praktische aspect is gekoppeld aan een stukje Mechelse geschiedenis dat geactualiseerd wordt. Mechelen bezat een bloeiende meubelindustrie die de stad bekendheid en economische slagkracht gaf. De schaal van die industrie is gekrompen, maar ze ontbreekt niet aan kwaliteitsvolle en vernieuwende input. Ook hier stellen zich andere normen en heersen andere regels. Meubels dienen vandaag functioneel, ergonomisch, ecologisch en liefst nog mooi te zijn. Op het museumparcours zijn nog fraaie Mechelse meubels tentoongesteld. Ze zijn vakkundig en sierlijk, maar tegelijk treurig omdat er de apocalyps van een gehele industrie in vervat zit.

De ingrepen in het museum en het parcours zijn bewust niet overweldigend, omdat het gebouw en de aanwezige collectie reeds een rijke geschiedenis in zich draagt. De diverse, rijke en soms enigmatische materialisatie van het verleden via schilderingen, sculpturen, toegepaste kunst, folkloristische artefacten en dies meer blijft verwondering oproepen. Net zoals het stigma van de hedendaagse kunsten onder de slagzin 'daar heeft men uitleg bij nodig', geldt dit in vele gevallen ook voor de diverse objecten in het museum. Via de confrontatie en dialoog tussen oude en eigentijdse kunst wil de tentoonstelling bijdragen tot de veelvormige identiteit van kunst. Vooral onze positionering tegenover het begrip waarde krijgt mogelijk een meer gelaagde invulling. Dit haakt onmiddellijk in op een vroegere functie van dit gebouw.

Berg van Barmhartigheid

Sinds 1620 is het Hof van Busleyden een openbare kredietinstelling, gekend als 'Berg van Barmhartigheid'. Het ontstaan ervan gaat terug tot de 15de eeuw of de periode van de Vlaamse Primitieven. De nood aan geld leidde tot de pandlening waarbij (tijdelijke) consumptiegoederen tegen geld werden ingeruild. In de late Middeleeuwen dreef hebzucht woekeraars vaak tot leningen waar gigantische interesten op geïnd werden. Velen ruïneerden zich via dergelijke onvoordelige regelingen. Om die reden richt de monnik, Barnabé de Terni, in 1462 te Perugia een sociale instelling op die voordelig geld beleent op basis van een pand. Die wijze van lenen is, zelfs heden ten dage, waarschijnlijk de eenvoudigste manier om zeer vlug over liquide middelen te beschikken. Onder de verlichte vorsten Albrecht en Isabella krijgen die instellingen een grotere verspreiding in onze gewesten. Zo ontstaat de 'Berg van Barmhartigheid' te Mechelen. De oorspronkelijke functie verklaart de interne robuustheid van het

gebouw en de sporen van beveiliging tegen mogelijke diefstal. In de corpulente muur tussen de huidige ontvangstruimte en de eerste museumzaal treft men nog steeds een fors getralied raam aan langs waar goederen werden aangeboden in ruil voor geld.

Met een nieuw werk speelt de Oekraïense kunstenaar Sergey Bratkov in op de thematiek van de beveiliging. De video met gakkende ganzen is een verwijzing naar een primaire vorm van bewaking waarbij gedomesticeerde dieren ingezet werden om eigendom of nederzettingen te beschermen.

Vanaf het ontstaan van musea bestaat eveneens de vrees tot inbraak en diefstal in deze instelling. Precies zoals in het Hof van Busleyden (weliswaar vanuit een andere functie) is beveiliging een structureel gegeven in de museale architectuur. Dit leidt ertoe dat het museum in Doornik geconcipteerd is op basis van het gevangeniswezen. De aanleiding is de diefstal van Leonardo Da Vinci's 'Mona Lisa' in het Louvre op 21 augustus 1911. Na de verdwijning komen duizenden bezoekers de lege plek bekijken waar het schilderij voorheen hing, wat een knap staaltje van conceptuele kunstwaardering avant-la-lettre is. Als het al mogelijk is om een schilderij uit het Louvre te stelen, zo redeneerde architect Victor Horta, hoe kan een bescheiden museum in Doornik dan voldoende veiligheid garanderen. Sinds 1903 werkte hij immers aan het ontwerp van het Museum voor Schone Kunsten in deze stad. Als gevolg van die spectaculaire diefstal zal Horta de plannen voor het Doorniks museum aanpassen. Hij baseert zich op het concept van een panopticon dat door Jeremy Bentham reeds in 1785 ontwikkeld werd voor gevangenen.

De geschiedenis manifesteert zich vaak op ironische wijze. Tot 1963 is Alcatraz in Amerika de zwaarst bewaakte penitentiaire instelling. Vanaf dat jaar wordt die opengesteld als museum en

lokt jaarlijks meer dan een miljoen bezoekers. Op Robben-eiland waar Nelson Mandela waarschijnlijk de meest onzalige tijd van zijn leven doormaakte, is het vandaag mogelijk om exclusieve parties te organiseren. Los van dit cynisme zijn er in de Busleyden-collectie enkele artefacten van punitieve aard. Naast enkele marteltuigen, is er eveneens een schandpaard opgesteld.

Zonder context zou men dit instrument als een primitieve sculptuur kunnen interpreteren. De werkelijkheid voert ons echter naar onmenselijker gebieden van het bestaan. Het paard werd gebruikt om personen te schande te zetten in de publieke ruimte. Weinig of geen bronnen geven aan hoe er verder mee werd omgegaan, maar op zijn minst leidde dit tot een complete sociale uitsluiting. Waarschijnlijk was het niet meer mogelijk om het gezicht in de openbaarheid te laten zien. Kunstenaar Luc Dondeyne presenteert het schilderij 'Golden Harness' in de directe nabijheid van het schandpaard. Het schilderij toont een hoofddekseel dat uit draden bestaat en doet denken aan een maliënkolder of ijzeren masker en impliceert een volkomen wezenloosheid.

De naakte staat

Wat de voorstelling van het naakt in de kunst betreft, maakt Kenneth Clark in 'The Nude. A Study in Ideal Form' uit 1956 een onderscheid tussen het naakt als geïdealiseerde schoonheidsvorm versus de loutere ontbloting. Als performance-kunstenaar voerde Stefanie Trojan ooit een naaktact op waarbij ze bezoekers om een kledingstuk vroeg. Het confronterende aspect van een performance en dat in combinatie met naaktheid veroorzaakt bij velen een ongemakkelijke houding. Een te grote directheid, om bij de titel van de tentoonstelling te blijven, wakkert de angst aan. In de beeldenzaal op het gelijkvloers presenteert Trojan een grootschalige foto waarin haar eigen lichaam op ware grootte de

parallel vormt aan een kourosbeeld. Hiermee roept ze diverse tegenstellingen op als: man / vrouw; brons / vlees; dood / levend. In dezelfde ruimte gaat Johan Creten compleet anders tewerk met een beeld van Faydherbe. Hij scharniert het beeld lichtelijk zodat de achterzijde blootgelegd wordt. Binnen een museale context worden we zelden geconfronteerd met de andere zijde van het kunstwerk. We worden getuige van de structurele aspecten van terracotta die een formele verwantschap tonen met zijn eigen realisaties. De associatie werkt revelerend en doet ons de sculptuur lezen in zijn oervorm. Plots ervaart men Cretens 'Miami Wave' als een klassieke vorm die ons terugvoert naar het universeel beginsel van de chaos. Maar zoals men 'Le sacre du printemps' van Strawinsky eveneens kan ervaren als chaos, bestaat een dergelijke compositie slechts door een minutieus uitgeschreven partituur.

In een andere ruimte plaatst Stefanie Trojan vier foto's van zichzelf en haar kind tegenover een albasten sculptuur met een voorstelling van Venus en Amor. Die re-enactment is tot mislukken gedoemd omdat het levende kind zich niet tot dezelfde pose laat dressereren. Onrechtstreeks wordt hiermee het *débaclé* van het 19-de eeuwse academisme aangehaald. De voorstelling van het naakt had geen geloofwaardige relatie meer met de omringende realiteit. De spontane omgang met het naakte lichaam zoals dit bestond in de Griekse oudheid was totaal artificieel geworden. Begin twintigste eeuw is het precies de Mechelse kunstenaar Rik Wouters die met 'Het zotte geweld' vernieuwing en geloofwaardigheid brengt. In het academisch systeem werd elke afwijking tegenover het geïdealiseerde lichaam geweigerd. Wanneer men de sculpturen van Wouters observeert, merkt men dat kleine afwijkingen de menselijke figuur van plastische overtuiging voorzien. Het betreft een oneffenheid in de huid, soms enige knokigheid, wat cellulitis of een lichte assymetrie.

Schilder Luc Dondeyne positioneert de naaktvoorstelling 'Mother's Corner' eveneens tegenover schilderijen uit de collectie met een gelijkaardige thematiek. Als colorist komt vooral het verschil in schilderwijze tot uiting zoals verfopbreng, manier van modelleren en de dynamiek in zijn verfmaterie. Dit soort van nevenschikkingen doet ons op fundamentele wijze kijken naar wat schilderen in feite inhoudt. Het onderwerp speelt daarbij ontegensprekelijk een rol, maar staat steeds in relatie met de plastische taal die de kunstenaar ontwikkelt. Dondeyne kiest bij deze confrontaties tevens voor een schilderij uit de collectie in onvoltooide staat. Het lijkt alsof de kunstenaar het atelier even verliet en we getuige zijn van een fase tijdens het creatieproces. Hierdoor komt de schilderkundige opbouw op de voorgrond welke in het eindresultaat niet langer leesbaar zou blijven. Bij Dondeyne blijft het borstelspoor steeds een subtiel leesbaarheid vertonen waardoor zijn schilderijen een grote sensualiteit behouden.

Net als Stephanie Trojan gebruikt Pieter Van Damme het eigen lichaam regelmatig als model. In de fotografische beeldruimte krijgen we zijn lichaam te zien, terwijl zijn gezicht buiten de beeldrand blijft of gemaskerd is. Door de versluiering van zijn identiteit schijnt hij vrij en nagenoeg naakt te kunnen handelen. De foto's geven aan dat hij beweegt en een handeling voltrekt die schijnbaar openblijft voor interpretatie. Hoe summier de informatie in de foto's lijkt te zijn, toch doen ze duidelijke uitspraken over het type dat hij representeert. Het betreft geen apollinisch type dat maat en orde nastreeft, maar een onbesuisd dyonisch personage dat gedijt op mateloosheid en zich laaft aan een energetische chaos. Met die taferelen sluit Van Damme aan bij de iconografische traditie van de clown of nar die ontsnapt aan het maatschappelijke verlangen tot impulsbeheersing en driftregulatie. Het gebruik van de naaktheid als genre leidt in dit geval tot een classificatie van gekte of (exotische) wilde.

De verkenning van de wereld

Begin twintigste eeuw inspireert kunstenaar Ernest Wijnants zich voorzichtig op schoonheidscanons die afwijken van de klassieke norm. Zijn tijdgenoot Picasso verbrijzelde radicaal de heersende westerse schoonheidscanon door enerzijds ver terug te grijpen in de tijd met vroeg-Iberische sculpturen als voorbeeld, anderzijds bedient hij zich van de Afrikaanse vormtaal. Dit houdt de emancipatie in van andere kunstuitingen en in bredere zin leidt het tot een hogere waardering van niet-westerse culturen. Zoals hoger aangegeven in de oppositie tussen het apollinische en dionysische, wordt een cultuur die sterk van de westerse divieert vaak tot het dionysische veld gerekend. Wat bovendien ongekend is, leidt doorgaans tot fabulatie. In de cartografie leiden dergelijke lacunes in kennis veelal tot groteske invullingen.

De aanwezigheid van twee 17de eeuwse globes in de verzameling inspireert kunstenaar Allart Lakke tot de invoeging van eigen kaarten onder de noemer 'Archipelago'. Dit deel van zijn oeuvre wordt in verband gebracht met de middeleeuwse traditie van de 'Mappa Mundi' waarin realiteit met fictie vermengd wordt. De globe uit de verzameling lijkt zich hier tegenover volledig aan de zijde van de realiteit te bevinden. Elke cartograaf weet dat dit een fictie is. Toch bepalen globes en kaarten onze kijk op de wereld. Hoe nauwkeurig men gebruik maakt van een projectiesysteem, steeds betreft het – zoals een kunstwerk – slechts een vertekende representatie van de wereld. Bij elke projectie dient men een keuze te maken of de hoeken correct zijn, of de afstand of de grootte van een gebied. In de befaamde Mercator-projectie kloppen de hoeken wel (wat interessant is voor de zeevaart), maar niet de afstanden en groottes van landen of continenten. Daardoor lijkt Europa groter dan in werkelijkheid, wordt Groenland gigantisch en is Afrika qua oppervlakte veel kleiner dan het

zich werkelijk verhoudt tot Europa. Daarom heeft elke 'reële' kaart tegelijk iets mythisch.

Het grote wandtapijt in het Hof van Busleyden zou een imaginaire voorstelling van Afrika en zijn overvloed kunnen zijn. Zowel Fatou Kandé Senghor als Bren Heymans en Djo Moembo leveren een bijdrage waarin de zwarte cultuur vanuit een eigentijds perspectief getoond wordt. Terwijl de laatste kunstenaars met de woorden utopie en ideale stad naar de toekomst verwijzen, zoekt Senghor naar het fundament van de Afrikaanse identiteit in de overlevering via de traditie. Zowel Heymans en Moembo als Senghor verwijzen in hun discours regelmatig naar het 'postkoloniale desoriëntatiesyndroom' wat hun zoektocht naar een duidelijke definiëring van de identiteit verklaart. De cultuur van superioriteit versus inferioriteit vormt eveneens een grondthema in het oeuvre van Johan Creten. Zijn sculptuur 'Strange Fruit' is een pijnlijke reminiscentie aan Billie Holiday's gelijknamige jazznummer. Ze gebruikt 'Strange Fruit' als metafoor voor gelynchte zwarten wiens lichamen in de bomen zwiepen. Creten's 'Wasps' halen eveneens uit naar misbruik dat voortvloeit vanuit een machtspositie. Een niet-artistieke overeenkomst die deze laatste kunstenaars met elkaar verbindt zijn hun rondzwervingen waardoor ze over een brede waaier van artistieke ervaringen beschikken.

Aaneenrijgen

Oskar Schlemmer, een van de docenten aan het befaamde Bauhaus, beweerde ooit provocerend: 'Waar wol is, is een wevend wijf, al was het maar uit tijdverdrijf'. De textiele drager en de associatie met de vrouw of het vrouwelijke heeft nog te vaak een lage status in de hiërarchie binnen de kunsten tot gevolg. Merkwaardig genoeg geldt dat niet altijd voor mannen wanneer ze

textiele dragers gebruiken. In vergelijking met een vrouwelijke kunstenaar kan Joseph Beuys zich zonder enig statusverlies van een materiaal als vilt bedienen.

Zowel Stephanie Mold als Sarah Corynen gaan niet gebukt onder deze mogelijke stigmatisering tot het feminine. Beiden hebben een uitgebreid en divers oeuvre waarin textiel, naald en draad een dominante rol spelen. Bij Stephanie Mold is elke tekening een microkosmos die een geheel universum suggereert. Naast de sporen van potlood, plaatst ze de tactiele aanwezigheid van borduursel. Sarah Corynen brengt haar materiaal tot beweging wat leidt tot videoanimatie en effectieve, ruimtelijke expansie. Hun werk bevindt zich in een ruimte waar kant in etalagekasten ligt. De namen van de vrouwelijke kloststers blijven echter onbekend.

In tegenstelling tot het tactiele materiaalgebruik bij Mold en Corynen, bedient Laura Wilson zich van robuuste stenen. Tijdens de vernissage van de tentoonstelling voert ze een performance met bakstenen uit. Ze speelt in op het gezegde dat de Belg met een baksteen in de maag geboren is. De verzameling stenen dient uit te monden in een huis en eigen bezit. De stenen uit de arcade die ze opbouwt, wil ze na de tentoonstelling verspreiden in België, zodat ze onderdeel worden van nieuwe huizen. Op die manier verliest ze haar eigendom en transformeert het kunstwerk tot een gift.

Een van de meest gevoelige aspecten in de museale wereld en de kunstmarkt is de toeschrijving van een kunstwerk aan een specifieke auteur. Wanneer de maker niet gekend is, gaat men daarom over tot de creatie van een noodnaam, tot de werkelijke identiteit bekend raakt. Op die manier veranderde de 'Meester van Flémalle' tot de historische figuur Robert Campin. Authentici-

teit en auteurschap, zijn elementen die centraal staan in het oeuvre van Thomas Raat. Begrippen als origineel, citaat, parafrase, pastiche komen in zijn schilderijen in elkaars verlengde te liggen. Wanneer een kunstwerk niet van een gekende meester blijkt te zijn, verliest het stevast zijn status en (financiële) waarde. Het collectief Revision, bestaande uit Andrei Dureika, Janna Grak, Andrei Loginov, Maxim Tyminko en Maxim Makultschik, werkt met een gelijkaardige beeldstrategie. Hun fotocollages vormen een bundeling van citaten die naadloos aaneengeregen zijn. Ze bevatten een meer dan behoorlijke portie kunstgeschiedenis en vormen een uitdagend leesvoer. Wat ze creëren komt overeen met de vroegste ambitie van de meeste musea: via het verzamelen van kunst en objecten een encyclopedisch overzicht bieden van de wereld.

De curieuze wereld van Willem Weismann bestaat eveneens uit een cluster met daarin de meest diverse objecten. Effectief kan men gewag maken van een archeologie. Het lijken allemaal minderwaardige spullen te zijn die bij elkaar gebracht werden. Wat echter mooi is aan archeologie, is dat elk spoor betekenis kan hebben en het niet noodzakelijk mooi dient te zijn. Zelfs het meest onooglijke voorwerp kan een immens rijke bron aan informatie inhouden. De waarde daarvan is steeds onschatbaar.

De gekozen kunstwerken zijn geen didactische wegwijzers maar reflecteren op de collectie, de ruimte en de functie van het museum Hof van Busleyden.

Stef Van Bellingen

HOF VAN BUSLEYDEN

Victor Vervloet

°Mechelen 1829 - †Mechelen 1904



Victor Vervloet

Praelstoet bij de inhuldiging van het beeld van Margareta van Oostenrijk in 1849

1853

inv.nr. S/804

WHO'S AFRAID OF THE MUSEUM?

Sergey Bratkov

*Kharkiv, Ukraine 1960

Na de val van het socialistisch systeem werd het voor de fotografie in Rusland en Oekraïne mogelijk een nieuwe relatie met de werkelijkheid aan te gaan. In de loop van de jaren 1990 grijpt men enerzijds terug naar het constructivisme van fotografen als Rodchenko, anderzijds bloeit de geënceneerde fotografie met tableaux vivants, geënceneerde landschappen, pseudo-documentaires en gemanipuleerde actiefotos. In de Oekraïense industriestad Kharkov ontpopt zich een fotografische stroming waarin het radicaal realisme primeert. De aanzet tot deze onverbloemde documentering werd reeds in de zestiger jaren gegeven door Boris Michailov en de Vremia-groep. Diametraal tegenover de idyllische beeldproductie van het Sovjet-tijdperk richt deze undergroundfotografie de lens naar de marge van het bestaan. Dronkaards, zwervers, dakloze kinderen, prostituees, extreemrechtse hooligans, bevroren lijken of kapotgeleefde mensen vormen de taboe-onderwerpen in een omgeving die in een staat van ontbinding verkeert. Na zijn overgang van schilderkunst naar fotografie en video werkt Sergey Bratkov verschillende jaren samen met Michailov wat resulteert in de Fast Reaction Group.

Vanaf de post-Sovjet-periode realiseert Bratkov verschillende portretreeksen en tal van panoramische foto's. De beelden intrigeren door de ironisering van de pose waardoor de personages steeds kantelen tussen stereotypering en transcendentie. Er heerst een soort van beeldcorruptie waarbij de vroegere esthetiek van het propagandabeeld transformeert naar de codes van de commerciële beeldproductie. Een ander spanningsveld wordt opgeroepen door de oppositie tussen individu en massa. Als mediator tussen beiden positioneert zich het – fictieve, ongrijpbare of onzichtbare - personnage van de held. Op die manier ontstaat een soort van fictionele drieledigheid waarin een persoon zowel kan bestaan als individu, held of als (onderdeel van de) massa. Deze Ovidiaanse verknoping van verschijningsvormen komt subtiel tot uiting in Bratkov's foto's rond hedendaagse processies. Het betreft zowel rituelen van liturgische als wereldlijke aard. Profane evenementen als rockconcerten verkrijgen het aura van een metafysische gebeurtenis. Wie we echter niet te zien krijgen in Bratkov's foto's zijn de rocksterren zelf. Hoewel ze buiten de beeldrand vallen, bepalen ze het geheel van handelingen binnen de fotografische cadrage. Als toeschouwer wordt men alleen geconfronteerd met de overrompelde massa die als één lichaam schijnt te ageren. Wat rest na de extatische gebeurtenis zijn wat afvalresten en vooral desolaatheid en leegte.

Een werk dat Sergey Bratkov speciaal realiseert voor 'Who's afraid of the museum' is een video met snaterende ganzen in de Mechelse Kruidtuin. Ze refereren naar een van de oudste vormen van bewaking waarbij gedomesticeerde dieren ingezet werden om eigendom of nederzettingen te beschermen. Bij het minste onraad beginnen ganzen te gakken waardoor ze zich als uiterst secure bewakers manifesteren. De videoprojectie van agressieve ganzen als het hoofd van een menselijke figuur suggereert eveneens de alertheid van de geest.







[voorgaande pagina's](#)

Religious Procession

2006

lambda print op dibond editie 6, 77 x 280 cm

Big Cross

2006

lambda print op dibond editie 6, 103 x 280 cm

1 - Searching for the Horizon

2007

lambda print op dibond editie 6, 103 x 280 cm

3 - Searching for the Horizon

2007

lambda print op dibond editie 6, 103 x 280 cm

[links](#)

Videostills Gusi Spasli Mechelen

Kruidtuin Mechelen 2008

HOF VAN BUSLEYDEN

David De Noter

°Gent 1818 - †Brussel 1875



David De Noter

Werkhuis van Frans Snijders

1857

olie op doek

inv.nr. S/21

WHO'S AFRAID OF THE MUSEUM?

Sarah Corynen

*Turnhout 1970

Sarah Corynen ontwikkelt een oeuvre waarin toegepaste en beeldende kunst naast elkaar bestaan. Inhoudelijk vindt ze overwegend inspiratie in de mythologisering van het dagelijks leven. Vooral de glamoureuze idealisering ervan in de populaire cultuur en de pijnlijke verstoring in confrontatie met de realiteit vormen de bron van haar onderwerpen. Hoewel textiel haar basismedium vormt, behoren tekeningen en animaties eveneens tot haar geliefkoosde expressiemiddelen. Dit leidt tot clusters met verschillende media en produkten die materiële variaties vormen op hetzelfde concept. De combinatie van textiel en de eerder (frustrerende) familiale inspiratiebron relateert haar oeuvre aan de werkwijze en denkbeelden van kunstenaars als Louise Bourgeois, Mike Kelley, Mona Hatoum, Lygia Clark en Anne-Mie Van Kerckhoven.

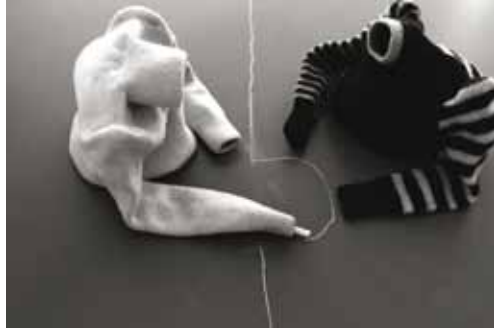
De sublimering van het dagdagelijkse in de populaire beeldcultuur leidt tot idealen waar men niet aan kan voldoen of die zelfs onbestaande zijn. Deze conflictsituatie vormt voor Sarah Corynen een belangrijke voedingsbodem om voorkeurthema's te verbeelden zoals het vlekkeloos huiselijk geluk met de stereotypering van rollenpatronen waarin Mister en Misses Perfect de hoofdrol spelen. Spijtig genoeg wordt dit streven naar het beste van alle mogelijke werelden bedreigd door ongalante burens, ondermijnende *gossip*, falende communicatie of producten die de naaktheid van ons bestaan toch niet optimaliseren zoals ze pretenderen.

Corynens wereld krijgt vorm via 'knitwits': fragiele, semi-antropomorfe wezentjes. Ze vallen te interpreteren als een soort van dummies, alter ego's of avatars en bestaan in een textiele gedaante of figureren in korte stop-motion-films. Door de miniaturisatie van de figuren ondermijnt ze met een knipoog de opgeblazen dimensie van een tot glamour opgeblazen wereldbeeld. Die verschaling leidt tot relativering en creëert een alternatieve positie tegenover de eendimensionele definiëring van het geluk. Zonder harde statements probeert de kunstenares het mentaal klatergoud van onze existentie tot een draaglijke proportie te brengen.

Stef Van Bellingen









voorgaande pagina's

Untitled

2009

knitted and felted sweaters for stop-motion animation

Abstract Disasters

2008

drawings, indian ink on paper, 44 x 53 cm

How to take care of your plants

2009

series of photographs

Borderlines

2009

b&w stop-motion animation, video-stills, 18 seconds

Taped

2008

knitted swatches and black tape, 100 x 100 cm

links

Dagbladformaat

2006

b&w newsprint, 60 x 42 cm, 5000 copies



HOF VAN BUSLEYDEN

Lucas Faydherbe

°Mechelen 1617 - †1697

Lucas Faydherbe

Christus aan de gevelkruis

ca. 1680

terracotta

inv.nr. B/152

WHO'S AFRAID OF THE MUSEUM?

Johan Creten

°Sint Truiden 1963

Bij de vraag naar de rol van musea in zijn leven praat Johan Creten over het museum 'het Toreke' als schuilplaats, waar hij zich ondermeer als kind veilig voelde, wegvlochtend voor mogelijke agressie bij het wachten op de bus in Tienen. Als jonge kunststudent in Parijs werkte hij als suppoost in het Centre Pompidou waar zijn dialoog met het museum en haar kunstwerken evident werd.

De kunstwerken van Creten inspireren zich op de eigenlijke oorsprong van het bestaan. Het coëxisteren van planten, dieren en mensen is een onmiskenbaar aanwezig element in zijn sculpturen. Het is dit samenbestaan dat een centraal element in zijn tentoonstellingen is geweest. Zijn verloochening van het museum als White Cube leidde hem naar het maken van interventies in historisch geladen ruimten, waar zijn kunst in een directe dialoog met de geschiedenis van de ruimte staat.

De samenwerking met galerie Transit dateert van een geruime tijd terug. Hij ontmoette de galeristen tijdens Chambres d'Amis in 1986. Geen typische museale tentoonstelling natuurlijk. En zo is een museum voor Creten een ruimte waar je niet alleen mensen ontmoet, maar bovenal een ruimte waar kunst kunst ontmoet, waar het heden het verleden ontmoet, waar vorm vorm ontmoet en een dialoog aangaat doorheen verschillende media, technieken en eeuwen. De werken van Johan Creten werden tentoongesteld in onder meer het Miami Beach Bass Museum, het Boulder Museum in Colorado, in het Museum of Fine Arts in Rouen, in het Louvre in Parijs.

In die zin zijn de vier werken van Creten in *Who's Afraid of the Museum?*, volledig in overeenstemming met die ontmoeting. Zij treden de ruimte binnen en gaan een intensieve dialoog aan met de hen omringende werken. Ze ondervragen, ze bevragen, en ze geven antwoorden.

Strange Fruit (1999) is een belangrijk werk in het oeuvre van Creten. De titel ervan verwijst naar „Strange Fruit“, een song van Billie Holiday over de lynchpartijen in de Verenigde Staten in de jaren 30, waarbij de slachtoffers in bomen werden gehangen en er rot-tend werden achtergelaten. Van de menselijke figuur in Strange Fruit zijn enkel de benen nog zichtbaar. De torso en het hoofd zijn bedekt met gouden fruit, een zinspel op de anonimiteit van de plantagearbeiders die kostbare goederen voortbrengen ten koste van hun eigen leven. Creten creëerde het werk tijdens zijn verblijf in Mexico in 1999. Een drie meter hoge versie werd tentoongesteld in het Musée de la Chasse in Parijs en refereert naar 'wedergeboorte'.

WASPS (2002) is een zeer complex werk dat een bijenkorf toont die aangevallen wordt door wespen. Het kroonstuk is een ver-

gulde sprinkhaan (die misschien wel symbool staat voor de kunstenaar) die verplicht wordt om de schade van de wespenaanval te aanschouwen. Het werk inspireert zich op de term 'WASP' als acroniem voor White Anglo-Saxon Protestants en bekritiseert de rol van de WASPs die, als vertegenwoordigers van de wereld van de speculatie en het profijt, de hardwerkenden uitbuiten door van hun koopwaar een vehikel voor het kapitalisme te maken, zonder de winst terug aan hen uit te keren. In Busleyden staat WASPS recht tegenover het portret van Edouard Michiels, directeur van Sedia, een gewezen meubelfabriek in Mechelen. Het is haast alsof hij Michiels heeft gevraagd om na te denken over zijn omgang met de arbeiders.

Miami Wave (2003), was in oorsprong geïnspireerd op de vloedgolven in Miami. Cretens fascinatie met de oerkracht van de natuur vormt het hoofdelement van zowel de sculptuur als haar presentatie in Busleyden. Creten draait een van de bustes van Lucas Faydherbe om en toont op die manier hoe het beeld is opgebouwd. Net als bij een kreupelwoud wordt de huid van de buste gestut door zuilen in klei, en het is hier dat de klei haar oorsprong toont: de aarde. Het is de aarde waar we van leven, tot kunst gekneed, maar haar natuurlijke energie behoudend; op die manier wordt Miami Wave een sculpturale voorstelling van perfecte schoonheid, van een voortdurende beweging en vernieuwing die zulke zuivere vormen aanneemt, die enkel de natuur zelf kan creëren.

In Paysage Niçois (1993), plaatst Creten de te grote kleurrijke keramiek van een apenkop op een stoel die oorspronkelijk op de promenade langs de zeedijk in Nice stond. Cretens gebruik van het voetstuk als een element van de sculptuur zelf is van cruciaal belang in dit werk: de stoel als sokkel voor de mens.

De kunst van Creten dringt letterlijk het Hof van Busleyden binnen. Er ontstaat een onmiddellijke interactie met de omringende objecten: een intense, krachtige, kritische en toch vredige dialoog. Bij het zien van deze gevoelige interventie kunnen we Cretens relatie tot het museum plaatsen. En het wordt duidelijk dat Creten niet alleen niet bang is van het museum, maar dat het ook de plaats is waar hij zich het meeste thuis voelt.

Michael Schär, vertaling door Michael Meert



Amulet Egypte 18de Dynastie circa 1490 v.Chr.
 Jade kraal Costa Rica ex. Brougidoux Parijs
 Lavasteen Vesuvius, Napels
 Doornzak & goudfolie
 Silexsteen Nieuw-Mexico
 Metalen ring Rome 1989
 Kruikjes Duitsland 16de eeuw
 J.C. Spiegel klei, polyester en glas
 J.C. Kleiplaatjes klei en glas
 «La langue» Studie klei 1987
 Box Gilbert & George Londen
 J.M.O. «Voilà ce cœur qui a tant aimé les Hommes»
 Schelp Meyer Polynesië
 Kleibron foto 1982



links (van links boven naar rechts onder)

Museum het Toreke, Tienen

Chateau de Chareil, Cintrat, 1994

Johan Creten met La Langue in Parijse metro, 1988

Dubbelpagina uit catalogus Transit, 1990

Koninklijk museum van Mariemont, Morlanwelz, 2007

Brises lames de Sète, 1991

Tentoonstelling Contrepoint, Louvre Parijs, 2005

volgende pagina's

Strandscene / Paysage Niçois I

1993

email op keramiek, geschilderd hout & ijzer, 100 x 60 x 67 cm
 privé-collectie

Miami Wave

2003

geglazuurd steengoed, 100 x 100 x 50 cm

Wasps, or monument for the unknown artists

2002

geglazuurd steengoed, 125 x 69 x 63 cm

Why does strange fruit always look so sweet?

2002-2008

vergulde brons, exemplaar 6/7, 98 x 31 x 26 cm
 privé-collectie









HOF VAN BUSLEYDEN

Rik Wouters

°Mechelen 1882 - †Amsterdam 1916



Rik Wouters

Portret van Ernest Wijnants

1912

olie op doek

inv.nr. S/74

WHO'S AFRAID OF THE MUSEUM?

Luc Dondeyne

*Genk 3/5/1963

Jongleren met wisselspanningen

Toen de Belgische cargo van de schilderkunst in de jaren 1990 uitvoer op internationale wateren, was Luc Dondeyne druk bezig een eigen koers uit te zetten in zijn eigen sloep. Laverend tegen de mainstream. Nadat hij grafiek studeerde, sloot hij rond 1985 een pact met de schilderkunst. Verf en penseel waren in die tijd weinig 'artistiek correct', laat staan zijn impressionistische toetsen of de bredere borstelstreken van het Brabants fauvisme à la Rik Wouters. Vervolgens exploreerde hij de abstractie om dan opnieuw de mogelijkheden van de figuratie af te tasten.

In 2004 was zijn solotentoonstelling een kleine revelatie. Broei-erige schilderijen, vaak in donkerbruine tonen, zwengelden de vervreemding aan door een eigenaardige pose, abrupte afsnijdingen of subtiele ontregelingen. Inspiratie haalde hij uit zelfgemaakte foto's, theatervoorstellingen, films, de complete kunstgeschiedenis. Sindsdien blijft het werk evolueren, zonder scherpe bochten te nemen. Keer op keer steekt een vorm van impressionisme de kop op, alsof dat een hedendaagse en hoogstpersoonlijke eenmansbeweging wordt.

Gedurig zijn er verschuivingen, in de evolutie en binnen het schilderij dat een transpositie is van zelfgemaakte foto's. Het is een accumulatie van tijd waarin verschuivingen aan de gang zijn van betekenissen, ervaringen, emoties, psychische toonaarden.

Meer dan ooit werkt Dondeyne met wisselspanningen die behoorlijk verraderlijk kunnen zijn: het is figuratief en abstract, klassiek en eigentijds, ongedwongen en ietwat verwrongen, rustig en opgeladen met donkergetinte onderstromen. Via een schijnbaar onschuldig portret wordt de essentie van het bestaan uit de verf getrokken. Luc Dondeyne spreekt van 'het uitkleden van het onderwerp'. Hij kleedt het al schilderend uit, of zet het op zijn minst in zijn onderlijfje. Dat werkt de eenvoud in de hand. Desondanks is de broeierigheid niet verdwenen. Alleen wordt ze niet langer veroorzaakt door vreemde situaties of handelingen, maar eerder door het kleurgebruik en de lichtinval. In dezelfde beweging lost het narratieve en het anekdotische op. Ten voordele van vlottende betekenissen.

Christine Vuegen









[voorgaande pagina's](#)

Day Dream II

2009

olieverf op doek, 120 x 100 cm

Golden Harness II

2002

olieverf op doek, 65 x 50 cm
privé-collectie

Mothers Corner

2009

olieverf op doek, 120 x 80 cm

No More Darkness

2004

olieverf op doek, 120 x 80 cm
privé-collectie

Mind the Gap

2007

olieverf op doek, 120 x 100 cm
privé-collectie

Spoetnik I

2007

olieverf op doek, 142 x 81 cm

[links](#)

On Shore

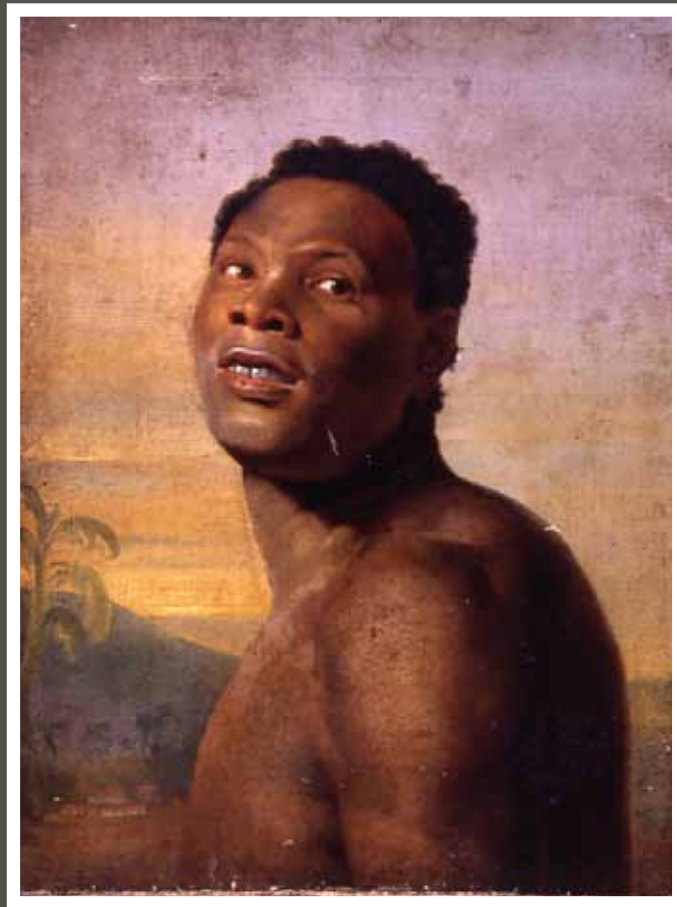
2007

olie op doek, 99 x 41 cm
privé-collectie

HOF VAN BUSLEYDEN

Willem Geets

°Mechelen 1838 - *Mechelen 1919



Willem Geets

Negerkop

s.d.

olie op doek

inv.nr. S/886

Andrei Dureika °Grodno, Wit Rusland 1971

Janna Grak °Minsk, Wit Rusland 1971

Andrei Loginov °Minsk, Wit Rusland 1975

Maxim Tyminko °Chernigov, Ukraine 1972

Maxim Wakultschik °Minsk, Wit Rusland 1973

Het is verbazend dat een groep jonge Wit-Russische kunstenaars vandaag de methode van het centraal perspectief fotografisch aanwendt om een panopticum (in feite een groepstentoonstelling) van de Westerse beeldende traditie te creëren. Geen chronologische reis doorheen de geschiedenis, maar eerder een persoonlijke appreciatie vult de ruimte met werken uit voorbije tentoonstellingen.

Links aan de tafel zit de inspecteur voor een computer: onbeholpen, zoals zijn evenbeeld in de komedie van Gogol, neemt hij kennis van wat hem bewust aangereikt wordt. Het zou een model van het 'Vliegende Object' van Malevich kunnen zijn dat hij opneemt en in beeldgegevens omzet, beelden van waaruit de hele omgeving van 'Revision' stelselmatig worden opgebouwd.

Wat noteert de opgedirkte accountant in het jongemeisjeskostuum naast hem? Ze houdt de boeken bij in het magazijn van het 'Denkbeeldige Museum'. Daar vallen de beelden als tegen

elkaar botsende rijen domino's, en geven in een kettingreactie hun dynamiek aan het komende, volgende beeld door. Uit die hele actie springt een Magritte naar voren. Analyse en kritisch beschouwen worden met één woord verbonden: Revision. Hoewel het perspectivistische concept etymologisch is afgeleid van *perscipere* (duidelijk zien), hebben de kunstenaars vooral zelf steeds weer de nadruk gelegd op het waarnemen doorheen het venster dat het zicht vanuit de waarnemingspiramide opent.

'Revision Part I' en 'Part II' brengen het succesmodel uit de renaissance (waarvan de zeggingskracht nog lang niet is vergaan) tot wedergeboorte in een ander medium.

Dwars op de gebeurtenissen in de fotografische diepte van 'Part I' speelt zich links op de voorgrond aan de voeten van de acteur-boekhouder een gebeurtenis met een immense draagwijdte af. Een te kleine kader, leeg, de rugzijde zichtbaar, leunt met zijn zwartgeschilderde voorste lijst tegen Piero della Francesca's portret van een nobele heer; adelaarsneus, valkenblik, met rood gewaad en rode hoed voor een weids rivierlandschap. Veel groter daarachter het late zelfportret van Malevich in de stijl van de oude meesters, dat de geest van de renaissance ademt.

De kader en de twee afbeeldingen vormen een eigenzinnig ensemble, dat zonder veel omhaal het perspectief omdraait en de dimensionale verhoudingen van het voor-, midden- en achterplan omkeert. Een eenvoudige kartonnen koker verbindt de ruimtes op meesterlijke wijze, zoals enkel bomen en torens dat in geschilderde beelden kunnen.

Inhoudelijk loopt de actie in het schilderij van links naar rechts, gelaagd in brede stroken in de diepte van het beeld. De 'Brillo Boxes' van Andy Warhol verschijnen in het midden van het cen-

trale beeld. In de verte, achter de linker benedenhoek van de tweede doos kunnen we de *focus imaginarius* van de totaalcompositie vermoeden. Op de voorgrond ligt een gebroken 'Rabbit', een sculptuur van Jeff Koons uit de 'Statuary' serie.

Door de kunstwereld tot icoon verheven, heeft hij die het heeft laten vallen en zich nu fijntjes in de brokstukken spiegelt, haar onvermijdelijke vergankelijkheid aangetoond. Details zoals de reflecties duiden op echtheid, zoals hologrammen op bankbriefjes. Individueel gefotografeerd en in het beeld gebracht, worden ze een filigraan inlegwerk van de schone schijn. De beeldgegevens-file krijgt een gigantische omvang. 'Large Glass' van Duchamp, zijn afscheid van het schilderen, mag niet ontbreken. Als een schraag tussen de benen van bedrijvige kunsttransporteurs, valt het aan de rechterzijde nauwelijks op.

Wie tussen de achterste zuilen naar de open ruimte kijkt, staat op een duistere hemel. Die ziet men terug in 'Revision Part II', op een breed front aan de horizon. Nu kijkt de toeschouwer van ver buiten naar binnen in het interieur van het museum. De donkere wolkenhemel lijkt te zijn ontleend aan een van de landschappen van Nicolas Poussin. Het tempelgebouw op de foto vertoont weliswaar een zweem van neoclassicisme, een pompeuze reliek uit het Sovjetijdperk. In feite zouden de beelden van Part I en II niet naast of tegenover elkaar mogen hangen, maar corresponderend rug aan rug. Dit zou de verbeelding een écht zicht bieden. Iemand met voldoende voorstellingsvermogen zou aan deze zijde van het beeld zijn gezichtspunt aan de andere zijde kunnen vasthouden, en zou door het snelle heen-en-weer wisselen van standpunten spoedig zélf in het beeld komen. Een wonderlijke gedachte.

Heinrich Heil, vertaling door Michael Meert

volgende pagina's

"Revision. Part II"

2005

C- print, aluminum, 250 x 500 cm

"Revision. Part I"

2005

C- print, aluminum, 250 x 500 cm







HOF VAN BUSLEYDEN

Ernest Wijnants

°Mechelen 1878 - †Mechelen 1964

Ernest Wijnants

Masker

1^e helft 20^e eeuw

hout

inv.nr. B/331

Bren Heymans °Antwerpen 16/8/1975

Djo Moembo °Kinshasa 21/5/1975

Djo Moembo en Bren Heymans ontwikkelen een eigen artistieke praktijk en oeuvre. Sinds hun eerste ontmoeting in 1994 ontwikkelen ze eveneens verschillende gemeenschappelijke projecten. Hun gemengde afkomst is hier niet vreemd aan en hun gemeenschappelijke artistieke interesse ligt in de bevraging, overeenkomsten, verschillen en archetypen, welke in verschillende beeldtalen gebruikt worden.

Sinds zijn jeugd is Bren Heymans een verzamelaar. Opmerkelijk daarbij is dat hij nog steeds artefacten bezit die hij toendertijd bijeenbracht en onverminderd koestert. Voor het Hof van Busleyden selecteert hij uit zijn verzameling een aantal Japanse speelgoedrobotjes en voorouderbeelden uit Indonesië en Afrika. Het concept van de verzameling vormt de hoeksteen van het museale instituut. De integratie van antropomorfe figuurtjes uit de populaire cultuur en de niet-westerse artistieke traditie, roept essentiële vragen op omtrent bezit, (esthetische, materiële of emotionele) waarde, de westerse bewaarcultuur, het eventueel achterliggend ritueel, traditie en in ruimere zin de materialisatie van de herinnering. De lokalisering binnen het museum is weloverwogen: de kleinschalige beeldjes worden in dialoog

gebracht met het werk van de Mechelse beeldhouwer Ernest Wijnants (1878-1964).

In de maalstroom van het vroeg 20-ste eeuwse experiment werkte Wijnants op anachronistische wijze verder binnen de figuratieve traditie, met naakte meisjesfiguren als voornaamste onderwerp. Hoewel de klassieke Griekse kunst ontegensprekelijk een inspiratiebron vormt, wordt zijn rijpe stijl vaak als 'byzantijns' omschreven. Die omschrijving wijst op de afstand van de traditionele schoonheidscanon. Zijn inspiratie is effectief veel hybrider met duidelijk traceerbare Indische en Afrikaanse invloeden wat nog versterkt wordt door de diepbruine tint van het verwerkte hout.

In 2006 startten Heymans en Moembo een intercultureel samenwerkingsproject op onder de noemer 'Bidontopia'. In dit grensoverschrijdend project staan confrontatie, uitwisseling en synthese van beeldtalen centraal. In hun onderzoek plaatsen beide kunstenaars kolonisatie tegenover science fiction. Praktisch ging het project van start in de Matete-wijk te Kinshasa in de Democratische Republiek Congo. Met computerschetsen van de ideale stad en begrippen als utopie als gespreksonderwerp onstond een dialoog met inwoners, kunstenaars en architecten. Het geheel werd filmisch geregistreerd en leidde niet alleen tot discussies, maar eveneens tot tekeningen en kleischetsen. Een van deze kleiontwerpen is door ebenist Poto Gabriel initieus in wengehout uitgesneden. Het totale project (we mogen misschien het begrip 'gesammtkunstwerk' hanteren of moderner gesteld 'open source'), loopt reeds over verschillende jaren en wil een aanzet zijn tot een interculturele dialoog over identiteit, geografie, architectuur en urbanisatie.

Stef Van Bellingen









voorgaande pagina's

Zonder titel

speelgoedrobotjes en voorouderbeelden

Bidontopia

2006-2009

wengehout sculptuur, 85 x 50 x 41 cm

Bidontopia, details

HOF VAN BUSLEYDEN
Arnoldus Van Langren
°Amsterdam 1571 - †Mechelen 1644



Arnoldus Van Langren

Wereldbol

ca. 1620

hout en papier-maché

inv.nr. V/46

WHO'S AFRAID OF THE MUSEUM?

Allart Lakke

*Zeist, Nederland 1961

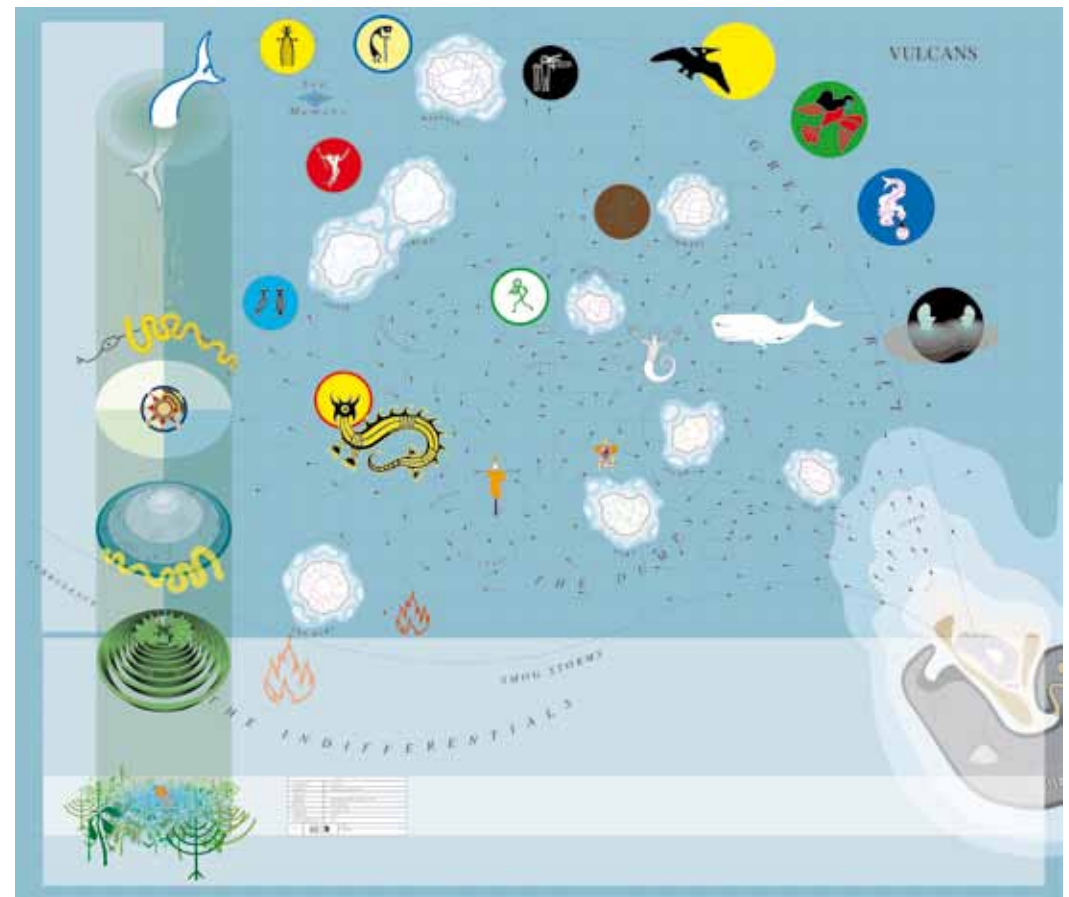
Het werk van Allart Lakke zou men kunnen zien als een poging om de grammatica van de verbeelding te verbeelden. Lakke manifesteert in al zijn werk een aandrang om te zoeken tussen de regels ofwel, als het om beelden gaat, naar 'de beelden tussen de beelden'. Wat verbindt de beelden, die de mensheid sinds de prehistorie heeft voortgebracht met elkaar? Het zoeken naar en zichtbaar maken van een onzichtbare syntaxis, een onzichtbaar skelet waaromheen het vlees van de bestaande beelden zich voegt, is wat richting geeft aan al het werk van Allart Lakke. De consequentie daarvan is, dat zijn werk ook vaak daadwerkelijk oogt als een skelet: elementair, sober, maar altijd helder - en daardoor esthetisch.

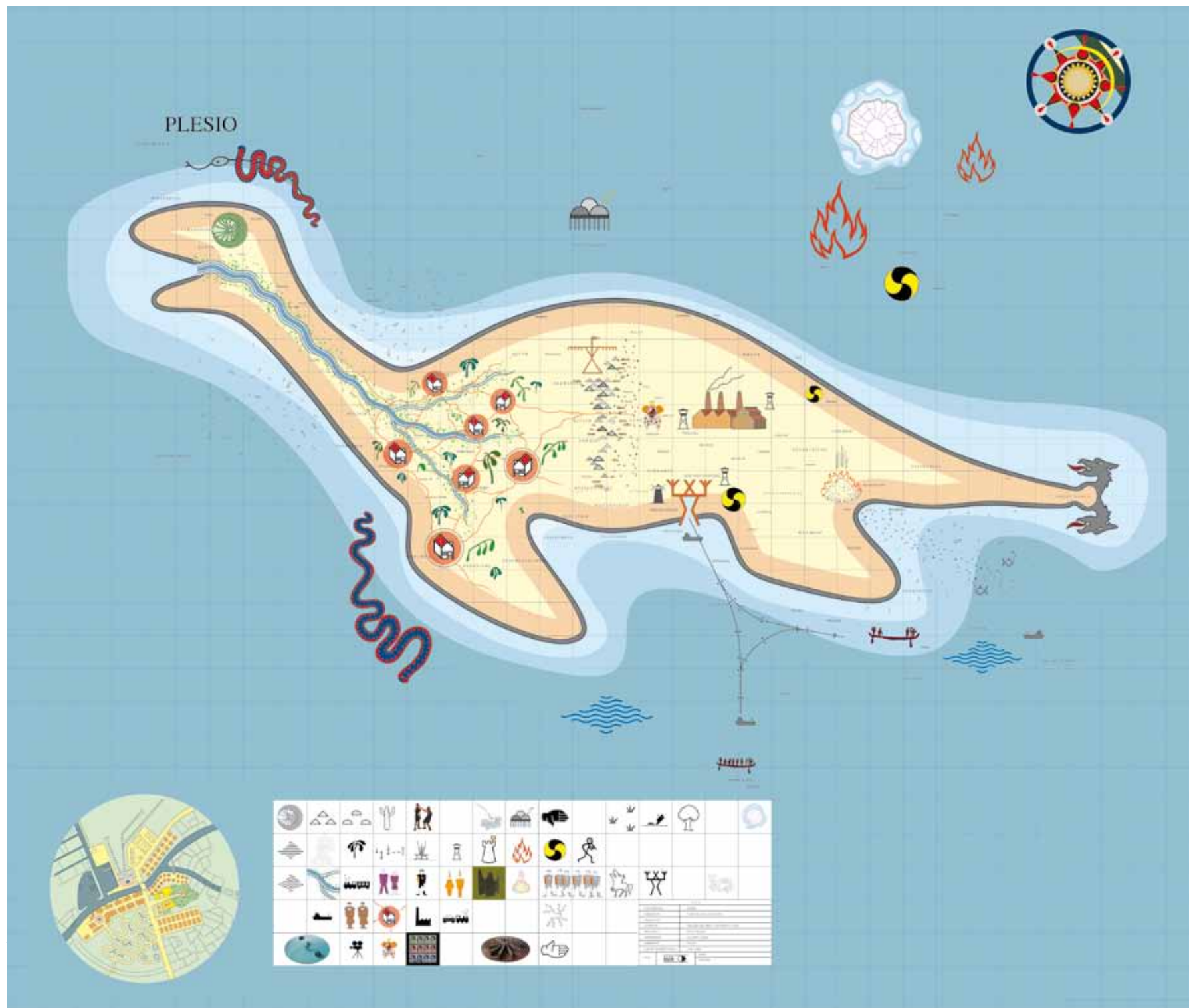
Vanaf 1986 ontwikkelt Lakke naast zijn plastische werk een teken-systeem, bestaande uit een schier onafzienbare reeks zorgvuldig bijeengebrachte pictogrammen. Ze zijn afkomstig uit heden en verleden, uit verre landen en van dichtbij. Het pictografisch systeem unificeert de meest uiteengelegen beeldtalen: van indiaanse rotstekeningen tot de logo's van moderne multinationals. De pictogrammen zijn zodanig gestileerd, dat ze, als waren het lettertekens, binnen één tekening kunnen worden genoteerd. Het systeem maakt het mogelijk om voorstellingen uit zeer uiteenlopende culturen met elkaar te vergelijken en te analyseren - en aldus dicht bij de 'beelden tussen de beelden' te komen.

Sinds 1997 ontwikkelt Lakke een serie kaarten, op het overzicht Archipelago genaamd. Inhoudelijk lijken de kaarten een vervolg op de traditie van de Mappa Mundi uit de middeleeuwen. Dergelijke kaarten vermengden namelijk realiteit en mythe. Het verschil met de Mappa Mundi is dat Lakke zowel de realiteit als de mythe zelf creëert. De tekens worden als bakens in het landschap gezet en door de onderlinge verbanden en groepen tekens voorzichtig te mengen kregen de kaarten hun inhoud.

Feitelijk is de afbeelding, de tekening van Archipelago, 'a kleptocracy', vermengd met de fotografie van de operaties, zoals die door het Officium Censorum werden uitgevoerd in de periode 1993-1997 (periode waarin de kunstenaar samenwerkte met Onno Schilstra). Vermoedelijk speelden die operaties zich af in het afgebeelde landschap, namelijk op respectievelijk de eilanden Plesio, Tyrax, de Apatoï en de Vulcans. De censor, puntmutsen, kompelarij, Dramm en Wodan, kokopilau en vele anderen bevolken de Archipelago. Waarschijnlijk hebben velen van u deze eilanden nooit bezocht en zijn de kaarten in eerste instantie onbegrijpelijk. Maar kaarten moeten nu eenmaal per definitie worden gelezen en dat vraagt tijd.









voorgaande pagina's

Archipelago [uit de reeks Archipelago]
2007
Inktjetprint op canvas, 178 x 150 x 3 cm

TyranX [uit de reeks Archipelago]
2007
Inktjetprint op canvas, 150 x 178 x 3 cm

Apatoi [uit de reeks Archipelago]
2007
Inktjetprint op canvas, 182 x 175 x 3 cm

Vulcans [uit de reeks Archipelago]
2007
Inktjetprint op canvas, 150 x 172 x 3 cm

Plesio [uit de reeks Archipelago]
2007
Inktjetprint op canvas, 150 x 172 x 3 cm
privé-collectie

links

Ourham [uit de reeks Archipelago]
2007
Inktjetprint op canvas 150 x 106 x 3 cm



HOF VAN BUSLEYDEN Mechelse stoelen

Mechelse stoel

1ste helft 20ste eeuw

hout en textiel

Stephanie Mold

*Wenen, Oostenrijk 1980

Stephanie Mold en haar werkwijze

In mijn kunstzinnig werk dring ik door tot verschillende aspecten van het leven en filter er tussenmenselijke situaties uit via een vooraf bepaald concept. De thematiek en de plaatsen kies ik niet enkel op basis van een subjectieve belangstelling. Het zijn veel-
eer algemene maatschappelijke fenomenen die ik vanuit een persoonlijk engagement doorlicht. Ik wil namelijk dat de kunstwerken herkenbaar zijn en de snaar van onze tijd raken. Om sterke, grondige beschrijvingen van situaties en plaatsen te maken werk ik vaak met reeksen. Nieuwsgierigheid, de zoektocht naar Euforie en Waarheid alsook het aftasten van mijn grenzen zijn daarbij mijn grote drijfveren.

Ik documenteer mijn werk met behulp van verschillende kanalen en de media, steeds aangepast aan elk afzonderlijk project. Vaak

hanteer ik beeldtaal uit visuele gegevens en video-opnamen. Soms teken ik ook, als ik volledig zonder tekst wil werken, zoals bijvoorbeeld in de reeks tekeningen "Meet me there" die in Istanbul tot stand kwam.

Mijn laatste twee projecten waren video's waarin ikzelf als de hoofdacteur optreed. In *Hallo Gümüşhane* bijvoorbeeld reis ik, gekleed in het uniform van een museumsuppoost, met een zitbank uit het museum van Linz (Oostenrijk) naar Gümüşhane, een provinciestadje in Oost-Anatolië (Turkije) om er de bank aan de burgemeester te overhandigen.

Een aantal van de tentoongestelde werken is tegelijkertijd in het kunsttijdschrift *Fleisch* gepresenteerd. Zo worden de kunstwerken voor een breder publiek toegankelijk gemaakt en breng ik variatie in hun presentatiewijze. In maart 2009 publiceerde ik mijn debuutroman *Ich bin wie Zucker* waarin ik over mijn tweejarig verblijf in Istanbul vertel.

Hallo Gümüşhane, 2009

Performance, Fotoreeks, Video en tekstreportage

De Turken die in Linz wonen komen hoofdzakelijk uit Gümüşhane, een stadje in Oost-Anatolië. Tijdens een bezoek aan het Lentos Kunstmuseum in Linz was de burgemeester van Gümüşhane heel enthousiast over het ontwerp van de zitbanken in het museum. Ik heb dit met eigen ogen kunnen vaststellen tijdens dat bezoek van de burgemeester omdat ik er net op die dag aan het werk was als museumsuppoost.

Vanuit die vaststelling besloot ik hem zo'n zitbank uit het museum cadeau te geven en per bus in mijn museumkleding dwars door Turkije te reizen met zo'n museumbank. Deze reis kwam zo in

een buitenmaatse, ietwat absurde verhouding tot tijd en ruimte te staan. Mijn uniform liet mij buiten het museum zelfs grotesk schijnen en maakte van mij een kunstfiguur.

Filmproducent Karolina Szmit begeleidde me op deze reis. Zo ontstond een reisverhaal met een fotoreportage, die verscheen in het Oostenrijkse kunsttijdschrift *Fleisch* en een videomontage van 40 minuten.

Meet me there, 2008

Geborduurde tekeningen, 10 delen (21 x 29,7 cm)

Deze tiendelige tekeningenreeks maakte ik tijdens een verblijf in Istanbul. Normaal werk ik conceptueel en filter ik plaatsen en gebeurtenissen. Ik documenteer mijn ervaringen meestal direct door ze neer te schrijven of te filmen. In Istanbul vond ik niet meteen het juiste medium om die resultaten en indrukken vast te leggen. Zo kwam ik er toe de tekening weer als uitdrukkingmiddel te hanteren. Bovendien beleefde ik er verhalen die eigenlijk geheim, magisch en gecodeerd dienen te blijven. Zo zocht ik in het tekenen naar patronen en motieven die mijn ervaringen weerspiegelden en zette hen, als waren het puzzelstukken, in elkaar. Ik oefende elk motief tot ik het haast blindelings kon reproduceren en er een soort visuele geheimtaal ontstond. In deze tekeningen komt ook stikwerk voor, dat refereert aan de handwerktraditie in Turkije, om de bijzondere plaatsen in de kunstwerken extra te beklemtonen.

De kunstwerken moesten kostbaar, tijdloos en letterlijk tastbaar zijn als een oplichtende, donkere en poëtische benadering van Istanbul.

Stephanie Mold, vertaling door Wim Hüskes

volgende pagina's

Hallo Gümüşane

2009

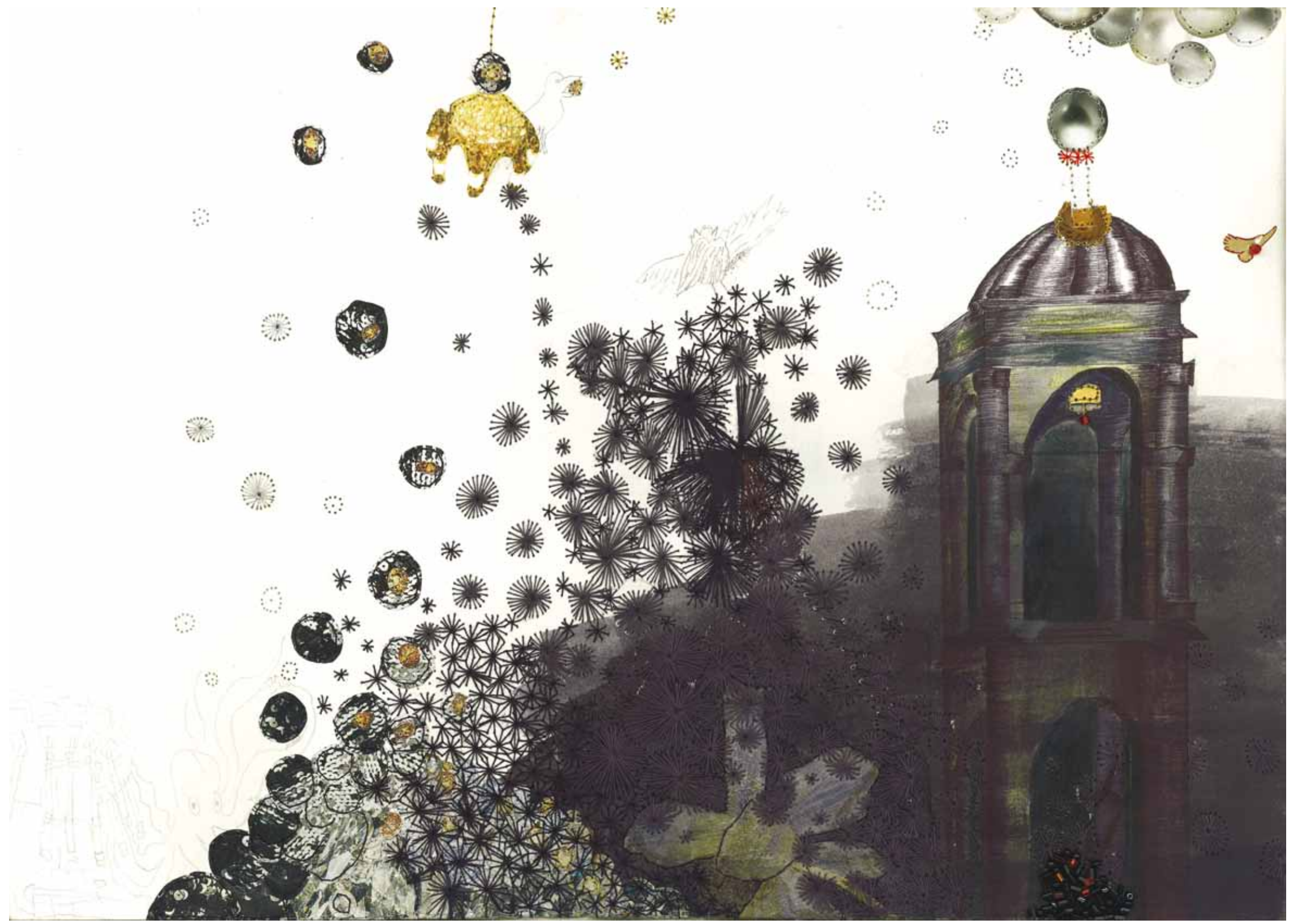
Foto's Karolina Szmit

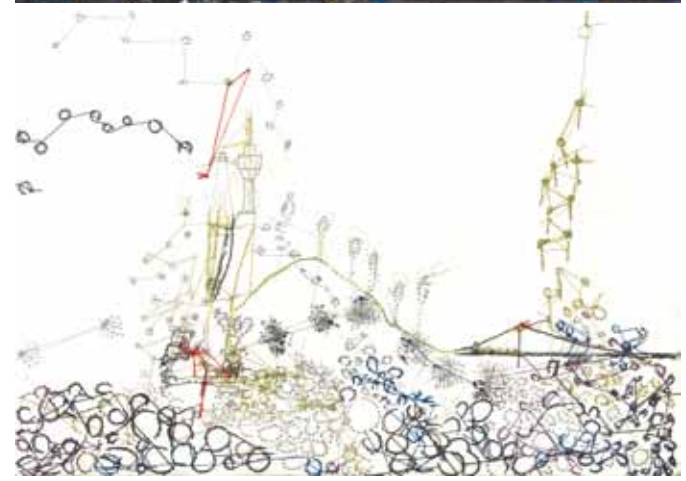
Meet me there

2008

Geborduurde tekeningen, 10 delen, 21 x 29,7 cm









HOF VAN BUSLEYDEN

Alexander Struijs

°Berchem 1852 - †Ukkel 1941

Alexander Struijs

De Koopvrouw

1913

olie op doek

inv.nr. S/36

WHO'S AFRAID OF THE MUSEUM?

Jérôme Porsperger

*Elsene 1978

Jérôme Porsperger studeert in 2003 af als landbouwingenieur, maar start onmiddellijk erna zijn carrière als kunstenaar. In die radicale ommekeer, na de wiskunde en het tellen van insecten op stronken van bomen, kiest hij ervoor om zijn kunst te baseren op zijn passie voor klassieke muziek. Sinds zijn adolescentie is hij reeds omringd door de schatten van de componisten. Hij volgt een klassieke vorming [notenleer, piano, zang] en verzamelt ondertussen enkele duizenden platen.

Verrijkt door zijn kennis en vastberaden om zijn schatten te delen, doet hij meer en meer performances onder de titel Concert Invisible. Het is een simpel en efficiënt concept dat vertrekt van de veronderstelling dat klassieke muziek onbekend blijft bij het grote publiek. Dus als het publiek niet naar de klassieke muziek komt, dan gaat de klassieke muziek naar het publiek toe!

Jérôme Porsperger is DJ-promotor van de klassieke muziek: hij installeert zijn DJ-materiaal buiten, daar waar de klassieke muziek nooit heeft geklonken, en hij mengt urenlang klassieke uittreksels. Met zijn muzikale reis door periodes, instrumenten, vormen, ritmes en emoties, verzamelt hij een gevarieerd publiek, dat van de straat. Door zijn enthousiaste aanwezigheid neemt hij het mee op een ongewone reis, in een film van gevoelens. De plaatsen die hij kiest zijn: een stadsboulevard, de ruïnes van een opera, een balkon van een leegstaande woning, de parking van een warenhuis, een bos, een rockcafé, een kaai aan een kanaal, ...

Sinds de laatste performances heeft hij zijn stem van contratenor toegevoegd aan zijn mixes en beoefent hij 'live' de barokke zangkunst: Ombra mai fu, Cold Song, Music for while. Hij maakt een video waarin hij Puccini zingt aan de rand van de snelweg (Opera Autoroute) of vocaliseert in een verlaten kerk (Opera Gesu). Andere projecten zijn "Cars and Composers" en "Quand le monde du tuning des voitures rencontre Mozart", waar een parade getunedede auto's in de stad circuleert en op vol volume klassieke muziek verspreidt.

Om het beeld 'rood en goud' van de klassieke muziek te doorbreken, creëert hij een eenvoudige beeldende ingreep waar hij stadsgraffiti [VIVA VERDI] naast gekleurde affiches [YES] en herschreven partituren in de vorm van een muzikale onomatopée plaatst (PA PAPA PAPAPAPAPAPA).

Gesterkt met de ervaring van een honderdtal performances, plant hij nu om een vrachtwagen om te vormen en hiermee in de hele wereld de klassieke muziek te propageren. Met "REMEMBER ME", zal de klassieke muziek weerklinken in een valei in Jordanië, op een parking van een supermarkt in de VS, op de rand van een klif in Normandië, in een winkel in Tokyo, aan de voet van de piramiden en aan de Machu Picchu!

Voor de tentoonstelling in het Hof van Busleyden, stelt hij de performance "LUDWIG! WHERE ARE YOU?" voor. Het wordt een hommage aan Van Beethoven, wiens grootvader in Mechelen geboren is.

Hoog in de toren van het museum, weerklinkt er een beiaard, hij speelt fragmenten van Van Beethoven. Andere geluidsdimensies voegen zich toe, alsook een mysterieus personage.





LISTEN
BEETHOVEN

BEETHOVEN
IS IN
WOODSTOCK!



Don't say Ludwig!

*Can you hear
me?*

wa

paaapapapaaapaaa
paaapapapapaaapaaa
paaapapapapaaapaaa
paaapapapa

I ♥
MOZART

PIRATE

YES

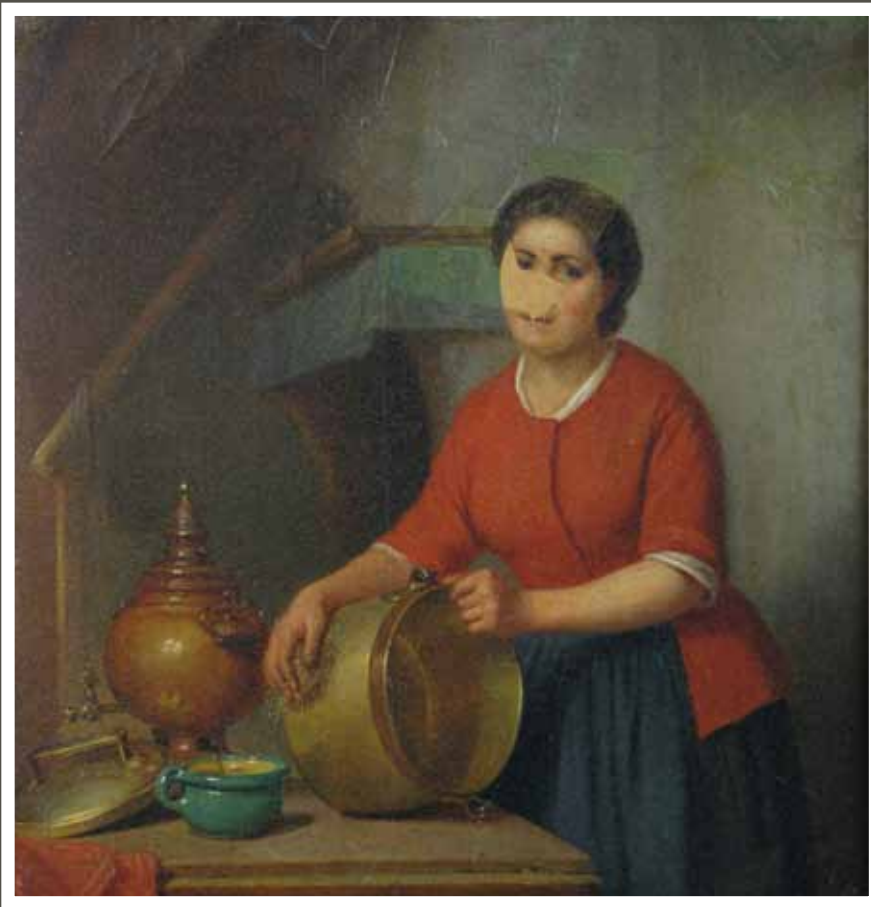
vorige pagina's

foto's van voorbije performances en ingrepen

HOF VAN BUSLEYDEN

Joseph Coninckx

^oMechelen 1817 - ⁺Mechelen 1890



Joseph Coninckx

Koper knisen - De pottenschruurster

1857

olie op doek

inv.nr. S/446

WHO'S AFRAID OF THE MUSEUM?

Thomas Raat

*Leiderdorp, NL 02/04/1979

De artistieke productie van Thomas Raat

De artistieke productie van Thomas Raat vormt een verbijsterende omgang met de kunstgeschiedenis. Het overvolle, gistende vat van de kunst hangt als een zwaard van Damocles boven het hoofd van elke kunstenaar die vandaag worstelt met het maken van beelden. De kunstenaar moet vandaag wel erg op zijn/haar tellen passen of wordt genadeloos geconfronteerd met het overrompend archief van wat eerder op beeldend vlak gebeurde.

De kunst is als laatste bastion in onze samenleving doordrongen van de dwang tot authenticiteit en daar staat een speculatieve prijs op geplakt waarvan uiteindelijk het “overleven” als kunstenaar afhangt. Kunstenaars drijven mee op de deining van de tijd en proberen eromheen te geraken door de geschiedenis als een positief element te zien van waaruit wordt geput om in-authentieke beelden te genereren die juist door hun in-authentieke constellatie als authentiek kunnen worden bestempeld. De strategie om “nadenkend” om te springen met bestaande en deels publiek herkenbare iconen uit de kunst en de massamedia is een relevante artistieke uitweg waarmee Thomas Raat goed en wel weggkomt. Als een actuele impressionist weet hij zijn goed geselecteerde beelden te “ontvlezen” en opnieuw samen te puzzelen via een ingenieuze techniek. Hij gebruikt stukjes gekleurd plastic alsof het pixels zijn die opnieuw samen tot een beeld worden “verzameld” dat paradoxaal veel gelijkenis vertoont met een door de tijd met “craquelures” getekend schilderij.

Deze mix van kitsch en kunsthistorische herkenbaarheid wordt in het werk van Thomas Raat ten top gedreven en mondt uit in een oeuvre dat vanuit postmoderne strategieën een kritische feedback verbeeldt over de status van een kunstwerk tegenover de slijtage ervan teweegebracht door haar transformatie tot een product van de massamedia. Daarmee bedoel ik dat het kunstwerk zoals dat vroeger op een democratische manier werd ontsloten via prentkaarten en diabeelden - nu “vogelvrij” overgeleverd wordt aan de nieuwe media, de interactieve dvd's en de goedkope massa-publicaties waarin alle glans en diepte van de kleur wordt vervlakt tot diepteloze reproducties – plukrijp te koop of 'free' te consumeren van op dat grote virtuele internet. Thomas Raat grasduint voor zijn motieven volop in de schemerzones van design voor platenhoezen, kunstrichtingen zoals op-art en magisch realisme tot en met stills uit de iconische cinema die toen de schilderkunst helemaal de gordijnen injoeg.

Het is alsof Raat beelden laat opduiken in zijn oeuvre die de schilderkunst doen vergeten en waar het wringende kantelmoment wordt opgezocht tussen de extreem zichtbare formele kant van het werk en de inhoudelijke allusies ervan die zich particulier in het hoofd van de toeschouwer “formateren”. In zijn werken wordt een subtiel spel ten tonele gebracht dat zich ergens tussen het zinnelijke, zintuiglijke en onwezenlijke bevindt. De plastieken kunstwerken van Raat worden “plastisch” op het moment dat de verstomming over de techniek omslaat in reflecties over wat een kunstwerk vandaag nog kan betekenen tegenover de vele andere beelden in beeld gebracht via een conglomeraat van “commerciële” kleuren waarvan niet meteen duidelijk is of ze nu “real” of gemanipuleerd tot stand kwamen.

Het deviant-plastische aspect in het werk van Thomas Raat wordt gekoppeld aan de geschiedenis van het kunstwerk; aan haar ori-

gineel en aan de intenties van de maker die niet steeds helder, logisch en voorspelbaar overdraagbaar zijn.

Het museum wordt vandaag nog altijd beschouwd als een plechtstatige, met een wetenschappelijk aura bedeelde kijk-machine; eens de drempel gepasseerd van dit instituut wordt het oog op een ander diafragma-cijfer gedraaid en wordt de perceptie ontdaan van een realiteitscontext. Het oeuvre van Raat wringt zich tussen die omstandigheden op meerdere niveau's waardoor de toeschouwer zich genoodzaakt voelt om standpunten in te nemen die nauwelijks te maken hebben met een traditionele beoordeling van een schilderij/kunstwerk. De werken van Thomas Raat confronteren een mens met vastgeroeste perceptieschema's en bedwingt, vertraagt een bevraagt het verlangen en de honger van die toeschouwer om alleen die beelden te zien die gelegitimeerd worden door labels van tijds- en muurvaste authenticiteit.

Thomas Raat laat in zijn werken kunst, design en andere niet meteen te duiden beelden passeren via zichtbaar in elkaar gemonteerde en qua kadrering gemanipuleerde beelden van een patchwork van plastiek. Hij nodigt ons uit te oordelen over wat vandaag nog kan doorgaan als eerlijke kunst en de kiem van die intentie blijft een intelligent en van op afstand omgaan met "alle" beelden die eens ten prooi vielen/vallen van de kunst. De kunstwerken van Raat die expliciet naar andere verwijzen worden kunstmatig en eigenhandig in elkaar gemonteerd en leveren het beeldend statuut op van het oordelend esthetisch voordeel van de twijfel.

Met omzichtigheid kijken en denken is en wordt bij de benadering van het werk van Thomas Raat de tip van de engel/boodschapper.

Luk Lambrecht

volgende pagina's

Klex 2

2008

plastic op papier, 60 x 150 cm
privé-collectie

Frame

2009

plastic op papier, 74 x 58 cm

New Order

2009

plastic op papier, 88 x 68 cm

Holy P

2009

plastic op papier, tweeluik, 88 x 68 cm [x2]

Wonder is no wonder

2009

plastic op papier, 110 x 160 cm

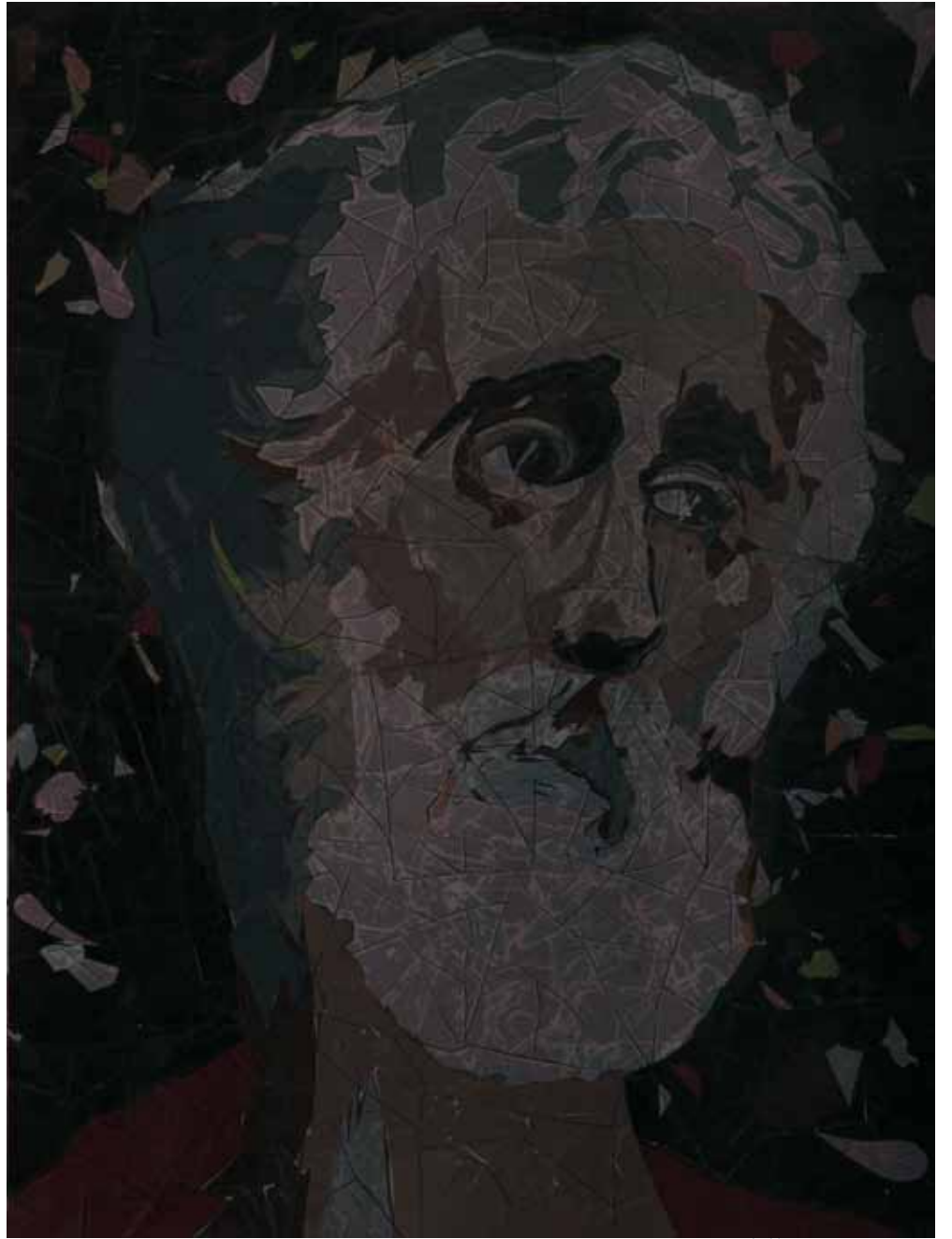
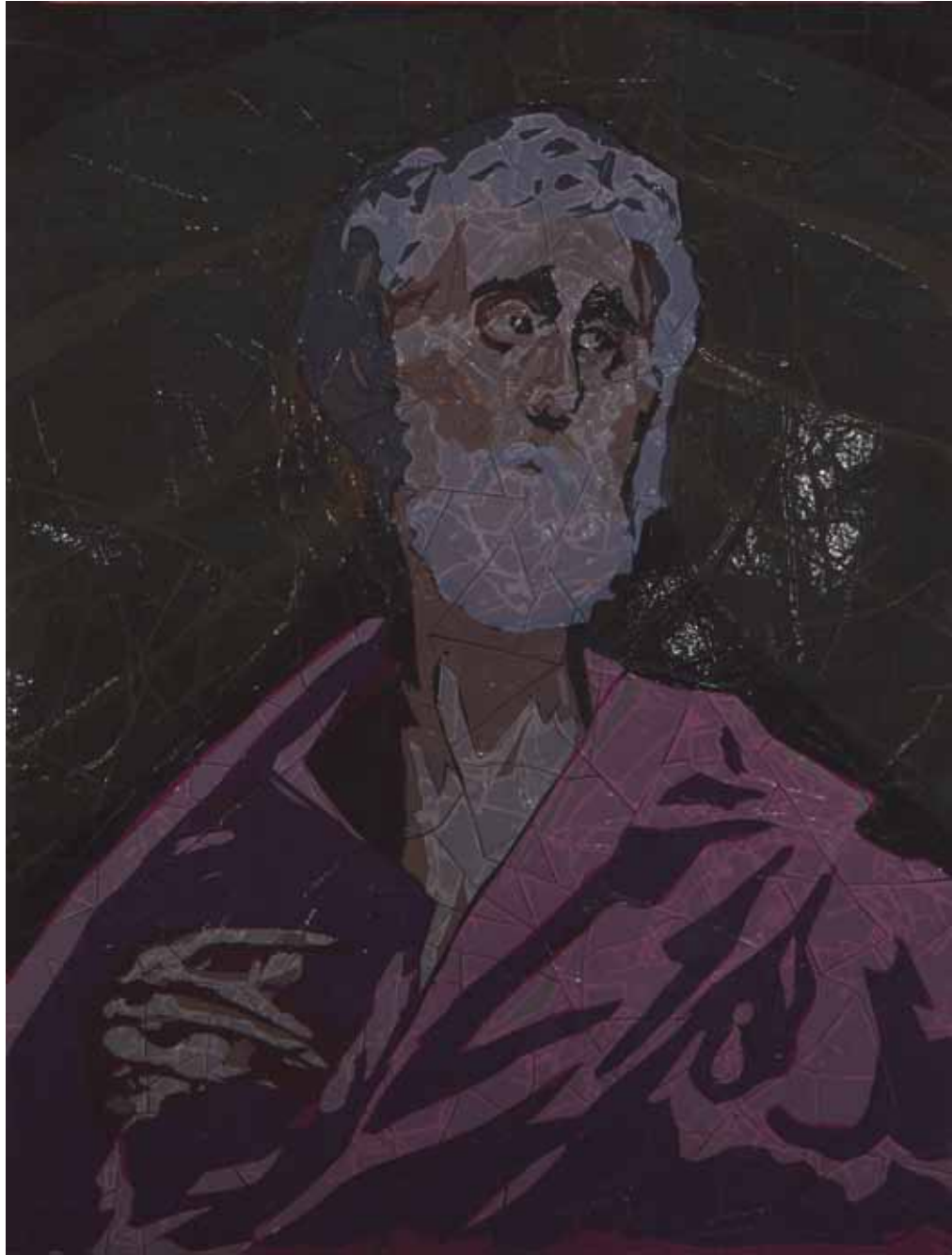
Z.T.

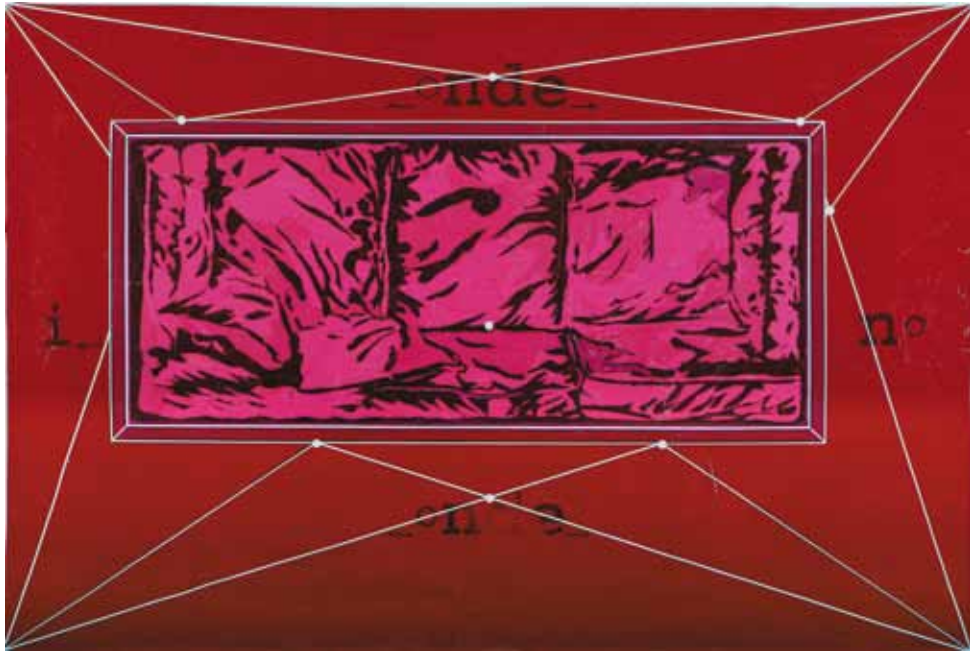
2009

plastic op papier, 78 x 68 cm









HOF VAN BUSLEYDEN

Les nouvelles Indes



Manufactuur De Wit
Les nouvelles Indes
eerste helft 20ste eeuw
textiel
inv.nr. T/??

WHO'S AFRAID OF THE MUSEUM?

Fatou Kandé Senghor

*Dakar, Senegal 1971

Hoewel Fatou Kandé Senghor opgroeide in Senegal, verbleef ze voor langere tijd in Ghana, Nigeria, Togo, Benin, Kameroen, Burkina Faso, Canada, Verenigde Staten van Amerika, België en Frankrijk. Aan de Université Charles de Gaulle Lille III voltooide ze haar universitaire studie talen (Engels) en volgde filmstudies met scenarioschrijven als specialiteit. Momenteel is Fatou Kandé Senghor hoofdzakelijk gevestigd in Dakar waar ze in 2001 mede-oprichtster werd van de experimentele artistieke werkplaats 'Waru-Studio'. Het is een labo waar kunst, wetenschap, technologie, ecologie en politiek met elkaar dialogeren.

Haar artistieke praktijk ontwikkelt zich vanuit en rond film. Het is bij uitstek een medium waarin taal, mode, fotografie, muziek, performance of digitale technieken elkaar raken, of een autonoom

leven kunnen leiden. Ze werkte als kostuumontwerpster voor diverse produkties, was camervrouw in Wim Wenders' film 'Invisible', is actief als scenarioschrijfster en realiseert verschillende eigen films en kunstwerken.

Een centraal thema in haar diverse oeuvre is de zoektocht naar Afrika's identiteit binnen de moderniteit. Wat kan de specifieke expressie ervan inhouden, los van de norm die de *global village* schijnt te dicteren. Ze is er van overtuigd dat kunst voor Afrika een belangrijk wapen is om problemen op te lossen. James Joyce citerend kan men stellen dat Fatou Kandé Senghor 'de grote woorden die ons bang maken' onderzoekt, verwijzend naar: 'het zelf', 'creativiteit', 'cultuur' en 'waarden'.

De documentaire video 'My Piece of Poetry' heeft een initiatie-rite van de bevolkingsgroep Diola als onderwerp. Naar de lokale legende zou Casamance, het gebied in het zuiden van Senegal waar ze wonen, gesticht zijn door de mythologische figuur Adiambone. Onder invloed van de oprukkende modernisering herintroduceerden de Diola een oud ritueel om de identificatie met de groep te verzekeren en de individuele identiteit waardigheid te geven. De Bukut-initiatie is uitgegroeid tot een ceremonie waar de gehele gemeenschap bij betrokken is en die slechts met lange tussenperiodes plaatsgrijpt. Tijdens de Bukut-initiatie zonderen de jonge mannen zich af in het heilig bos om er de symbolische transformatie tot man te beleven. Na die rituele passage is men een vollediger mens geworden en gereed om zich in dienst van de gemeenschap en het leven te stellen. Voor een buitenstaander is het onmogelijk om het ritueel van dichtbij te volgen. Die weerstand maakt deel uit van het behoud van het ritueel en gaat de folklorisering ervan tegen.

Stef Van Bellingen









HOF VAN BUSLEYDEN
Louis Royer
°Mechelen 1793 - †Amsterdam 1868



Louis Royer
Venus vult Amor op
1825
Albast
inv.nr. B/653

WHO'S AFRAID OF THE MUSEUM?

Stefanie Trojan

*Ulm, Duitsland 1976

Wel verbazingwekkend hoeveel mensen ergens bang voor zijn. Er zijn er die angst hebben voor het alleen zijn. Anderen voor het samenzijn. Weer anderen voor mensenmassa's. Nog weer anderen voor hoogtes. Of voor een wankel evenwicht.

Of dat ze niet gezien worden, of juist opvallen, of er niet bij horen.

Faalangst, angst voor armoede of verandering. Anderen zijn dan weer bang voor naaktheid, aanraking of intimiteit of communicatie, of lichaamsvochten, of misschien gewoon voor het vreemde.

Met de angst voor de dood werd een goede zaak gemaakt, onze cultuur berust erop. Wie bang is geeft zichzelf over, geeft zijn eigen macht af.

Dat kun je niet in getallen uitdrukken. Dat is zo.

Wie is er bang voor het museum?

Performancekunstenares Stefanie Trojan vervaardigt geen beelden. Ze werkt met ervaringen en tracht die vast te leggen. In haar performances gaat ze vaak in rechtstreekse dialoog met museale collecties, museumbezoekers en bestaande kunstwerken.

De dialoog die ze aangaat, lijkt op het eerste zicht heel normaal en vertrouwd, maar toch is dit niet zo. Haar dialoog is bevreemdend en verontrustend. Museumbezoekers weten vaak niet hoe er op te reageren of er mee om te gaan. Men wil reageren, maar is bang voor een gepaste reactie.

Het vertrouwde museum vol eeuwenoude, soms versteende objecten wordt een bevreemdende omgeving wanneer Trojan neerstrijkt. De eeuwenoude gestileerde kouros krijgt een directe, niets aan de verbeelding overlatende tegenhanger. Het "Venus en amor"-beeldje verlaat zijn geïnstitutionaliseerde kader en wordt zeer echt, zelfs dreigend in de interpretatie door Trojan. Is het nog langer gepast om naar dergelijke directe beelden te kijken?

Wie is er bang voor het museum?

Stefanie Trojan zeker niet! Maar wat met de bezoekers die na haar komen?

Vertaling door Wim Hüsken







links

Herzlich willkommen / welkom

Performance in de Galeria Miejska
BWA te Bydgoszcz, Polen, 2007

Camerawerk Waldemar Domagala

Ik stel mezelf op bovenaan de trap.
Wanneer bezoekers me benaderen
stap ik op ze toe, omarm ze in-
nig en zeg "herzlich willkommen",
hartelijk welkom in het Duits.

Berührt / aangeraakt

Performance in Kunsthalle Bielefeld,
ter gelegenheid van de opening
van Louise Bourgeois in 2006

Camerawerk Eva Köstner

Ik beweeg me onopvallend
door de tentoonstelling.

Af en toe stel ik me even op ach-
ter afzonderlijke passanten en
streel ik ze even over de kaken.
Hierbij bewaar ik de stilte.

Am Boden / op de grond

Performance bij Szpilman Award
#4, in Atelier te Frankfurt, 2009

Camerawerk Eva Köstner

Ik zit op de grond van de expositie-
ruimte met mijn rug leunend tegen de
muur. Met een fingerwijzing probeer
ik mensen aan te zetten naderbij te
komen. Wanneer ze dan voorover
buigen en zich naast me op de vloer
neerzetten plaats ik al leunend mijn
gewicht op hen, sluit de ogen en verstijf.

vorige pagina's

Madonna met kind

2009

C-print z/w, editie 3 + 1 AP, 35 x 26 cm

Foto Patrick Vikari

Samen met mijn dochter tracht ik een pose
aan te nemen van de "madonna met kind".

Mijn dochtertje heeft echter zo haar eigen
idee over de pose tot we oog in oog
komen met het beeld. Daar staat Venus
bevrozen, transparant. Mijn kind wordt stil
en rustig. Welk plan aanschouwen we. Mag
ik een handeling uitlokken. We konden het
sierlijke archetype niet nabootsen maar
vinden, oog in oog, ons eigen, zelfbeeld.

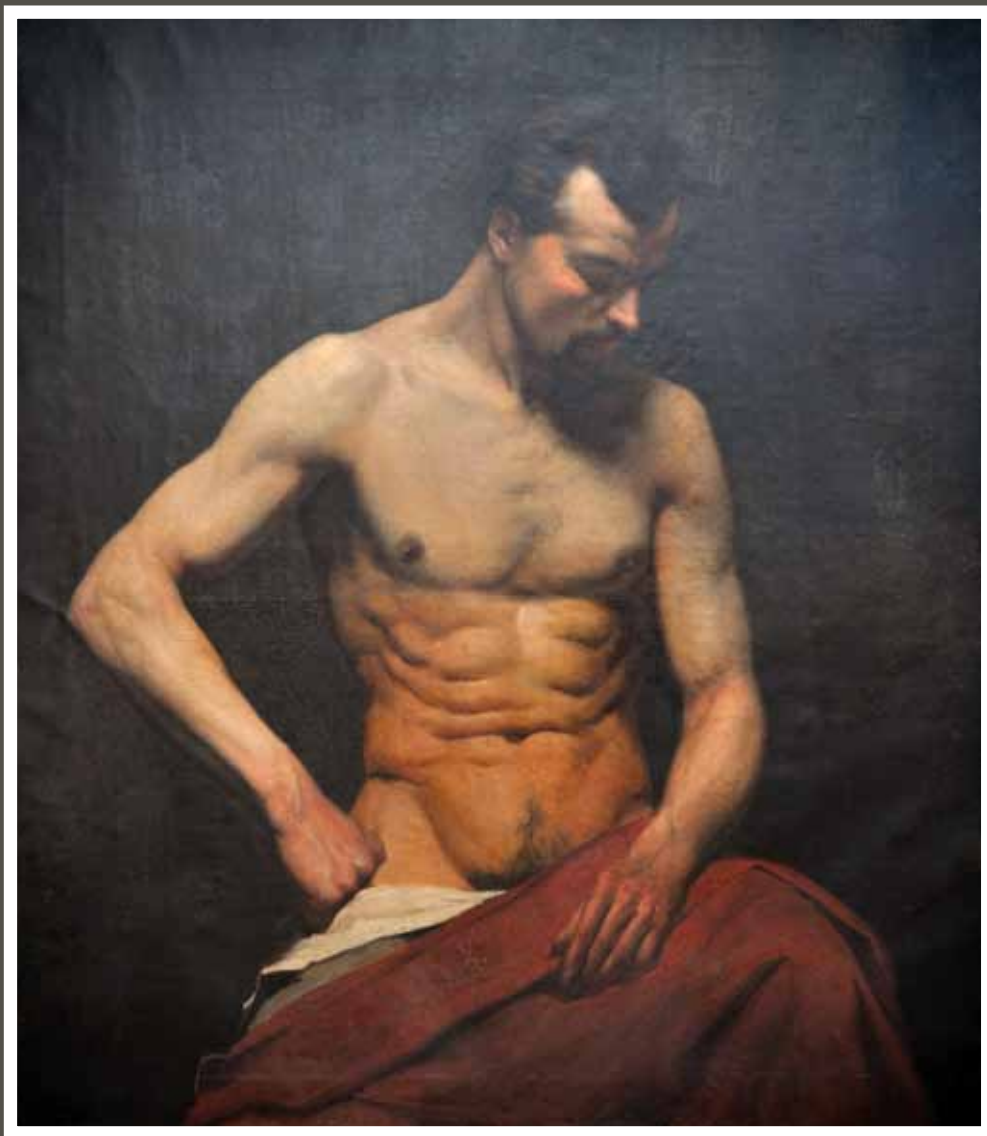
Akt / naakt

Museum Glyptothek te München, 2000
Textieldruk, 270 x 344 cm

Foto 2007 Jan Schmiedel

Camerawerk 2000 Kristina Herz

Ik ga binnen in de Glyptothek met een
houten sokkel. De sokkel is een kubus van
een halve meter hoog en grijs geschilderd.
Ik stel hem op naast het beeld van de Kuros
van Tinea. Daarna kleed ik me uit en ga
naakt op de sokkel staan. Hierbij neem
ik dezelfde houding aan als de Kourous.
Gedurende 25 minuten blijf ik zo in deze
houding staan, terwijl ik gefilmd wordt.



HOF VAN BUSLEYDEN

Willem Geets

°Mechelen 1838 - *Mechelen 1919

Willem Geets

Portret ten halven lijve van een naakte man met benen bedekt met rode en witte doek

s.d.

olie op doek

inv.nr. S/887

WHO'S AFRAID OF THE MUSEUM?

Pieter Van Damme

°Aalst, 1957

Pieter Van Damme ontwikkelt binnen zijn beeldend werk een meta-fysische wereld.

Het plaatsen van nieuwe bakens, het creëren van plekken en het zoeken naar *blind-spots* lopen als een constante doorheen zijn oeuvre. Plaatsen worden situaties gekoppeld aan begrippen als tijd en ruimte. Objecten worden *ge-de-realiseerd* en er ontstaat een nieuw amalgaam waarbinnen het *reality-gehalte* van beelden, foto's en installaties een dubbele gelaagdheid krijgt. Figuren worden in een andere context geplaatst zodat er een bevreemdende connotatie verschijnt.

De gefakete werkelijkheid krijgt een eigen verhaal waarbij het vluchtige, efemere karakter als *frozenmoment* in scene wordt gezet. Die gestolde beweging opent een nieuw universum.

Pieter Van Damme vertrekt van *het beeld* en laat de toeschouwer de ruimte om een eigen/particuliere interpretatie te vormen.

Dit concept wordt vertaald in installaties of fotowerk. Vaak worden teksten beeldtaal.

Het gehanteerde vocabularium van de foto als reproductie van het gebeuren is slechts de start van een ander verhaal. Het hieruit voortvloeiend, eerder contemplatief gebeuren voor de toeschouwer, is een uitdaging en maakt van deze waarnemer een participierend acteur.

Een analyse van het werk leert ons dat Pieter Van Damme verder gaat dan de puur anekdotische, esthetische benadering: hij stelt voortdurend vragen, vragen naar het flinterdunne onderscheid tussen realiteit en fictie.

NOVEMBER 2000							
	Mo	Tu	We	Th	Fr	Sa	Su
44						1	2
45	3	4	5	6	7	8	9
46	10	11	12	13	14	15	16
47	17	18	19	20	21	22	23
48	24	25	26	27	28	29	30







vorige pagina's

zonder titel

2009

lambda print, 145 x 100 cm (2x)

zonder titel

2009

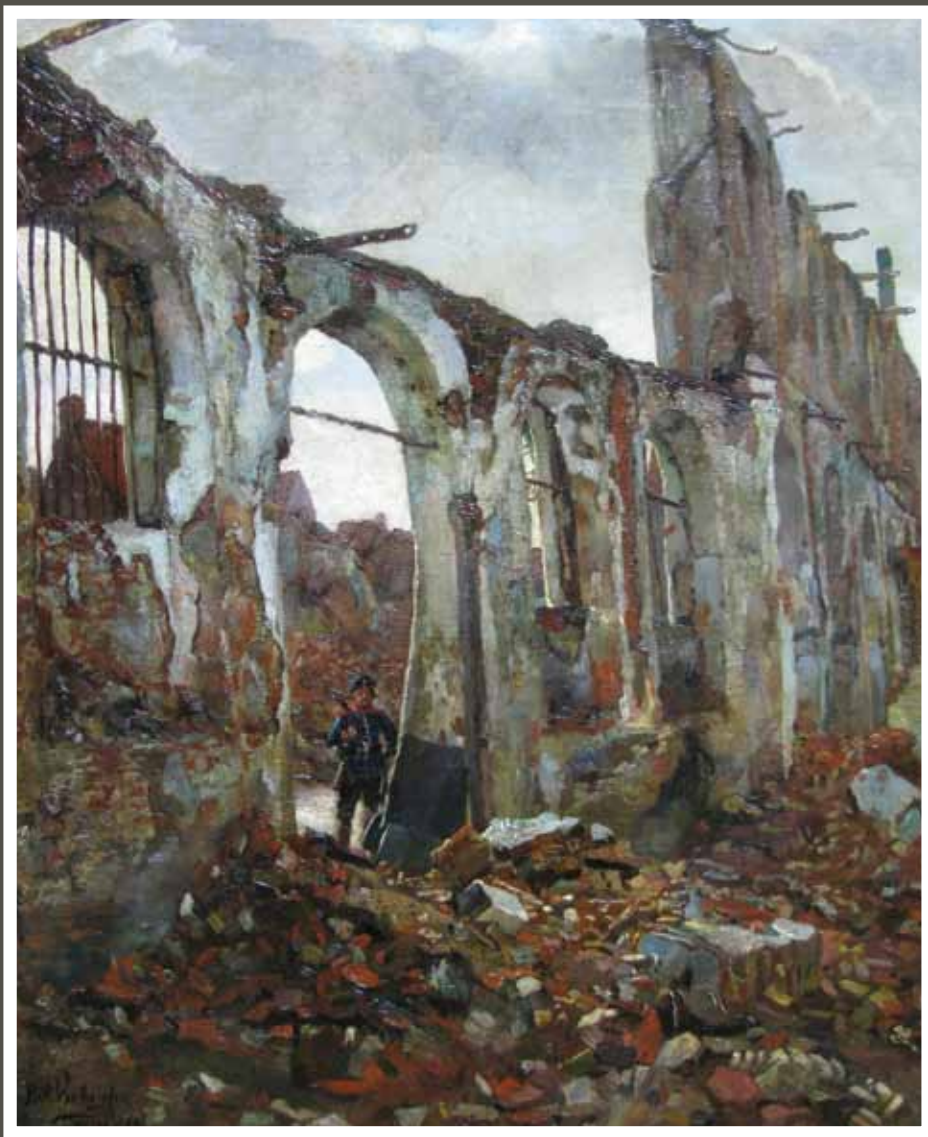
lambda print, 100 x 130 cm

links

zonder titel

2009

lambda print, 70 x 50 cm



HOF VAN BUSLEYDEN

Rik Verheyden

°Mechelen 1875 - †Mechelen 1954

Rik Verheyden

Restanten van het Huis den Blauw achter het schepenhuis op de IJzerenleen na het bombardement van 1914

1914

olie op doek

inv.nr. S/1137

WHO'S AFRAID OF THE MUSEUM?

Willem Weismann

*Eindhoven, Nederland 1977

Een geel meetlint kronkelt vreemd langs de onderkant van Willem Weismanns schilderij *Chromatic Chronology* (2008), helemaal verfrommeld en dubbelgeslagen. Wanneer je het strak en vlak op een oppervlak legt, is het een hulpmiddel om ruimtelijke verhoudingen te berekenen, de afstand tussen twee punten, maar in deze flubberige, slappe toestand geeft het slechts een ruwe schatting – niet bepaald een basis voor een gegronde beslissing. Erboven, als schoolkinderen die in de rij staan om gekozen te worden voor een voetbalelftal, zien we een reeks bubbelige verfspatten die lijken op die op een schilderspalet, wachtend om gemengd, opgeschept en zorgvuldig aangebracht te worden.

Terwijl die klodders kleurstof met een bijna vermoeid schouder ophalen de tweedimensionaliteit van het schildervlak aangeven, doet in de ruimte daarachter het perspectief vanuit de lucht zich weer gelden en zien we een voorbeeld van dat zo bescheiden

genre van het stilleven. Tegen een roos-grijze achtergrond, een kleur als een vieze pleister, is een reeks objecten gerangschikt die eruitzien alsof ze bij elkaar gezocht zijn door een scharrelaar of straatventer. Het zijn ouderwetse of bijna waardeloze dingen, spullen die je wellicht verwacht wanneer een soort of zelfs een hele planeet uitverkoop houdt, waarbij voor duizenden jaren aan troep wordt aangeboden in de hoop er nog een paar centen voor te vangen. Hoewel er bij het plaatsen van de verschillende objecten geen andere logica dan die van de compositie is toegepast, suggereert het meetlint toch een soort halfslachtig historisch ordeningsproces. Het doet me denken aan de 'ruler of rulers' die ik als kind gebruikte: die gaf niet alleen inches en centimeters aan, maar ook de volgorde en overlijdensdata van alle Britse vorsten, zodat hij niet alleen punten in de ruimte maar ook momenten in de tijd aangaf.

In Weismanns schilderij is sprake van een soort archeologie van het schroot van de (menselijke) vooruitgang, maar toch ook van een door hemzelf ontworpen archeologie. De verklodders langs de onderkant van het doek *lijken* niet alleen op die van een palet, zij *zijn* het palet van de kunstenaar, en de verfstreken op de achtergrond zijn ontstaan omdat Weismann daar zijn penseel heeft afgeveegd. Er lijkt hier sprake te zijn van bezuinigingsdrift, waarin geen druppeltje of spatje verf wordt verspild. Alles blijft in het schilderij, van achterhaalde zeenavigatieapparatuur tot en met een overgebleven stukje Pruisisch blauw.

De kunst van Weismann gaat over wat afgedankt en vergeten is, over niet alleen uit de wrakstukken kruipen, maar van de wrakstukken een thuis maken. In *Blueprint* (2007) zien we een groepje van vijf mannen tussen de restanten van een gebombardeerd of door een aardbeving getroffen huis, waarvan alleen nog een trap, een deurkozijn en wat afbrokkelend metselwerk over zijn

gebleven. Bijna alle muren zijn weg, waardoor de plattegrond zichtbaar wordt, en ondanks de niet nader aangeduide apocalyps houden de mannen zich aan dit nu irrelevante bouwkundige schema. Ze zitten of staan apart van elkaar in wat de kamers waren, houden hun eigen ruimte in stand onder de blakerende zon, terwijl de wind langs hun oren waait. (Opmerkelijk genoeg heeft de wc de verwoestingen overleefd en je ontkomt er bijna niet aan je een voorstelling te maken van hoe deze figuren in sombere ontkenning van de feiten het hoofd afwenden wanneer één van hen ruftend op de pot zit.) *Blueprint* is een werk over de zwarte komedie van het ophouden van de schone schijn, dat wil zeggen: het is een werk over de zwarte komedie van de hoop. Achter het verwoeste huis begint een woestijn waar de mannen met ondoorgrondelijke blik naar staren. Gaan ze proberen die woestijn over te steken op zoek naar een nieuw leven, of blijven ze hier tussen het puin zitten? De kunstenaar verschaft geen antwoorden, maar ergens vermoed ik dat ze te zeer vastzitten aan gewoonten, aan dingen waarvan ze het verlies eigenlijk niet willen toegeven, om hun boeltje bij elkaar te pakken en de zandvlakte in te trekken.

Op de vuilnishoop van de kunstgeschiedenis (met zijn versleten innovaties, bezoedelde overwinningen en doorgeprikte manifesten) maakt de schilderkunst haar thuis en raapt af en toe een bruikbaar stukje puin op, strevend naar waardigheid in het besef dat niets wat echt waardigheid bezit erg lang standhoudt. Palletten worden nog steeds gemengd, kleurstof wordt nog steeds aangebracht, penselen worden nog steeds afgeveegd. Op de doeken van Weismann draagt de schilderkunst het hart – en de streken – op de tong.

Tom Morton, vertaald door Leo Reijnen

volgende pagina's

Chromatic Chronology

2008

olieverf op doek, 180 x 225 cm

Advanced Index

2008

olieverf op doek, 180 x 225 cm

Blueprint

2008

olieverf op doek, 240 x 170 cm [x2]

foto's Peter White







HOF VAN BUSLEYDEN



WHO'S AFRAID OF THE MUSEUM?

Laura Wilson

*Belfast, Noord Ierland 1983

ARTISTIEK CREDO

Mijn activiteiten zijn gelegen in het onderzoeken van het alledaagse via een reeks van technieken en benaderingen. Ik ben gefascineerd door de uitdagingen en de vragen die gesteld worden door de ontwrichting van het alledaagse via het onthullen van verborgen en vergeten dingen en ben geïntrigeerd door het rijke potentieel van situaties waarbij de ruimte van de studio of de kunsthall zich mengt met de publieke ruimte en omgekeerd. Het specifieke van een locatie en haar dialoog met de architectuur, natuurlijk zowel als kunstmatig, is iets dat mijn praktijk informeert. Ik houd ervan om over geschiedenis te lezen en over de verhouding van de geschiedenis tot de architectuur – hoe zij tot stand is gekomen en in de loop van de tijd vorm heeft gekregen. Het doorvorsen van begrippen als bouw, afbraak en hergebruik

van bouwelementen, zowel in de zin van de materialen die ik gebruik als in het opnieuw contextualiseren van handelingen en alledaagse gebeurtenissen, vormt een soort van cyclische archeologie binnen mijn werk. Ik daag mezelf voortdurend uit om werk te creëren dat vaak buiten mijn eigen fysieke mogelijkheden ligt, door nieuwe wegen, methodes en stielen te onderzoeken en te leren kennen. Het is de samenvloeiing met het onbekende dat mij opwindt.

“FLOWER AND STONE, 2010,

Bricks from various locations in London”

De laatste maanden heb ik stenen verzameld van gebouwen die op verschillende locaties in en rond Londen afgebroken zijn: van een afgebroken gebouw in Hackney, van Hector's pub in Peckham, een muur van mijn eigen huis, van Borough Market en van een spoorwegtunnel bij London Bridge die plaats moet maken voor een treinverbinding over land met het Olympisch dorp in Stratford voor 2012.

De stenen zijn zorgvuldig genummerd, gecatalogiseerd, schoon gemaakt en opgeslagen. Voor de tentoonstelling in Mechelen stel ik voor ze naar België te vervoeren om daar met deze stenen een structuur te bouwen. Bij het eind van het project zal deze constructie worden afgebroken, de stenen krijgen in België een nieuwe verblijfplaats.

De constructie:

Ik ben van plan een stenen boog te bouwen zodat elke component in de constructie van de andere afhangt om te kunnen bestaan. Tegelijkertijd verwijst die boog naar historische bogen, zowel wat hun structuur betreft als het oorspronkelijk monument

waartoe ze behoorden, naar toegangspoorten en sierarcades. De constructie zal tevens de architectuur van het museum weerspiegelen met zijn bogen die deel uitmaken van de gevel van het gebouw, een gekend kenmerk van de architect. Tijdens de tentoonstelling zal die boog evenwel dienst doen als parodie.

Afbraak en relocatie:

Op de laatste dag van de tentoonstelling zal de constructie worden ontmanteld, de stenen gekuist en klaargemaakt worden voor transport naar hun nieuwe locatie. Voor die volgende fase van het project ben ik van plan samen te werken met een architect/projectontwikkelaar waarbij de stenen in het weefsel van een nieuw bouwproject worden ingevoegd en de details met betrekking tot de geschiedenis van de stenen in de bouwakte van het huis worden opgenomen.

Concept:

Ik ben geïnteresseerd in de overdracht en de uitwisseling van informatie van de ene plaats naar de andere, vooral in het gegeven dat stenen uit Londen de geschiedenis van het afgebroken gebouw vasthouden van waar ze komen.

De titel van het project verwijst naar twee hoofdpersonages in Paul Austers boek *The Music of Chance*. Flower en Stone zijn twee miljonairs die de ruïnes van een oud Iers kasteel hebben gekocht. Twee onfortuinlijke mannen, Jim Nasche en Jack Pozzi, verliezen een spelletje poker van de twee maar hebben geen geld om hun schuld af te betalen. Voor straf worden ze gedwongen met de stenen van het kasteel een muur te bouwen in de tuin van de miljonairs, een muur die geen enkel doel dient.

Vertaling door Wim Hüskén

volgende pagina's

Foto's van performances van Laura Wilson









HOF VAN BUSLEYDEN Opsignoorke

Valenteyn Van Landschoon

Opsignoorke

1647

hout, stof, leer

inv.nr. B/109

Colofon

Who's Afraid of the Museum?
Actuele kunst in confrontatie met de
collectie van het museum
Hof van Busleyden

© 2010, Stedelijke Musea Mechelen

D/2010/0797/001

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave
mag worden vervoelvoudigd, opgeslagen in een
geautomatiseerd gegevensbestand en /of openbaar
gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij
elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen
of op enige andere manier zonder voorafgaande
schriftelijke toestemming van de uitgever.

Dit boek verschijnt naar aanleiding van
de tentoonstelling
Who's Afraid of the Museum?
Actuele kunst in confrontatie met de
collectie van het museum
Hof van Busleyden
Mechelen, Stedelijke Musea
Hof van Busleyden
16 januari - 18 april 2010

CURATOREN

Bert De Leenheer
Stef Van Bellingen
Dirk Vanhecke

COÖRDINATIE

Bart Stroobants

TENTOONSTELLINGSONTWERP

PRO FORMa, Mechelen

TENTOONSTELLINGSREALISATIE

Julius Cloetens, Jaqueline Crabbé,
Suzanne Geens, Els Henderickx,
Linda Hoorelbeke, Anny Huyghe,
Jef Huyghe, Wim Hüsken, Chris
Janssens, Etienne Jonckers,
Marcel Peeters, Arne Vandela-
notte, Maria Van der Vliet, Jeannine
Van Roy en Leona Verheyen

CATALOGUS

Bart Stroobants en Wim
Hüsken, redactie
Arne Vandelanotte, vormgeving
Gedrukt bij Vanden Broele, Brugge

WEBSITE

Ontwerp, Patrick Verhaert, Mediatafel

MET DANK AAN

De deelnemende kunstenaars,
Wouter Feyaerts, Koen Leemans,
Wim Maes, Anton Shabalinski
en alle bruikleengevers

FOTOVERANTWOORDING

©Stedelijk Musea Mechelen,
Sergey Bratkov (coverfoto),
Roel Jacobs (fotoreeks voor- en
achteraan), Bert De Leenheer en
de deelnemende kunstenaars

We poogden alle rechthebbenden te
contacteren. Mocht u menen aanspraak
te maken op rechten van gepubliceerde
foto's, gelieve contact op te nemen
met de Stedelijke Musea Mechelen,
Minderbroedersgang 5, 2800 Mechelen.





