

Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle
Museum van Deinze en de Leiestreek, Deinze
Roger Raveelmuseum, Machelen-Zulte

Biënnale 'Over landschappen' van de Schilderkunst 01.07.18-30.09.18

Biennial of Painting 'On Landscapes' Biennale de la Peinture 'À propos des paysages'

Front cover: *Sixties*, 2018 © Dirk Braeckman,
courtesy of Zeno X Gallery

De barietprint *Sixties* is een herinneringsbeeld gebaseerd op een anoniem schilderij van een bosgezicht. Het schilderij hing in de jeugd jaren van Dirk Braeckman bij diens grootouders en kwam later in zijn bezit. Braeckman fotografeerde een detail van het schilderij met daarbij de reflectie van de tl-verlichting in een vitrinekast. Het beeld is daardoor gelaagd en incompleet en, net als het geheugen, samengesteld uit fragmenten.

Inleiding	5-34
Introduction ^{fr}	35-49
Introduction ^{en}	50-63

65-143

Museum Dhondt-Dhaenens

145-207

Roger Raveelmuseum

209-269

Museum van Deinze en
de Leiestreek

Colofon	270-272
---------	---------

		nl	fr	en
1	Etel Adnan	72	72	73
2	Anna-Eva Bergman	73	74	73
3	Huma Bhabha	74	76	77
4	Marie Cloquet	76	78	79
5	Jules de Balincourt	77	80	79
6	Valerius De Saedeleer	78	82	81
7	Adelheid De Witte	79	84	83
8	Karel Dierickx	80	86	85
9	Nicolas Party	81	88	87
10	Constant Permeke	83	88	87
11	Marina Rheingantz	84	88	87
12	Glen Rubsamen	85	90	89
Film	Doug Aitken	117	118	119
Film	James Benning	121	122	123
Film	Sebastián Díaz Morales	125	126	127
Film	Lukas Marxt	129	130	131
Film	Enrique Ramírez	133	134	135
Film	Meggy Rustamova	137	138	139
Film	Beatriz Santiago Muñoz	141	142	143
13	Aboriginal schilderkunst	152	152	153
14	Maria Thereza Alves	152	152	153
15	Hippolyte Boulenger	153	154	155
16	Jean Brusselmans	153	154	155
17	Jean-Marie Bytalebier	154	156	157
18	Cathérine Claeys	155	158	157
19	Chinese schilderkunst	155	158	159
20	Stijn Cole	156	160	159
21	Jana Cordenier	157	162	161
22	Franz Courtens	157	162	161
23	Felix De Boeck	158	164	163
24	Raoul De Keyser	159	164	163

		nl	fr	en
25	Damien De Lepeleire	160	166	165
26	Ronny Delrue	160	168	165
27	Valerius De Saedeleer	161	170	167
28	Arthur Douhaert	162	170	169
29	James Ensor	163	172	171
30	Andreas Eriksson	163	172	171
31	Wannes Goetschalckx	164	174	171
32	Jóhannes Kjarval	165	174	173
33	Georges Lemmen	166	174	173
34	Constant Permeke	166	174	173
35	Emanuelle Quertain	167	174	173
36	Roger Raveel	168	176	173
37	Júlíana Sveinsdóttir	169	176	175
38	Lukas Vandenabeele	170	176	175
39	Carole Vanderlinden	170	176	175
40	Tinus Vermeersch	171	178	175
41	Sophie Whettnall	172	178	175
42	Francis Aljys	216	216	217
43	Emile Claus	216	216	217
44	Saar De Buysere	217	218	219
45	Xavier De Cock	218	218	219
46	Wim Delvoye	218	220	221
47	Stief DeSmet	219	220	221
48	Alain Huck	220	222	223
49	Yun-Fei Ji	221	224	223
50	Nayra Martin Reyes	221	226	225
51	Raquel Maulwurf	222	226	225
52	Stefan Peters	223	228	227
53	Greet Van Outgaerden	224	228	227
54	Lucien Van Den Driessche	224	228	227
55	Bruno Van Dijck	225	228	227
56	Edmond Van Dooren	226	228	227

FRANK MAES ‘Het landschap als paradox’

Hier volgen, ter mogelijke inleiding of begeleiding van een zomerse tocht in de Leiestreek, een aantal reflecties omtrent het (geschilderde) landschap, zijn geschiedenis en zijn mogelijke werking of betekenis vandaag. Ze zijn verzameld in tien ‘notities.’ Een duidelijke bestemming zal u in deze verzameling allicht niet vinden, hoogstens een paar richtingaanwijzers. De volgorde van de genummerde notities is niet lukraak gekozen. Niettemin hoeft u er zich niet aan te houden; vermits de auteur zonder veel respect voor chronologie gegrasduind heeft in de geschiedenis van het landschap, staat het u vrij dit ook te doen.

1. Beginnen wens ik met de constatering van een kunstenaar. Lukas Vandenabeele liet me zien hoe, in vergelijking met wat we gewoon zijn, in Byzantijnse kunst de perspectieflijnen vaak in omgekeerde richting convergeren. Dat wil zeggen, de onbekende instantie die kijkt, de oorsprong van de blik, bevindt zich daar, aan de andere kant van het beeld. “Wat een juiste oplossing!” voegde de kunstenaar eraan toe.

In de middeleeuwse cultuur is het God die schept, ziet, interpreteert, betekenis geeft en dit alles openbaart. De mens wordt niet geacht op te treden als een vrij of autonoom, handelend of creërend ‘subject.’ Schilderen

is dan geen vrije maar een dienende kunst, die er op gericht is het geopenbaarde Woord Gods – dus: wat Hij gecreëerd, gezien, geïnterpreteerd of van betekenis voorzien heeft – uit te beelden. De goddelijke openbaring laat zich niet alleen lezen in de bijbel, maar tevens aflezen uit het ‘Boek der natuur.’ De natuurlijke omgeving is slechts van betekenis in zoverre ze symbolen bevat die naar het bovennatuurlijke verwijzen. In Byzantijnse kerken en paleizen of in middeleeuwse hofkunst vallen geen landschappen te bespeuren. Die zijn, samen met het einde van het West-Romeinse rijk en de ontwikkeling van een theocentrisch wereldbeeld, uit het zicht verdwenen.

2. Filmmaker Peter Delpout combineert zijn liefde voor de fiets met die voor het landschap. Hij pleit daartoe voor een slenterend fietsen. Eens, toen hij de Mont Ventoux beklom, werd hij een en al lichaam, een lijf dat zo volkomen benomen werd door de strijd tegen de zwaartekracht, dat het volkomen blind werd voor zijn omgeving. Zijn bewuste ik verschrompelde tot niets. Dat wenst hij zichzelf nooit meer toe.

Toen Delpout samen met zijn partner door het Amerikaanse binnenland fietste, en ze onderweg een boerin spraken, zei deze exact wat mijn grootvader, een landbouwer, placht te zeggen wanneer hij het huis verliet: “Ik ga naar het land.” Aan indianen- of boerenculturen zijn landschappen onbekend. De reden is in beide gevallen gelijkaardig. De

boer of de indiaan maken in te grote mate deel uit van hun omgeving om deze in een beeld te willen of te kunnen vatten. Landschapsfilosoof Ton Lemaire drukt dat plastisch uit. De proto-moderne mens van de renaissance diende het mythische land, dat zich in het achterhoofd (het onbewuste) ophoudt, daaruit te halen en voor zich uit te stallen als een object, om zelf subject te worden. We kunnen het ook zo uitdrukken dat de grenzen tussen ik en niet-ik in een mythische wereld vaag en poreus zijn, dat het ik in zijn omgeving even *verstrooid* aanwezig is, als de omgeving in het ik. Degene die het land tot het object van zijn blik maakt, is daarentegen als kijker even *geconcentreerd* als dat object, waardoor beide zich van elkaar door een onderlinge afstand onderscheiden. Het zou echter een vergissing zijn te veronderstellen dat daarmee een eenrichtingsverkeer van subject naar object tot stand gebracht zou zijn. Het landschap is de wisselwerking tussen beide, waarbij nu eens de een, dan de ander meer initiatief naar zich toetrekt.

3. Hoe belangrijk is Ibn al-Haytham geweest voor de ontwikkeling van het landschap, weze het in oost of west? Naast de Grieks-Romeinse, Chinese, Japanse, Koreaanse en westerse culturen heeft ook een deel van de islamitische wereld landschappen voortgebracht. De simplistische dichotomie tussen een individualistisch en rationeel westen versus een collectivistisch en mystiek-irrationeel oosten behoeft correctie. Een cruciale stap in de ontwikkeling en systematisering van de relatie tussen de individuele blik en haar omgeving werd gezet

in het elfde-eeuwse Egypte. De uit Basra (in het huidige Irak) afkomstige Ibn al-Haytham (in Europa ook Alhazen genoemd) publiceerde er in 1021 een eerste coherente theorie over optica. Hij leverde het empirische bewijs dat licht alleen een rechte lijn naar het oog kan volgen. Dit stelde hem in staat om lichtstralen met behulp van geometrie te beschrijven. Zo toonde Alhazen wetenschappelijk aan waarom dingen van dezelfde grootte kleiner ogen naarmate ze zich verder van ons bevinden.

In de Europese kunst zou het duren tot in de veertiende eeuw voor het principe van de perspectivische verkorting, aanvankelijk nog aarzelend en niet altijd consequent, werd toegepast. En wanneer de Florentijn Filippo Brunelleschi rond 1420, naar men aanneemt, het correct geometrische perspectief 'uitvond,' dan is het gissen of en in hoeverre hij *Kitab al-Manazir*, Alhazens *Boek van de optica*, kende.

Wat de Chinese landschapskunstenaars betreft, zonder dat zij zich zouden bekommeren om een exact wiskundige systematiek (die deed er niet toe in een door taoïsme en boeddhisme beheerste, op contemplatie gerichte cultuur), is de perspectivische verkorting in hun werken al veel eerder te zien. Het is, bijvoorbeeld, manifest werkzaam in Qu Dings prachtige berglandschappen in gewassen inkt. Alleen al het feit dat heel wat namen van individuele kunstenaars uit het oude China ons bekend zijn – in tegenstelling tot bijvoorbeeld schilders of beeldhouwers uit onze middeleeuwen – bewijst dat het individu in deze cultuur een betekenisvolle actor was. Qu Ding was actief onder de Song-dynastie,

“Tout objet est victime de sa nature, même dans un tableau transparent, la couleur cache la toile, et la moulure, le cadre.”
Marcel Broodthaers

tijdens de kwarteeuw die volgde na de publicatie van Alhazens boek. Is het mogelijk dat dit boek eerst de oosterse kunst (via de Zijderoute), later de westerse (via de Moren op het Iberisch schiereiland) op beslissende wijze beïnvloed heeft? Daar bestaat geen bewijs van. Het is wel een aantrekkelijke gedachte dat belangrijke

fundamenten van de moderne wetenschap – tevens motor van het moderne secularisme – in de islamitische cultuur gelegd zijn (Alhazen stond uiteraard niet alleen, maar maakte deel uit van een bloeiende cultuur). Het kan evenmin onomstotelijk aangetoond worden dat bepaalde landschapsachtergronden in het oeuvre van Leonardo da Vinci direct geïnspireerd zouden zijn op iets vroegere Chinese voorbeelden, die via de Zijderoute Istanbul bereikt hadden. De hypothese is verleidelijk, want de gelijkenissen zijn treffend.

Al-Haytham was overigens ook de eerste om een *camera obscura* te beschrijven, een gaatjescamera die zo groot is als een kamer. Elke camera is niets dan een gemechaniseerd – en later gedigitaliseerd – wiskundig exact centraal-perspectief. Vrij algemeen wordt aangenomen dat het Johannes Vermeer was die, met behulp van de lenzen van zijn vriend Van Leeuwenhoek, rond 1660 als een van de eersten gebruik maakte van dit toestel in zijn schilderkunstig proces. Geen wonder dat zijn *Gezicht op Delft* een fotografische indruk maakt, waarbij contouren niettemin

ietwat flou blijven: de voorstelling heeft enerzijds al het 'index'- of afdrukkarakter van een analoge camera; anderzijds zijn de lenzen nog niet dermate sterk dat ze de projectie van een scherp beeld zouden toelaten.

4. Dat de verten blauwig zijn, is bijvoorbeeld te zien in de vroeg-zestiende-eeuwse landschappen van Joachim Patinir. Reeds in het oeuvre van de gebroeders Van Eyck, een kleine eeuw daarvoor, geven het kleuren- en het atmosferisch perspectief diepte aan de voorstelling.

Sinds Newtons *Opticks* (1704) stelt de natuurwetenschap dat wit licht bestaat uit alle kleuren van de regenboog, en dat elke kleur gedefinieerd en gemeten kan worden aan de hand van een specifieke golflengte. Wat wij als 'blauw' waarnemen, is een oppervlak dat alleen licht met die specifieke frequentie weerkaatst, al de overige golflengten absorberend. Misschien heeft het iets met de relatief korte golflengte van blauw licht te maken dat het een merkwaardige eigenschap bezit: ook al kleurt het een oppervlak dat ten opzichte van mij stil staat, toch doet dit alsof het zich van me verwijderd. Rood en oranje sorteren het tegenovergestelde effect. De schilders van de Vlaamse renaissance kenden, zonder de wetenschappelijke theorie, wel haar concrete effecten, en pasten deze kennis toe in hun voorstellingen: rood en oranje op het voorplan, blauw en violet op de achtergrond; daartussen een overwicht van groenen en gelen.

Daarbij stelden ze vaak scherp op voor- en middenplan, zodat de afbeelding in de nabijheid van de blauwig-paarsige horizon vervaagt – waardoor de

‘atmosfeer’ voor de kijker als het ware tastbaar wordt, als een substantie die de lichtstralen vanuit die blauwige verten deels tegenhoudt. Ook dat is overigens fysisch correct gebleken. Blauw licht raakt, vanwege die kortere golflengte, moeilijker door onze atmosfeer. Dit verklaart waarom de zon rood kleurt als ze op- of ondergaat. Dan is de afstand die het licht schuin door de atmosfeer dient af te leggen immers veel groter dan wanneer de zon in het zenit staat.

5. Waaron ziet een antieke Athener of Romein rechte lijnen als gebogen, terwijl wij die als recht waarnemen? En vooral, wie heeft het bij het rechte eind?

Pas toen het zwaartepunt van de westerse cultuur zich verplaatste van het platteland naar de steden, ontstond de vereiste mentale afstand om een esthetische blik op het land mogelijk te maken. Opvallend veel vijftiende-eeuwse afbeeldingen stellen interieurs voor. Het landschap zien we hier dikwijls door het venster verschijnen. Via de voorstelling van architectuur werden de nieuwe verhoudingen tussen het menselijk individu – die nieuwe culturele protagonist van de vroege moderniteit – en zijn omgeving afgetast en geconstrueerd. De vijftiende-eeuwse architect en amateur-schilder Leon Battista Alberti bestempelde de nieuwe functie van het schilderij als die van een venster. Het beeld is, meer bepaald, een vlakke, transparante doorsnede van de ‘visuele kegel.’ De top van deze kegel bevindt zich in het oog van de kijker. Die is verbonden met afzonderlijke punten in de ruimte van de voorstelling. In deze opvatting kunnen we

slechts spreken van een volkomen perspectivische afbeelding wanneer het volledige doek getransformeerd is in een 'venster.' De toeschouwer wordt geacht te geloven dat hij of zij door dit venster naar een ruimte kijkt, de ruimte van het beeld.

Dat venster (die vlakke doorsnede) laat iets zien van een zintuiglijk waarneembare werkelijkheid, maar ze is ook een doorgedreven abstractie. Ze komt niet overeen met het 'retinale beeld' (wat letterlijk op ons netvlies valt) noch met het 'visuele beeld' dat ons brein daar meteen van maakt op basis van zowel visuele als tactiele prikkels. Ze is immers de blik van een cycloop, een wezen met één oog. Of van een voyeur die, zoals in Marcel Duchamps *Etant donnés*, door een gaatje kijkt. En in de zintuiglijke waarneming vallen lichtstralen niet op een recht vlak, maar op de concave binnenkanten van twee sferen (de ogen), die bovendien voortdurend bewegen. Dit zorgt er, ten eerste, voor dat rechte lijnen feitelijk niet als recht waargenomen worden (zoals in het lineaire, geometrische perspectief), maar als gebogen. Het tweede gevolg is dat het retinale beeld dingen die objectief een verschillende lengte hebben, soms als even lang zal weergeven, omdat de hoeken waaronder deze op het concave vlak van het oog vallen, gelijk zijn. Geprojecteerd op een tweedimensionaal vlak zullen de verhoudingen tussen de lengtes daarentegen dezelfde zijn als die tussen de lengtes van de objecten zelf. Kortom, de vervormingen en abstracties die het venster teweegbrengt, stellen de kijker in staat om niet alleen objectieve afstanden te meten, maar deze ook correct

op een tweedimensionaal vlak weer te geven. Dit laatste is onmogelijk voor een perspectief dat trouw blijft aan het retinale beeld, vermits je een bolvormig oppervlak onmogelijk tot een tweedimensionaal vlak kan uitrollen. Een dergelijk perspectief leidt tot een voorstelling met diverse horizonlijnen, en vooral, ze kan nooit op een volkomen *systematische* wijze uitgemeten of geordend worden. De verschillende vluchtpunten bevinden zich al dan niet op een verticale as. In dat laatste geval spreken we van ‘visgraatperspectief.’ In een tweede optie zal men parallelle lijnen niet in de diepte laten convergeren, maar ook min of meer als parallellen weergeven.

Het visgraatperspectief, dichter aansluitend bij onze feitelijke waarneming dan het wiskundige perspectief, vinden we terug in de oudste landschappen die ons bekend zijn, in de laat-Hellenistische en, aansluitend, de Romeinse kunst. Het werd opnieuw toegepast in de veertiende-eeuwse kunst te Siena, onder andere door de schilder Duccio. En terwijl in Firenze de ratio primeerde, daar rond 1420 de basis leggend van een wiskundig correct, lineair perspectief, was ook de gelijktijdige noordelijke schilderkunst veeleer op een scherpzinnige observatie gebaseerd. In Zuid-Nederlandse landschappen vinden we tot diep in de zestiende eeuw vaak diverse horizonlijnen. Dit verklaart waarom de horizon zich doorgaans vrij hoog bevindt. Voor zowel het Grieks-Romeinse, het Sienese als het Zuid-Nederlandse landschap geldt, bijgevolg, wat we eerder ook over de oud-Chinese landschappen schreven: ze getuigen van een individueel-menselijke benadering van de wereld, en

toch zijn ze, zoals de twintigste-eeuwse kunsthistoricus Erwin Panofsky aangeeft, *niet modern*. Ik zou eraan toevoegen dat dit ook voor de Italiaanse renaissance geldt.

In de fysica van Aristoteles is in heel het ondermaanse dezelfde logica van kracht: ieder wezen of ding beantwoordt aan een interne doelmatigheid of intentie. Deze doet heel *menselijk* aan. Feiten (hoe we denken dat de wereld *is*) en de waarden of betekenissen die wij aan haar directe verschijningen geven, vallen samen. Zo'n wereldbeeld noemen we teleologisch (doelmatig) en antropocentrisch, vermits alle natuurlijke fenomenen dezelfde, betekenisvolle verbanden en doelen nastreven als wijzelf in onze directe observaties of acties en intermenselijke relaties – de hele wereld is *onze* wereld. Het spreekt vanzelf dat, binnen die visie, de wereld heel haar logische ordening prijsgeeft aan de directe menselijke waarneming. Daarin *zijn* objectief rechte lijnen gebogen, en objectief ongelijke afstanden soms aan elkaar gelijk. Het verklaart ook waarom in dit hele ondermaanse alles *gelimiteerd* is. In een volkomen menselijke wereld kan niets oneindig zijn.

“Onwettelijk en betoverend als de blauwige stem van de verfen.” Milan Kundera

Dit alles begon uit zijn voegen te barsten wanneer Nicolaus Copernicus in 1543 onze aardbol in een heliocentrisch planetenstelsel situeerde. Plots vielen wetenschappelijke feiten (we *weten* dat de aarde rond de zon draait) en intermenselijke betekenissen (we *voelen* dat wij stilstaan en *zien* dat de zon rond ons beweegt) niet langer samen. Na een lange evolutie zou, eind

zeventiende eeuw, Newtons wetenschappelijke synthese het Aristotelische wereldbeeld finaal van tafel geven. De basiscondities voor die uiteindelijke culturele transitie werden gecreëerd in de veertiende en de vijftiende eeuw, waarbij de uitvinding en ontwikkeling van het correct geometrische perspectief een centrale rol speelde.

Daarin verhoudt een individuele kijker zich tot een driedimensionale, homogene, isotrope (met exact dezelfde eigenschappen in elk punt) en *oneindige* ruimte. Dat is de volkomen rationele, meetbare, abstracte ruimte van de geometrie. Deze heeft *niets concreet-menselijks*. Enerzijds heeft de kijker, binnen het vensterraam, een totaaloverzicht over de ruimte van het beeld; anderzijds verhoudt hij of zij zich tot een *fragment* van die oneindige maar eindeloos dezelfde ruimte.

Aan deze kant van het venster bevindt de individuele kijker zich in een heel andere situatie. Hij of zij bevindt zich effectief *in* een ruimte (niet erbuiten), met het gevolg dat deze nimmer te overzien is. De ruimte van deze directe impressies is altijd heterogeen, anisotroop, uiterst gelimiteerd, en ze heeft – schreef wetenschapper Henri Poincaré eind negentiende eeuw – evenveel dimensies als er soorten spiersamentrekking zijn wanneer ik in dit concrete ‘hier en nu’ beweeg – wat mij doet afvragen welke spieren en pezen betrokken zijn bij de act van het schilderen.

Na Newton zou het nog veel tijd vergen vooraleer de implicaties van het nieuwe ‘paradigma’ of wereldbeeld ten volle gevat, beleefd of uitgedrukt konden worden. De eerste *expliciete* expressies van de onoplosbare

wisselwerking tussen feiten en waarden die ons tot modernen maakt – het feit dat we, als modernen, die kloof tussen beide *zijn* – werden gecreëerd in de romantiek. Via Constable en Turner, de impressionisten en, vooral, de post-impressionisten (Van Gogh, Gauguin, Seurat, Cézanne – tijdgenoten van Poincaré), kwam de expressie van het ‘modern zijn’ tot wasdom in het modernisme van de vroege twintigste eeuw. Misschien is het zelfs nooit helemaal gelukt en zijn we, in die zin, nooit (helemaal) modern geweest, zoals de invloedrijke Franse ‘wetenschapsantropoloog’ Bruno Latour beweert.

De eenvoudigste manier om de evolutie van dit (gedeeltelijk) moderne bewustzijn te volgen, is, vermoed ik, aan de hand van de geschiedenis van de vroegmoderne en moderne landschapsschilderkunst. Want het moderne landschap *is* de uitdrukking van een wisselwerking tussen die twee ruimtes. Daarbij dient voortdurend afgewogen wat daarin de bovenhand moet halen – iets waarin elke kunstenaar, (sub)cultuur of tijdsgewricht andere evenwichten nastreeft. Als het goed is, kenmerkt de eindbalans zich altijd door ambigüiteiten of paradoxen, en bevat ze de onophefbare kloof tussen beide ruimtes. Bovendien is het cruciaal te beseffen dat het uiteindelijke kunstwerk, welke hoedanigheid het ook aanneemt, en *a fortiori* wanneer het een tekening of een schilderij betreft, altijd tot de concrete ruimte van de alledaagse ervaring behoort. In die zin is zoiets als ‘abstracte schilderkunst’ een *contradictio in terminis*. In de mate dat het landschap van de Italiaanse renaissance bijvoorbeeld al te enthousiast en probleemloos opging in de eindeloze

en ideale geometrische ruimte, de beperkingen en interne conflicten van het 'hier en nu' veronachtzamen, kunnen we het evenmin modern noemen.



Houtsnede uit de serie *Underweysung der Messung* van Albrecht Dürer (gemaakt ca. 1525, postuum gepubliceerd in 1538)

6. De centrale filosoof van de (ontwikkeling richting) moderniteit was Immanuel Kant. Eind achttiende eeuw was hij de eerste om een omvattend bilan op te maken van wat Newton teweeggebracht had. De inhoudstafel van Kants *Kritiek der oordeelsvermogen* is intrigerend vanuit het oogpunt van de landschapskunst. Eerst behandelt hij de beoordeling van kunst. Het tweede deel omvat de beoordeling van de natuur, niet als blind mechanisme (onderwerp van zijn *Eerste Kritiek*), maar als *verschijning* (als landschap, dus eigenlijk), die in haar organische veelvormigheid te complex is om met de effectieve causaliteit van de verstandelijke begrippen te kunnen vatten. Zo komen we op het terrein van de 'doeloorzaken,' waarmee Kant Aristoteles en zijn 'teleologie' opnieuw lijkt binnen te smokkelen.

Dit levert enkele van de mooiste passages op over de wisselwerking tussen kunst en natuur, of tussen het

ik en diens omgeving, die de moderniteit heeft opgeleverd. Als we iets in de natuurlijke omgeving mooi vinden, schrijft Kant, dan is het *alsof* het een kunstwerk is. En als een kunstwerk werkelijk soeverein, autonoom is, dan beseffen we weliswaar dat het om een kunstwerk, een menselijk artefact gaat, maar dan lijkt het tegelijk, dankzij de vrijheid van het artistieke spel, *alsof* het natuur is. Of: “We kunnen het als een door de natuur aan ons betoonde gunst beschouwen, dat ze, boven het nuttige uit, zo rijkelijk schoonheid en bekoorlijkheden heeft uitgedeeld, en haar om die reden liefhebben; zoals we haar ook, vanwege haar onmetelijkheid, met achting kunnen beschouwen en onszelf in deze beschouwing veredeld kunnen voelen. Ja, het is alsof de natuur in diepste wezen met deze bedoeling haar prachtige schouwtoneel heeft opgericht en uitgedost.” Kant introduceert hier inderdaad opnieuw de antropocentrische doelmatigheid van Aristoteles. Maar we bevinden ons in het rijk van het ‘alsof,’ waarin we slechts iets kunnen zeggen wanneer we betekenissen aan de feiten *toevoegen*. We *vertoeven*, met andere woorden, in het eeuwig paradoxale en ambigue domein van de metafoor, het drama of de kunst. Het gaat nooit om verklarende, altijd slechts om bespiegelende oordelen.

Het meest intrigerende is, evenwel, dat dit ook geldt voor de biologie, ofwel de studie van levende organismen. Die zijn immers gekenmerkt door een ‘circulaire causaliteit’ (alles is oorzaak en gevolg van elkaar). Daarom ontsnappen ze, analoog aan het kunstwerk, aan de loutere begrippen van het verstand. Die

wisselwerking tussen natuur en artefact staat vandaag ook centraal in domeinen als de biotechnologie en de artificiële intelligentie.

In het aangehaalde citaat, waarin hij het woord 'onmetelijkheid' gebruikt, heeft Kant het zowel over de klassieke schoonheid als over het 'sublieme.' In de achttiende eeuw worden, naast de klassieke – renaissancistische – schoonheid, twee nieuwe esthetische benaderingen van de (natuurlijke) omgeving geformuleerd. Het gevoel voor het 'sublieme' – voor het verhevene, maar ook het bovenmatige, onvoorstelbare, onmenselijke – in de natuur maakt inherent deel uit van het wezen van de moderne cultuur, én van het moderne perspectief, zoals dat hierboven geformuleerd is. Deze gevoeligheid vloeit voort uit die onophefbare kloof tussen de uiterst beperkte wereld van onze alledaagse ervaring, en het besef van die oneindige ruimte aan de andere kant van het venster. We lezen er al over bij Giordano Bruno of Blaise Pascal. We kunnen het onderscheiden in zowel de eerste manifest fragmentarische landschappen van, bijvoorbeeld, Jan Van Goyen, of de bezielde natuurtaferelen van Jacob van Ruisdael. Die zouden directe invloed uitoefenen op John Constables en J.M.W. Turners negentiende-eeuwse landschappen.

De tweede nieuwe esthetica is die van 'the picturesque.' In tegenstelling tot de klassieke schoonheid, wordt de omgeving hier niet benaderd als een plan, van bovenuit, maar *van binnenuit*. In de wisselwerking tussen beide kanten van het venster komt, logischerwijze, relatief meer nadruk op de ruimte van de directe

impressie te liggen. Bijgevolg heeft deze esthetica meer aandacht voor het ongelijksoortige, onregelmatige of contrastrijke. En in een wereld waarin de planmatige, koninklijke blik is weggevallen – we bevinden ons niet toevallig in de tweede helft van de achttiende eeuw – zoekt de burger, als richtsnoer, zijn toevlucht in bestaande *beelden*. ‘Picturesque’ of pittoresk is dus wat ‘lijkt op een schilderij.’ Zo wordt de kijker zich, meer dan ooit, bewust van dat venster tussen het ik en zijn omgeving. Dit zal zowel een centrale rol spelen in de ontwikkeling van de Engelse landschapstuin als in het beginnende landschapstoerisme. Opmerkelijk is dat vanaf de jaren 1960 de ‘picturesque’ een revival kent, volledig onttrokken aan een enigszins kneuterige, kleinburgerlijke context. Kunstenaars als Robert Smithson of Jeff Wall zullen het begrip hanteren om ondefinieerbare, heterogene zones – bijvoorbeeld in de hedendaagse ‘*suburb*’ – in woorden of beelden te vatten. In dit soort landschappen doet het er niet langer toe of het om ‘cultuur’ of ‘natuur’ gaat, vermits het pittoreske altijd de tijdelijke uitkomst is van een procesmatige wisselwerking tussen diverse krachten.

7. Wat is er voldoende betekenisvol om afgebeeld te worden? Zo luidt een mogelijk uitgangspunt om aan kunstgeschiedenis te doen. Terwijl het geschilderde of het met inkt getekende, quasi gekalligrafeerde landschap in het oude China (tussen grofweg 1800 en 500 jaar geleden) tot een onbetwist hoge en subtile kwaliteit kwam, kende of creëerde de middeleeuwse mens in het westen geen landschap. Dat wil niet zeggen dat

hij of zij geen horizon waarnam. Deze was echter niet betekenisvol genoeg om afgebeeld te worden, en wel omdat ze direct verbonden is met de menselijke blik. *Elk* landschap is een voorstelling opgebouwd vanuit het standpunt van een individuele, menselijke verbeelding, stemming of oogpunt. Deze kan overwegend op een rationele, metende blik of veeleer op directe impressies gebaseerd zijn, op een scherpzinnig observatievermogen dan wel een tastend aanvoelen. Of het nu een Grieks-Romeins, een Chinees, Japans of Koreaans, een westers of een in het islamitische Midden-Oosten gerealiseerd landschap betreft, in dit schilderkunstig genre verhoudt een *ik* zich per definitie tot zijn of haar *omgeving*: een niet-ik, een ‘echte wereld daarbuiten.’ Goed en wel, werpt u misschien tegen, maar dat is toch in elk schilderkunstig genre het geval? Dat kan, maar in een landschap is die relatie *het eigenlijke onderwerp*. Het landschap is in essentie de uitdrukking van die wisselwerking, waarin beide componenten even actief als onmisbaar zijn. Dit betekent dat ieder landschap per definitie *deels realistisch* is. Het impliceert ook dat er in een door solipsisme gedomineerde cultuur geen landschap kan bestaan. Solipsisme beschouwt de hele wereld als niets dan een projectie van het menselijk bewustzijn; de realiteit van een objectieve buitenwereld (een ‘*real world out there*,’ zoals het in de wetenschapsliteratuur heet) wordt ontkend. Deze opvatting maakte furore in de hoogdagen van het post-modernisme. Maar ook vandaag is ze levend: binnen de wetenschapsfilosofie wordt ze gepropageerd door de

zogenaamde ‘social constructivists.’ Die gaan ervan uit dat de ‘geldigheid’ van elke natuurwetenschappelijke theorie niets dan de vrucht van sociale interacties is. De reeds genoemde denker Bruno Latour, een hedendaagse adept van deze visie, wil het begrip ‘natuur’ afschaffen en vervangen door ‘politiek.’

Elk landschap is gebaseerd op een relatie tussen een hier en een elders. Dat hier wordt dikwijls ‘cultuur’ genoemd, het elders ‘natuur.’ Maar, om het meteen een stuk complexer te maken: die natuur zit ook binnen in dat ik, in de vorm van de onbewuste processen die daar plaatsvinden. Meer nog, het ‘ik’ wordt erdoor gedragen. Dat ik vernauwt zich dan tot een bewustzijn, dat wil zeggen tot die al dan niet stabiele en zich min of meer coherent ontwikkelende verzameling gedachten, gevoelens, stemmingen of beelden, die zowel het bewuste ik vormen, als dat ze door dat ik gevormd worden. Die intense wisselwerking kan verklaren waarom de interactie tussen ik en wereld of tussen binnen en buiten het eigenlijke onderwerp van het landschap vormt, waarom een ik zijn zielenroerselen via de voorstelling van een ‘innerlijk’ of ‘mentaal *landschap*’ wenst uit te drukken, of waarom we soms de indruk hebben dat de wereld daarbuiten en die daarbinnen zich in elkaar lijken te spiegelen. Het maakt ook duidelijk waarom een beeldtechnologie die steeds efficiënter onze onbewuste binnenkant aanstuurt, ook de zintuiglijk waarneembare buitenwereld opeuzelt.

De vraag wat ‘bewustzijn’ of ‘vrije wil’ is – kortom, wat dat vrije, bewuste ‘ik’ is – houdt menig denker vandaag bezig. Misschien wijst deze drukke activiteit op

een nakende, roemloze aftocht, vergelijkbaar met het merkwaardig hoge aantal *Annunciaties* in de vijftiende-eeuwse schilderkunst: terwijl het landschap met zijn horizon – dat wil zeggen, de belofte van het potentieel eindeloze horizontale verkeer van het menselijke perspectief – via het venster in beeld verscheen, zou het verticale verkeer tussen aarde en hemel dra haar geloofwaardigheid verliezen. In 1517 schafte Maarten Luther dit verkeer af, en maakte van elke verbeelding van het bovennatuurlijke een leugen, een schertsvertoning. De gevatte tegenzet van de contrareformatie bestond erin die leugen te omarmen, en de productie van deze beelden voortaan zelf te sturen en te beheersen. Terstond werd de leugen van de verbeelding ook succesvol aangewend in de voorstelling van het landschap. Toen de verschrikkelijke Dertigjarige Oorlog losbrak, waarin voor het eerst systematisch de techniek van de verschroeiende aarde toegepast werd, zag Peter Paul Rubens zijn humanistisch ideaal van een verenigd Europa in elkaar stuiken. Hij trok zich terug uit Antwerpen en het openbare leven, en vestigde zich, met zijn jonge vrouw, in kasteel Het Steen. Terwijl Europa in brand stond, creëerde hij binnen de kasteelmuren – zoals Simon Schama het uitdrukt – een ‘tuinbouwkundig halleluja’ met fauna en flora uit de Spaanse kolonies. En hij liet Het Steen, in de traditie van de veertiende- en vijftiende-eeuwse, aristocratische getijdenboeken, figureren in zijn indrukwekkende late landschappen, waarin de pastorale sfeer zich tot aan de einder uitstrekt. In het pastorale genre, ontleend aan de antieken en opgepikt in de zinnenprikkelende, van kleur

en licht verzadigde kunst van de Venetianen Giorgione en Titiaan, wordt de harmonie bezongen tussen mens en dier of tussen cultuur en natuur, begeleid door de panfluit van de herder. Nadat hij een conflictueuze wereld (het Europa van de godsdienstoorlogen) tevergeefs naar zijn virtuoze en krachtige hand had proberen te zetten, koos de oudere Rubens uiteindelijk voor een *retraite*, een vlucht uit de realiteit, naar een virtueel en vredig, parallel universum.

Sommigen, waaronder neuroloog Dick Swaab, beweren vandaag dat zowel bewustzijn als vrije wil illusoir zijn, luchtspiegelingen die ons volautomatische, onbewuste brein ons voorhoudt. Stel dat deze hypothese binnen afzienbare tijd een meerderheid van de (onbewuste) breinen verovert. Dat het bewuste, vrije ik finaal zijn laatste restje krediet teloor ziet gaan, de handdoek gooit, en het initiatief voortaan overlaat aan inmiddels sterkere actoren – zichzelf onderwijl oplossend in nieuwe conglomeraten of samenstellingen van wat eertijds ‘ik’ en ‘niet-ik’ heette, ‘mens’ en ‘ding,’ of ‘natuurlijke’ en ‘artificiële intelligentie.’ Dan zetten we misschien finaal een punt achter die moderne cultuur, die in de veertiende en vijftiende eeuw haar beloftevolle aanzet beleefde in Italiaanse stadstaten, Duitse gebieden en Zuidelijke Nederlanden. In dat geval verliest, althans in ‘onze’ cultuur, de waarneming en de creatie van het landschap vermoedelijk haar betekenis. Maar zover is het vooralsnog niet.

Als we deze redenering doortrekken, kunnen we besluiten dat een landschap zo ongeveer de uitkomst is van het volgende proces: de bijzondere wisselwerking

(tussen ik en niet-ik, cultuur en natuur, geest en lichaam) die we bewustzijn noemen, kijkt als het ware in de spiegel, maakt het bilan op van haar tegenwoordige staat, of haar staat van tegenwoordigheid, en brengt dit tot uitdrukking in een beeld. Dit laatste is, derhalve, altijd deels over- of doorzicht van een niet-ik, en deels reflectie van een ik. Die reflectie verhindert dat het doek ooit, zoals Alberti vooropstelde, volledig tot een transparant venster tussen binnen en buiten wordt. Gaat het om een *geschilderd* landschap, dan opereert, op een heel directe en cruciale wijze, ook een *hand* in dit tweerichtingsverkeer. Deze is, respectievelijk en in min of meerdere mate, verbonden met en gestuurd door het bewuste ik en het onbewuste lichaam, door scherpe observatie of een tastend aanvoelen, door de expressie van een ik of de impressies van een buiten, door een (meet)apparatuur of een reeks stilistische codes en conventies.

8. Een kleine twee decennia geleden werd ons platteland gesierd door grote affiches met het opschrift: "Dit landschap wordt u gratis aangeboden door de landbouw." In deze lucide promo-campagne maakte de Boerenbond de landbouw tot schouwspel. Misschien strekte het negentiende-eeuwse realisme hen tot voorbeeld.

Wanneer de grote verhalen en geschiedenissen verbeeld werden, maakte de naamloze landbouwer hoogstens deel uit van het decor. Tenzij bij Pieter Bruegel de Oude. In *De val van Icarus* (ca. 1558) speelde die het perspectief, dat wil zeggen de gebruikelijke verhoudingen tussen voor- en achtergrond, uit verband. Hij plaatste de

anonieme boer op het eerste plan, terwijl het pietluttige been van de protagonist in de diepte nog wat tegenspartelt. In het theater was het wachten tot halfweg de jaren 1700, meer bepaald op Denis Diderot, die de acteur opdroeg de rug naar het publiek te keren indien de fictieve actie erom vroeg. Een revolutionaire daad. Precies omdat de acteur, analoog aan Bruegels boer of Vermeers melkmeisje, volkomen opging in zijn fictieve werk en omgeving, en bijgevolg de toeschouwer negeerde, verkreeg de ruimte van de voorstelling een autonomie ten aanzien van de kijker. Het theater van de vierde wand was geboren.

Voorafgaand aan Bruegel had de Duitse schilder Albrecht Altdorfer de onaantastbaar gewaande prioriteit van de grote verhalen op een andere manier gecounterd, namelijk door ze weg te toveren. Een magisch moment in de geschiedenis van de schilderkunst: wanneer het verhaal uit beeld verdwijnt, komen we ogenblikkelijk in een andere tijd terecht – die van het autonome landschap. Voortaan is dat landschap *an sich* voldoende betekenisvol om afgebeeld te worden. Nu er ogenschijnlijk *niets gebeurt*, beginnen we automatisch meer aandacht te krijgen voor het spel van kleur en licht, voor de toets, voor de compositie – kortom, voor de vormelijke en materiële componenten van het schilderij.

Wat zowel Altdorfer als Bruegel tot uitdrukking brachten, was het ontstaan van een cultureel bewustzijn dat afstand nam van een grotendeels antropocentrisch wereldbeeld: van een visie op de kosmos waarin de grote menselijke verhalen steevast het eerste plan

bevolkten, en de rest van het universum tot achtergrond van deze verhalen werd herleid. De fatale vergissing van het Italiaanse humanisme bestond erin dat ze, de idealisering van de mens letterlijk overnemend van de antieken, meende dat de theocentrische cultuur plaats zou maken voor een antropocentrische. Ze had niet door dat, naarmate de menselijke kennis een vlucht zou nemen, de menselijke betekenis zou verschrompelen tot dat van een stofje in het heelal. Nadat Da Vinci in



De steenhouwers van Gustave Courbet (1849)

zijn *Vitruviusman* de menselijke anatomie, gekoppeld aan de geometrie, tot centrum van de kosmos maakte, liet Bruegel de geïdealiseerde mens van zijn paard vallen. Het is de noordelijke renaissance die de grondslag van een seculiere moderniteit heeft gelegd. Duitsers en Vlamingen gaven die door aan Hollanders en die op hun beurt aan Engelsen, voorouders van onze huidige westerse cultuur. De centrale motor van deze fundamentele

transitie van een religieus naar een seculier wereldbeeld was de moderne natuurwetenschap.

Het revolutionaire potentieel van de rugfiguur manifesteerde zich opnieuw in Gustave Courbets *De steenhouwers* uit 1849. Vermoedelijk vergeleek de latere 'communard' zijn schilderkunstige activiteit graag met die van de steenhouwer, dat wil zeggen, niet met een virtuoze maar met een elementaire arbeid die in een zo direct mogelijke relatie stond tot de meest elementaire, ruwe materie. Zoals aangegeven eist de rugfiguur een zekere graad van autonomie op voor zichzelf en haar omgeving. We kijken tegen een bergwand aan. Geen vergezicht of horizon meer, er rest slechts een miniem stukje lucht (Altdorfer was begin zestiende eeuw al zo vermetel iets gelijkaardigs te doen, de vers verworven verovering van de virtuele diepte brutaal de pas afsnijdend). Als gevolg daarvan ontstaat een sterke vervlakking van de ruimte van het beeld. In zijn voorstellingen van rotskusten, watervallen of grotten liet Courbet ons niet zomaar een landschap zien; hij verleende daadwerkelijk het initiatief aan de *vormende werking* van de natuur zelf. De materiele natuur kreeg van Courbet, opgegroeid in de Jura met haar zachte, uitgesleten kalkgesteente, de rol van kunstenaar, van 'sculpteur' toebedeeld. Van dit rauwe materialisme – waarin *La source de la Loue* en *L'origine du monde* fundamenteel hetzelfde zijn – was het een relatief kleine stap naar een schilderkunst waarin het materiële proces van het schilderen zelf het enige 'onderwerp' werd. Enkele decennia na Courbet zou Paul Cézanne, in zijn reeks *Mont Ste-Victoire*'s, zich tientallen keren tot

dezelfde rotsmassa verhouden. Ook hier zou een vervlaking, en ditmaal tevens een fragmentering van de ruimte van het beeld plaatsvinden. En tegelijk de zoektocht naar nieuwe verbanden of structuren, die niet in de relatie tussen beeld en externe werkelijkheid, maar in de vormelijke en materiële werkelijkheid van het doek zelf gezocht werden. Een evolutie die, via het analytisch kubisme, uiteindelijk een van de wegen naar de 'paint and flatness' van de niet-representatieve kunst zou vormen. Voor de jonge Clement Greenberg, redacteur van de *Partisan Review* en dé theoretische voorman van het modernisme, was niet Manet maar Courbet de eerste avant-gardist. Ik herinner me de Bulgaarse curator Vessela Nozharova, die de presentatie van hedendaagse landschapskunst verwierp wegens "te burgerlijk." De geschiedenis van de avant-garde lijkt aan te geven dat die visie minstens te nuanceren valt.

Niettemin kunnen we vandaag enigszins vertwijfeld naar een realistisch schilderij uit de tweede helft van de negentiende eeuw kijken, bijvoorbeeld gecreëerd in de Leiestreek, ons afvragend wat er in hemelsnaam op het spel stond wanneer men een koe, een weide, een rij bomen, een beekje en een paar schapenwolken, al dan niet vergezeld van een boer, stalknecht of melkmeisje schilderde. Ik vermoed dat de kunstenaar een stukje autonome wereld wou creëren, zonder verhaal of tierlantijnen. Wou hij de toeschouwer zo toelaten voor even de stinkende miserie en de onoplosbare conflicten van de grootstad te ontvluchten in een soort pastorale idylle – een elementaire 'Rubens in Het Steen'? Of wilde hij, in de traditie van Bruegel of Courbet, ons juist met de neus op een harde

realiteit drukken: een rauwe, materiële werkelijkheid die de mens niets te zeggen heeft en niet toebehoort? Een term als 'romantisch realisme,' die voor sommigen van de Leieschilders weleens gebruikt wordt, doet vermoeden dat de polen 'realisme' versus 'escapisme' elkaar niet eenduidig hoeven uit te sluiten, maar volop plaats bieden aan gradaties, dubbelzinnigheid en paradox. We kunnen tevens vaststellen hoe die 'Leieschilders,' in opeenvolgende 'scholen' of veeleer individuele idiomen, zowat alle gradaties en posities hebben verkend in de altijd dubbelzinnige wisselwerking die het landschap is. Aan de hand van de diversiteit aan landschappelijke voorstellingen die in de loop der tijd in de Leiestreek gerealiseerd zijn, zou er een 'kleine geschiedenis van het landschap' geschreven kunnen worden.

Omwille van zijn voortdurende wisselingen van stijl of idioom wordt Gerhard Richter weleens het relativisme van de postmoderne cultuur toegedicht. Niets is minder waar. Richter blijft in zijn diepste wezen een moderne kunstenaar, een neo-Kantiaan. De natuur, die hem in haar verschijning altijd volmaakt toeschijnt, is te allen tijde zijn eerste en laatste toetssteen. Daartegenover staan de talloze beperkingen van de menselijke waarneming, en van diens vermogen de wereld in beelden te vatten. In die visie vertoont Richter veel overeenkomsten met zijn generatiegenoot Marcel Broodthaers, zoals diens citaat bovenaan deze inleiding verraadt. Vandaar Richters ingebouwd scepticisme ten opzichte van elke artistieke beslissing, discipline of idioom. En zijn liefde voor het nauwelijks door esthetische intenties aangetaste

‘index’-karakter van de huis-tuin-en-keukenfotografie. De wisselwerking tussen menselijke beperkingen en sublieme volmaaktheid is de basis van Richters wispelturigheid. Zowel zijn hyperrealistische landschappen als zijn louter concrete, niets representerende werk bevatten iets van Courbets directe of ‘automatische,’ rauwe materialisme. Hun onderlinge wisselwerking roept ook het werk en de geschriften van een andere tijdgenoot in herinnering. De Land Art-kunstenaar Robert Smithson, wiens oeuvre niets met een idealistische ‘*Sehnsucht*’ naar een ongerepte natuur van doen had, bouwde zijn werken op in het spanningsveld tussen de ‘*site*’ (bij voorkeur ondefinieerbare ‘*non-places*’ zoals een verlaten steengroeve) en de ‘*non-site*’ (in de expositieruimte gepresenteerde kaarten, foto’s, teksten, alsook de in containers gedropte ruwe materie van de ‘*site*’). Hij schreef: “There is no escape from matter. There is no escape from the physical nor is there any escape from the mind. The two are in a constant collision course. You might say that my work is like an artistic disaster. It is a quiet catastrophe of mind and matter.” Of nog, verwijzend naar een geestesgenoot: “Instead of using a paintbrush to make his art, Robert Morris would like to use a bulldozer.”

9. Vandaag lijkt de term ‘Antropoceen’ in geologische, klimatologische en andere kringen behoorlijk algemeen aanvaard. Het is de benaming van een nieuw geologisch tijdperk, dat zo ongeveer met de uitvinding van de stoommachine, begin negentiende eeuw, begonnen is. Het is dat tijdperk waarin de impact van de mens op de

natuur zo groot is, dat dit de natuur onmiskienbaar verandert. Het is evident dat dit de wisselwerking tussen wat we als 'natuur' en als 'cultuur' beschouwen, grondig dooreenschudt. Sommigen zijn volop bezig zowel organische als anorganische entiteiten een eigen gedrag, wil of gevoelens te verlenen – *Aristoteles revisited* – om die weer 'een stem te geven.' Opmerkelijk genoeg doen ze dat vaak in naam van de strijd tegen het 'antropocentrisme van de moderne cultuur.' Zij zouden, met andere woorden, de zopas uitgetekende geschiedenis wellicht in heel andere, zelfs tegengestelde bewoordingen neerschrijven. Anderen, zij die graag zwelgen in onheilsprofetieën, stellen dat we, sinds het begin van het Antropoceen, eigenlijk in de 'post-apocalyps' leven.

De digitalisering heeft de aardbol oververzadigd met het horizontale verkeer, waarvan de lonkende beloften vanaf de vijftiende eeuw de globalisering op gang hebben getrokken. De Sloveense denker Slavoj Žižek stelt dat het internet kenmerken van een nieuwe god vertoont: het is van menselijke makelij; het is alomtegenwoordig; niemand heeft er een volledig zicht of een totale greep op, maar er zijn wel 'kerken' – Google, Facebook, Apple, Spotify,... – die het zo goed mogelijk kanaliseren en met een ware missiedrang zieltjes proberen te winnen. De digitalisering heeft niet alleen een enorme impact op onze relatie tot de (nabije of globale) wereld, op de financiële of op de kunstmarkt, maar tevens op de evolutie van robotica, biotechnologie en artificiële intelligentie – ontwikkelingen die de relatie tussen ik en niet-ik zonder twijfel ingrijpend aan

het wijzigen zijn. Denk bijvoorbeeld aan dat recente dodelijke auto-ongeval, waarbij de vraag rees ‘wie’ *verantwoordelijk* gesteld diende te worden, de persoon achter het stuur of het besturingssysteem van de (grotendeels) zelfrijdende wagen. In dat verband spreekt men van het ‘post-humane tijdperk.’ Dus: terwijl het ding meer persoonlijkheid verwerft, begint de mens meer trekken van een ding te vertonen. In hedendaagse vormen van materialistisch denken, in het spoor van de filosoof Gilles Deleuze of de neuroloog Antonio Damasio, verwerpt men het dualisme – tussen bijvoorbeeld ‘ik’ en ‘niet-ik’ of tussen ‘cultuur’ en ‘natuur’ – van Descartes en Newton. In de plaats daarvan inspireert men zich op het *monistische* denken van Spinoza en Newtons tijdgenoot Leibniz. Of het landschap daarin nog enige rol van betekenis te spelen heeft, is zeer de vraag.

Het kunstwerk van Aÿse Erkmen op de Korenmarkt te Gent omvat uiteenlopende vormen van ramen die ze in de historische binnenstad heeft aangetroffen en verzameld. Is dit een monument voor het venster? Zou dit kunnen betekenen dat het venster als medium om de relatie tussen ik en wereld in een beeld te gieten, tot een voorbije cultuur behoort en aan herdenking toe is? Ik vermoed van niet. Erkmens sculptuur lijkt me eerder een totem, een mascotte. Het venster is vandaag onze belangrijkste, nooit versagende toeverlaat. Nooit eerder hebben we onze omgeving zo intensief en alomtegenwoordig via vensters – ofwel beeldschermen – benaderd. Zolang we schermen gebruiken om ons tot

Frank Maes is artistiek leider van Emergent in Veurne. In 2009 stelde hij, samen met Steven Jacobs, de tentoonstelling en catalogus *Beyond the Picturesque* samen, gepresenteerd in S.M.A.K. en MARTa Herford. Aan de Universiteit van Amsterdam bereidt hij een doctoraat voor over en rond het oeuvre van de Canadese beeldhouwer en tekenaar Royden Rabinowitch.

de wereld te verhouden, zal de conflictieuze verhouding tussen de twee ruimtes – die van de onmiddellijke, alledaagse ervaring en die van de abstracte, oneindige ruimte – werkzaam blijven, en zullen we het moderne landschap van doen hebben om de dubbelzinnige, steeds evoluerende relaties tussen ik en niet-ik, hier en daar, cultuur en natuur in beeld te brengen. Een meer toegespitste vraag wordt dan: wat zouden ‘cultuur,’ ‘natuur’ en hun onderlinge wisselwerking vandaag kunnen betekenen? Zolang dergelijke vragen zich aandienen, zullen we onze toevlucht nemen tot landschappen, in de hoop dat die ons iets wijzer kunnen maken.

10. Tenslotte, nog een handige tip van Saar De Buysere: “Stel, u bent romantisch aangelegd. U wil genieten van een zonsondergang. Maar het is pas middag en u hebt er echt behoefte aan. Hoe gaat u te werk? Ga zo staan dat uw gezicht naar de zon gericht is. Open uw ogen. Indien nodig zet een zonnebril op. Loop nu, zo snel mogelijk achterwaarts, weg van de zon. Let erop dat u onderweg niet struikelt. Loop zo lang tot u de zon niet meer ziet. Op die manier kan u genieten van een zonsondergang wanneer het u past.”

FRANK MAES 'Le paysage comme paradoxe'

En guise d'introduction ou d'accompagnement à cette balade estivale dans le Pays de la Lys, voici quelques réflexions autour du paysage (peint), son histoire et sa potentielle fonction ou signification à l'heure actuelle. Elles sont réunies en dix « notes ». Cet ensemble de réflexions n'a pas de finalité précise ; tout au plus de proposer quelques pistes. La numérotation des notes n'a pas été choisie au hasard. Vous ne devez cependant pas vous tenir : l'auteur ayant fouillé dans l'histoire du paysage sans grand respect pour la chronologie, libre à vous de faire pareil.

1. Je souhaite commencer par l'observation d'un artiste : Lukas Vandenabeele m'a fait découvrir que, contrairement à ce que nous avons l'habitude de voir, les lignes de perspective dans l'art byzantin convergent souvent dans une direction inverse. Cela signifie que l'instance inconnue qui regarde – l'origine du regard – se trouve là, de l'autre côté de l'image. « Quelle bonne solution ! », a ajouté l'artiste.

Dans la culture médiévale, c'est Dieu qui crée, voit, interprète, donne du sens et révèle toute chose. L'homme n'est pas censé intervenir comme un sujet libre ou autonome, qui agit ou qui crée. La peinture n'est donc pas un art libre, mais un art de service, destiné à illustrer la Parole de Dieu – donc : ce qu'il a créé, vu, interprété ou éclairé. La révélation divine n'est pas seulement à lire dans la Bible ; elle se trouve aussi dans le « Livre de la nature ». L'environnement naturel n'a de sens que s'il contient des symboles qui renvoient au surnaturel. Dans les églises et palais byzantins ou dans l'art de cour

médiéval, on ne trouve pas de paysages. Ceux-ci ont disparu avec la chute de l'Empire romain d'occident et le développement d'une conception théocentrique du monde.

2. Le réalisateur Peter Delpeut combine son amour pour le vélo avec sa passion pour le paysage. Il plaide d'ailleurs pour un cyclisme d'*errance*. Un jour, alors qu'il grimait le mont Ventoux, tout son corps était tellement accaparé par la lutte contre la gravité, qu'il est devenu complètement aveugle à ce qui l'entourait. Sa conscience s'était ratatinée jusqu'à n'être plus rien. Il a décidé de ne plus jamais revivre ça.

Lorsque Delpeut partait rouler avec sa compagne dans l'arrière-pays américain, et qu'en chemin ils parlaient avec une paysanne, cette dernière disait exactement ce que mon grand-père, agriculteur, avait coutume de dire lorsqu'il quittait la maison : « Je vais au pays. » Les cultures indiennes et les paysans ne connaissent pas les paysages. La raison est similaire : le paysan et l'Indien font trop pleinement partie de leur environnement pour vouloir ou pouvoir le résumer en une image. Le philosophe paysagiste Ton Lemaire exprime cela plastiquement. L'homme protomodern de la Renaissance devait extraire de son inconscient le pays mythique qui se situe dans « l'arrière de la tête » (dans l'inconscient), et l'exposer devant lui comme un objet, pour devenir lui-même un sujet. Autrement dit, dans un monde mythique, les frontières entre moi et pas-moi sont vagues et poreuses, le moi est aussi *distrainment* présent dans son

environnement que l'environnement dans le moi. Par contre, celui qui fait du pays l'objet de son regard est, en tant qu'observateur, aussi *concentré* que cet objet, de sorte que tous deux se distinguent l'un l'autre par une distance mutuelle. Mais ce serait une erreur de supposer qu'une circulation à sens unique de sujet vers objet aurait été mise en place. Le paysage est l'interaction entre les deux, qui permet tantôt à l'un tantôt à l'autre de s'attirer davantage d'initiatives.

3. À quel point Ibn al-Haytham a-t-il été important pour le développement du paysage, que ce soit en Occident ou en Orient? Outre les cultures gréco-romaine, chinoise, japonaise, coréenne et les cultures occidentales, une partie du monde islamique a également produit des paysages. La dichotomie simpliste entre un Occident individualiste et rationnel et un Orient collectiviste et mystico-irrationnel a besoin d'être corrigée. Une étape cruciale dans le développement et la systématisation de la relation entre le regard individuel et son environnement a été franchie en Égypte, au onzième siècle. Ibn al-Haytham (également appelé Alhazen en Europe), originaire de Bassorah (en Irak actuel), a publié en 1021 une première théorie cohérente sur l'optique. Il a apporté la preuve empirique que la lumière ne peut arriver à l'œil qu'en suivant une ligne droite. Cette découverte lui a permis de décrire les rayons de lumière par le biais de la géométrie. Alhazen a ainsi montré scientifiquement pourquoi des objets de même taille nous apparaissent plus petits à mesure qu'ils se trouvent plus loin de nous.

Dans l'art européen, il faudra attendre le quatorzième siècle pour que le principe du raccourci soit appliqué en perspective; au début, il était hésitant et pas

toujours cohérent. Et lorsque le Florentin Filippo Brunelleschi a «découvert» la perspective géométrique correcte, probablement vers 1420, on ignore dans quelle mesure il connaissait *Kitab al-Manazir*, le *Livre de l'optique* d'Alhazen.

En ce qui concerne les artistes paysagistes chinois, le raccourci existait déjà bien avant dans leurs œuvres, sans qu'ils se soient préoccupés d'une méthodologie mathématique exacte (qui importait peu dans une culture dominée par le taoïsme et le bouddhisme, et axée sur la contemplation). Il est par exemple utilisé manifestement dans les magnifiques paysages de montagnes réalisés par Qu Ding à l'encre lavée. Rien que le fait que nous connaissions les noms d'artistes individuels de Chine ancienne – contrairement par exemple aux noms de peintres ou d'artistes de notre Moyen Âge – prouve que l'individu était un acteur prépondérant dans cette culture. Qu Ding était actif sous la dynastie Song, pendant le quart de siècle qui a suivi la publication du livre d'Alhazen. Se peut-il que ce livre ait d'abord influencé de manière décisive l'art oriental (via la Route de la Soie) et ensuite l'art occidental (via les Maures, par la Péninsule ibérique)? Nous n'en avons aucune preuve. Il est toutefois attrayant de penser que certains fondements de la science moderne – également moteur du sécularisme moderne – ont été posés dans la culture islamique (Alhazen n'était d'ailleurs pas seul, il s'inscrivait dans une culture foisonnante). On ne peut pas non plus prouver irréfutablement que certains paysages figurant en arrière-plan dans l'œuvre de Léonard de Vinci sont directement inspirés de peintures chinoises un peu plus anciennes, qui seraient arrivées à Istanbul par la Route de la Soie; mais l'hypothèse est plausible, car les ressemblances sont frappantes.

D'ailleurs, al-Haytham était aussi le premier à décrire une *camera oscura* (chambre noire), un appareil d'optique aussi grand qu'une pièce. Tout appareil n'est rien d'autre qu'une perspective centrale mathématiquement exacte qui a été mécanisée et, plus tard, numérisée. On entend généralement que c'est Johannes Vermeer qui, à l'aide de lentilles de son ami Van Leeuwenhoek, a été l'un des premiers, vers 1660, à utiliser cet appareil pour peindre ses tableaux. Pas étonnant que *Vue de Delft* nous donne une impression de photographie, aux contours certes un peu flous : d'une part, la conception donne déjà l'« indice » – ou l'empreinte – d'un appareil analogique ; d'autre part, les lentilles ne sont pas encore suffisamment fortes pour permettre la projection d'une image nette.

4. Les horizons bleutés, on peut par exemple les voir dans les paysages de Joachim Patinir, au début du seizième siècle. Un petit siècle avant, dans les œuvres des frères Van Eyck, la perspective des couleurs et la perspective atmosphérique donnaient déjà de la profondeur à la représentation.

Depuis le livre *Opticks* de Newton (1704), les sciences naturelles affirment que la lumière blanche se compose de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, et que chaque couleur peut être définie et mesurée à l'aide d'une longueur d'onde spécifique. Ce que nous percevons comme « bleu » est une surface qui ne réfléchit que la lumière ayant cette fréquence spécifique, et absorbe toutes les autres longueurs d'onde. C'est peut-être à cause de sa longueur d'onde relative-ment courte que la lumière bleue possède une caractéristique remarquable : bien qu'elle colore une surface qui reste immobile par rapport à moi, c'est comme

si elle s'éloignait de moi. Le rouge et l'orange produisent l'effet inverse. Sans disposer de la théorie scientifique, les peintres de la Renaissance flamande connaissaient pourtant ses effets concrets et l'appliquaient dans leurs représentations : le rouge et l'orange à l'avant-plan, le bleu et le violet à l'arrière-plan ; entre les deux, une prédominance de verts et de jaunes.

Ce faisant, ils élaboraient souvent un avant-plan et un plan central nets, afin que l'image s'estompe à proximité de l'horizon bleu et violet : cela rend « l'atmosphère » tangible pour l'observateur, comme une substance qui retient partiellement les rayons du soleil venant de cet horizon bleuté. Cette donnée s'est d'ailleurs vérifiée d'un point de vue physique : la lumière bleue, à cause de sa longueur d'onde plus courte, traverse plus difficilement notre atmosphère. Cela explique pourquoi le soleil est rouge lorsqu'il se lève ou se couche : la distance que la lumière doit parcourir en biais dans l'atmosphère est bien plus longue que lorsque le soleil est au zénith.

5. Pourquoi un Athénien ou un Romain de l'Antiquité voyait-il des lignes droites courbées, alors que nous les voyons droites ? Et surtout, qui est dans le vrai ?

Ce n'est que lorsque le centre de gravité de la culture occidentale s'est déplacé de la campagne vers les villes, qu'est apparue la distance mentale requise pour pouvoir poser un regard esthétique sur le paysage. Force est de constater que beaucoup de peintures du quinzième siècle représentent des intérieurs. Souvent, c'est à travers la fenêtre qu'on voit apparaître le paysage. Grâce à la représentation de l'architecture, les nouvelles relations entre l'individu – le nouveau protagoniste culturel de la

modernité précoce – et son environnement ont été sondées et construites. Au quinzième siècle, l'architecte et peintre amateur Leon Battista Alberti a qualifié la nouvelle fonction de la peinture de « fenêtre ». Plus précisément, l'image est une coupe plane et transparente du « cône visuel ». Le sommet de ce cône se trouve dans l'œil de l'observateur, et est relié à des points distincts dans l'espace de la représentation. Dans cette conception, on ne peut parler de perspective complète de l'image que lorsque l'entièreté de la toile est transformée en « fenêtre ». L'observateur est censé croire qu'il ou elle regarde un espace à travers cette fenêtre : l'espace de l'image.

Cette fenêtre (cette coupe plane) laisse voir une part de réalité perceptible et sensorielle, mais elle a également un haut degré d'abstraction. Elle ne correspond ni à « l'image rétinienne » (ce qui se pose littéralement sur notre rétine) ni à « l'image visuelle » que notre cerveau construit immédiatement à partir de stimuli aussi bien visuels que tactiles. Elle est la vision d'un cyclope, une créature à un seul œil, ou d'un voyeur qui regarde par un petit trou, comme l'œuvre de Marcel Duchamp, *Etant donné*s. En plus, lors de la perception sensorielle, les rayons de lumière n'arrivent pas sur une surface plane, mais sur les surfaces intérieures concaves de deux sphères (les yeux), qui en outre ne cessent de bouger. Première conséquence : les lignes droites ne sont pas perçues comme droites (comme dans la perspective linéaire, géométrique), mais comme courbées. Deuxième conséquence : l'image rétinienne va parfois reproduire à l'identique des objets qui ont objectivement une

longueur différente, parce que les angles lorsqu'ils arrivent sur la surface concave de l'œil sont semblables. Par contre, si on les projette sur une surface bidimensionnelle, les proportions entre les longueurs seront les mêmes que celles entre les longueurs des objets. En bref, les déformations et abstractions qu'engendre la fenêtre permettent à l'observateur non seulement de mesurer les distances objectives, mais également de les reproduire sur une surface bidimensionnelle. Ceci est impossible avec un type de perspective qui reste fidèle à l'image rétinienne, puisqu'il est impossible de dérouler une surface sphérique pour en faire une surface bidimensionnelle. Une telle perspective donne une représentation avec diverses lignes d'horizon, et surtout, ne peut jamais être mesurée ou agencée d'une manière tout à fait *systématique*. Si les différents points de fuite se trouvent sur un axe vertical, on parle de « perspective en arête de poisson ». La deuxième option consiste non pas à faire converger des lignes parallèles dans la profondeur, mais aussi à les représenter plus ou moins comme des parallèles.

On retrouve la perspective en arête de poisson, plus proche de notre perception que la perspective mathématique, dans les plus anciens paysages que nous connaissons, à savoir dans l'art hellénistique tardif, et ensuite dans l'art romain. Elles ont également été utilisées au quatorzième siècle à Sienne, entre autres par le peintre Duccio. Et tandis qu'à Florence primait le ratio, qui posait ainsi, vers 1420, les bases d'une perspective linéaire et mathématiquement correcte, on trouvait parallèlement dans l'art nordique de la même époque une peinture principalement basée sur l'observation perspicace. Jusque tard dans le courant du seizième siècle, on voit souvent dans

les paysages des Pays-Bas méridionaux différentes lignes d'horizon. Ceci explique pourquoi l'horizon se trouve généralement très haut. Par conséquent, ce que nous écrivions plus haut quant aux paysages de la Chine ancienne vaut également pour les paysages gréco-romains et pour les paysages de Sienne et des Pays-Bas méridionaux : ils proposent une approche du monde centrée sur l'individu, et pourtant, comme l'affirme l'historien de l'art Erwin Panofsky, ils ne sont *pas modernes*. J'ajouterais que cela vaut également pour la Renaissance italienne.

Dans la physique d'Aristotélès, la même logique est de mise partout ici-bas : toute substance, toute chose répond à une finalité ou à une intention interne. Cela fait très *humain*. Les faits (la manière dont nous pensons que le monde est) et les valeurs ou les significations que nous donnons à leurs apparences directes vont ensemble. Cette vision est qualifiée de téléologique et anthropocentrique, étant donné que tous les phénomènes naturels poursuivent les mêmes fins et les mêmes liens significatifs que nous dans nos observations ou actions directes et dans nos relations interpersonnelles ; le monde entier est *notre* monde. Il va de soi que, selon cette vision, le monde et tout son agencement logique reposent sur la perception humaine directe. Les lignes objectivement droites y sont courbées, et des distances objectivement différentes y sont parfois semblables. Ceci explique aussi pourquoi tout est *limité* ici-bas. Dans un monde complètement humain, rien ne peut être infini.

Tout cela a commencé à vaciller en 1543, lorsque Nicolas Copernic a situé notre planète dans un système planétaire héliocentrique. Soudain, les faits scientifiques (nous *savons* que la Terre tourne autour du soleil) et les

sens interpersonnels (nous *sentons* que nous sommes immobiles et nous *voyons* que le soleil tourne autour de nous) ne coïncidaient plus. Après une longue évolution, c'est la synthèse scientifique de Newton, à la fin du dix-septième siècle, qui finit par balayer la conception aristotélicienne. Les conditions de base en vue de cette dernière transition culturelle ont été créées aux quatorzième et quinzième siècles, dans lesquelles la découverte et le développement de la perspective géométrique correct jouait un rôle central. Avec une telle perspective un observateur individuel se rapporte à un espace tridimensionnel, homogène, isotrope (avec exactement les mêmes propriétés à chaque point) et *infini*. Il s'agit de l'espace complètement rationnel, mesurable et abstrait de la géométrie, qui n'a rien de *concrètement humain*. D'une part, l'observateur a, dans le cadre de cette fenêtre, une vision complète de l'espace de l'image ; d'autre part, il ou elle est amené(e) à se situer par rapport à un *fragment* de cet espace infini et complètement homogène.

De ce côté de la fenêtre, l'observateur individuel se trouve dans une tout autre situation. Il ou elle se trouve en effet *dans* un espace (pas en dehors), de sorte que celui-ci ne peut jamais être vu d'un seul regard. L'espace de ces impressions directes est toujours hétérogène, anisotrope, extrêmement limité, et possède – comme l'écrit le scientifique Henri Poincaré à la fin du dix-neuvième siècle – autant de dimensions qu'il y a de sortes de contractions musculaires lorsque je bouge dans cet « ici et maintenant » concret ; ce qui me fait m'interroger sur les muscles et les tendons qui sont concernés par l'acte de peindre.

Après Newton, il faudra attendre encore longtemps avant que les implications

du nouveau « paradigme » ou conception du monde dans son ensemble puissent être vécues ou exprimées. Les premières expressions *explicités* de l'interaction insoluble entre les faits et les valeurs qui nous rend modernes – le fait qu'en tant que modernes, nous *sommes* ce fossé entre les deux – ont été créées pendant l'époque romantique. En passant par Constable et Turner, les impressionnistes et, surtout, les postimpressionnistes (Van Gogh, Gauguin, Seurat, Cézanne – des contemporains de Poincaré), l'expression « être moderne » est arrivée à maturité au début du vingtième siècle, avec le modernisme. Peut-être que cela n'a jamais complètement marché, et que nous n'avons jamais été (complètement) modernes, comme l'affirme Bruno Latour, influent

poursuit d'autres équilibres. Si c'est bon, le bilan final se caractérise toujours par des ambiguïtés ou des paradoxes, et englobe l'irréductible fossé entre les deux espaces. En outre, il est essentiel de réaliser que l'œuvre d'art finale, quelle que soit sa qualité, et *a fortiori* quand il s'agit d'un dessin ou d'une peinture, appartient toujours à l'espace concret de l'expérience quotidienne. En ce sens, parler de « peinture abstraite » est une *contradictio in terminis*. Dans la mesure où le paysage de la Renaissance italienne, par exemple, s'est engagé dans l'espace géométrique infini et idéal avec trop d'enthousiasme et sans heurts, en négligeant les limites et les conflits internes de l'« ici et maintenant », on ne peut clairement pas le qualifier de moderne.



Unterweysung der Messung de Albrecht Dürer (fait vers 1525, publié à titre posthume en 1538)

anthropologue scientifique français. La manière la plus simple de suivre l'évolution de cette conscience (partiellement) moderne est, je suppose, d'avoir recours à l'histoire de la peinture paysagiste prémoderne et moderne. Car le paysage moderne est l'expression d'une interaction entre ces deux espaces. À cet égard, il faut constamment évaluer ce qui doit l'emporter là-dedans – ce en quoi chaque artiste, (sous-)culture ou époque

6. Le principal philosophe de la modernité (du développement vers la modernité) était Emmanuel Kant. À la fin du dix-huitième siècle, il a été le premier à dresser un bilan exhaustif de ce que Newton avait engendré. La table des matières du livre de Kant *Critique de la faculté de juger* est intrigante du point de vue du paysage. D'abord, il traite du jugement de l'art. La deuxième partie traite du jugement de la nature, pas comme

mécanisme aveugle (sujet de sa première *Critique*), mais comme *apparition* (comme paysage, donc), qui dans sa multiplicité organique est trop complexe pour se laisser comprendre à partir de concepts. On arrive ainsi sur le terrain des « causalités finales », où Kant semble réintroduire Aristotélès et sa « téléologie ».

Cela donne lieu à quelques-uns des plus beaux passages sur l'interaction entre art et nature, ou entre le moi et son environnement, qui a amené la modernité. Lorsque nous trouvons que quelque chose est beau dans l'environnement naturel, écrit Kant, c'est *comme si* c'était une œuvre d'art. Et lorsqu'une œuvre d'art est réellement souveraine, autonome, alors nous réalisons qu'il s'agit bel et bien d'une œuvre d'art, d'un artefact humain, mais en même temps, cela semble être, grâce à la liberté du jeu artistique, *comme si* c'était la nature. Ou : « En effet, nous pouvons considérer comme une faveur que la nature a eue pour nous, le fait d'avoir répandu en plus avec une telle abondance sur ce qui est utile la beauté et le charme et que nous pouvons l'aimer pour cette raison, comme la considérer avec respect à cause de son immensité, et dans cette contemplation nous nous sentirons nous-mêmes ennoblis, comme si la nature avait établi et orné son magnifique théâtre précisément dans cette intention. » En effet, Kant réintroduit ici la conception anthropocentrique d'Aristotélès. Mais nous nous trouvons au royaume du « comme si », dans lequel nous ne pouvons dire quelque chose de significatif aux faits. Autrement

« Tout objet est victime de sa nature ; même dans un tableau transparent, la couleur cache la toile et la moulture, le cadre. » Marcel Broodthaers

dit, nous nous situons dans le domaine paradoxal et ambigu de la métaphore, du drame ou de l'art. Il ne s'agit jamais de jugements explicatifs, toujours de jugements seulement réfléchissants.

Cependant, le plus intrigant est que cela vaut aussi pour la biologie, soit l'étude des organismes vivants. Ceux-ci sont caractérisés par une « causalité circulaire » (tout est à la fois cause et conséquence). C'est pourquoi ils échappent à la raison pure, tout comme l'œuvre d'art. Aujourd'hui, cette interaction entre nature et artefact reste centrale dans des domaines comme la biotechnologie et l'intelligence artificielle.

Dans la citation ci-dessus, dans laquelle le mot « immensité » est utilisé, Kant parle à la fois de la beauté classique et du « sublime ». Au dix-huitième siècle, outre la beauté classique – de la Renaissance –, deux nouvelles approches esthétiques sont formulées quant à l'environnement naturel. Le goût pour le « sublime » – le magnifique, mais aussi le démesuré, l'incommensurable, l'inhumain – dans la nature fait partie intégrante de l'essence de la culture moderne et de la perspective moderne, tel que décrit ci-dessus. Cette sensibilité découle de l'incontournable fossé entre le monde extrêmement limité de notre expérience quotidienne, et la conscience de cet espace infini de l'autre côté de la fenêtre. À ce sujet, on peut lire Giordano Bruno ou Blaise Pascal. Sujet que l'on distingue tant dans les premiers paysages manifestement fragmentaires de Jan Van Goyen (par exemple), que dans les scènes d'une nature animée de Jacob van Ruisdael. Ceux-ci auront une influence directe sur les paysages de John Constable et J.M.W Turner au dix-neuvième siècle.

La deuxième nouvelle esthétique est celle du « pittoresque ». Contrairement

à la beauté classique, ici l'environnement n'est pas considéré comme un plan (d'en haut), mais *de l'intérieur*. Dans l'interaction entre les deux côtés de la fenêtre, une plus grande attention est accordée, logiquement, à l'espace de l'impression directe. Par conséquent, cette esthétique met davantage l'accent sur les dissemblances, les irrégularités, les contrastes. Et dans un monde où la vision méthodique, royale, a été balayée – on se situe dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle –, les citoyens cherchent refuge dans des *images* existantes.

'Picturesque' est donc ce qui « ressemble à une peinture ». Plus que jamais, l'observateur est conscient de cette fenêtre entre le moi et son environnement. Cela va jouer un rôle tant dans le développement du jardin paysager à l'anglaise que dans l'émergence du tourisme paysager. Chose surprenante, le pittoresque connaît une renaissance à partir des années 1960, soustrait à un contexte quelque peu petit-bourgeois. Des artistes comme Robert Smithson ou Jeff Wall utiliseront le concept pour représenter, en mots ou en images, des zones indéfinissables, hétérogènes – par exemple dans les banlieues d'aujourd'hui. Dans ce type de paysages, il n'est plus important de savoir s'il s'agit de « culture » ou de « nature », puisque le pittoresque est toujours le résultat temporaire d'une interaction progressive entre diverses forces.

7. Qu'est-ce qui est suffisamment significatif pour être représenté? Voici un point de départ potentiel à l'histoire de l'art. Tandis qu'en Chine ancienne (entre il y a 1800 ans et il y a 500 ans), le paysage – qu'il soit peint ou dessiné à l'encre, presque calligraphié – atteignait une qualité indiscutablement élevée et subtile, l'homme occidental du Moyen

Âge ne connaissait pas et ne créait pas de paysage. Cela ne veut pas dire qu'il ne percevait pas l'horizon. Celui-ci n'était cependant pas assez significatif pour être représenté, parce qu'il est directement lié à la vision humaine. *Chaque* paysage est une représentation élaborée sur la base de l'imagination, de l'humeur ou du point de vue d'un individu humain. Il peut se baser sur un regard rationnel, mesuré, ou au contraire sur des impressions directes, sur une capacité d'observation affûtée ou sur une sensation concrète. Qu'il s'agisse d'un paysage gréco-romain, chinois, japonais ou coréen, occidental ou réalisé dans le Moyen-Orient islamique, dans ce genre pictural, un *moi* se relie par définition à son *environnement* : un non-moi, un « vrai monde, là dehors ». C'est bien beau, vous dites-vous peut-être, mais c'est le cas dans tout genre pictural, n'est-ce pas? C'est possible, mais dans le paysage, cette relation est *le sujet en lui-même*. Le paysage est par essence l'expression de cette interaction, dans laquelle les deux composantes sont aussi actives qu'indispensables. Cela signifie que chaque paysage est par définition *partiellement réaliste*; par conséquent, le paysage ne peut exister dans une culture dominée par le solipsisme. Ce dernier considère que le monde entier n'est qu'une projection de la conscience humaine et nie la réalité d'un monde extérieur objectif (« un vrai monde, là dehors », comme dans la littérature scientifique). Cette conception a fait fureur dans les beaux jours du postmodernisme, et elle existe encore à l'heure actuelle : au sein de la philosophie scientifique, elle est véhiculée par les dénommés « constructivistes sociaux ». Ceux-ci partent du principe que la « validité » de toute théorie relative aux sciences naturelles n'est rien d'autre

que le fruit d'interactions sociales. Le penseur Bruno Latour, dont nous avons déjà parlé, est un adepte actuel de cette vision; il veut supprimer le concept de « nature » et le remplacer par « politique ».

Tout paysage est basé sur une relation entre un ici et un ailleurs. L'ici est souvent nommé « culture » et l'ailleurs « nature ». Mais pour compliquer quelque peu les choses : cette nature se trouve aussi dans le moi, sous la forme des processus inconscients qui y ont lieu. Mieux : c'est elle qui porte le « moi ». Ce moi se réduit donc à une conscience, c'est-à-dire à tout ce qui appartient à cet ensemble plus ou moins cohérent et stable des pensées, des sentiments, des humeurs ou des images, qui à la fois forment le moi conscient et sont formés par ce moi. Cet intense échange peut expliquer pourquoi l'interaction entre le moi et le monde ou entre l'intérieur et l'extérieur forme le sujet même du paysage, pourquoi un moi souhaite exprimer ses états d'âme par le biais de la représentation d'un « paysage intérieur » ou « mental », ou pourquoi nous avons parfois l'impression que le monde extérieur et le monde intérieur se reflètent l'un l'autre. Cela explique aussi pourquoi la technologie de l'image, qui contrôle notre intérieur inconscient de plus en plus efficacement, grignote également le monde extérieur perceptible sensoriellement.

À l'heure actuelle, la question de savoir ce qui est « conscience » ou « libre arbitre » – en bref, de ce qu'est ce « moi » libre et conscient – occupe nombre de penseurs. Peut-être qu'une déroute imminente et peu glorieuse attend cette intense activité, comparable au nombre remarquablement élevé d'*Annonciations* dans la peinture du quinzième siècle : tandis que le paysage avec son horizon – c'est-à-dire la promesse d'une potentielle

circulation horizontale et infinie de la perspective humaine –, la circulation verticale entre la terre et le ciel perdait sa crédibilité. En 1517, Martin Luther a balayé cette circulation, et a fait de chaque représentation du surnaturel un mensonge, une mascarade. La riposte de la contre-réforme a consisté à accepter ce mensonge et à commanditer elle-même et à contrôler la production de ces images. Rapidement, le mensonge de l'imagination a été utilisé avec succès dans la représentation du paysage. Lorsque la terrible guerre de Trente Ans a éclaté, laquelle a vu pour la première fois l'application systématique de la tactique de la terre brûlée, Pierre Paul Rubens a vu son idéal humaniste d'une Europe unie s'effondrer. Il s'est retiré d'Anvers et de la vie publique, et s'est installé avec sa jeune femme au château Het Steen. Tandis que l'Europe partait en fumée, il a créé dans les murs de ce château – comme l'explique Simon Schama – un « alléluia horticole » avec la faune et la flore des colonies espagnoles. Et dans la tradition des Livres d'heures aristocratiques des quatorzième et quinzième siècles, il a fait apparaître Het Steen dans ses impressionnants paysages tardifs, dans lesquels l'atmosphère pastorale s'étend jusqu'à l'horizon. Dans le genre pastoral, emprunté aux Antiques et repris dans les œuvres colorées, émoustillantes et légèrement saturées des Vénitiens Giorgione et Titien, l'harmonie entre l'homme et l'animal ou entre la culture et la nature est chantée et accompagnée de la flûte de pan du berger. Après avoir tenté en vain d'exorciser un monde en conflit (l'Europe des guerres de religion) de sa main de peintre virtuose et puissante, le vieux Rubens a finalement choisi la *retraite*, et de fuir la réalité pour un univers parallèle virtuel et paisible.

Certains, dont le neurologue Dick Swaab, affirment aujourd'hui que la conscience et le libre arbitre sont illusoires, sont des mirages qui nous reflètent notre esprit complètement automatique et inconscient. Imaginons que cette hypothèse conquiert une majorité d'esprits (inconscients) dans un futur proche. Que le moi conscient et libre finit par perdre le dernier fragment de crédit qui lui reste, qu'il jette l'éponge, et qu'il laisse désormais la main à des acteurs plus forts – se dissolvant lui-même dans de nouveaux conglomerats ou assemblages de ce qu'on appelait autrefois « moi » et « non-moi », « homme » et « chose », ou « intelligence naturelle » et « intelligence artificielle ». On mettrait peut-être un point final à cette culture moderne, qui a vécu ses premiers pas prometteurs aux quatorzième et quinzième siècles, dans les villes italiennes, dans les régions allemandes et dans les Pays-Bas méridionaux. Le cas échéant, la perception et la création du paysage perdraient probablement leur sens, du moins dans « notre » culture. Mais on n'en est pas encore là.

Si nous poursuivons ce raisonnement, nous pouvons conclure qu'un paysage découle plus ou moins du processus suivant : cette interaction particulière (entre moi et non-moi, culture et nature, esprit et corps) que nous nommons conscience, se regarde pour ainsi dire dans le miroir, dresse le bilan de son état actuel, ou de son état de présence, et l'amène à s'exprimer dans une image. Par conséquent, cette dernière est toujours en partie le bilan ou l'aperçu d'un non-moi et en partie la réflexion d'un moi. Cette réflexion empêche que la toile soit, comme Alberti l'énonçait, une fenêtre entièrement transparente entre intérieur et extérieur. Dans le cas d'un paysage *peint*, une *main* intervient d'une manière

tout à fait directe et essentielle dans cette circulation à double sens. Celle-ci est, respectivement et dans une plus ou moins grande mesure, liée à et dirigée par le moi conscient et le corps inconscient, par l'observation affûtée ou par une sensation concrète, par l'expression d'un moi ou les impressions d'un extérieur, par un appareil (de mesure) ou par une série de codes et conventions stylistiques.

8. Il y a deux petites décennies, notre campagne était embellie par de grandes affiches avec l'inscription : « Ce paysage vous est gratuitement offert par l'agriculture. » Dans cette campagne de promotion très lucide, le Syndicat des agriculteurs a mis en scène l'agriculture. Peut-être que le réalisme du dix-neuvième siècle leur a servi d'exemple. Lorsque les grands récits et faits historiques étaient représentés, le paysan anonyme faisait tout au plus partie du décor. Sauf chez Pieter Brueghel l'Ancien. Dans *La Chute d'Icare* (vers 1558), Brueghel joue avec la perspective, c'est-à-dire avec les proportions habituelles entre avant-plan et arrière-plan. Il place le paysan anonyme au premier plan, tandis que la toute petite jambe du protagoniste se débat encore un peu dans l'eau. Au théâtre, il fallait attendre la moitié des années 1700, plus précisément les instructions de Denis Diderot, pour que l'acteur tourne le dos au public si l'action fictive le demande. Un fait révolutionnaire. Et ce, parce que l'acteur, tout comme le paysan de Brueghel ou la laitière de Vermeer, était entièrement impliqué dans son œuvre fictive, et par conséquent niait la présence du spectateur ; l'espace de la représentation acquérait dès lors une pleine autonomie par rapport à l'observateur. Le théâtre du quatrième mur était né. Avant Brueghel, le peintre allemand

Albrecht Altdorfer avait contré l'inattaquable et prétendue priorité pour les grands récits d'une autre manière ; en les faisant disparaître. C'est un moment magique dans l'histoire de la peinture : lorsque le récit disparaît de l'image, on entre immédiatement dans une autre époque – celle du paysage autonome. Désormais, ce paysage a en soi suffisamment de sens pour être représenté. Maintenant qu'il ne se passe apparemment plus *rien*, on commence automatiquement à accorder plus d'attention au jeu de la couleur et de la lumière, à la

de l'univers était relégué à l'arrière-plan de ces grands récits. L'erreur fatale de l'humanisme italien a été de penser, en reprenant littéralement des Antiques l'idéalisation de l'humain, que la culture théocentrique laisserait la place à une culture anthropocentrique. Ils n'avaient pas réalisé que, à mesure que la connaissance humaine ferait des bonds en avant, la place de l'humain se raterait jusqu'à devenir une poussière dans l'univers. Après que Da Vinci, avec son Homme de Vitruve, a placé l'anatomie humaine, liée à la géométrie, au



Les Casseurs de pierre de Gustave Courbet (1849)

touche, à la composition – bref, aux éléments formels et matériels de la peinture.

Ce qu'Altdorfer et Brueghel ont exprimé, c'est l'émergence d'une conscience culturelle qui s'éloignait d'une conception majoritairement anthropocentrique : une vision du cosmos selon laquelle les grands récits humains occupaient invariablement le premier plan, et le reste

centre de l'univers, Brueghel a fait chuter l'homme idéalisé de son cheval. C'est la renaissance nordique qui a posé les fondements d'une modernité séculaire. Les Allemands et les Flamands les ont transmis aux Hollandais qui les ont à leur tour transmis aux Anglais, les ancêtres de notre culture occidentale actuelle. Les sciences naturelles modernes ont

été le principal moteur de cette transition fondamentale d'une conception religieuse vers une conception séculaire. Le potentiel révolutionnaire de la figure de dos s'est à nouveau manifesté dans *Les Casseurs de pierres* de Gustave Courbet (1849). Le futur communard entendait probablement comparer son activité de peintre avec celle du casseur de pierres, c'est-à-dire avec un travail non pas virtuose, mais élémentaire, lié le plus directement possible au matériau le plus élémentaire, le plus brut. Comme indiqué, la figure de dos exige un certain degré d'autonomie pour soi et son environnement. Nous sommes face à une montagne; plus de vue lointaine ou d'horizon, il ne reste qu'un tout petit coin de lumière (au début du seizième siècle, Altdorfer avait déjà eu l'audace d'oser quelque chose de similaire, en coupant brutalement l'herbe sous le pied à la toute récente conquête de la profondeur virtuelle). Il en résulte un fort nivellement de l'espace de l'image. Dans ses représentations de côtes rocheuses, de cascades ou de grottes, Courbet ne nous montre pas seulement un paysage : il donne réellement l'initiative aux pouvoirs de formation de la nature même. La nature matérielle se voit attribuer par Courbet, qui a grandi dans le Jura, dont la pierre calcaire est douce et érodée, un rôle d'artiste, de « sculpteur ». De ce matérialisme brut – au sein duquel *La source de la Loue* et *L'origine du monde* sont foncièrement similaires –, il n'y avait plus qu'un petit pas à franchir pour arriver à une peinture dans laquelle le processus matériel de peindre est lui-même l'unique sujet. Quelques décennies après Courbet, Paul Cézanne, dans sa série *Montagne*

Sainte-Victoire, représente des dizaines de fois les mêmes masses rocheuses. De nouveau, on constate un nivellement, et cette fois aussi une fragmentation de l'espace de l'image. Et parallèlement, la quête de nouveaux rapports ou structures ne se fait pas dans la relation entre image et réalité extérieure, mais dans la réalité formelle et matérielle de la toile elle-même. Une évolution qui, via le cubisme analytique, formerait finalement une des voies vers le « paint and flatness » de l'art non représentatif. Pour le jeune Clement Greenberg, rédacteur de la *Partisan Review* et LE maître théorique du modernisme, le premier avant-gardiste n'était pas Manet, mais Courbet. Je me souviens de la conservatrice bulgare Vessela Nozharova, qui a refusé la présentation d'art paysager contemporain, car « trop bourgeois ». L'histoire de l'avant-garde semble indiquer que cette vision est quelque peu à nuancer.

Néanmoins, à l'heure actuelle, il nous arrive de regarder avec un peu de désespoir une peinture réaliste de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, créée par exemple dans la vallée de la Lys, en nous demandant ce qui est en jeu, bon sang, quand on peigne une vache, une prairie, une rangée d'arbres, un ruisseau et quelques nuages duveteux, assortis ou non d'un paysan, d'un palefrenier ou d'une laitière. Je suppose que l'artiste voulait créer un coin de monde autonome, sans récit, sans fanfreluches. Voulait-il proposer cette sorte d'idylle pastorale – une version élémentaire de Rubens au château Het Steen – pour permettre au spectateur d'échapper un peu à la misère pestilentielle et aux conflits insolubles de la ville? Ou voulait-il seulement, dans la tradition de Brueghel ou de Courbet, nous plonger dans une

dure réalité : une réalité brute, matérielle, où l'homme n'a rien à dire et à laquelle il n'appartient pas ? Un terme comme « réalisme romantique », qui est parfois utilisé pour certains peintres de la Lys, laisse supposer que les pôles « réalisme » versus « évasion » n'ont pas besoin d'être exclus, mais qu'ils offrent une place aux gradations, au double sens et au paradoxe. Nous pouvons également constater comment ces peintres de la Lys, dans leurs écoles successives ou au contraire dans leurs langages individuels, ont exploré quasiment toutes les gradations et positions dans l'interaction toujours équivoque qu'est le paysage. La diversité des représentations paysagères qui ont été réalisées au fil du temps dans le Pays de la Lys devrait permettre de rédiger une « petite histoire du paysage ».

En raison de ses constantes variations de style ou de langage, on attribue parfois à Gerhard Richter le relativisme de la culture postmoderne. Rien n'est moins vrai. Richter reste profondément un artiste moderne, un néo-kantien. La nature, qui lui apparaît toujours parfaite, est sa première et sa dernière pierre de touche. De l'autre côté, il y a les nombreuses limites de la perception humaine et de sa capacité à représenter le monde. Dans cette vision, Richter partage beaucoup de points communs avec son contemporain Marcel Broodthaers, comme on le voit dans la citation qui accompagne cette introduction. Cela explique le scepticisme de Richter quant à toute décision, discipline ou langage artistique, et son amour pour « l'indice » – au centre de la photographie quotidien – à peine touchés par des intentions esthétiques. L'interaction entre les limites humaines et la perfection sublime est la base de la volatilité de Richter. Tant ses paysages hyperréalistes que ses

œuvres plus concrètes, non représentatives, font montre du matérialisme brut, direct ou « automatique » de Courbet. Leurs échanges mutuels évoquent également les œuvres et les écrits d'un autre contemporain : l'artiste de Land Art Robert Smithson, dont l'œuvre n'avait rien à voir avec une « *Sehnsucht* » (une forme de nostalgie) envers une nature intacte, a construit ses œuvres sur le fond de tensions entre le « site » (de préférence des « non-lieux » comme une carrière abandonnée) et le « non-site » (les cartes, photos, textes présentés dans l'espace d'exposition, ainsi que les matériaux bruts du site jetés dans des conteneurs). Il écrit : « On n'échappe pas à la matière. On n'échappe pas au physique, on n'échappe pas à l'esprit. Tous deux sont constamment en trajectoire de collision. On pourrait dire que mon travail est comme un désastre artistique. C'est une douce catastrophe de l'esprit et de la matière. » Et aussi, se référant à un compagnon de pensée : « Au lieu d'utiliser un pinceau pour faire de l'art, Robert Morris aimerait utiliser un bulldozer. »

9. Aujourd'hui, le terme « Anthropocène » est assez généralement accepté en géologie, en climatologie et dans d'autres cercles. C'est l'appellation d'une nouvelle ère géologique, qui a commencé plus ou moins lors de l'invention de la machine à vapeur, au début du dix-neuvième siècle. Il s'agit de l'époque au cours de laquelle l'impact de l'homme sur la nature est si fort qu'il change indéniablement la nature. Il est évident que cela perturbe fortement l'interaction entre « nature » et « culture ». Certains sont pleinement occupés à attribuer à des entités organiques ou anorganiques un comportement propre, une volonté propre ou des sentiments propres (Aristotélès revisité)

– pour leur «redonner une voix». Force est de constater qu'ils font souvent cela au nom du combat contre «l'anthropocentrisme de la culture moderne». Autrement dit, ils réécriraient bien notre toute jeune histoire en des termes très différents, voire opposés. D'autres, ceux qui se complaisent volontiers dans des prophéties tragiques, pensent que depuis le début de l'Anthropocène, nous vivons en fait dans la période post-apocalyptique.

La digitalisation a sursaturé la planète avec la circulation horizontale, dont les promesses alléchantes ont lancé la globalisation dès le quinzième siècle. Le penseur slovène Slavoj Žižek pense qu'internet présente les caractéristiques d'un nouveau dieu : il est fabriqué par l'homme ; il est omniprésent ; personne n'a de vue complète ou d'emprise totale sur lui, mais il existe des «églises» – Google, Facebook, Apple, Spotify... – qui le canalisent le mieux possible et qui sont en mission pour essayer de gagner des âmes. La digitalisation a un énorme impact non seulement sur notre relation au monde (proche ou global), sur le marché financier ou sur le marché de l'art, mais également sur l'évolution de la robotique, de la biotechnologie et de l'intelligence artificielle – des évolutions qui sont en train de modifier radicalement la relation entre le moi et le non-moi. Pensez par exemple à ce récent accident de voiture mortel, qui pose la question de savoir «qui» doit être tenu pour responsable : la personne derrière le volant ou le système de conduite de la voiture (en grande partie) automatique. À cet égard, on parle d'ère post-humaine. Donc : tandis que la chose acquiert davantage de personnalité, l'homme commence à présenter davantage de traits d'une chose. Dans les formes actuelles de la pensée

matérialiste, dans le sillage du philosophe Gilles Deleuze ou du neurologue Antonio Damasio, on rejette le dualisme – par exemple entre «moi» et «non-moi» ou entre «culture» et «nature» – de Descartes et Newton. À la place, on s'inspire de la pensée moniste de Spinoza et de Leibniz, contemporain de Newton. Le tout est de savoir si le paysage a encore un rôle significatif à y jouer.

L'œuvre d'art d'Aÿse Erkmen sur la Korenmarkt à Gand contient une succession de formes de fenêtres qu'elle a trouvées dans le centre historique et rassemblées. Est-ce un monument à la gloire de la fenêtre? Cela signifierait-il que la fenêtre, en tant que moyen pour représenter la relation entre moi et le monde, appartient à une culture passée et qu'elle est propice aux commémorations? Je crois que non. Selon moi, la sculpture d'Erkmen est plutôt un totem, une mascotte. Aujourd'hui, la fenêtre est notre principale conseillère. Elle n'a jamais faibli. Jamais auparavant les fenêtres – ou les écrans d'affichage – ne nous ont permis d'approcher notre environnement de manière si intense et si omniprésente. Tant que nous utiliserons des écrans pour nous relier au monde, la relation conflictuelle entre les deux espaces – celui de l'expérience immédiate, quotidienne et l'espace abstrait, infini – restera en mouvement, et nous aurons besoin du paysage moderne pour représenter les relations continuellement changeantes entre le moi et le non-moi, l'ici et l'ailleurs, la culture et la nature. Posons-nous donc une question plus adéquate : que pourraient signifier à l'heure actuelle «culture», «nature», et leur interaction? Tant que de telles questions se poseront, nous aurons recours aux paysages, en espérant que ceux-ci puissent nous faire gagner un peu de sagesse.

Frank Maes est directeur artistique d'Emergent à Veurne. En 2009, il a présenté, avec Steven Jacobs, l'exposition et le catalogue *Beyond the Picturesque*, présenté au S.M.A.K de Gand et au MARTa Herford. Il prépare un doctorat à l'Université d'Amsterdam sur et autour de l'œuvre du sculpteur et dessinateur canadien Royden Rabinowitch.

10. Pour conclure, Saar De Buysere nous donne un petit conseil : « Imaginez, vous êtes romantiquement installé. Vous profiteriez bien d'un coucher de soleil.

Mais il est seulement midi et vous en avez vraiment envie. Comment allez-vous faire ? Levez-vous de sorte que votre visage soit tourné vers le soleil. Ouvrez les yeux. Si nécessaire, mettez des lunettes de soleil. Mettez-vous à marcher à reculons, le plus vite possible, de manière à vous éloigner du soleil. Faites attention à ne pas trébucher. Marchez jusqu'à ce que vous ne voyiez plus le soleil. Avec cette méthode, vous pouvez profiter d'un coucher de soleil lorsque ça vous chante. »

FRANK MAES 'Landscape as Paradox'

Here are, as a possible introduction or in accompaniment to a summer trip in the Lys Region, a number of reflections on the (painted) landscape, its history and its possible effect or significance today. They are collected in ten "notes." You will probably not find a clear destination in this collection, at most a few signposts. The order of the numbered notes was not randomly chosen. Nevertheless, you do not have to follow it; since the author has browsed through the history of the landscape without much respect for chronology, you are free to do the same.

1. I wish to start with the observation of an artist. Lukas Vandenabeele showed me how, in contrast to what we are used to, in Byzantine art the perspective lines often converge in the opposite direction. That is to say, the unknown entity that is looking, the origin of the gaze, is there, on the other side of the image. "What an elegant solution!" the artist added.

In medieval culture it is God who creates, sees, interprets, gives meaning and reveals all of this. Man is not expected to act as a free or autonomous, acting or creating 'subject.' Painting then, is not a free but rather a subservient art, aimed at representing the revealed Word of God – that is, what He has created, seen, interpreted or has given meaning. The divine revelation cannot only be read in the Bible, but also in the 'Book of Nature.' The natural environment is only significant insofar as it contains symbols that refer to the supernatural. There are no landscapes in Byzantine churches and palaces or in medieval court art. They have disappeared from sight,

together with the end of the Western Roman Empire and the development of a theocentric worldview.

2. Filmmaker Peter Delpout combines his love for the bicycle with his love of the landscape. He pleads, in that respect, for an ambling kind of cycling. Once, when he climbed Mont Ventoux, he became a body, a body that was so completely taken by the struggle against gravity, that it became completely blind to its surroundings. His conscious self shrivelled to nothing. He never wants to put himself through this again.

When Delpout cycled through the American country together with his partner and spoke to a farmer's wife on the way, she said exactly what my grandfather, a farmer, used to say when he left the house: "I'm going to the land." Landscapes are unknown to Native American or farm cultures. The reason is the same in both cases. The farmer or the Native American are too much part of their environment to want or be able to grasp it as an image. Landscape philosopher Ton Lemaire expresses this in a more plastic manner. The proto-modern man of the Renaissance had to take the mythical land out of the back of his mind (the unconscious), and present it in front of him as an object so that he himself could become a subject. We could also say that, in a mythical world, the boundaries between the I and the non-I are vague and porous, that the I is present in its environment in a 'scattered' manner, just as the environment is scattered in the I. The one who makes the land the object of his gaze, on the other hand, is,

as a viewer, as *concentrated* as that object, so that both distinguish themselves from each other through a mutual distance. However, it would be a mistake to assume that this would establish a one-way movement from the subject to the object. The landscape is the interaction between the two, in which sometimes the one takes more initiative than the other.

3. How important was Ibn al-Haytham for the development of the landscape, be it in the East or the West? In addition to the Greco-Roman, Chinese, Japanese, Korean and Western cultures, part of the Islamic world has also produced landscapes. The simplistic dichotomy between an individualistic and rational West versus a collectivist and mystical-irrational East needs to be revised. A crucial step in the development and systematization of the relationship between the individual gaze and its surroundings was made in eleventh-century Egypt. Ibn-al-Haytham, in Europe also known as Alhazen, came from Basra (in present-day Iraq). He published a first coherent theory on optics in 1021. He provided empirical evidence that light can only follow a straight line to the eye. This enabled him to describe light rays by means of geometry. For example, Alhazen demonstrated scientifically why things of the same size look smaller as they are further away from us.

In European art it would take until the fourteenth century before the principle of perspective foreshortening was – initially hesitantly and not always consistently – applied. And when, in around 1420, the Florentine Filippo Brunelleschi ‘invented’ the correct geometrical perspective, we can only guess as to whether and to what extent he was familiar with *Kitab al-Manazir*, Alhazen’s Book of optics.

As far as the Chinese landscape artists are concerned, despite the fact that they were not concerned with any exact mathematical system (which did not matter anyway in a culture dominated by Taoism and Buddhism), perspective shortening appears much earlier in their works. It is, for example, manifestly present in Qu Ding’s beautiful mountain landscapes in washed ink. The very fact that many names of individual artists from ancient China are known to us – in contrast to painters or sculptors from our middle ages – proves that, in this culture, the individual was a significant actor. Qu Ding was active during the Song dynasty, during the quarter century that followed the publication of Alhazen’s book. Is it possible that this book first influenced Eastern art (via the Silk Road), and later Western art (via the Moors on the Iberian Peninsula) in a decisive way? There is no proof. It is an attractive idea that some important foundations of modern science – which was the engine of modern secularism – would have been laid in Islamic culture (Alhazen was not alone, of course, but was part of a flourishing culture). Nor can it be demonstrated beyond any doubt that certain landscape backgrounds in the oeuvre of Leonardo da Vinci would be directly inspired by some earlier Chinese examples, which had reached Istanbul via the Silk Road. The hypothesis is tempting, as the similarities are striking.

Al-Haytham was also the first to describe a *camera obscura*, a hole camera that is as big as a room. Every camera is nothing but a mechanized – and later digitized – mathematically exact central perspective. It is generally accepted that it was Johannes Vermeer who, using the lenses of his friend Van Leeuwenhoek, was one of the first in around 1660 to use

this device in his painterly process. No wonder that his *View of Delft* has a photographic air about it, while the contours remain somewhat vague: on the one hand the image already evinces the 'index' or printed character of an analog camera; on the other hand, the lenses are not yet strong enough to make possible the projection of a sharp image.

4. That distance views are bluish, as in 'the blue yonder' can be seen in the early sixteenth-century landscapes of Joachim Patinir. Already in the oeuvre of the Van Eyck brothers, a century or so before, the colour perspective and atmospheric perspective give depth to the image.

Since Newton's *Opticks* (1704),

natural science states that white light consists of all the colours of the rainbow, and that each colour can be defined and measured using a specific wavelength. What we perceive as 'blue' is a surface that only reflects light at that specific frequency, absorbing all the remaining wavelengths. Perhaps it is the relatively short wavelength of blue light that gives it this curious quality: even though it colours a surface that is motionless relative to me, it appears as if it is moving away from me. Red and orange have the opposite effect. Without knowing the scientific theory, the Flemish Renaissance painters were familiar with its concrete effects, and applied this knowledge in their works: red and orange in the foreground, blue and violet in the background; in between, a predominance of greens and yellows.

In doing so, they often pulled the front and middle plan into focus, so that the image in the vicinity of the bluish-purple horizon fades

away – making the 'atmosphere' tangible to the viewer, as if it were a substance that partly blocks the rays of light coming from the blue yonder. This, moreover, has also proved to be physically correct. Blue light, because of its shorter wavelength, can penetrate our atmosphere less easily. This explains why the sun turns red when it comes up or sets. At sunset and sundown, the distance the light has to travel obliquely through the atmosphere is much greater than when the sun is in the zenith.

5. Why does an ancient Athenian or Roman see straight lines as curved, while we perceive them as straight? And above all, who is right?

It is only when the centre of Western culture shifted from the countryside to the cities, that the necessary mental distance arose to make an aesthetic view of the land possible. A remarkable high number of fifteenth-century images represent interiors. Here, the landscape often appears through the window. Through the representation of architecture, the new relationships between the human individual – that new cultural protagonist of early modernity – and its environment were explored and constructed. The new function of the painting, according to the fifteenth-century architect and amateur painter Leon Battista Alberti, is that of the window. The image is, more specifically, a flat, transparent cross-section of the 'visual cone.' The top of this cone is located in the eye of the viewer. It is connected to individual points in the space of the representation. In this view we can only speak of an entirely perspectivistic picture when the complete canvas is transformed into a 'window.' The viewer is supposed to believe that he or she is

looking through this window at a space, the space of the image.

That window (that flat section) shows something of a sensibly perceptible reality, but it is also an extreme abstraction. It does not correspond with the 'retinal image' (which literally falls onto our retina) nor with the 'visual image' that our brain immediately makes of it, based on both visual and tactile stimuli. It is, after all, the gaze of a cyclops, a creature with one eye. Or a voyeur who, as in Marcel Duchamp's *Etant donnés*, looks through a hole. And in the sensory perception, light rays do not fall on a straight surface, but on the concave inner sides of two spheres (the eyes), which, moreover, constantly move. This makes, firstly, that straight lines are not actually perceived as straight (as in the linear, geometrical perspective), but as curved. The second consequence is that the retinal image sometimes represents as equally long things that have an objectively different length, because the angles at which they fall onto the concave surface of the eye are the same. Projected onto a two-dimensional plane, on the other hand, the ratios between the lengths will be the same as those between the lengths of the objects themselves. In short, the distortions and abstractions that the window brings about enable the viewer not only to measure objective distances, but also to represent them correctly on a two-dimensional plane. The latter is impossible if the perspective is to remain faithful to the retinal image, since a spherical surface cannot be rolled out onto a two-dimensional plane. Such a perspective leads to a representation with various horizon lines, and above all, it can never be measured or ordered in a completely systematic way. The different vanishing points may or may not be on a

vertical axis. The latter case is known as 'herringbone perspective.' In a second option, parallel lines will not be made to converge in depth, but will more or less be represented as parallels.

The herringbone perspective, closer to our actual perception than the mathematical perspective, can be found in the oldest landscapes known to us, in late Hellenistic and, subsequently, Roman art. It was reused in the fourteenth-century art in Siena, for instance by the painter Duccio. And while in Firenze ratio prevailed, thus establishing in around 1420 the basis of a mathematically correct, linear perspective, perspective in Northern painting was at that time rather based on keen observation. In southern Dutch landscapes we often find various horizon lines until well into the sixteenth century. This explains why the horizon is usually quite high. What we wrote about the ancient Chinese landscapes therefore also applies to the Greco-Roman, the Sieneese and the South-Dutch landscape: they testify to an individual-human approach to the world, and yet they are, like the twentieth-century art historian Erwin Panofsky indicates, not *modern*. I would add that this also applies to the Italian Renaissance.

In the physics of Aristotle, the same logic is in force throughout the sublunary world: each being or thing responds to an internal purpose or intention. It is very *human* in this sense. The facts (how we think the world *is*) and the values or meanings we give to its direct appearances coincide. Such a worldview is called teleological (purposive) and anthropocentric, since all natural phenomena pursue the same, meaningful connections and goals as us in our direct observations or actions and interpersonal relationships – the whole world is *our*

world. It goes without saying that, within this vision, the world reveals its logical order to the direct human perception. In it, objectively straight lines are curved and objectively unequal distances are sometimes equal to each other. It also explains why in this whole sublunary world everything is *limited*. In a perfectly human world nothing can be infinite.

All of this began to burst at the seams in 1453 when Nicolaus Copernicus placed our globe in a heliocentric planetary system. Suddenly, scientific facts (we know that the earth revolves around the sun) and inter-human meanings (we feel that we are stationary and we see that the sun is moving around us) no longer coincided. After a long evolution, at the end of the seventeenth century, Newton's scientific synthesis would finally sweep away the Aristotelian worldview. The basic conditions for that cultural transition were created in the fourteenth and fifteenth centuries, a process in which the invention and development of the correct geometric perspective played a central role. As such, an individual observer relates to a three-dimensional, homogeneous, isotropic (with exactly the same characteristics in each point) and *infinite* space. That is the perfectly rational, measurable, abstract space of *geometry*. It has *nothing concretely human*. On the one hand, the viewer has, within the frame, a complete overview of the space of the image; on the other hand, he or she relates to a *fragment* of that infinite but endlessly similar space.

On this side of the window the individual viewer is in a completely different situation. He or she is effectively *in* a space (not outside), with the result that it can never be overviewed. The space of these direct impressions is always heterogeneous, anisotropic, extremely

limited, and has – according to the scientist Henri Poincaré at the end of the nineteenth century – as many dimensions as there are types of muscle contraction when I move in this concrete 'here and now' – which makes me wonder which muscles and tendons are involved in the act of painting.

After Newton it would take a long time before the implications of the new 'paradigm' or worldview could be fully understood, experienced or expressed. The first *explicit* expressions of the indissoluble interplay between facts and values that makes us modern – the fact that we, as moderns, *are* the gap between the two – were created in Romanticism. Via Constable and Turner, the impressionists and, above all, the post-impressionists (Van Gogh, Gauguin, Seurat, Cézanne – contemporaries of Poincaré), the expression of 'modernity' came to fruition in the Modernism of the early twentieth century. Perhaps it has never been entirely successful so that we, in this sense, have never truly been (entirely) modern as the influential French 'science anthropologist' Bruno Latour claims.

The easiest way to follow the evolution of this (partially) modern consciousness is, I suspect, based on the history of early modern and modern landscape painting. For the modern landscape *is* the expression of an interaction between those two spaces. This involves a constant weighing as to what takes prevalence – something for which every artist, (sub)culture, period or era has sought different equilibriums. If all goes well, the final balance is always characterized by ambiguities or paradoxes, and contains the unbreakable gap between the two spaces. Moreover, it is crucial to realize that the final artwork, whatever its quality, and *a fortiori* when it concerns

a drawing or a painting, always belongs to the concrete space of everyday experience. In that sense, something like 'abstract painting' is a contradiction in terms. To the extent that the landscape of the Italian Renaissance, for example, dissipated all too enthusiastically and freely in the endless and ideal geometrical space, ignoring the limitations and internal conflicts of the 'here and now', we cannot call it modern either.



Uderweysung der Messung by Albrecht Dürer (made ca. 1525, published posthumously in 1538)

6. The central philosopher of (the development towards) modernity was Immanuel Kant. At the end of the eighteenth century he was the first to make a comprehensive assessment of what Newton had brought about. The table of contents of Kant's *Critique of Judgment* is intriguing from the perspective of landscape art. He first deals with the appreciation of art. The second part comprises the appreciation of nature, not as a blind mechanism (subject of his *First Critique*), but as an *appearance* (so actually, as a landscape), which in its organic multiformity is too complex to grasp with the effective causality of concepts. This brings us to the area of 'puposive causes', with which Kant seems to stealthily reintroduce Aristotle and his 'teleology'. This yields some of the most beautiful

passages on the interaction between art and nature, or between the I and its environment, that modernity has ever produced. If we like something in the natural environment, Kant writes, it is as *if* it is a work of art. And if a work of art is truly sovereign, autonomous, then we realize that it is a work of art, a human artefact, but then it simultaneously also appears, thanks to the freedom of artistry, as *if* it were nature. Or, "We can view it as a fa-

your shown to us by nature, that it, aside from usefulness, has given beauty and charm so lavishly, and love it for that reason; just as we can regard it with respect because of its immensity, and we can feel ourselves ennobled in this consideration. Yes, it is as if nature, in its innermost essence, has created and dressed its beautiful stage for this purpose." Kant indeed reintroduces the anthropocentric purposiveness of Aristotle. But we find ourselves in the realm of the 'as if,' in which we can only say something when we *add* meanings to the facts. We exist, in other words, in the eternally paradoxical and ambiguous domain of the metaphor, drama or art. It never concerns explanatory, yet always reflective judgments. The most intriguing thing is, however, that this also applies to biology, or the

study of living organisms. After all, these are characterized by a 'circular causality' (everything is cause and effect of each other). That is why, analogous to the work of art, they escape pure reason. This interaction between nature and artefact is also central to domains such as biotechnology and artificial intelligence.

In the cited quotation, in which he uses the word 'immensity', Kant speaks both of classical beauty and of the 'sublime.' In the eighteenth century, in addition to classical – renaissance – beauty, two new aesthetic approaches to the (natural) environment are formulated. The feeling for the 'sublime' – for the elevated, but also the extreme, unimaginable, inhuman – in nature is inherently part of the essence of modern culture, and of the modern perspective, as formulated above. This sensitivity stems from that insuperable gap between the extremely limited world of our everyday experience, and the awareness of that infinite space on the other side of the window. Giordano Bruno or Blaise Pascal already mention it. We can distinguish it in both the first manifestly fragmentary landscapes of, for example, Jan Van Goyen, or the animated nature scenes of Jacob van Ruisdael. They will have a direct influence on John Constable's and J.M.W. Turner's nineteenth-century landscapes.

The second new aesthetic is that of 'the picturesque.' In contrast to classical beauty, the environment is not approached here as a plan, from above, but *from within*. In the interaction between both sides of the window, relatively more emphasis is placed, logically, on the space of the direct impression. Consequently, this aesthetic has more attention for what is disparate, irregular or rich in contrast. And in a world in which the systematic, royal gaze has vanished

– we are after all in the second half of the eighteenth century – the citizen seeks refuge in existing *images*. 'Picturesque' is thus that which 'looks like a painting.' In this way, the viewer becomes more aware than ever of the window between the I and its environment. This will play a central role both in the development of the English landscape garden and in the budding landscape tourism. It is remarkable that from the 1960s, there is a revival of the 'picturesque', yet entirely removed from a somewhat stodgy, petty bourgeois context. Artists such as Robert Smithson or Jeff Wall will use the term to capture indefinable, heterogeneous zones – for example in the contemporary '*suburb*' – in words or images. In this type of landscape it no longer matters whether it is 'culture' or 'nature', since the picturesque is always the temporary outcome of a process-based interaction between various forces.

7. What is meaningful enough to be depicted? This is a possible starting point for art history. While the painted or ink-drawn, almost calligraphed landscape in ancient China (between roughly 1800 and 500 years ago) came to an undoubtedly high and subtle quality, medieval man in the West was not aware of, or did not create, any landscape. This does not mean that he or she did not perceive a horizon. It was, however, not meaningful enough to be depicted, because it is directly connected to the human gaze. *Every landscape is a representation built from the standpoint of an individual mood or point of view.* This can predominantly be based on a rational, measuring gaze or rather on direct impressions, on a perceptive power of observation or a hesitant feeling. Whether the landscape is Greek, Chinese, Japanese, Korean,

Western, or from the Islamic Middle East, in this painterly genre an *I* relates by definition to his or her *environment*: a non-*I*, a 'real world out there.' Well and good, you might object, but is that not the case in every painterly genre? That's possible, but in a landscape that relationship is *the actual subject*. The landscape is essentially the expression of that interaction, in which both components are as active as they are indispensable. This means that every landscape is by definition *partly realistic*. It also implies that no landscape can exist in a culture dominated by solipsism. The latter regards the whole world as nothing but a projection of human consciousness; the reality of an objective outside world (a 'real world out there,' as it is called in scientific literature) is denied. This view was particularly popular in the heyday of Postmodernism. But even today it is very much alive: in science philosophy it is propagated by the so-called

'social constructivists.' They assume that the 'validity' of every scientific theory is nothing but the fruit of social interactions. The already mentioned thinker Bruno Latour, a contemporary adept of this vision, wants to abolish the concept of 'nature' and replace it with 'politics.'

Every landscape is based on a relationship between a here and an elsewhere. The here is often referred to as 'culture', the elsewhere 'nature', but to make it more complex: the nature is also in the *I*, in the form of the unconscious processes that take place in it. More so, the '*I*' is carried by it. The *I* then narrows into a consciousness, that is to say into a more or less stable and

coherently developing set of thoughts, feelings, moods or images, which both constitute the conscious self and are formed by it. This intense interrelationship can explain why the interaction between the *I* and the world or between inside and outside forms the real subject of the landscape, why an *I* wishes to express the stirrings of its soul through the representation of an 'inner' or 'mental landscape', or why we sometimes have the impression that the world outside and that within seem to mirror each other. It also makes clear why image technology, which increasingly controls our unconscious interior, also consumes the sensually perceptible outside world.

Today, the question of what 'consciousness' or 'free will' is – in short, what that free, conscious '*I*' is – keeps many thinkers preoccupied. Perhaps this busy activity points to an imminent, inglorious retreat, comparable to the remarkably high number of *Annunciations* in fifteenth-century painting: while the landscape with its horizon – that is, the promise of the potentially endless horizontal movement of the human perspective – appeared through the window, the vertical movement between earth and sky lost credibility. In 1517, Martin Luther abolished this movement, making of every representation of the supernatural a lie, a mockery. The clever countermove of the Counter Reformation was to embrace that lie, and to henceforth steer and control the production of these images itself. Right away, the lie of the imagination was also successfully applied in the representation of the landscape. When the terrible Thirty Years' War broke out, in which for the first time the scorched earth technique was systematically applied, Peter Paul Rubens saw his humanistic ideal of a united

“Tout objet est victime de sa nature, même dans un tableau transparent, la couleur cache la toile, et la moulture le cadre.” Marcel Broodthaers

Europe collapse. He withdrew from Antwerp and public life, and settled with his young wife in castle Het Steen. While Europe was burning, he created, within the castle walls – as Simon Schama puts it – a ‘horticultural hallelujah’ with fauna and flora from the Spanish colonies. And he represented Het Steen, in the tradition of the fourteenth and fifteenth-century aristocratic books of hours, in his impressive late landscapes, in which the pastoral atmosphere extends to the horizon. The pastoral genre, borrowed from Antiquity and assimilated in the sensuous, colour and light-saturated art of the Venetians Giorgione

and Titian, celebrates the harmony between man and animal or between culture and nature, accompanied by the flute of the shepherd. After he had unsuccessfully tried to put a conflicting world (the Europe of the religious wars) to his virtuoso and powerful hand, the older Rubens eventually opted for a retreat, a flight from reality, a virtual and peaceful parallel universe.

Some, including neurologist Dick Swaab, today claim that both consciousness and free will are illusory phantasms that our fully automatic, unconscious mind holds out to us. Imagine that this hypothesis conquers a majority of the (unconscious) brains within the foreseeable future. That the conscious, free self finally loses its last remnant of credence, throws in the towel, and leaves the initiative to now stronger actors – dissolving itself in new conglomerates or compositions of what was formerly known as ‘I’ and ‘non-I’, ‘man’ and ‘thing,’ or ‘natural’ and ‘artificial intelligence.’ Then we might finally put an end to that modern

culture, which in the fourteenth and fifteenth centuries had its promising start in Italian city states, German territories and the Southern Netherlands. In that case, at least in ‘our’ culture, the perception and creation of the landscape will presumably lose its meaning. But we are not there yet.

If we extend this reasoning, we can conclude that a landscape is simply the outcome of the following process: the special interaction (between I and non-I, culture and nature, mind and body) which we call consciousness, looks as it were in the mirror, takes account of its present state, or its state of presence, and expresses it in an image. The latter is, therefore, always partly an over- or through-view of a non-I, and partly a reflection of an I. This reflection prevents the canvas from ever completely becoming, as Alberti put it, a transparent window between inside and outside. If it concerns a painted landscape, then there is, in a very direct and crucial way, a hand involved in this two-way movement. This is, respectively and to a greater or lesser degree, connected to, and directed by, the conscious self and the unconscious body, by sharp observation or a tentative feeling, by the expression of an I or the impressions of an outside, by a (measuring) apparatus or a set of stylistic codes and conventions.

8. Roughly two decades ago our countryside was decorated with large posters that stated: ‘This landscape is offered to you for free by agriculture.’ In this lucid promotional campaign, the *Boerenbond* (transl. Farmers’ Association) turned agriculture into a spectacle. Perhaps they were inspired by nineteenth-century Realism.

When the great stories and histories were depicted, the nameless farmer was

at most part of the décor. Unless in the case of Pieter Bruegel the Elder. In *The Fall of Icarus* (about 1558) he pulled the perspective, i.e. the usual relations between foreground and background, out of kilter. He placed the anonymous farmer on the foreground, while the puny leg of the protagonist can be seen thrashing about in the depth of the painting. In the theatre, this did not occur until the mid 1700s, more specifically until the moment when Denis Diderot told an actor to turn his back to the audience if the fictional

Albrecht Altdorfer had countered the assumed untouchable precedence of the big stories in a different way, namely by making them disappear. A magical moment in the history of painting: when the story disappears from the image, we are immediately transported into a different time – that of the autonomous landscape. From now on, the landscape *in itself* is sufficiently significant to be depicted. Now that apparently nothing is happening, we automatically start to pay more attention to the play of light and colour,



The Stone Breakers of Gustave Courbet (1849)

action demanded it. A revolutionary deed. Precisely because the actor, analogous to Bruegel's farmer or Vermeer's milkmaid, was completely absorbed in his fictional work and surroundings, and consequently ignored the spectator, the space of the performance acquired autonomy vis-à-vis the spectator. The theatre of the fourth wall was born. Prior to Bruegel, the German painter

to the brushstroke, to the composition – in short, to the formal and material components of the painting.

What both Altdorfer and Bruegel expressed was the emergence of a cultural consciousness that departed from a largely anthropocentric world view: from a vision of the cosmos in which the great human stories invariably populated the foreground, and the rest of the universe

was reduced to a mere backdrop. The fatal mistake of Italian humanism was that it literally adopted from Antiquity the idealization of man, and assumed that the theocentric culture would make way for an anthropocentric one. It did not realize that as human knowledge took flight, the significance of man would shrivel to that of a speck in the universe. After Da Vinci's *Vitruvian Man* turned human anatomy, together with geometry, into the centre of the cosmos, Bruegel toppled idealized man from his horse. It is the Northern Renaissance that laid the foundation of a secular modernity. The Germans and Flemings passed it on to the Dutch and they in turn to the English, the ancestors of our current Western culture. The driving force behind this fundamental transition from a religious to a secular worldview was modern natural science.

The revolutionary potential of the figure seen from the back manifested itself again in Gustave Courbet's *The Stonebreakers* from 1849. Presumably the later 'communard' liked to compare his painterly activity to that of the stonebreaker, that is to say, not with a virtuoso but with an elementary activity that stood in as direct a relationship as possible to the most basic, raw material. As indicated, the 'back' figure demands a certain degree of autonomy for itself and its surroundings. We are looking at a mountainside. No more distant view or horizon, what is left is only a tiny sliver of sky (Altdorfer at the beginning of the sixteenth century was already so venturesome to do something similar, thereby brutally cutting off the recent conquest of the virtual depth). This results in a strong flattening of the space of the image. In his representations of rocky coasts, waterfalls or caves, Courbet did

not just show us a landscape; he actually left the initiative to the *shaping effect* of nature itself. Courbet, raised in the Jura with its soft, worn limestone, gave material nature the role of the artist, of 'sculpteur'. From this raw materialism – in which *The Source of the Loue* and *The Origin of the World* are fundamentally the same – it was a relatively small step towards a painting in which the material process of painting itself became the only 'subject'. A few decades after Courbet, Paul Cézanne, in his *Mont Ste-Victoire* series, would return to the same rock mass dozens of times. Here too, a flattening, and this time also a fragmentation of the space of the image, would take place. And at the same time, there was a search for new connections or structures, which were not sought in the relation between image and external reality, but in the formal and material reality of the canvas itself. An evolution that, through analytic cubism, would eventually become one of the paths to the 'paint and flatness' of non-representative art. The young Clement Greenberg, editor of the *Partisan Review* and the theoretical leader of Modernism, saw Courbet, rather than Manet, as the first avant-gardist. I remember the Bulgarian curator Vessela Nozharova, who rejected the presentation of contemporary landscape art because it was 'too bourgeois.' The history of the avant-garde seems to indicate that this opinion should at least be nuanced.

Nevertheless, today we can look somewhat bewilderedly at a realistic painting from the second half of the nineteenth century, for example created in the Lys region, wondering what in the world was at stake in depicting a cow, a meadow, a row of trees, a brook and a few fluffy clouds, whether or not

accompanied by a farmer, groomsman or milkmaid. I suspect that the artist wanted to create an autonomous world of sorts, without story or embellishments. Did he want to give the viewer a possibility to flee from the stinking misery and unsolvable conflicts of the metropolis in a kind of pastoral idyll – an elementary 'Rubens in Het Steen'? Or did he, in the tradition of Bruegel or Courbet, want to confront us with a harsh reality: a raw, material reality that is oblivious to man and does not belong to him? A term like 'romantic realism,' which is sometimes used for some of the Lys painters, suggests that the poles 'realism' and 'escapism' do not have to unequivocally exclude each other, but offer plenty of room for gradations, ambiguity and paradox. We can also see how these 'Lys painters' have explored, in successive 'schools' or rather individual idioms, just about all possible gradations and positions in the always-ambiguous interaction that constitutes the landscape. On the basis of the diversity of scenic representations that have been realized in the Lys region over time, a 'small history of the landscape' could be written.

Because of his constant changes of style or idiom, Gerhard Richter has sometimes been attributed with the relativism of postmodern culture. Nothing could be farther from the truth. Richter, in his deepest being, remains a modern artist, a neo-Kantian. Nature, which always appears perfect in its appearance, is his first and last touchstone. On the other hand, there are the countless limitations on human perception, and on man's ability to capture the world in images. In this view, Richter shows many similarities with his contemporary Marcel Broodthaers, as evinced by his quotation in the margin of this introduction. Hence Richter's

built-in scepticism with regard to every artistic decision, discipline or idiom. And his predilection for the 'index' character of the home-and-garden photography that is barely affected by aesthetic intentions. The interaction between human limitations and sublime perfection is the basis of Richter's fickleness. Both his hyperrealistic landscapes and his purely concrete, non-representational works contain something of Courbet's direct or 'automatic', raw materialism. Their mutual interaction also recalls the work and writings of another contemporary. The Land Art artist Robert Smithson, whose oeuvre had nothing to do with an idealistic 'Sehnsucht' for a pristine nature, created his works in the tensile field between the 'site' (preferably indefinable 'non-places' such as an abandoned quarry) and the 'non-site' (maps, photos, texts, as well as raw material from the 'site' dumped in containers). He wrote: "There is no escape from matter. There is no escape from the physical nor is there any escape from the mind. The two are in a constant collision course. You might say that my work is like an artistic disaster. It is a quiet catastrophe of mind and matter." Or, referring to a kindred spirit: "Instead of using a paintbrush to make his art, Robert Morris would like to use a bulldozer."

9. Today, the term 'Anthropocene' seems to have been widely accepted in geological, climatological and other circles. It is the denomination of a new geological era, which started with the invention of the steam engine at the beginning of the nineteenth century. It is the era in which the impact of man on nature is so great that it unmistakably changes nature. It is evident that this thoroughly interferes with the interaction

between what we regard as 'nature' and as 'culture'. Some are fully engaged in giving both organic and inorganic entities their own behaviour, will or feelings – *Aristotle revisited* – to give them a 'voice'. Remarkably, they often do so in the name of the struggle against the 'anthropocentrism of modern culture.' In other words, they would perhaps write down the above outlined history in very different, even contradictory terms. Others, those who like to revel in doom prophecies, say that we have been living in the post-apocalypse since the beginning of the Anthropocene.

Digitization has engulfed the globe with horizontal traffic, whose promises started globalization from the fifteenth century onward. The Slovenian thinker Slavoj Žižek argues that the Internet has characteristics of a new god: it is made by man; it is omnipresent; nobody has a complete view or a total grip on it, but there are 'churches' – Google, Facebook, Apple, Spotify,... – that channel it as good as possible and try to win souls with true missionary zeal. The digitization not only has an enormous impact on our relationship with the (near or global) world, on the financial or art market, but also on the evolution of robotics, biotechnology and artificial intelligence – developments that without doubt are affecting the relationship between the I and the non-I. Consider, for example, the recent fatal car accident, which raised the question 'who' should be held *responsible*, the person behind the wheel or the control system of the (largely) self-driving car. In that context, we speak of the 'post-human era.' So: as the thing gains more personality, man begins to show more traits of a thing. In contemporary forms of materialistic thinking, in the wake of the philosopher

Gilles Deleuze or the neurologist Antonio Damasio, the dualism of Descartes and Newton – for instance between 'I' and 'non-I' or between 'culture' and 'nature' – is rejected. Instead, inspiration is sought in the monistic thinking of Spinoza and Newton's contemporary Leibniz. Whether the landscape has any significant role to play in this is highly questionable. The artwork of Aÿşe Erkmen on the Korenmarkt in Ghent incorporates windows in many shapes that she has found and collected in the historic city centre. Is this a monument to the window? Could this mean that the window – as a medium for translating the relationship between I and the world into an image – belongs to a past culture and is in need of being commemorated? I guess not. Erkmen's sculpture, it seems to me, is rather like a totem, a mascot. The window today is our most important, never-failing refuge. Never before have we engaged with our environment through windows – or screens – in such an intensive and ubiquitous manner. As long as we use screens to relate to the world, the conflictual relationship between the two spaces – that of the immediate, everyday experience and that of the abstract, infinite space – will remain active, and the modern landscape will remain necessary to visualize the ambiguous, ever-evolving relationships between I and not-I, here and there, culture and nature. A more specific question is then: what could 'culture,' 'nature' and their mutual interaction mean today? As long as such questions arise, we will resort to landscapes, hoping that they can make us somewhat wiser.

10. Finally, a useful tip from Saar De Buysere: "Suppose you have a romantic disposition. You want to enjoy a sunset.

Frank Maes is artistic director of Emergent in Veurne. In 2009 he compiled, together with Steven Jacobs, the exhibition and catalogue *Beyond the Picturesque*, presented at S.M.A.K and MARTa Herford. At the University of Amsterdam he is preparing a PhD on the oeuvre of the Canadian sculptor and draftsman Royden Rabinowitch.

But it is only noon and you really need it. How do you go about it? Stand so that your face is facing the sun. Open your eyes. Put sunglasses on if necessary. Now run backwards as fast as possible, away from the sun. Make sure that you don't stumble on the way. Run until you can no longer see the sun. In this way, you can enjoy a sunset whenever you want."

Museum Dhondt- Dhaenens

nl Kunst, moderniteit en de Leiestreek zijn meer dan anderhalve eeuw met elkaar verbonden – van de landschapsschilders uit de negentiende eeuw, de Vlaamse expressionisten en de Nieuwe Visie tot hedendaagse creaties. In MDD dienen landschappen van Constant Permeke en Valerius De Saedeleer, twee kunstenaars uit de eigen collectie, als vertrekpunt om een brug te slaan naar vandaag. Waar de schilderkunst van Permeke vooral het resultaat is van een directe, haast instinctieve dialoog met de door hem geobserveerde realiteit, vormen de symbolische landschappen van De Saedeleer schijnbaar fotorealistische voorstellingen van de werkelijkheid.

Vandaag is het traditionele genre van het landschap bijzonder relevant voor hedendaagse schilders om ook actuele thema's zoals ecologie, migratie en globalisering

te benaderen. In de tentoonstelling getuigen de landschappen van Marie Cloquet, Marina Rheingantz, Glen Rubsamen, Jules de Balincourt en Huma Bhabha van een zekere maatschappelijke gevoeligheid. Ook het landschap als drager van intimiteit, introspectie en tijdloosheid is een veelgebruikt motief in de schilderkunst. De uiteenlopende natuurvoorstellingen van kunstenaars als Adelheid De Witte, Karel Dierickx, Anna-Eva Bergman, Etel Adnan en Nicolas Party bezitten zo allemaal een duidelijke authentieke ondertoon.

Naast schilderkunst, zal ook het landschap in bewegend beeld aan bod komen aan de hand van een aantal hedendaagse films geselecteerd door curator Cis Bierinckx. Ter gelegenheid van deze tentoonstelling en het 50-jarig bestaan van het MDD zal de immense raamsculptuur *Fenster* van Isa Genzken de tuin en de omgeving van het museum activeren.

fr Des peintres paysagistes du XIXe aux créations contemporaines, en passant par les expressionnistes flamands et la Nieuwe Visie (nouvelle vision) : l'art, la modernité et le Pays de la Lys sont des concepts indissociables depuis plus d'un siècle et demi. Les paysages de Constant Permeke et Valerius De Saedeleer, deux artistes de la collection privée du MDD, servent de point de départ pour jeter un pont avec le présent. Tandis que la peinture de Permeke est principalement le résultat d'un dialogue direct, presque instinctif, avec la réalité observée, les paysages symboliques de De Saedeleer apparaissent plutôt comme des représentations photo-réalistes de la réalité.

À présent, le genre traditionnel du paysage est particulièrement pertinent pour les peintres contemporains d'aborder également des thèmes actuels comme l'écologie, la migration et la mondialisation. Dans l'exposition, les paysages de Marie Cloquet, Marina Rheingantz, Glen Rubsamén, Jules de Balincourt et Huma Bhabha témoignent d'une sensibilité sociale certaine. Le paysage porteur d'intimité, d'introspection et d'intemporalité est également un thème fréquemment utilisé en peinture. Les diverses représentations de la nature d'artistes tels que Adelheid De Witte, Karel Dierickx, Anna-Eva Bergman, Etel Adnan et Nicolas Party ont toutes une connotation nettement authentique.

En plus de la peinture, le paysage filmé sera présent à travers d'un certain nombre de films contemporains

sélectionnés par le conservateur Cis Bierinckx. A l'occasion de cette exposition et du 50ème anniversaire du MDD, l'immense sculpture fenêtre *Fenster* d'Isa Genzken ornera le jardin du musée.

en Art, modernity and the Lys region have been interconnected for more than a century and a half – from the 19th century landscape painters, the Flemish expressionists and the New Vision to contemporary creations. In MDD, landscapes of Constant Permeke and Valerius De Saedeleer, two artists from the museum's collection, will serve as a starting point to link the past to the present. Whereas Permeke's painting is mainly the result of a direct, almost instinctive dialogue with the reality he observed, the symbolic landscapes of De Saedeleer seem to be photorealistic representations of reality.

Today, the traditional genre of the landscape is particularly relevant for contemporary painters to express present-day themes such as ecology, migration and globalization. In the exhibition, the landscapes of Marie Cloquet, Marina Rheingantz, Glen Rubsamen, Jules de Balincourt and Huma Bhabha testify of a certain social sensitivity. The landscape as a carrier of intimacy, introspection and timelessness is also a frequently used theme in painting. The diverse nature representations of artists such as Adelheid De Witte, Karel Dierickx, Anna-Eva Bergman, Etel Adnan and Nicolas Party all have a strong authentic undertone.

Besides painting, the landscape represented through moving image will also be covered by means of a number of contemporary films selected by curator Cis Bierinckx. During this exhibition and on the occasion of

the 50th anniversary of the MDD, the immense window sculpture *Fenster* by Isa Genzken will embellish the garden of the museum.

		nl	fr	en
1	Etel Adnan	72	72	73
2	Anna-Eva Bergman	73	74	73
3	Huma Bhabha	74	76	77
4	Marie Cloquet	76	78	79
5	Jules de Balincourt	77	80	79
6	Valerius De Saedeleer	78	82	81
7	Adelheid De Witte	79	84	83
8	Karel Dierickx	80	86	85
9	Nicolas Party	81	88	87
10	Constant Permeke	83	88	87
11	Marina Rheingantz	84	88	87
12	Glen Rubsamen	85	90	89
Film	Doug Aitken	117	118	119
Film	James Benning	121	122	123
Film	Sebastián Díaz Morales	125	126	127
Film	Lukas Marxt	129	130	131
Film	Enrique Ramírez	133	134	135
Film	Meggy Rustamova	137	138	139
Film	Beatriz Santiago Muñoz	141	142	143

nl 1 ETEL ADNAN

Etel Adnan (°1925, Beiroet, Libanon) is een schilder, poëet, toneelschrijfster en essayist. Eind jaren 1940 trok ze van haar geboortestad Beirut richting Parijs om filosofie te studeren en maakte haar studies verder af in California. Ze begon met schilderen in de jaren 1960 nadat ze al een internationale carrière als schrijver had uitgebouwd. In haar literatuur wordt vaak verwezen naar de Vietnamoorlog, de Libanese Burgeroorlog en haar afkeer van geweld. Voor haar

fr 1 ETEL ADNAN

Etel Adnan (°1925, Beyrouth, Liban) est peintre, poétesse, dramaturge et essayiste. À la fin des années 1940, elle quitte sa ville natale, Beyrouth, d'abord pour étudier la philosophie à Paris et ensuite pour poursuivre ses études en Californie. Elle a commencé à peindre dans les années 1960, après avoir construit une carrière internationale comme autrice. Sa littérature évoque souvent la guerre du Vietnam, la guerre civile libanaise et son aversion pour la violence. Dans sa peinture, ce sont les paysages qui l'inspirent pour créer une réalité alternative – un monde calme, équilibré et harmonieux, en contraste avec le monde qu'elle connaît. Les paysages sont des œuvres intimes de petit format, aux images abstraites et colorées, qui par leurs formes géométriques rappellent une esthétique moderne. Intuitive, Adnan peint les paysages selon ses souvenirs de lieux où elle a vécu, comme le nord de la Californie. Elle pose la peinture sur la toile avec un couteau à palette, et souvent elle le fait directement avec le tube. L'âme et l'amour sont des éléments importants, qu'elle met souvent en avant dans ses œuvres. Elle trouve dans la peinture une autre manière de communiquer sa poésie; cette fois, il s'agit d'une poésie visuelle qui met une langue universelle en forme et en couleur.

schilderkunst is het landschap wat haar inspireert om een alternatieve werkelijkheid te creëren – een kalme gebalanceerde en harmonische wereld die in contrast staat met het geweld dat haar leven zo tekende. De landschappen zijn intieme werkjes op klein formaat in een abstracte en kleurrijke beeldtaal die met haar geometrische vormen herinnert aan een modernistische esthetiek. Op intuïtieve wijze schildert ze de landschappen volgens

haar herinnering aan plaatsen waar ze ooit geleefd heeft, zoals het noorden van California. Met een paletmes zet ze de verf, vaak rechtstreeks van de tube, op het doek. De ziel en de liefde zijn belangrijke elementen die ze in haar werk naar voor brengt. Door het schilderen vindt ze een andere manier om haar poëzie te communiceren;

en 1 ETEL ADNAN

Etel Adnan (°1925, Beirut, Lebanon) is a painter, poet, playwright and essayist. At the end of the 1940s, she moved from her hometown Beirut to Paris to study philosophy and continued her studies in California. She started painting in the 1960s after she had already built an international career as a writer. In her literature, there are often references to the Vietnam War, the Lebanese Civil War and her aversion to violence. In her paintings, the landscape is a source of inspiration to create an alternative reality – a calm balanced and harmonious world that contrasts with the violence that affected her life. The landscapes are small intimate works depicted in an abstract and colourful visual language that recalls a modernistic aesthetic with its geometric shapes. Intuitively she paints the landscapes from memories of places where she once lived, such as northern California. With a palette knife she applies the paint, often directly from the tube, onto the canvas. The soul and love are important elements that she brings to the fore in her work. Through painting she finds another way to express her poetry, this time in a visual narrative that represents a universal language through colour and form.

2 ANNA-EVA BERGMAN

Anna-Eva Bergman (°1909, Stockholm – †1987, Grasse) is an important female figure in the Norwegian art scene. Despite the fact that she will eventually leave her home

ditmaal in een visuele poëzie die via kleur en vorm een universele taal verbeeldt.

2 ANNA-EVA BERGMAN

Anna-Eva Bergman (°1909, Stockholm – †1987, Grasse) is een belangrijke, vrouwelijke figuur uit de Noorweegse kunst-scène. Ondanks dat ze uiteindelijk uit haar heimat wegtrekt, blijft het Noorse landschap en het noorderlicht een belangrijke bron van inspiratie voor haar werk. Tot eind jaren 1940 werkt Bergman als illustrator en maakt karikaturale tekeningen die aanleunen bij de Nieuwe Zakelijkheid.

Na de oorlog maakt haar werk een radicale omwenteling naar abstracte schilderkunst. Tijdens een reis langs de Noorse kustlijn, geraakt Bergman gefascineerd door het samengaan van de typische primordiale, topografische formaties van het noordelijke landschap en de deconstructie van de natuur die de oorlog met zich had meegebracht. Ze abstraheert het landschap door impressies uit haar herinneringen op doek te zetten. Toch verliest ze de link met de realiteit niet. De archetypische vormen van het Noorse landschap, zoals rotsen, bergen,

2 ANNA-EVA BERGMAN

Anna-Eva Bergman (°1909, Stockholm – †1987, Grasse) est une importante figure féminine de la scène artistique norvégienne. Malgré qu'elle ait fini par quitter sa patrie, les paysages norvégiens et les aurores boréales restent une grande source d'inspiration de son œuvre.

Jusqu'à la fin des années 1940, Bergman travaille comme illustratrice et réalise des dessins caricaturaux qui la rapprochent de la Nouvelle Objectivité. Après la guerre, son œuvre prend un tournant radical et vire vers la peinture abstraite. Lors d'un voyage le long de la côte norvégienne, Bergman est fascinée par la coexistence de la topographie typique et primordiale du paysage norvégien, et de la déconstruction de la nature provoquée par la guerre. Elle rend ces paysages abstraits en posant sur la toile des impressions tirées de ses souvenirs, sans pour autant rompre le lien avec la réalité. Des archétypes des paysages norvégiens, comme les rochers, les montagnes, les bateaux, les vagues, la mer et l'horizon, sont clairement visibles dans son œuvre. Pour les compositions épurées, l'artiste utilise le Nombre d'or. En outre, elle fait souvent usage de feuilles d'or, de cuivre et d'argent, qui permettent à la lumière de se refléter de manière naturelle et qui apportent une nouvelle dévotion à ses peintures.

boten, golven, de zee en de horizon, zijn in haar werk duidelijk zichtbaar. Voor de uitgepuurde composities, maakt de kunstenaar gebruik van de Gulden Snede. Ze gebruikt daarnaast vaak bladgoud, koper en zilver waardoor het licht op natuurlijke wijze reflecteert en een nieuwe demantie in haar schilderijen wordt gecreëerd.

3 HUMA BHABHA

Huma Bhabha (°1962, Karachi) is geboren in Pakistan en emigreert in de jaren 1980 naar de

Verenigde Staten. Haar diverse oeuvre reflecteert over cultuur, gender, oorlog, (neo-)kolonialisme en herinneringen aan haar geboorteland. Bhabha is vooral gekend voor haar hybride sculpturen die samen een bijzonder geheel van eigentijdse assemblages vormen. In haar beeldhouwkunst gebruikt ze industriële materialen zoals piepschuim, klei, rubber, houtafval en gaas die ze bewerkt met een laag verf. Deze semi-figuratieve beelden, roepen referenties op naar multipele oude culturen, zoals Griekse Kouros-beelden, Afrikaanse en Egyptische kunst, maar halen ook de beeldtaal van sciencefiction, cinema, televisie en stripverhalen voor de geest. In 2007 begint

country, the Norwegian landscape and the northern light remain an important source of inspiration in her work. Until the end of the 1940s, Bergman works as an illustrator and makes caricature drawings that are reminiscent of the Nieuwe Zakelijkheid (New Objectivity). After the war her work undergoes a radical change in the direction of abstract painting. During a trip along the Norwegian coastline, Bergman becomes fascinated with the combination of the typical primordial, topographic formations of the northern landscape and the deconstruction of nature that had been brought on by the war. She abstracts the landscape by putting impressions from her memories onto canvas, although she never loses the link with reality. The archetypal forms of the Norwegian landscape, such as rocks, mountains, boats, waves, the sea and the horizon, are clearly visible in her work. The artist uses the Golden Ratio to compose her refined compositions. She also often uses gold leaf, copper and silver so that the light reflects in a natural way, creating a new dimension in her paintings.

Bhabha met het bewerken van grootformaat foto's met o.a. Indische inkt, acrylverf, krijt en pastel. Deze schilderkunstige fotocollages noemt ze zelf liever tekeningen. Deze reeks werken tonen fragmenten uit uiteenlopende eigentijdse 'landschappen' – gaande van de VS tot Pakistan, over haar eigen studio tot anoniem ruraal gebied. Net als in haar sculpturen geven de figuratieve elementen, zoals een Afrikaans masker of een cyclopische voet, het werk een politieke bijklank.

4 MARIE CLOQUET

Marie Cloquet (°1976, Gent) is een Belgische kunstenaar die fotografie en schilderkunst op een bijzondere manier combineert. De stad Nouadhibou in Mauritanië heeft een centrale plaats in haar werk. Als ze in 2005 de plaats bezoekt, wordt ze getroffen door het geabandoneerde, door globalisatie getroffen landschap. Honderden achtergelaten schepen vormen een schepenkerkhof in de baai van Nouadhibou. De werken die te zien zijn in de tentoonstelling zoomen ook in op

3 HUMA BHABHA

Huma Bhabha (°1962, Karachi) est née au Pakistan et est partie s'installer aux États-Unis dans les années 1980. Ses diverses œuvres évoquent la culture, le genre, la guerre, le (néo)colonialisme et ses souvenirs de son pays d'origine. Bhabha est surtout connue pour ses sculptures hybrides, qui forment un ensemble particulier d'assemblages modernes. Dans ses sculptures, elle utilise des matériaux industriels comme la styromousse, de l'argile, du caoutchouc, des résidus de bois et de la gaze, qu'elle travaille avec une couche de peinture. Ses images semi-figuratives trouvent leur inspiration dans diverses cultures ancestrales, comme les kouroï grecs, l'art africain et l'art égyptien; elles rappellent également l'imagerie de la science-fiction, du cinéma, de la télévision et de la bande dessinée. En 2007, Bhabha s'engage dans le travail de photographies en grand format, avec notamment de l'encre indienne, de l'acrylique, de la craie, et des pastels. Elle préfère appeler ces photocollages picturaux «dessins». Cette série d'œuvres montre des fragments de divers «paysages» modernes – des États-Unis au Pakistan, de son propre studio à

precaire plaatsen in Iran, Noorwegen en California. Tijdens haar creatieproces verzamelt Cloquet foto's van allerhande landschappen. Vervolgens verscheurt en verknipt ze uitvergrote prints van deze foto's om zo, via collage, tot een nieuw beeld te komen die de kunstenaar uiteindelijk overschildert met waterverf. Het resultaat zijn monumentale, apocalyptische landschappen waarbij schilderkunstig experiment, emotie, schoonheid en politieke betekenissen moeiteloos met elkaar worden verzoend.

5 JULES DE BALINCOURT

Jules de Balincourt (°1972, Parijs) is een hedendaags kunstenaar die in Brooklyn, New York werkzaam is en gerekend wordt tot een nieuwe generatie 'post-internet' kunstenaars. Hij maakt voornamelijk toegankelijke en kleurrijke figuratieve doeken in olieverf. In zijn schilderkunst legt hij zich toe op het geglobaliseerde landschap, waarin de kunstenaar zijn eigen levenservaringen in de 21e eeuw projecteert. In zijn werk thematiseert de Balincourt, via het motief van het landschap, de onder-

3 HUMA BHABHA

Huma Bhabha (°1962, Karachi) was born in Pakistan and emigrated to the United States in the 1980s. Her diverse oeuvre reflects on culture, gender, war, (neo-) colonialism and memories of her native country. Bhabha is best known for her hybrid sculptures that together form a special whole of contemporary assemblages. In her sculptures she uses industrial materials such as polystyrene foam, clay, rubber, wood waste and gauze, which she finishes with a layer of paint. These semi-figurative sculptures evoke references to multiple ancient cultures, such as Greek Kouros sculptures, African and Egyptian art, but also bring to life the visual language of science fiction, cinema, television and comic strips. In 2007, Bhabha starts working on large-format photographs with, among other things, India ink, acrylic paint, chalk and pastel. She prefers to refer to these painterly photo collages as drawings. This series of works show fragments from various contemporary 'landscapes' – from the USA to Pakistan, from her own studio to anonymous rural areas. As in her sculptures, the figurative elements, such as an African mask or a cyclopean foot, infuse the work with political connotations.

gang van het materialistische denken in het (Amerikaanse) Westen. De met stedelingen bezette landschappen, houden een gespannen midden tussen een utopie en dystopie. Het eigentijds 'arcadia' die verschijnt in werken als *Valley Pool Party* (2016), transformeert bij nader kijken al gauw in een onrustwekkende, futuristisch-aandoende scène. Voor zijn schilderijen maakt hij vooraf geen ontwerp en laat zijn werken op organische manier ontstaan door zijn intuïtie

te volgen. Via een uitgesproken, bijna expressionistisch kleurenpalet krijgen zijn schilderijen een ‘unheimlich’ gevoel en wordt zijn eigen maatschappijkritische visie op het landschap naar buiten gebracht.

6 VALERIUS DE SAEDELEER

Valerius De Saedeleer (°1867, Aalst – †1941, Leupegem) is een van de belangrijkste figuren van de eerste Latemse school. Van zijn leermeester Frans Courtens pikt hij de vlotte toets uit het impressionisme op en deelt

des régions rurales anonymes. Tout comme dans ses sculptures, les éléments figuratifs – comme un masque africain ou un pied cyclopéen – donnent à son œuvre une résonance politique.

4 MARIE CLOQUET

Marie Cloquet (°1976, Gand) est une artiste belge qui combine d'une manière toute particulière la photographie et la peinture. La ville de Nouadhibou en Mauritanie occupe une place centrale dans son œuvre. Lorsqu'elle visite cet endroit en 2005, elle est touchée par le paysage abandonné, victime de la globalisation. Des centaines de navires abandonnés constituent un cimetière dans la baie de Nouadhibou. Les œuvres exposées montrent des endroits précaires en Iran, Norvège et Californie. Au cours de son processus de création, Cloquet collecte des photos de paysages les plus divers. Ensuite, elle déchire et découpe des agrandissements des photographies pour créer une nouvelle image par collage sur laquelle l'artiste peint une aquarelle. Cela donne des paysages monumentaux et apocalyptiques qui réconcilient sans effort apparent expérience, émotion, beauté et signification politique.

hij een interesse voor het platteland. In 1898 vestigt De Saedeleer zich in Sint-Martens-Latem, waar kon hij zich herbronnen in een artistiek klimaat omdat ook beeldhouwer George Minne en schilder Gustave Van de Woestyne er zich kwamen vestigen. Het is pas vanaf 1904 dat hij een uiterst persoonlijke interpretatie van het landschap gaat maken. Op het moment dat het impressionisme haar laatste opflakkingen kent, het fauvisme en kubisme in Frankrijk ontstaat en enkele kunstenaars

in Duitsland het expressionisme als nieuwe stijl introduceren, kiest Valerius De Saedeleer voor klassieke landschappen met een heel doordachte compositie, een gladde textuur en een minutieuze voorstelling. Naar het voorbeeld van de Vlaamse Primitieven schuwt hij elke improvisatie en laat niets meer aan het toeval over. Terwijl de eerste Leiezichten nog evocaties zijn van natuurimpressies, evolueren ze naar een schijnbaar fotorealistische voorstelling van de werkelijkheid. Later wanneer De Saedeleer naar de Vlaamse Ardennen ver-

4 MARIE CLOQUET

Marie Cloquet (°1976, Ghent) is a Belgian artist who combines photography and painting in a special way. The city of Nouadhibou in Mauritania is the central subject in her work. When she first visited the place in 2005, she was struck by the abandoned landscape affected by globalization. Hundreds of abandoned ships form a cemetery of ships in the Bay of Nouadhibou. The works that are on view in the exhibition also zoom in on precarious places in Iran, Norway and California. Cloquet's creative process starts with her collecting photographs of all kinds of landscapes. She then tears and cuts up enlarged prints of these photos in order to create a new image by means of collage, which the artist eventually overpaints with watercolour. This results in monumental, apocalyptic landscapes in which painterly experimentation, emotion, beauty and political meanings are brought together.

5 JULES DE BALINCOURT

Jules de Balincourt (°1972, Paris) is a contemporary artist who works in Brooklyn, New York and is considered as an exponent of a new generation of 'post-internet' artists. He makes mainly accessible and colourful

huist, maakt het vlakke Leielandschap plaats voor een panorama van heuvels en dalen.

7 ADELHEID DE WITTE

Adelheid De Witte (°1982, Roeselare), werkzaam te Gent, is een landschapsschilder 'pur sang.' Haar poëtische landschappen ontstaan op een intuïtieve, organische manier en bezitten een zekere romantische kwaliteit. Haar landschappen, geschilderd in olieverf, zijn steevast imaginair. Ze ontstaan

uit haar eigen verbeelding, herinneringen en kennen ook invloeden van oude meesters. De kunstenaar begon recent met het schilderen op paneel waarmee ze in een lange schilderkundige traditie treedt die teruggaat naar de contemplatieve taferelen uit de Middeleeuwen. De intieme, houten werkjes worden gekenmerkt door een atypische vorm die de fantasierijke landschappen omkaderen. De desolate landschappen zijn nu en dan bezaaid met eigentijdse objecten die niet in het landschap lijken thuis te horen en geven het geheel een narratief karakter.

5 JULES DE BALINCOURT

Jules de Balincourt (*1972, Paris) est un artiste contemporain qui travaille à Brooklyn, New York, et fait partie d'une nouvelle génération d'artistes « post-internet ». Il crée principalement des toiles figuratives accessibles et colorées, à la peinture à l'huile. Dans son œuvre picturale, de Balincourt se concentre sur des paysages de mondialisation et projette ses propres expériences de vie au 21^e siècle. Par ce motif du paysage, il évoque la décadence de la pensée matérialiste de l'Occident (américain). Les paysages occupés par des citadins oscillent nerveusement entre utopie et dystopie. Quand on y regarde de plus près, l'« Arcadie » moderne, qui apparaît dans des œuvres comme *Valley Pool Party* (2016), se transforme très vite en une scène futuriste inquiétante. Pour ses peintures, il ne fait aucun travail préparatoire; il laisse ses œuvres naître de manière organique en suivant son intuition. Sa palette de couleurs prononcées, presque expressionnistes, confère à ses peintures un caractère *unheimlich* (inquiétant), et fait ressortir de ses paysages sa propre vision de la société, particulièrement critique.

ter. De Witte speelt in haar werk met de grens tussen illusie en realiteit en brengt met haar schilderkundige interpretaties van de natuur betekenissen aan het wankelen.

8 KAREL DIERICKX

Karel Dierickx (*1940, Gent – †2014, Gent) is een Gents schilder en beeldhouwer. Zijn werk is vooral abstract en doet soms denken aan het Amerikaanse Action Painting. Tijdens zijn studies in Gent krijg hij les van Octave Landuyt die in het begin veel in invloed

op Dierickx' werk heeft. Vanuit een abstracte beeldtaal evolueert zijn werk naar een stijl die klassieke thema's een andere vorm geeft. Stillevenen, portretten en landschappen worden met een overtuigende, lyrische kracht op het doek gezet waardoor vooral de essentie van de actie van het schilderen naar voor wordt gebracht. Dierickx benadert het oppervlak met uitermate gevoeligheid die tekenkunst en schilderkunst bij mekaar brengt en creëert hiermee bijzondere effecten. De werken dienen met geduld bekeken te worden. Dierckx' werk bezit

figurative canvases in oil. In his work, he focuses on the globalized landscape, in which the artist projects his own life experiences in the 21st century. de Balincourt, through the motif of the landscape, thematizes the demise of materialistic thinking in the (American) West. The landscapes, filled with urbanites, hovers tensely between utopia and dystopia. The contemporary 'arcadia' that appears in works such as *Valley Pool Party* (2016) soon transforms into a frightening, futuristic-looking scene. He never makes a preliminary design for his paintings and he creates his works organically by following his intuition. Through a pronounced, almost expressionistic colour palette his paintings acquire an uncanny feeling that brings to the fore his own social-critical vision of the landscape.

6 VALERIUS DE SAEDELEER
Valerius De Saedeleer (°1867, Aalst – †1941, Leupegem) is one of the most important figures of the first Latem school. He adopts the smooth brush-stroke of Impressionism and shares an interest in the countryside with his tutor

een zekere tastbaarheid, alsof hij ze met zijn eigen lichaam beschilderd heeft, die de kijker intensief dient te ervaren. Zijn werk bezit een authentieke tijdloosheid doordat het de mogelijkheid geeft tot eigen interpretatie. Het is de abstractie van de landschappen die de kijker toelaat om er een eigen invulling aan te geven.

9 NICOLAS PARTY
Nicolas Party (°1980, Lausanne, Zwitserland) werkt en woont momenteel in Brussel en is vooral gekend voor zijn veelkleurige muurschilderingen

en schilderijen maar maakt ook sculptuur, installaties en tekeningen. De kunstenaar wordt beïnvloed door kunstenaars uit eigen land zoals Ferdinand Hodler en Félix Vallotton, maar ook door schilders zoals Monet en Morandi. Party studeert in Lausanne en volgt, na zijn opleiding film, grafische kunsten waar hij een fascinatie ontwikkelt voor 3D-animatie. Zijn schilderijen omvatten portretten, stillevens en landschappen. Deze klassieke thema's krijgen nieuw leven doordat ze ontdaan worden van alle details en beschikken over een drie-dimensioneel, haast virtueel en artificieel karakter. Via opvallende kleuren, zuivere composities en duidelijke vormen weet

6 VALERIUS DE SAEDELEER

Valerius De Saedeleer (°1867, Alost – †1941, Leupegem) est l'une des figures majeures de l'école de Laethem. Il apprend de son maître Frans Courtens la touche rapide caractéristique de l'impressionnisme et partage avec lui un intérêt pour la campagne. En 1898, De Saedeleer s'installe à Laethem-Saint-Martin, où il peut s'épanouir dans un climat artistique, car le sculpteur George Minne et le peintre Gustave Van de Woestyne viennent également s'y établir. Ce n'est qu'à partir de 1904 qu'il commence à livrer son interprétation extrêmement personnelle de la nature. Au moment où l'impressionnisme connaît ses derniers soubresauts, où le fauvisme et le cubisme naissent en France et où quelques artistes introduisent un nouveau style en Allemagne – l'expressionnisme –, Valerius De Saedeleer choisit de représenter des paysages classiques, avec une composition très réfléchie, une texture lisse et une exécution minutieuse. À l'image des primitifs flamands, il se dérobe devant l'improvisation et ne laisse pas de place à l'imprévu. Tandis que ses premières vues de la Lys sont encore

hij de essentie van zijn onderwerp weer te geven. Party slaagt er zo in het onderscheid tussen hoge en lage kunst op te heffen met een herkenbare toegankelijke stijl. Met zijn muurschilderingen toont hij de kracht dat schilderen heeft om onze perceptie van een omgeving te veranderen. Deze muurschilderingen worden soms als autonoom werk voorgesteld maar functioneren ook vaak als setting voor zijn schilderwerken.

10 CONSTANT PERMEKE

Constant Permeke (°1886, Antwerpen – †1952, Oostende) wordt gezien als een eminent figuur binnen het Vlaamse modernisme. Zijn oeuvre wordt verbonden aan de Leiestreek, waarmee Permeke samen met zijn goede vrienden Gust. De Smet en Frits Van den Berghe tot de tweede Latemse school behoort. Nochtans heeft hij een groot deel van zijn leven aan de Belgische kust

Frans Courtens. In 1898, De Saedeleer settles in Sint-Martens-Latem, where he could recharge himself in an artistic climate since this is also where sculptor George Minne and painter Gustave Van de Woestyne had settled. It is only from 1904 onward that he will come to an extremely personal interpretation of the landscape. At a time when Impressionism enters its final stage, Fauvism and Cubism originate in France and a number of artists in Germany introduce Expressionism as a new style, Valerius De Saedeleer opts for classical landscapes with a very thoughtful composition, a smooth texture and a meticulous representation. Following the example of the Flemish Primitives, he shies away from improvisation and leaves nothing to chance. While the first Lys vistas are still evocations of natural impressions, they evolve into an almost photorealistic representation of reality. Later, when De Saedeleer moves to the Flemish Ardennes, the flat Lys landscape gives way to a panorama of hills and valleys.

7 ADELHEID DE WITTE

Adelheid De Witte (°1982, Roeselare), works in Ghent and is a true landscape painter. Her poetic landscapes are created in an intuitive, organic manner and evince a certain romantic quality. Her landscapes,

gespendeerd. Met zijn monumentale cyclopische figuren van boeren, vissers, matrozen, en dieren kent hij internationaal aanzien, maar hij heeft ook veel inspiratie uit zijn directe omgeving gehaald. Zo zal Permeke van jongs af aan geboeid zijn door de zee, wat hij samen met het rurale landschap, zijn hele leven tot onderwerp neemt. De natuur wordt niet rooskleurig of geïdealiseerd voorgesteld. Met krachtige, ruwe en pasteuze verfsteken en een bijna monochroom kleurenpalet, toont hij ons de door hem geobserveerde essentie van de

werkelijkheid. De natuur wordt in zijn werk op een directe, haast instinctieve manier neergezet en bezit een virtuositeit die de doeken een zekere tijdloosheid geven. Na 1930 gaat bij Permeke de storm van het expressivisme wat liggen; de gestiek wordt minder drastisch en opzichtig. In deze reeks werken, zoals in *De oogst* (1937), zijn de luchten hoog, de figuratie klein en lijkt het landschap verworpen tot een serene evocatie van een onbe-

des évocations d'impressions de la nature, elles évoluent et laissent place à une représentation photoréaliste de la réalité. Plus tard, lorsque De Saedeleer emménage dans les Ardennes flamandes, le paysage plat de la Lys est remplacé par des paysages de collines et de vallées.

7 ADELHEID DE WITTE
Adelheid De Witte (*1982, Roulers), active à Gand, est une paysagiste 'pur sang.' Ses paysages poétiques naissent de manière intuitive et organique et possèdent une certaine qualité romantique. Ses paysages peints à l'huile sont systématiquement imaginaires. Ils naissent de l'imagination et des souvenirs de l'artiste et sont aussi influencés par les anciens maîtres. Depuis peu, l'artiste s'est aussi mise à peindre sur panneau, reprenant ainsi une longue tradition picturale qui remonte aux scènes de contemplation du Moyen-âge. Ces petites œuvres intimes, en bois, se caractérisent par une forme atypique qui encadre les paysages fantastiques. Les paysages désolés sont çà et là émaillés d'objets contemporains, plutôt incongrus dans le paysage et donnent un caractère narratif à l'ensemble. Dans son œuvre, De Witte flirte avec la frontière entre illusion et réalité et ses interprétations picturales ébranlent les significations convenues.

grensde ruimte die baadt in een gouden licht.

11 MARINA
RHEINGANTZ
Marina Rheingantz (*1983, Araraquara, Brazilië) is werkzaam in São Paulo en plaatst zich als jonge Braziliaanse schilder in een rijke traditie. Ze groeit op in de natuurlijke regio Araraquara wat een belangrijke drijfveer is voor haar werk. Deze rurale omgeving uit haar jeugd blijft een belangrijke inspiratiebron voor haar landschapschilderkunst. Voor de schilderijen gebruikt ze olieverf waarmee ze als het ware 'boetseert,'

waardoor haar werken vaak bestaan uit meerdere lagen verf. De schilderijen van Rheingantz balanceren moeiteloos tussen figuratie en abstractie en lijken vaak onvolledig of onaf te zijn. Bij langere contemplatie, transformeert een verfstreek echter al snel tot een berg of een figuur, of omgekeerd. De op het eerste zicht idyllische natuurlandschappen in Brazilië refereren ook naar de binnensluitende moderniteit. De landschappen bevat

ten duidelijke sporen van industrialisatie zoals zendmasten, windturbines en utiliteitspalen. Loskomend van de werkelijkheid abstraheert ze het landschap en belaadt de natuur met geologische, economische, symbolische of affectieve betekenissen.

8 KAREL DIERICKX
Karel Dierickx (°1940, Ghent – †2014, Ghent) is a Ghent painter and sculptor. His work is mainly abstract and is sometimes reminiscent of American Action Painting. During his studies in Ghent, he took lessons with Octave Landuyt, who initially had a mayor influence on Dierickx's work. From an abstract visual language his work evolves towards a style that presents classical themes in a different form. Still lives, portraits and landscapes are put to canvas with a convincing, lyrical force that brings to the fore the essence of the action of painting.

12 GLEN
RUBSAMEN
Glen Rubsamen
(°1957, Hollywood, Californië)
is een beeldend kunstenaar die zich vooral toelegt op schilderkunst en fotografie. Zijn werken zijn geïnspireerd op de virtuele wereld waarin we leven en op de technologie die

we in hedendaagse stadslandschappen kunnen vinden. In zijn schilderkunst ontkracht Rubsamen de clichés van Los Angeles en creëert, net zoals de Amerikaanse conceptuele fotograaf Ed Ruscha, een soort filmische iconografie. Hij herleidt het landschap tot enkele essentiële elementen en geeft het weer in geïdealiseerde beelden met een zeker gevoel voor ironie. Voor de creatie van deze beelden maakt Rubsamen gebruik van Google Street View. Hij creëert een reisplan doorheen Los Angeles en zoekt daarbij naar 'onregelmatigheden' in het landschap: esthetische combinaties in de natuur of absurde combinaties van palmbomen, gebouwen, straat-

8 KAREL DIERICKX

Karel Dierickx (°1940, Gand – †2014, Gand) est un peintre et sculpteur gantois. Son œuvre est principalement abstraite et fait parfois penser à l'Action Painting américain. Pendant ses études à Gand, il suit les cours d'Octave Landuyt, qui au début a une grande influence sur le travail de Dierickx. D'images abstraites, son travail évolue vers un style qui donne aux thèmes classiques une autre forme. Natures mortes, portraits et paysages sont créés sur la toile avec une force de conviction et un lyrisme qui mettent en avant l'essence de l'action de peindre. Dierickx approche la surface avec une extrême sensibilité, qui réunit dessin et peinture et permet de créer des effets particuliers. Ses œuvres doivent être contemplées avec patience : elles possèdent une vraie tangibilité, comme s'il les avait peintes avec son propre corps, et c'est de cela que l'observateur doit faire l'intense expérience. L'œuvre de Dierickx comporte une authentique intemporalité, ce qui laisse la place à l'interprétation personnelle. C'est l'abstraction des paysages qui permet à l'observateur d'y apposer son propre contenu.

verlichting en advertenties. Vervolgens gaat hij met de auto naar deze locaties om ze ter plaatse te fotograferen. Deze foto's dienen dan als uitgangspunt voor het maken van zijn schilderijen. Via een juxtapositie tussen natuur en cultuur, toont Rubsamen ons banale bijzonderheden van het door de mens getransformeerde landschap.

Dierckx approaches the surface with an extreme sensitivity that brings together drawing and painting and that allows him to create special effects. The works must be viewed patiently. Dierckx's work has a certain tactility, as if he painted it with his own body, which the viewer must experience intensively. His work possesses an authentic timelessness since it opens the possibility for one's own interpretation. It is the abstraction of the landscape that allows the viewer their own interpretation.

9 NICOLAS PARTY

Nicolas Party (°1980 Lausanne, Switzerland) currently works and lives in Brussels and is best known for his multi-coloured murals and paintings, but also makes sculptures, installations and drawings. The artist is influenced by artists from his own country such as Ferdinand Hodler and Félix Vallotton, but also by painters such as Monet and Morandi. Party studies in Lausanne and, following his training in film, takes graphic arts and develops a fascination for 3D animation. His paintings include portraits, still lifes and landscapes. These classical themes are given new life; they are stripped of all details and acquire a three-dimensional, almost virtual and artificial character. Through striking colours, pure compositions and clear forms the artist manages to express the essence of his subject. Party succeeds in eliminating the distinction between high and low art with a recognizable accessible style. With his murals he makes clear how powerful painting can be in changing our perception of an environment. These murals are sometimes presented as autonomous works but often also function as a setting for his paintings.

10 CONSTANT PERMEKE

Constant Permeke (°1886, Antwerp – †1952, Ostend) is seen as an eminent figure in Flemish modernism. With an oeuvre that is

strongly connected with the Lys region, Permeke, together with his good friends Gust. De Smet and Frits Van den Berghe, belongs to the second Latem school. He nevertheless spent a large part of his life on the Belgian coast. With his monumental cyclopic figures of farmers, fishermen, sailors, and animals, he gained international repute, but he has also drew a lot of inspiration from his immediate environment. From a young age, Permeke is fascinated by the sea, and it will become, together with the rural landscape, his subject during his entire life. With Permeke, nature is not embellished or idealized. With powerful, rough and pasty paint strokes and an almost monochrome colour palette, he shows us the essence of reality as he sees it. Nature in his work is expressed in a direct, almost instinctive manner and possesses a virtuosity that infuses his canvases with a certain timelessness. After 1930, Permeke's storm of expressionism dies down somewhat; the gesture becomes less drastic and ostentatious. In this series of works, as in *De oogst (The Harvest)* (1937), the skies are high, the figures are small and the landscape seems to become a serene evocation of an infinite space bathed in a golden light.

11 MARINA RHEINGANTZ

Marina Rheingantz (°1983 Araraquara, Brazil) works in São Paulo and places herself, as a young Brazilian painter, in the rich tradition of Brazilian painting. She grew up in the natural region of Araraquara, which became an important motif in her work. This rural environment from her youth remains an important source of inspiration for her landscape paintings. In her works she uses oil paint in a rather

9 NICOLAS PARTY

Nicolas Party (°1980, Lausanne, Suisse) travaille et vit actuellement à Bruxelles. Il est surtout connu pour ses fresques et ses peintures multicolores, mais il crée également des sculptures, des installations et des dessins. Il est influencé par des artistes compatriotes comme Ferdinand Hodler et Félix Vallotton, mais également par des peintres comme Monet et Morandi. Party a étudié à Lausanne et a suivi, après son film d'études, une formation en arts graphiques, où il a développé une fascination pour l'animation 3D. Ses peintures comportent des portraits, des natures mortes et des paysages. Il donne à ces thèmes classiques un nouveau souffle en les débarrassant de tout détail et en leur conférant un caractère tridimensionnel, presque virtuel et artificiel. Grâce à des couleurs voyantes, des compositions pures et des formes nettes, il parvient à représenter l'essence de ses sujets. Party parvient également à abolir la frontière entre art majeur et art mineur, en assumant un style reconnaissable et accessible. Ses fresques murales nous montrent le pouvoir qu'a la peinture de changer notre perception de l'environnement. Ses fresques sont souvent présentées comme des œuvres autonomes, mais souvent elles servent aussi à mettre en scène ses peintures.

10 CONSTANT PERMEKE

Constant Permeke (°1886, Anvers – †1952, Ostende) est considéré comme une figure de proue du modernisme flamand. Son œuvre est empreinte du Pays de la Lys, où Permeke et ses bons amis Gustave De Smet et Frits van den Berghe fréquentent l'École de Laethem. Il passe cependant une grande partie de sa vie à la côte belge. S'il connaît une renommée internationale grâce à ses représentations cyclopéennes et monumentales de paysans, de pêcheurs, de marins et d'animaux, c'est aussi dans son

environnement immédiat qu'il puise son inspiration. Dès l'enfance, Permeke est passionné par la mer ; avec les paysages ruraux, il ne cessera de la représenter tout au long de sa vie. Avec lui, la nature n'est ni embellie ni idéalisée. Avec sa palette de couleurs monochrome et ses coups de pinceau puissants, bruts et pâteux, il nous montre sa vision à lui de l'essence de la réalité. Dans son œuvre, la nature est transposée de manière directe, urgente et instinctive, et sa virtuosité confère aux toiles une certaine intemporalité. Après 1930, la tempête expressionniste se calme quelque peu chez Permeke : son geste devient moins radical, moins marqué. Dans cette série d'œuvres, comme dans *La Moisson* (1937), le ciel est haut, les personnages sont petits et le paysage semble s'être transformé en une évocation sereine d'un espace infini baignant dans une lumière dorée.

11 MARINA RHEINGANTZ

Marina Rheingantz (°1983, Araraquara, Brésil) travaille à São Paulo et s'inscrit, en tant que jeune peintre brésilienne, dans une riche tradition. Elle grandit dans la région naturelle d'Araraquara, qui stimule énormément son travail : ce milieu rural de son enfance est une grande source d'inspiration pour ses peintures paysagistes. Elle utilise la peinture à l'huile, qu'elle « sculpte », en quelque sorte. Ses œuvres se composent donc souvent de plusieurs couches de peinture. Les toiles de Rheingantz oscillent sans peine entre figuratif et abstrait, et semblent souvent incomplètes ou inachevées. Une plus longue contemplation permet cependant de voir une touche de peinture se transformer en une montagne ou un personnage, et vice-versa. Les paysages

'sculptural' manner, and her paintings often consist of several layers of paint. The paintings by Rheingantz effortlessly hover between figuration and abstraction and often seem incomplete or unfinished. Upon longer contemplation, however, a particular brushstroke can seem to transform into a mountain or figure, or vice versa. The at first sight idyllic natural Brazilian landscapes also allude to the encroaching modernity. The landscapes contain clear traces of industrialization such as transmission masts, wind turbines and utility poles. Breaking free from reality, she abstracts the landscape and imbues nature with geological, economic, symbolic or affective meanings.

12 GLEN RUBSAMEN

Glen Rubsamen (*1957, Hollywood, California) is a visual artist who mainly focuses on painting and photography. His works are inspired by the virtual world in which we live and the technology that can be found in contemporary urban landscapes. In his paintings, Rubsamen invalidates the clichés of Los Angeles and, like the American conceptual photographer Ed Ruscha, creates a kind of cinematic iconography. He reduces the landscape to a few essential elements and renders it in idealized images with a certain sense of irony. Rubsamen uses Google Street View to create these images. He creates a travel plan through Los Angeles and searches for 'irregularities' in the landscape: aesthetic combinations in nature or absurd combinations of palm trees, buildings, street lighting and advertisements. Then he goes to these locations by car to photograph them on the spot. These photographs then serve as the starting point for his paintings.

naturels idylliques du Brésil visibles de prime abord renvoient également à la modernité qui s'imisce subrepticement. Les paysages contiennent des signes clairs d'industrialisation, comme des antennes, des éoliennes et des poteaux. Rheingantz se détache de la réalité et donne à ses paysages une dimension abstraite, en chargeant la nature de significations géologiques, économiques, symboliques et affectives.

12 GLEN RUBSAMEN

Glen Rubsamen (°1957, Hollywood, California) est un artiste visuel qui s'est principalement illustré en peinture et en photographie. Ses œuvres s'inspirent du monde virtuel dans lequel nous vivons et des technologies que nous pouvons trouver dans les paysages urbains modernes. Dans sa peinture, Rubsamen dénature les clichés de Los Angeles et crée, à l'instar du photographe conceptuel américain Ed Ruscha, une sorte d'iconographie cinématographique. Il réduit le paysage urbain à quelques éléments essentiels et le représente par le biais d'images idéalisées, avec un goût certain pour l'ironie. Pour créer ces images, Rubsamen utilise Google Street View. Il établit un itinéraire à travers Los Angeles et s'en sert pour chercher des « irrégularités » dans le paysage : des combinaisons esthétiques dans la nature, ou des combinaisons absurdes de palmiers, de bâtiments, d'éclairages publics et de publicités. Ensuite, il se rend en voiture à ces endroits pour les photographier, et ces photos lui servent de point de départ pour réaliser ses peintures. Par une juxtaposition entre nature et culture, Rubsamen nous montre les particularités banales du paysage transformé par l'homme.

1a



5a



- 1a Etel Adnan, *Sans titre*, 1983, courtesy the artist and GALLERIA CONTINUA, San Gimignano / Beijing / Les Moulins / Habana, foto: Ela Bialkowska OKNO studio
- 5a Jules de Balincourt, *Cliff Dwellers*, 2016, courtesy the artist and Victoria Miro, London / Venice, © Jules de Balincourt







2a

- 1b Etel Adnan, *le Soleil amoureux de la lune*, 2014, ceramic fresco specially designed by Etel Adnan for the walled garden of Moulin de Sainte-Marie, courtesy the artist and Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Les Moulins / Habana, foto: Oak Taylor-Smith
- 2a Anna-Eva Bergman, *N°15-1976 Nunatak I*, 1976, courtesy Fondation Hartung-Bergman, Antibes
- 2b Anna-Eva Bergman, *N°12-1975 Terre ocre avec ciel doré*, 1975, courtesy Fondation Hartung-Bergman, Antibes
- 3a Huma Bhabha, *Untitled*, 2015, courtesy the artist and CLEARING, New York / Brussels, foto: Hugard & Vanoverschelde Photography

2b





10a



5b



- 10a Constant Permeke, *Lente*, 1935, museum Dhondt-Dhaenens, Deurle
- 5b Jules de Balincourt, *Cave Country*, 2017, courtesy the artist and Victoria Miro, London / Venice, © Jules de Balincourt
- 3b Huma Bhabha, *Untitled*, 2015, courtesy the artist and CLEARING, New York / Brussels, foto: Hugard & Vanoverschelde Photography
- 3c Huma Bhabha, *Untitled*, 2015, courtesy the artist and CLEARING, New York / Brussels, foto: Hugard & Vanoverschelde Photography



3b



3c

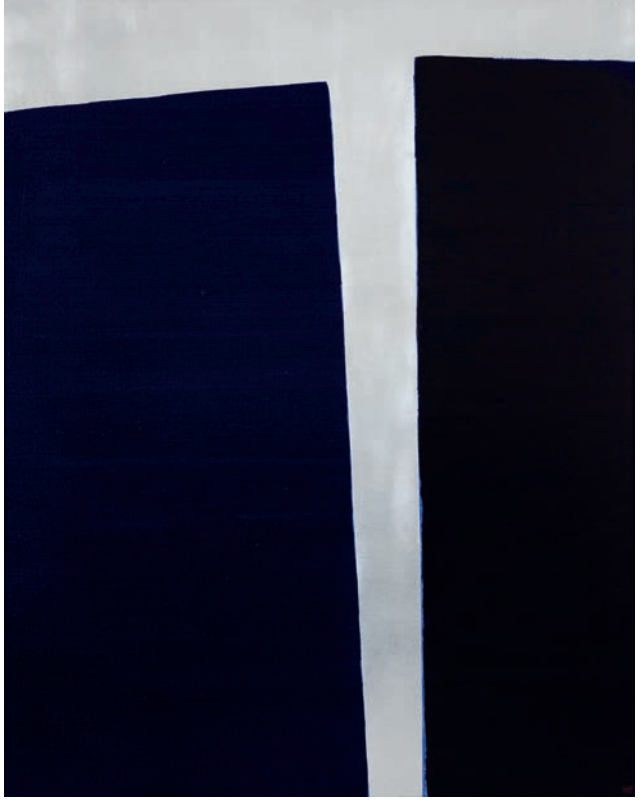


3d

- 3d Huma Bhabha, *Untitled*, 2015, ink, acrylic paint, courtesy the artist and CLEARING, New York / Brussels, foto: Hugard & Vanoverschelde Photography
- 1c Etel Adnan, *Sans titre, dessin pour: 'le Soleil amoureux de la lune'*, 2014, courtesy the artist and Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Les Moulins / Habana, foto: Oak Taylor-Smith
- 2c Anna-Eva Bergman, *N°16-1975 Fente*, 1975, courtesy Fondation Hartung-Bergman, Antibes



1c



2c



3e

3e Huma Bhabha, *Untitled*, 2013, courtesy the artist and CLEARING, New York / Brussels, foto: Hugard & Vanoverschelde Photography



1d

Etel Adnan, *Sans titre, dessin pour: 'le Soleil amoureux de la lune'*, 2014, courtesy the artist and Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Les Moulins / Habana, foto: Oak Taylor-Smith



4a

4a

Marie Cloquet, *Scorched earth III*, 2015, courtesy the artist and Annie Gentils Gallery, Antwerp





- 4b Marie Cloquet, *Scorched earth IV*, 2015, courtesy the artist and Annie Gentils Gallery, Antwerp
- 4c Marie Cloquet, *Scorched earth I*, 2015, courtesy the artist and Annie Gentils Gallery, Antwerp
- 10b Valerius De Saedeleer, *De Leie te Latem*, 1903, museum Dhondt-Dhaenens, Deurle



4c



10b

6a Valerius De Saedeleer, *Grijze dag te Etikhove*, 1924-1925, verzameling model
8a Karel Diericxx, *Nearly Endless*, 1995-2013, verzameling mevr. G. De Cuypere, courtesy
of Roberto Polo Gallery, Brussels, foto: Dominique Provost

8a



6a





7a

- 7a Adelheid De Witte, *Visual Barrier*, 2018, courtesy the artist
7b Adelheid De Witte, *Wind Barriers*, 2018, courtesy the artist
8b Karel Diericx, *Sea*, 2011-2013, verzameling mevr. G. De Cuyper, courtesy of Roberto Polo Gallery, Brussels, foto: Dominique Provost

8b

7b





9a



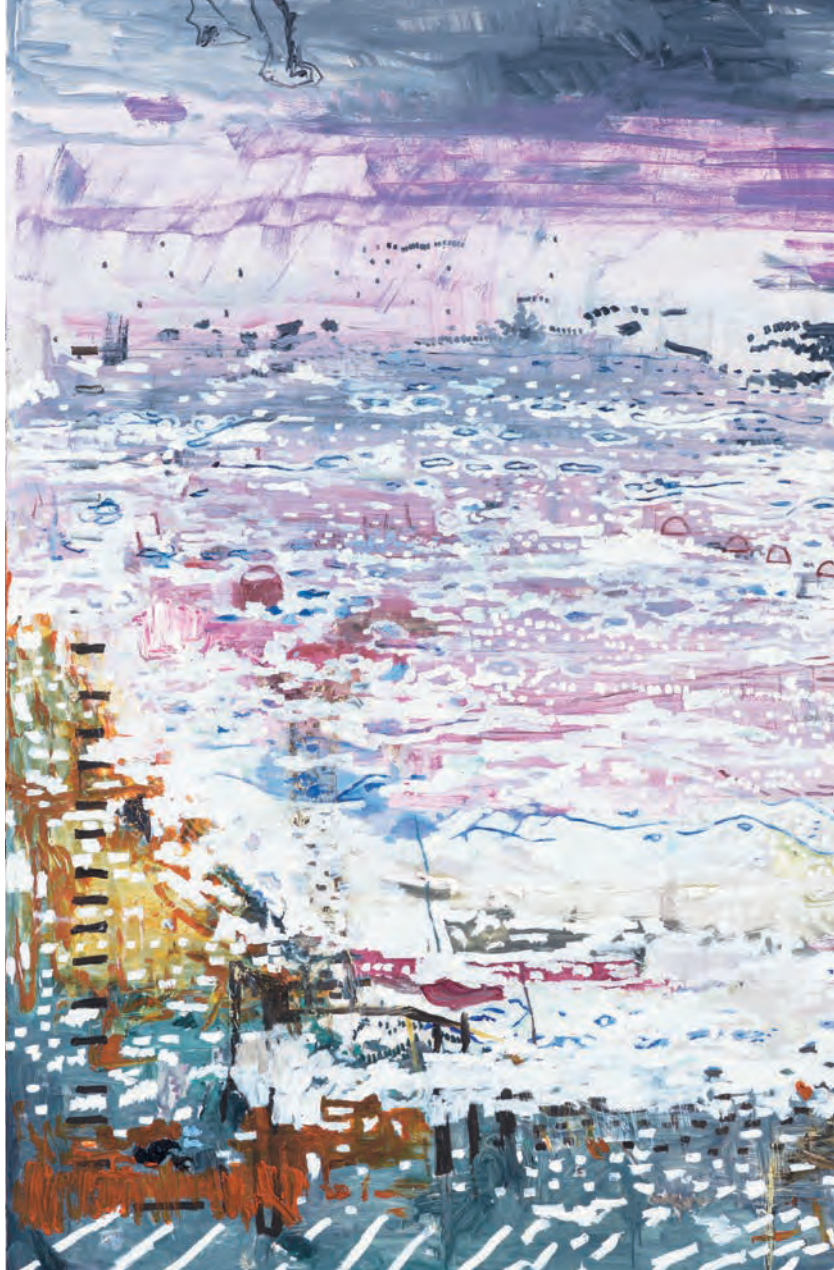
9b

10c



- 9a Nicolas Party, *Sunset*, 2018, courtesy the artist and Xavier Hufkens, Brussels,
foto: Isabelle Arthuis
- 9b Nicolas Party, *Still Life*, 2017, courtesy the artist and Xavier Hufkens, Brussels,
foto: HV-studio, Brussels
- 10c Constant Permeke, *Landschap*, 1935, museum Dhondt-Dhaenens, Deurle

11a





11a Marina Rheingantz, *Xilofone*, 2017, courtesy Zeno X Gallery, Antwerpen, foto: Peter Cox



11b



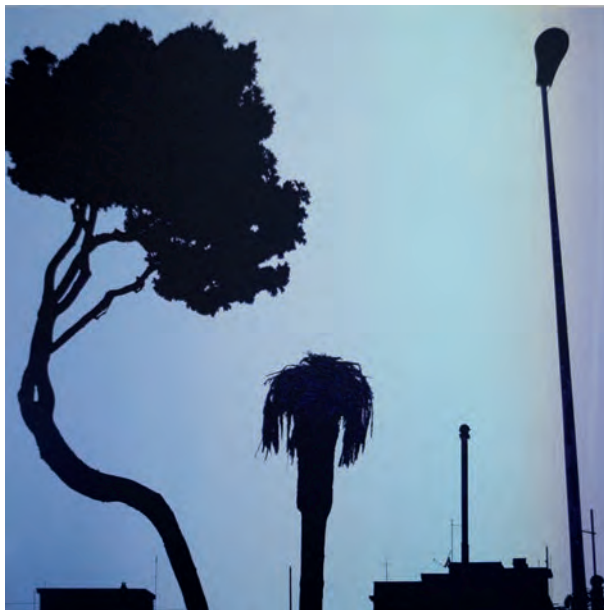
11c

11b Marina Rheingantz, *P*, 2015, courtesy Zeno X Gallery, Antwerpen, foto: Peter Cox

11c Marina Rheingantz, *Pelego*, 2017, courtesy Zeno X Gallery, Antwerpen, foto: Peter Cox

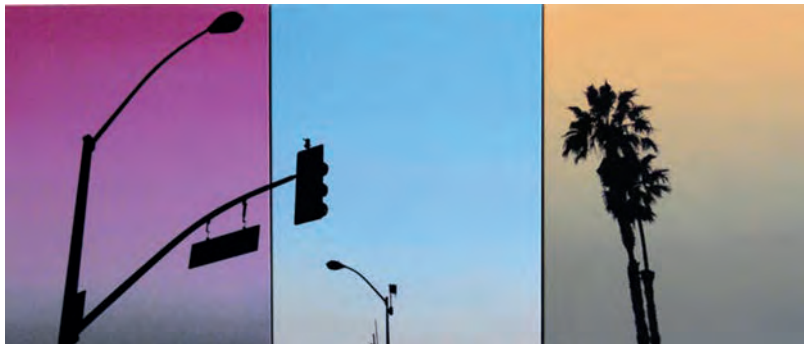
12a Glen Rubsamen, *Pay The Devil Too Deceive Me*, 2011, courtesy the artist and Mai 36 Galerie, Zürich

12b Glen Rubsamen, *In Place of Love*, 2008, courtesy the artist and Mai 36 Galerie, Zürich



12a

12b



ni Ieder beeld vertelt een verhaal. De zeven geselecteerde filmwerken voor de tentoonstelling benaderen het landschap cinematografisch, thematisch en met narratieve vrijheid vanuit een eigen perspectief. Tijd, montage, beeldinstelling, geluid, vertraging en versnelling geven film een eigen dynamiek die direct inwerkt op het denken, voelen en onderbewuste van de bezoeker.

Door het bewust combineren van film- met schilderkunst ontstaat er een frictie die de verbeelding uitdaagt, nieuwe invalshoeken aanbiedt en aanzet tot een bredere kijk. In hoeverre kan een schilderij film zijn en film een schilderij?

Cis Bierinckx
Düsseldorf, mei 2018.

fr Chaque image raconte une histoire. Les sept œuvres cinématographiques sélectionnées dans le cadre de cette exposition abordent le paysage de manière cinématographique, thématique et avec une certaine liberté narrative dans une perspective qui leur est propre. Le temps, le montage, le cadrage, le son, les ralentis et les accélérations confèrent à ce film une dynamique singulière qui agit instantanément sur la réflexion, le ressenti et le subconscient du visiteur. L'association volontaire du cinéma et de la peinture fait naître une friction qui défie l'imagination, définit de nouvelles perspectives et élargit la conception. Dans quelle mesure une peinture peut-elle être un film et inversement?

Cis Bierinckx
Düsseldorf, mai 2018.

en Every picture tells a story. The seven filmworks selected for the exhibition engage with the landscape both cinematographically and thematically from a personal perspective, and with much narrative freedom. Time, editing, image setting, sound, time-lag and acceleration give the film medium its own dynamic that directly affects the thinking, feeling and subconscious of the visitor.

The conscious combination of film and painting creates a friction that challenges the imagination, offers new perspectives and encourages a broader view. To what extent can a painting be film and film a painting?

Cis Bierinckx
Düsseldorf, May 2018.

DOUG AITKEN 'Mirage' 2017 4'



© Doug Aitken; courtesy 303 Gallery, New York; Galerie Eva Presenhuber, Zurich; Victoria Miro Gallery, London; and Regen Projects, Los Angeles

nl *Mirage* is origineel een site-specific architecturaal werk dat Doug Aitken in Zuid-Californië. Het film document toont een met spiegels bekleed Californian Ranch Style House over het verloop van één dag. Voor zijn werk baseerde Aitken zich op Frank Lloyd Wright principiële ideologie dat het niet louter volstaat om een gebouw in een landschap te planten maar het er gelijktijdig ook deel van moet uitmaken. Aitken verwijderde deuren en venster, creëerde openingen en ommuurde zijn huis met spiegels zodat zijn constructie op een vloeiende wijze samenvloeit en één wordt met de steeds veranderende omgeving.

Doug Aitken's (°1968, Redono Beach, California, VS) werken variëren van fotografie, sculptuur, architecturale interventies, installaties, live performance, geluids-, video- en filmwerken. Het gebruik van technologie, het loswerken van persoonlijke reacties, publiekparticipatie, architecturale interventies en diversiteit vormen de basis van een Aitken's kunstpraktijk die in de grond gericht op het opentrekken van traditionele kunstideeën.

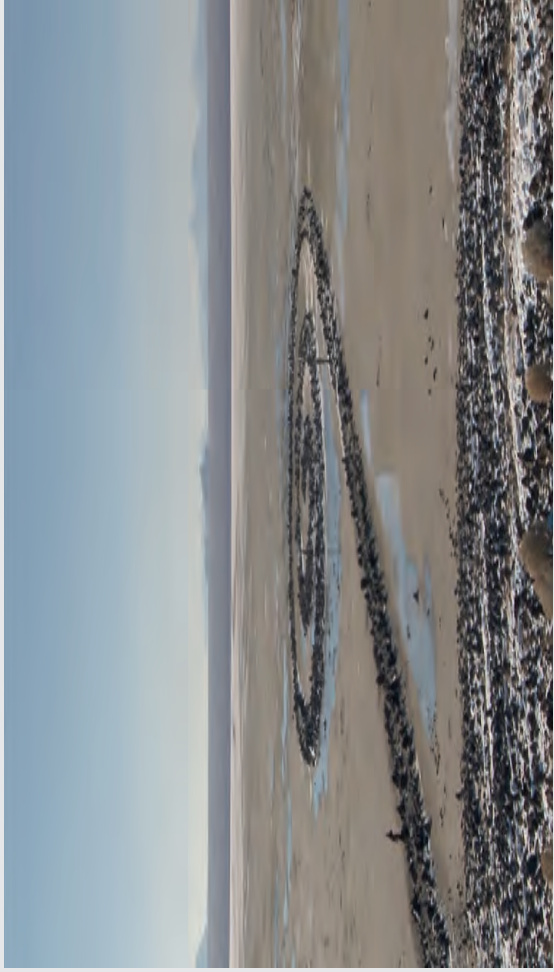
fr *Mirage* est à l'origine une œuvre architecturale liée à un site réalisée par Doug Aitken en Californie du sud. Le film-document montre pendant toute une journée une maison dans le style d'un ranch californien (Californian Ranch Style House) recouverte de miroirs. Atkins puise son inspiration pour cette œuvre dans l'idéologie de principe de Frank Lloyd Wright selon laquelle il ne suffit pas purement et simplement d'ériger un bâtiment dans un paysage, mais que le bâtiment doit s'intégrer dans son environnement. Aitken a ôté portes et fenêtres, créé des ouvertures et recouvert sa maison de miroirs afin que la construction se confonde harmonieusement dans son environnement en continuant le changement et en fasse partie intégrante.

Les œuvres de Doug Aitken (°1968, Redono Beach, Californie, USA) sont très diverses : photographie, sculpture, interventions architecturales, installations, spectacle, œuvres auditives, vidéos et films. L'utilisation de la technologie, le détachement des réactions personnelles, la participation du public, les interventions architecturales et la diversité constituent la base de la pratique artistique d'Aitken qui vise essentiellement à libérer des idées artistiques traditionnelles.

en *Mirage* is originally a site-specific architectural work that Doug Aitken created in Southern California. The film document shows a Californian ranch style house, covered in mirrors, throughout the course of one day. For his work, Aitkin based himself on Frank Lloyd Wright's principled ideology that it is not enough to simply place a building in a landscape, it must simultaneously also be part of it. Aitken removed doors and windows, created openings and covered his house with mirrors so that his construction would blend smoothly and become one with the ever-changing environment.

Doug Aitken's (°1968, Redono Beach, California, USA) works range from photography, sculpture, architectural interventions, installations, live performance, sound, video and film works. The use of technology, the provoking of personal reactions, public participation, architectural interventions and diversity form the basis of Aitkin's art practice that is basically aimed at opening up traditional artistic ideas.

JAMES BENNING 'measuring
change' 2016 60'



© James Benning, 2016; courtesy the artist and neugerriemschneider, Berlin

nl In 2007 trok de gevierde Amerikaanse cineast James Benning met een 16-mm camera naar Utah om Robert Smithson's indrukwekkend historisch land art sculptuur *Spiral Jetty* (1970) te filmen. Zijn 77 minuten lang filmisch lofied, casting a glance, is een hypnotiserende ode van kunstenaar tot kunstenaar. In 2015 keerde hij terug om een digitaal aanvullend werk te realiseren. Op twee verschillende momenten van de dag, respectievelijk 8.57 en 15.12, registreert hij vanop een geïjkt punt met een vaste camera het voor hem liggend landschap. Met *measuring change* beoogt hij niet zozeer een huldebetoon maar wil in twee maal dertig minuten de relatie van Smithson's werk tot de omgeving en zijn bezoekers vastleggen. Net als bij Smithson gaat Benning's belangstelling uit naar tijd, verschijnen en verdwijnen.

De Amerikaanse kunstenaar James Benning (°1942, Milwaukee, Wisconsin, USA) behoort sinds de jaren zeventig tot een van de belangrijkste tenoren uit de avant-garde cinema. Hij is docent aan het toonaangevende California Institute for the Arts (CalArts). Zijn kijk op de Amerikaanse cultuur en politiek, het landschap en de bevrijdende ervaring van tijd, vormen op een consistente, uitgesproken wijze een vaste factor in zijn strak minimalistische films.

fr En 2007, le cinéaste américain primé James Benning a pris la direction de l'Utah équipé d'une caméra 16 mm afin de filmer l'impressionnante sculpture historique de land art réalisée par Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970). Cet hymne filmé de 77 minutes intitulé *casting a glance* est une ode hypnotique d'artiste à artiste. En 2015, il a réitéré cette expérience afin de réaliser une œuvre entièrement numérique. À deux moments de la journée, respectivement à 8'57" et 15'12", il filme le paysage qui s'étend devant lui depuis un point étalonné à l'aide d'une caméra fixe. Avec *measuring change*, il n'entend pas tellement rendre un hommage, mais plutôt immortaliser en deux fois trente minutes la relation qu'entretient l'œuvre de Smithson avec son environnement et les visiteurs. Comme pour Smithson, l'intérêt de Benning se fait tantôt rare tantôt vif au fil du temps.

L'artiste américain James Benning (°1942, Milwaukee, Wisconsin, États-Unis) figure depuis les années septante parmi les ténors du cinéma d'avant-garde. Il est professeur au prestigieux California Institute for the Arts (CalArts). Son regard sur la culture et la politique américaines, mais également sur le paysage et l'expérience libératoire du temps constitue de manière claire et cohérente un véritable leitmotiv dans ses films strictement minimalistes.

en In 2007, the celebrated American filmmaker James Benning travelled to Utah with a 16-mm camera to film Robert Smithson's impressive historical land art sculpture *Spiral Jetty* (1970). His 77-minute cinematic hymn, casting a glance, is a hypnotic ode of one artist to another. In 2015 he returned to realize a digital supplementary work. At two different times of the day, respectively 8:57 and 15:12, he records the landscape in front of him from a fixed point with a fixed camera. With *measuring change*, he does not aim to pay homage, but rather to capture the relationship of Smithson's work to its environment and its visitors in two periods of thirty minutes. Just like Smithson, Benning is interested in time, appearance and disappearance.

The American artist James Benning (°1942, Milwaukee, Wisconsin, USA) has been one of the most important exponents of the avant-garde cinema since the seventies. He is a lecturer at the leading California Institute for the Arts (CalArts). In a consistent and explicit manner, his view on American culture and politics, the landscape and the liberating experience of time, constitutes an essential factor in his stark minimalist films.

SEBASTIÁN DÍAZ MORALES 'Pasajes IV' 2014 22'40"



© Sebastián Díaz Morales; courtesy the artist and carlier | gebauer, Berlin

nl *Pasajes IV* is de laatste luik van vier kortfilms waarin een ongedefinieerd personage wandelend plaats en landschappen verbindt. Sebastián Díaz Morales keert in deze kortfilm terug naar het Patagonia waar hij opgroeide. De protagonist schakelt plaats en omgevingen die diepe littekens van economische schipbreuk dragen aan elkaar met immense open landschappen die in contrast vrijheid uitademen. Díaz Morales siert in dit werk indirect Zuid-Amerikaans literaire meesters als Jorge Luis Borges en Gabriel García Márquez, die steden en plaatsen beschreven als een wieg voor politieke en sociale onrust.

Sebastián Díaz (°1975, Comodoro Rivadavia, AR) Morales studeerde film aan de Universidad de Cine de Antin in Buenos Aires, vervolledigde zijn kennis aan de Rijksakademie in Amsterdam en Le Fresnoy in Tourcoing. In zijn werk combineert hij een documentaire esthetiek aan een fantasmagorisch narratief om een sociaal geëngageerd betoog te bereiken. Zijn films kunnen best omschreven worden als allegorische vertellingen met een filosofische en poëtische kracht.

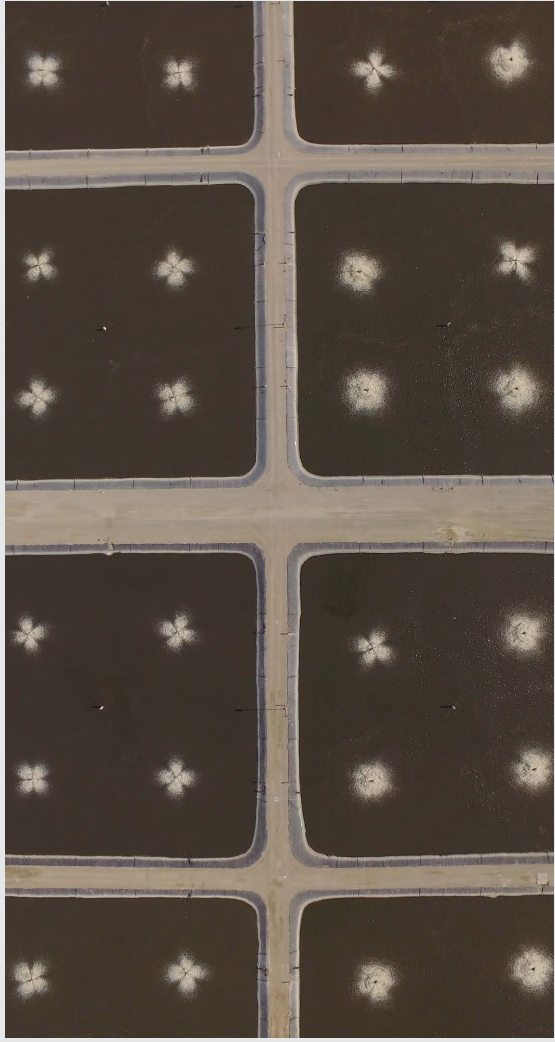
fr *Pasajes /V* est le dernier volet d'une série de quatre courts-métrages dans lesquels un personnage indéfini unit les endroits et les paysages au gré de son errance. Dans ce film, Sebastián Díaz Morales revient aux sources de son enfance, la Patagonie. Le protagoniste relie les endroits et les environnements portant les stigmates indélébiles d'un naufrage économique en parcourant des paysages immensément ouverts qui respirent la liberté. Dans cette œuvre, Díaz Morales célèbre indirectement les maîtres littéraires sud-américains tels que Jorge Luis Borges et Gabriel García Márques, qui décrivent les villes et les localités comme le berceau du tumulte politique et social.

Sebastián Díaz Morales (°1975, Comodoro Rivadavia, Argentine) a étudié le cinéma à la Universidad de Cine dirigée par Antin à Buenos Aires avant de parfaire ses connaissances à la Rijksakademie d'Amsterdam et à l'établissement Le Fresnoy à Tourcoing. Son travail conjugue l'esthétique documentaire et la narration fantasmagorique afin de véhiculer un discours socialement engagé. Ses films peuvent être considérés comme des récits allégoriques empreints d'une puissance philosophique et poétique.

en *Pasajes /V* is the last of a series of four short films in which an undefined walking character connects places and landscapes. In this short film, Sebastián Díaz Morales returns to Patagonia, the area where he grew up. The protagonist juxtaposes places and environments that bear the deep scars of economic collapse with vast open landscapes that exude freedom. In this work Díaz Morales indirectly pays homage to South American literary masters such as Jorge Luis Borges and Gabriel García Márquez, who described cities and places as a cradle for political and social unrest.

Sebastián Díaz Morales (°1975, Comodoro Rivadavia, AR) studied film at the Universidad de Cine de Antin in Buenos Aires, and completed his studies at the Rijksakademie in Amsterdam and Le Fresnoy in Tourcoing. In his work he combines a documentary aesthetic with a phantasmagorical narrative to make a socially engaged statement. His films can best be described as allegorical narratives with a philosophical and poetic power.

LUKAS MARXT 'Imperial Valley
(cultivated run-off)' 2018 14'



© Lukas Marxt; courtesy the artist and sixpackfilm, Vienna

nl *De Imperial Valley* bevindt zich aan de zuidwestelijke zijde van de Verenigde Staten. In 1940 werd dit gebied door het Amerikaans leger gebruikt om bommen te testen. In de vijftiger jaren werd deze Californische Riviera een toeristisch trekpleister. Het telen van groenten en fruit kenmerkte dit gebied dat nu stilaan droog komt te liggen en aan de rand staat van een economisch en ecologische ramp. Een met camera beladen drone stijgt op in de lucht, overvliegt een kunstmatige waterweg en het bijna dode landschap. Onderstreept door elektronische filmmuziek, zien de beelden van monoculturen eruit als abstracte schilderijen vol geometrische vormen, lijnen, vlakken, punten en kleurvlekken. In Marxt's film moet de Post-Apocalyps niet meer aanvangen maar zit je er reeds middenin.

Lukas Marxt (°1983, Schladming, AT) werk focust voornamelijk op de impact en invloed van de mens op de natuur. Zijn filmwerken komen daardoor conceptueel in de nabijheid van Land art. Hij gebruikt (surreële) landschappen als esthetisch materiaal en artistiek medium om de voortdurende veranderende relatie tussen mens en milieu en processen van tijdelijkheid en perceptie vast te leggen.

fr *La Vallée impériale* se trouve au sud-ouest des États-Unis. En 1940, ce territoire a été utilisé par l'armée américaine afin d'expérimenter des bombes.

Dans les années cinquante, cette Riviera californienne est devenue une attraction touristique. Cette région autrefois caractérisée par la culture des fruits et des légumes s'assèche progressivement et est aujourd'hui au bord d'une catastrophe économique et écologique. Un drone équipé d'une caméra s'élève dans les airs afin de survoler un cours d'eau artificiel et le paysage quasiment asséché. Accentuées par une musique de film électronique, les images de la monoculture ressemblent à des peintures abstraites regorgeant de formes, lignes, plans, points et taches de couleur géométriques. Dans ce film de Marxt, la période post-apocalyptique ne doit pas commencer, car nous nous trouvons en plein dedans.

Lukas Marxt (°1983, Schladming, Autriche) travaille principalement sur l'impact et l'influence de l'être humain sur la nature. Ses œuvres cinématographiques sont dès lors conceptuellement très proches du land art. Il utilise des paysages (surréels) comme matériaux esthétiques et comme supports artistiques pour immortaliser la relation en constante évolution qui unit l'homme et la nature, mais également les processus inhérents à la temporalité et à la perception.

en *The Imperial Valley* is located on the south-western side of the United States. In 1940, this area was used by the American army to test bombs. In the fifties, this Californian Riviera became a tourist attraction. The area was known for the cultivation of fruit and vegetables but is now slowly becoming arid and is teetering on the verge of an economic and ecological disaster. A camera-fitted drone takes to the air and flies over an artificial waterway and the almost barren landscape. Emphasised by the electronic film music, the images of crop monocultures evoke abstract paintings full of geometric shapes, lines, surfaces, dots and color spots. In Marxt's film, the spectator is made to feel fully immersed in a Post-Apocalypse that has already begun.

Lukas Marxt's (°1983, Schladming, AT) work mainly focuses on the impact and influence of man on nature. Conceptually, his film works are very much in line with the precepts of Land art. He uses (surreal) landscapes as both aesthetic material and medium to record the continually changing relationship between man and the environment, as well as processes of temporality and perception.

ENRIQUE RAMÍREZ 'A man facing the horizon' 2017 '11'



© Enrique Ramirez; courtesy the artist and Galerie Michel Rein, Paris/Brussels

nl In een magisch landschap van water en zout staart een personage onbeweeglijk uit naar de horizon. Hij draagt een diabolico nortino masker dat Bolivianen tijdens rituele dansen gebruikten om te mokken met de koloniale bezetters. Draagt dit fabelachtig wezen de zielen van zijn voorouders met zich mee? Enrique Ramírez poëtisch en schilderachtig filmwerk evoceert met eenvoudige intensiteit een betoverende meditatief overgangsrитуeel van leven en dood. Zijn werk ligt op het kruispunt van politieke commentaar, sociologie, poëzie en tast de mogelijkheden en limieten van het beeld af.

Ramírez's (°1979, Santiago, CL) werk is bespiegeland, poëtisch en aanzienlijk politiek. Als video editor en researcher bij de Chileense televisie groeide zijn belangstelling voor het audiovisueel medium. Zijn passie voerde hem naar Frankrijk en vond in Le Fresnoy de juiste plek om zich artistiek verder te ontplooiën. Zijn werk werd o.a. getoond op de Biennale van Venetië 2017, Palais de Tokyo en verschillende internationale film festivals.

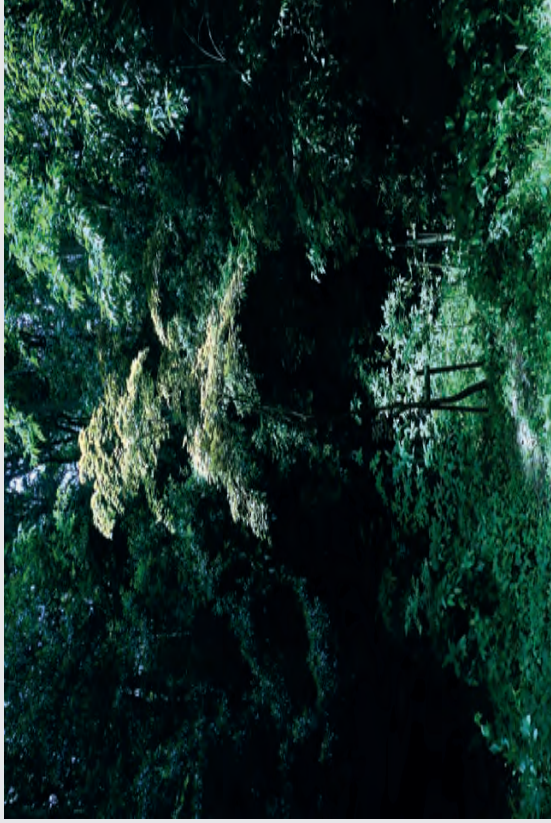
fr Face à un paysage magique façonné d'eau et de sel, un personnage complètement immobile fixe l'horizon. Il porte un masque diabolique nortino traditionnellement utilisé par les Boliviens durant les danses rituelles pour moquer les occupants coloniaux. Cette créature mythique emporte-t-elle avec elle l'âme de ses ancêtres ? L'œuvre cinématographique à la fois poétique et picturale d'Enrique Ramírez évoque avec une intensité toute simple le rituel enchanteur et méditatif du passage entre la vie et la mort. Son œuvre est à la croisée du commentaire politique, de la sociologie et de la poésie, tout en explorant les possibilités et les limites de l'image.

L'œuvre de Ramírez (°1979, Santiago, Chili) est contemplative, poétique et éminemment politique. En tant qu'éditeur vidéo et chercheur à la télévision chilienne, il a développé un intérêt marqué pour le média audiovisuel. Sa passion l'a conduit jusqu'en France où, dans l'établissement Le Fresnoy, il a trouvé l'endroit idéal pour épanouir sa vocation artistique. Son travail a été exposé entre autres à la Biennale de Venise 2017, au Palais de Tokyo et à différents festivals cinématographiques internationaux.

en In a magical landscape of water and salt, a character stares immovably at the horizon. He wears a diabolical mask that Bolivians used during ritual dances to mock the colonial occupiers. Does this fabulous being carry the souls of his ancestors with it? With simple intensity, Enrique Ramírez' poetic and picturesque film work evokes an enchanting meditative ritual of life and death. His work lies at the crossroads of political commentary, sociology and poetry and explores the possibilities and limits of the image.

Ramírez' (°1979, Santiago, CL) work is reflective, poetic and considerably political. As a video editor and researcher working for the Chilean television, his interest in the audiovisual medium grew. His passion led him to France where he found the right place to develop artistically in Le Fresnoy. His work was shown at the Biennale of Venice 2017, Palais de Tokyo and various international film festivals.

MEGGY RUSTAMOVA 'Light
Displacement' 2018 4'23"



© Meggy Rustamova; courtesy the artist

nl Het startpunt voor deze film zijn Meggy Rustamova's talrijke pogingen om een boom te fotograferen in Hiroshima, Japan. De audiovisuele trip belicht aspecten van de verbeelding via fotografie, film en geluid. De huidige nucleaire dreigingen en oorlogen vinden een vertaling in de witte, overbelichte foto's, die overgaan in een volledige 'white-out'. Hoewel de plek waar de foto's gemaakt zijn gebukt gaat onder de geschiedenis van de atoombom, is deze handeling van het vastleggen van een eenvoudige boom een uiting van de reconstructie en modernisering van een ooit verwoest landschap. Deze 'banale' boom zou eigenlijk in eender welk land kunnen staan en belichaamt zo het universele karakter van een landschap op deze wereld.

Meggy Rustamova (°1985, Tbilisi, GE) verhuisde op haar achtste van Georgië naar België. Ze werkt rond thema's zoals taal, identiteit en verplaatsing, zonder evenwel rechtstreeks naar haar afkomst te verwijzen. Deze onderwerpen benadert ze met performances, foto's, geluidsinstallaties en films. Ze onderzoekt hoe het individuele en collectieve geheugen worden geconstrueerd en hoe de relatie tussen de woordelijke en visuele vertelling aanleiding geeft tot fictie en interpretatie in de manier waarop we de werkelijkheid waarnemen.

fr Ce film a pour point de départ les multiples tentatives de Meggy Rustamova de photographier un arbre à Hiroshima, au Japon. Ce voyage audiovisuel met en lumière les aspects de l'imagination par le biais de la photographie, du cinéma et du son. Les guerres et les menaces nucléaires actuelles sont relayées dans ces photos blanches surexposées qui se terminent par un « blanc dehors » complet. Si l'endroit qui a servi de décor pour les photos porte encore aujourd'hui les stigmates de la bombe atomique, l'acte d'immortalisation d'un arbre tout simple est l'expression de la reconstruction et de la modernisation d'un paysage autrefois désolé. Cet arbre « banal » pourrait en effet se trouver dans n'importe quel autre pays et il illustre le caractère universel des paysages de cette planète.

Lorsqu'elle avait huit ans, Meggy Rustamova (°1985, Tbilissi, Géorgie) a quitté la Géorgie pour venir s'installer en Belgique. Elle affectionne particulièrement les thèmes de la langue, de l'identité et de la migration sans pour autant évoquer directement son origine. Elle aborde ces sujets à travers les performances, les photos, la sonorisation et les films. Elle analyse la façon dont la mémoire individuelle et collective se construit, et se demande comment la relation entre le récit textuel et le récit visuel fait naître la fiction et l'interprétation dans notre manière de percevoir la réalité.

en Meggy Rustamova's numerous attempts to photograph a tree in Hiroshima, Japan form the starting point for this film. The audiovisual trip highlights aspects of the imagination through photography, film and sound. The current nuclear threats and wars are thematized in white, overexposed photographs, which turn into a complete 'white-out'. Although the place where the photos are taken is laden with the legacy of the atomic bomb, this very act of recording a simple tree becomes an expression of the reconstruction and modernization of a once devastated landscape. This 'banal' tree could actually stand in any country and as such embodies the universal character of a landscape in this world.

Meggy Rustamova (°1985, Tbilisi, GE) moved from Georgia to Belgium at the age of eight. She works on themes such as language, identity and movement, without however directly referring to her origins. She engages with these subjects through performances, photographs, sound installations and films. She investigates how the individual and collective memory are constructed and how the relationship between the verbal and visual narrative gives rise to fiction and interpretation in the way we perceive reality.

BEATRICE SANTIAGO MUÑOZ
'Black Beach/Horse/Camp/The Dead/
Forces' 2016 8'



nl Muñoz's film is opgenomen in Vieques, Puerto Rico, een eiland dat zestig jaar lang door de Amerikaanse marine werd gebruikt als oefenterrein voor militaire bombardementen. Al elf jaar vecht het eiland voor de restauratie en ontsmetting van zijn landschap. Bij haar opnames liet Muñoz zich leiden door een intuïtieve houding ten opzichte van materialen en bewegingen die verband houden met de land, dood, giftigheid en mystiek. Stilaan herstellen het eiland en haar inwoners van het traumatisch verleden. Haar film is een ritualistisch zintuiglijk filmexperiment dat zich intiem met zijn onderwerpen verbindt.

Beatriz Santiago Muñoz (°1972, San Juan, PR) neutrale, observerende filmstijl leunt dicht aan bij een documentair medium waarbinnen feiten en fictie vervagen. Haar films staan merendeel in een nauw fysisch verband met plaatsen in Puerto Rico die getekend werden door een koloniaal verleden en militaire bezetting.

fr Le film de Muñoz a été tourné à Vieques, à Puerto Rico, une île qui a été réquisitionnée pendant soixante ans par la marine américaine comme terrain d'exercice pour effectuer des bombardements militaires. Cela fait onze ans que l'île se bat pour obtenir la restauration et la décontamination de son paysage. Dans ses prises, Muñoz se laisse guider par une approche intuitive au regard des matériaux et des mouvements liés à la terre, à la mort, à la toxicité et au mysticisme. L'île et ses habitants se remettent peu à peu de leur passé traumatique. Son film constitue une expérience cinématographique à la fois rituelle et sensorielle qui s'immerse dans l'intimité de ses sujets.

Le style neutre et observateur de Beatriz Santiago Muñoz (°1972, San Juan, Porto Rico) s'apparente fortement à un média documentaire dans lequel les faits et la fiction se confondent. La plupart du temps, ses films entretiennent un lien physique étroit avec les villes de Puerto Rico façonnées par le passé colonial et l'occupation militaire.

en Muñoz's film is recorded in Vieques, Puerto Rico, an island that was used by the US Navy for sixty years as a training ground for military bombing. For eleven years the island has been fighting for the restoration and disinfection of its landscape. During her filming, Muñoz was guided by an intuitive attitude towards materials and movements related to land, death, toxicity and mysticism. Gradually the island and its inhabitants recover from the traumatic past. Her film is a ritualistic sensory film experiment that connects intimately with its subjects.

Beatriz Santiago Muñoz (°1972, San Juan, PR) neutral, observing film style is akin to that of a documentary medium in which the boundaries between facts and fiction become blurred. Her films mostly evince a close physical relationship with places in Puerto Rico that were marked by a colonial past and military occupation.

Roger Raveelmuseum

nl *Landschappelijk* was de titel van een tentoonstelling die het Roger Raveelmuseum organiseerde in 2009. Het adjectief “landschappelijk” geeft beter dan het zelfstandig naamwoord “landschap” uitdrukking aan de beleving van de natuur door de kunstenaar en de toeschouwer. Raveel gebruikte de titel daarom al eens eerder voor één van zijn eigen werken uit 1956 (afb.).

In deze zesde editie van de Biënnale van de Schilderkunst confronteert het museum de zeer vroege landschapsschilderijtjes van Raveel uit de jaren 1940 (afb.) met moderne en hedendaagse schilderkunst van meer dan twintig andere kunstenaars.

Speciale aandacht gaat o.m. naar een aantal schilders uit het hoge Noorden, met de IJslandse kunstenaar Johannes Sveinsson Kjarval (1885–1972) als centrale figuur. Zijn werk is voor het eerst te zien in ons land. Het toont ons op onnavolgbare wijze de sublieme natuur van Kjarvals geboorteland.

Naast historisch werk van o.a. James Ensor, Constant Permeke, Valerius De Saedeleer en Franz Courtens tonen we ook markante voorbeelden uit de niet-Europese tradities, w.o. Chinese en Aboriginal landschapskunst. Deze culturen bieden letterlijk en figuurlijk een ander perspectief van het landschap dat de geglobaliseerde hedendaagse kunst diepgaand heeft beïnvloed.

Met een ruime selectie eigentijdse kunstwerken wil de tentoonstelling de wereldwijde bekommernis voor onze gehavende planeet scherp stellen. Oorlogen en catastrofes lijken een onontkoombaar thema in het actuele kunstdiscours. Het landschap verschijnt hier niet langer als een idyllische schuilplaats maar als een ecologisch en geopolitiek gegeven.

fr *Landschappelijk* était le titre d'une exposition organisée par le Musée Roger Raveel en 2009. En néerlandais, cet adjectif (que l'on pourrait traduire par « relatif au paysage ») traduit mieux l'expérience de la nature par l'artiste et le spectateur que ne le ferait le substantif « paysage ». C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Raveel avait déjà donné ce titre à l'une de ses œuvres de 1956 (cf. illustration).

Dans le cadre de cette sixième édition de la Biennale de la peinture, le musée confronte de très anciens tableaux de paysages de Ravel datant des années 1940 (cf. illustration) à la peinture moderne et contemporaine de plus de vingt autres artistes.

Plusieurs peintres du Grand Nord sont mis à l'honneur, comme l'artiste islandais Johannes Sveinsson Kjarval (1885–1972) dans le premier rôle. La présentation de son œuvre dans notre pays est une grande première. Elle dépeint, d'une manière inimitable, la splendeur de la nature du pays natal de Kjarval.

Outre les œuvres historiques de James Ensor, Constant Permeke, Valerius De Saedeleer et Franz Courtens, pour ne citer qu'eux, nous vous présentons aussi des exemples éloquentes de traditions non européennes, comme l'art paysager chinois et aborigène. Ces cultures offrent, au propre comme au figuré, une perspective différente du paysage, qui a profondément influencé l'art contemporain à l'ère de la mondialisation.

En présentant une large sélection d'œuvres contemporaines, l'exposition entend mettre en exergue les préoccupations internationales que suscite l'état de notre planète. Guerres et catastrophes semblent constituer des thématiques incontournables dans le discours artistique actuel. Le paysage n'y est plus représenté comme un refuge idyllique, mais comme une donnée écologique et géopolitique.

en *Landschappelijk* (lit. transl. Landscapely) was the title of an exhibition organized by the Roger Raveel Museum in 2009. The adjective “landscapely” expresses the experience of nature by the artist and the spectator better than the noun “landscape”. Raveel used the title before for one of his own works from 1956 (pict.).

In this sixth edition of the Biennial of Painting, the museum confronts the very early landscape paintings by Raveel from the 1940s (pict.) with modern and contemporary paintings by more than twenty other artists.

Special attention is given to a number of painters from the North, with the Icelandic artist Johannes Sveinsson Kjarval (1885–1972) as a central figure. His work is on view in our country for the first time. In an inimitable way, it shows us the sublime nature of Kjarval’s homeland.

In addition to historical works by, among others, James Ensor, Constant Permeke, Valerius De Saedeleer and Franz Courtens, we also present striking examples from non-European traditions, such as Chinese and Aboriginal landscape art. These cultures literally and figuratively offer a different perspective on the landscape that has profoundly influenced globalized contemporary art.

With a wide selection of contemporary artworks, the exhibition aims to focus on the global concern for our battered planet. More than ever, wars and catastrophes

appear to be an inescapable theme in the current art discourse. The landscape no longer appears here as an idyllic hiding place but as an ecological and geopolitical given.

		nl	fr	en
13	Aboriginal schilderkunst	152	152	153
14	Maria Thereza Alves	152	152	153
15	Hippolyte Boulenger	153	154	155
16	Jean Brusselmans	153	154	155
17	Jean-Marie Bytbeier	154	156	157
18	Cathérine Claeys	155	158	157
19	Chinese schilderkunst	155	158	159
20	Stijn Cole	156	160	159
21	Jana Cordenier	157	162	161
22	Franz Courtens	157	162	161
23	Felix De Boeck	158	164	163
24	Raoul De Keyser	159	164	163
25	Damien De Lepeleire	160	166	165
26	Ronny Delrue	160	168	165
27	Valerius De Saedeleer	161	170	167
28	Arthur Douhaert	162	170	169
29	James Ensor	163	172	171
30	Andreas Eriksson	163	172	171
31	Wannes Goetschalckx	164	174	171
32	Jóhannes Kjarval	165	174	173
33	Georges Lemmen	166	174	173
34	Constant Permeke	166	174	173
35	Emanuelle Quertain	167	174	173
36	Roger Raveel	168	176	173
37	Júlíana Sveinsdóttir	169	176	175
38	Lukas Vandenabeele	170	176	175
39	Carole Vanderlinden	170	176	175
40	Tinus Vermeersch	171	178	175
41	Sophie Whettnall	172	178	175

nl 13 ABORIGINAL SCHILDERKUNST

Dotpainting (schilderen in stippen) is de traditionele teken- en schildertechniek van de Australische Aboriginals. Gebeurde dit oorspronkelijk op rotsen, boomschors, personen of in het zand, vanaf het midden van de twintigste eeuw heeft deze kunstvorm een nieuwe impuls gekregen doordat men gebruik ging maken van moderne middelen zoals acrylverf en doek. Dotpainting wordt gebruikt om een verhaal te vertellen. Dit verhaal kan zijn oorsprong vinden in

fr 13 PEINTURE ABORIGÈNE

Le pointillisme (peinture par petits points) est la technique de dessin et de peinture traditionnelle des Aborigènes d'Australie. Appliquée à l'origine sur des rochers, des écorces, des humains ou sur le sable, cette forme d'art a reçu une nouvelle impulsion au milieu du vingtième siècle grâce à l'utilisation de techniques modernes telles que la peinture à l'acrylique et la peinture sur toile. Le pointillisme sert à raconter des récits. Ces histoires peuvent trouver leur origine dans les époques mythologiques, l'époque contemporaine ou le futur, et s'inspirent du temps du rêve, du fantastique, et du concept temporel cher aux Aborigènes, mais extrêmement difficile à comprendre pour l'homme occidental.

14 MARIA THEREZA ALVES
Maria Thereza Alves (°1961, São Paulo) Maria Thereza Alves est une artiste brésilienne qui réside principalement en Europe. Dans ses œuvres, elle s'attache à analyser les phénomènes sociaux et culturels. Elle invente des concepts dans lesquels elle se pose des

oude mythologische tijden, het heden of de toekomst, samenvallend in de droomtijd, het bijzondere en voor de westerse mens uiterst moeilijk te begrijpen tijdconcept van de Aboriginals.

14 MARIA THEREZA ALVES

Maria Thereza Alves (°1961, São Paulo) is een Braziliaanse kunstenaar die hoofdzakelijk in Europa verblijft. Ze onderzoekt in haar werk sociale en culturele fenomenen. Ze bedenkt concepten waarin ze zich concentreert op elementaire en fundamentele vragen zoals:

Wie zijn we? Wat denken we? Waar zijn we nu en hoe zijn we er aan toe? Ze stelde tentoon op dOCUMENTA (13) in Kassel en op de Biënnale van São Paulo.

15 HIPPOLYTE BOULENGER

Hippolyte Boulenger (°1837, Doornik – †1874, Brussel) was een Belgische landschapschilder uit het pre-impressionistische realisme. Hij was de voornaamste vertegenwoordiger van de School van Tervuren, waarin hij de voortzetting van het realistisch schilderen naar de natuur in de

en 13 ABORIGINAL PAINTING

Dotpainting is the traditional drawing and painting technique of the Australian Aborigines. Originally painted on rocks, tree bark, people or in the sand, this art form acquired new impetus from the middle of the twentieth century through the use of modern media such as acrylic paint and canvas. Dotpainting is used as a narrative means. The story told can originate in ancient mythological times, the present or the future, coinciding in dream time, the very unique and – at least to Western man – extremely difficult to understand time concept of the Aborigines.

14 MARIA THEREZA ALVES

Maria Thereza Alves (°1961, São Paulo) is a Brazilian artist who mainly resides in Europe. In her work, she explores social and cultural phenomena. She devises concepts in which she focuses on basic and fundamental questions such as: Who are we? What do we think? Where are we now and how are we doing? She exhibited at DOCUMENTA (13) in Kassel and at the São Paulo Biennale.

openlucht van de School van Barbizon zag. Hij vertoonde een duidelijke voorliefde voor een sombere, gevoelsgeladen natuur, die hij weergaf in een rijk, maar donker coloriet in overwegende grijze tonen en met een vluchtige toets.

16 JEAN BRUSSELMANS

Jean Brusselmans (°1884, Brussel – †1953, Dilbeek) studeerde aan de Academie van Brussel. Zijn vroegste werk vertoont realistische en impressionistische kenmerken. Door zijn contacten met o.a. Rik Wouters en Ferdinand

Schirren komt hij onder invloed van het Brabants fauvisme te staan. In 1924 vestigt hij zich definitief te Dilbeek en vanuit een relatief isolement neemt hij deel aan de toenmalige artistieke avant-garde. Hij ontwikkelt een persoonlijke kunst die gekenmerkt wordt door geometrische en gestileerde composities en het gebruik van heldere kleurvlakken en constructieve toetsen. De strenge structuur in zijn werk heeft iets ascetisch.

17 JEAN-MARIE BYTEBIER

De grauwe, vaak primitief aandoende landschappen van Jean-Marie Bytebier (°1963, Deinze) (sommige zijn

questions élémentaires : Qui sommes-nous ? Que pensons-nous ? Où sommes-nous à cet instant et comment y sommes-nous arrivés ? Elle a notamment exposé à DOCUMENTA (13) à Kassel et à la Biennale de São Paulo.

15 HIPPOLYTE BOULENGER

Hippolyte Boulenger (°1837, Tournai – †1874, Bruxelles) était un peintre paysagiste s'inscrivant dans le mouvement du réalisme préimpressionniste. Il était le principal chef de file de l'École de Tervueren, mouvement dans lequel il souhaitait perpétuer la peinture réaliste d'après nature et en plein air de l'École de Barbizon. Il manifestait une préférence très claire pour une nature sombre chargée d'émotions qu'il a représentée dans une palette riche, mais sombre de tons majoritairement gris avec une touche fugace.

16 JEAN BRUSSELMANS

Jean Brusselmans (°1884, Bruxelles – †1953, Dilbeek) étudia à l'Académie de Bruxelles. Ses premières œuvres étaient caractéristiques du réalisme et de l'impressionnisme. De par ses contacts avec, entre

nog net herkenbaar als landschap, andere zijn net heel realistisch), het gebruik van verf als was het aarde zorgen voor een sterke zintuiglijke ervaring. Nochtans zijn het geen bestaande of reële landschappen. Het is een mozaïek van bijeengesprokkelde herinneringen aan reizen en wandelingen. Daarbovenop kennen zijn landschappen geen perspectief, worden ze doorbroken met andere elementen, soms dreigen ze uit elkaar te vallen,

of worden ze moedwillig omgekeerd weergegeven. Het is een conceptuele benadering van het landschap waarin de kunstenaar de begrippen tijd, ruimte en afstand verkennt.

18 CATHÉRINE CLAEYÉ

De landschappen van Cathérine Claeyé (°1968, Dendermonde) zijn heel spaarzaam opgebouwd. Met enkele eenvoudige vegen en met weinig materie weet ze een landschappelijke ruimte op te roepen. De kracht van haar werk zit in de tegenstelling tussen wat ze toont en

15 HIPPOLYTE BOULENGER

Hippolyte Boulenger (°1837, Tournai – †1874, Brussels) was a Belgian landscape painter in the style of the pre-Impressionist Realism school. He was the principal exponent of the School of Tervuren, in which he saw the continuation of the realistic open-air painting after nature of the Barbizon School. He showed a clear predilection for a sombre, emotionally charged nature, which he depicted in a rich but dark colour palette with predominantly grey tones and a fleeting touch.

16 JEAN BRUSSELMANS

Jean Brusselmans (°1884, Brussels – †1953, Dilbeek) studied at the Brussels Academy. His earliest work shows influences of Realism and Impressionism. Through his contacts with, among others, Rik Wouters and Ferdinand Schirren, he comes under the influence of Brabant Fauvism. In 1924 he settles permanently in Dilbeek and partakes, despite his relative isolation, in the then artistic avant-garde. He develops a personal style that is characterized by geometrical and stylized compositions and the use of bright colour planes and constructive brushstrokes. The austere structure of his work evinces an ascetic feel.

wat ze verbergt, tussen werkelijkheid en verbeelding. Haar schilderwijze verleent de werken een grote suggestieve kracht maar ook een bepaalde kwetsbaarheid, een bijna kinderlijke speelsheid en een existentiële spanning.

19 CHINESE SCHILDERKUNST

De Chinese schilderkunst is een van de oudste tradities in de kunstgeschiedenis. Schilderen in de traditionele stijl wordt in het Chinees *guóhuà*

genoemd, letterlijk 'nationale schilderkunst', waarmee het verschil wordt benadrukt met de westerse schilderskunst. Traditioneel zijn Chinese schilderwerken uitgevoerd in de gedetailleerde *gongbi*-stijl of in gewassen inkt. Deze laatste techniek wordt ook wel 'literati-schilderkunst' genoemd, daar schilderen in gewassen inkt een van de 'vier kunsten' was waar de geletterde literati zich in bekwaamden. In de loop der geschiedenis hebben zich diverse ge-

autres, Rik Wouters et Ferdinand Schirren, il fut influencé par le fauvisme brabançon. En 1924, il s'installa définitivement à Dilbeek et mis à profit son isolement relatif pour prendre pleinement sa part à l'avant-garde artistique de l'époque. Il développa un art personnel caractérisé par des compositions géométriques et stylisées, l'utilisation de carrés de couleur claire et des touches constructives. La structure rigoureuse de son œuvre revêt une dimension ascétique.

17 JEAN-MARIE BYTEBIER
Les paysages grisâtres d'apparence souvent primitive de Jean-Marie Bytebier (°1963, Deinze) (certains sont toujours reconnaissables comme paysages, d'autres sont très réalistes) et l'utilisation de la peinture pour représenter la terre garantissent une puissante expérience sensorielle. Il ne s'agit toutefois pas de paysages existants ou réels. Il s'agit d'une mosaïque rassemblant des souvenirs de voyages et de promenades. Ses paysages ne possèdent en outre aucune perspective, ils arborent d'autres éléments qui menacent

genres ontwikkeld in de Chinese schilderkunst. Met name *shan shui*-landschappen namen een prominente plaats in in de Chinese kunstgeschiedenis. Andere populaire genres waren historische en religieuze tafere-len, vogel- en bloemschilderingen en bamboeschilderingen. De meest gebruikte materialen om op te schilderen zijn papier en zijde. Werken worden meestal tentoongesteld op rollen.

20 STIJN COLE

Het oeuvre van Stijn Cole (°1978, Gent) oogt, voor wat het gebruik van media betreft, divers: video, sculptuur, maquette, installatie, schilderen, grafisch werk en mixed media. Inhoudelijk daarentegen, getuigt

het werk van een hoge graad aan coherentie, een door-gedreven samenhang. In zijn werk wordt de perceptie van de omgeving geabstraheerd waardoor ze een universele en conceptuele waarde krijgt. De verhouding toeschouwer – kunstwerk – omgeving speelt telkens op een andere manier een belangrijke rol.

21 JANA CORDENIER

Eén groot titelloos “schilderij” van Jana Cordenier (°1989) is opgenomen in de selectie van het Roger

17 JEAN-MARIE BYTEBIER

The grey, often primitive-looking landscapes of Jean-Marie Bytebier (°1963, Deinze) (some are only barely recognizable as landscapes, others, in contrast, are very realistic), and the use of paint as if it were earth create a strong sensory experience. However, his are not existing or real landscapes. They are a mosaic of gathered memories of travels and walks. In addition, his landscapes have no perspective, they are intersected by other elements; sometimes they threaten to fall apart, or are deliberately depicted upside down. It is a conceptual approach to the landscape in which the artist explores the concepts of time, space and distance.

18 CATHÉRINE CLAEYÉ

The landscapes of Cathérine Claeyé (°1968, Dendermonde) are constructed with sparse means. With a few simple brushstrokes and very little material, she manages to evoke the space of a landscape. The strength of her work lies in the contrast between what she shows and what she hides, between reality and imagination. Her painting method infuses the works with great suggestive power, but also a certain vulnerability, an almost childlike playfulness and an existential tension.

Raveelmuseum. Er komt geen verf aan te pas maar met borduurwerk op katoen heeft het een factuur die uitermate plastisch overkomt. Als abstract beeld ademt het een atmosferische landschappelijkheid uit.

22 FRANZ COURTENS

Franz Courtens (°1954, Dendermonde – †Sint-Joost-ten-Node) wordt gezien als de belangrijkste schilder van de Dendermondse school. Hij schilderde hoofdzakelijk landschappen. Na zijn

studies heeft hij contacten met Hyppolyte Boulenger en de School van Tervuren. Ook de schilders van Barbizon oefenden een grote invloed op hem uit. Net als zijn voorbeelden gaat hij in de vrije natuur schilderen. Zijn toets is ruw en direct, zijn palet is stralend, vaak in groene en goudgele tinten. Courtens is een overgangsfiguur tussen realisme en impressionisme.

23 FELIX DE BOECK

Samen met kunstenaars als Victor Servranckx,

parfois de se déchirer ou qui sont délibérément représentés à l'envers. Cette approche conceptuelle du paysage permet à l'artiste d'explorer les notions de temps, d'espace et de distance.

18 CATHÉRINE CLAEYÉ

Cathérine Claeyé (*1968,

Termonde) Les paysages de Cathérine Claeyé sont composés de manière très économe. Elle parvient à créer un espace paysager avec peu de matière et en quelques coups de pinceau. La force de son œuvre réside dans l'opposition entre ce qu'elle cache et ce qu'elle montre, entre la réalité et l'imagination. Sa façon de peindre donne à ses œuvres une grande force suggestive, mais aussi une certaine vulnérabilité, une espièglerie presque enfantine et une tension existentielle.

19 LA PEINTURE CHINOISE

La peinture chinoise représente l'une des plus anciennes traditions de l'histoire de l'art. En Chine, le style traditionnel est appelé *guóhuà*, littéralement «peinture nationale», ce qui permet de le différencier de l'art pictural

Karel Maes, Jozef Peeters en Georges Vantongerloo behoort Felix De Boeck (*1989, Drogenbos – †1995, Sint-Agatha-Berchem) tot de eerste generatie modernistische schilders in België. Van het verkennend academisme over impressionistisch geïnspireerde werken en het kleurgeweld van het fauvisme evolueerde de schilder naar de abstractie. Zijn specifieke lyrisch-abstracte stijl van het begin van de jaren twintig sloot nauw aan bij de “nieuwe” kunst die zich internationaal manifesteerde en waarvan De Stijl de bekendste

en meest extreme vertegenwoordiger was. Nadien, vanaf het einde van de jaren twintig, worden zijn werken mystiek realistisch, zijn beeldtaal en methode kenmerkt zich door het krassen met de passer in monochrome, geschilderde kleurvlakken.

24 RAOUL DE KEYSER

Sinds 1963 werkt Raoul De Keyser (°1930, Deinze – †2012, Deinze), wars van elk stilistisch programma, gestaag aan een eigenzinnig oeuvre. Raoul De Keyser

19 CHINESE PAINTING

Chinese painting is one of the oldest traditions the history of art. Painting in the traditional style is called *guóhuà* in Chinese, literally 'national painting', which emphasizes the difference with Western painting. Chinese paintings are traditionally in the detailed *gongbi* style or in washed ink. This latter technique is also called 'literati-painting', as painting in washed ink was one of the 'four arts' which the literate literati practised. In the course of history, various genres in Chinese painting have developed. *Shan shui* landscapes in particular occupied a prominent position in Chinese art history. Other popular genres were historical and religious scenes, bird and flower paintings and bamboo paintings. The most commonly used materials for painting are paper and silk. The works are usually made on scrolls.

20 STIJN COLE

Stijn Cole's (°1978, Gent) oeuvre is diverse in terms of his use of media: video, sculpture, scale-model, installation, painting, graphic work and mixed media. In terms of content, however, the work evinces a high degree of consistency, a thorough coherence. In his work, the perception of the

schildert al dan niet herkenbare motieven uit het dagdagelijkse leven en uit zijn onmiddellijke omgeving die herleid worden tot kleurvlakken en lijnen. In 1966–67 beschildert hij samen met Roger Raveel, Etienne Elias en Reinier Lucassen de keldergangen van het kasteel van Beervelde. In de jaren zeventig wordt zijn werk abstracter en start hij een onderzoek naar het schilderen zelf. Vanaf de jaren tachtig wordt elke vorm van anekdotiek verbannen ten voordele van de schilderkunst. Correcties,

verschuivingen, het hernemen van vroegere motieven worden typische kenmerken. Het schilderij is nooit 'af' maar biedt openingen of mogelijkheden naar volgende werken toe.

25 DAMIEN DE LEPELEIRE

De jongste winnaar ooit van de 'Prijs Jonge Belgische Schilderkunst' Damien De Lepeleire (°1965, Brussel) heeft de afgelopen 20 jaar een sterk onderscheidend en uitdagend oeuvre opgebouwd. Vlot schipperend van de ene naar de andere artistieke aanpak, presenteert De Lepeleire een vakmanschap en edelmoe- digheid die getuigt van een diep respect voor zijn mees- ters en een inhoudelijke kennis van de kunstgeschiede- nis. Dit resulteert in een eigenzinnig en energiek oeuvre dat niet eenvoud- igit te doorgronden is. Het daagt de kijker uit om vooroordelen ten op- zichte van de positie van de schilderkunst te her- zien, zonder daarbij haar schoonheid te schuwen.

occidental. Les peintures chinoises sont traditionnellement exécutées dans le style *Gong Bi* très détaillé ou au lavis. La seconde technique est également baptisée « peinture literati », et la peinture au lavis représentait l'un des « quatre arts » auxquels se formaient les lettrés (literati). À travers l'histoire, plusieurs courants ont vu le jour dans la peinture chinoise. Les paysages *Shanshui* occupent une place prédominante dans l'histoire de l'art chinois. Parmi les autres genres populaires figurent les tableaux historiques et religieux, les représentations d'oiseaux et de fleurs, ainsi que les peintures de bambous. Les matériaux les plus utilisés pour la peinture sont le papier et la soie. Les œuvres sont la plupart du temps exposées sur des rouleaux.

20 STIJN COLE

En ce qui concerne l'utilisation des supports, l'œuvre de Stijn Cole (°1978, Gand) est diverse : vidéo, sculpture, maquette,

26 RONNY DELRUE

De landschappen van Ronny Delrue (°1957, Heestert) zijn mentale landschappen. Er heerst

een spanningsveld tussen verdwijnen en verschijnen, tussen herinneren en vergeten, tussen tonen en verhullen. De serie *El Camino* is gebaseerd op polaroids genomen tijdens wandelingen en tijdens verblijven in Santiago de Compostella en Fisterra. Landschappen als *Black snow* en *Chemical snow* zijn geen idyllische plaatjes. Het zijn verziekte, aangetaste landschappen, er heerst als het ware een chemische stank en alles lijkt vergiftigd door nucleair afval. Bollen (als zijn het mazelen of een of andere huidziekte) doorbreken het beeldvlak

environment is abstracted, and acquires, in this way, a universal and conceptual meaning. The relationship between viewer – artwork – environment always plays an important role in an ever changing way.

21 JANA CORDENIER

One large untitled "painting" of Jana Cordenier (°1989) has been selected by the Roger Raveel museum for this Biennial of Painting. It is made without paint. The technique is embroidery on cotton but it nevertheless has a strong pictorial facture. As an abstract image it expresses the atmosphere of landscapes.

22 FRANZ COURTENS

Franz Courtens (°1854, Dendermonde – †1943, Sint-Joost-ten-Node) is seen as the most important painter of the Dendermonde school. He mainly painted landscapes. After his studies, he has contacts with Hyppolyte Boulenger and the School of Tervuren. The painters of the Barbizon school also had a great influence on him. Just like them, he paints in nature. His touch is rough and direct, his palette is radiant, often with green and golden yellow tones. Courtens is a transitional figure between Realism and Impressionism.

en zorgen voor een extra onaangename toets.

27 VALERIUS DE
SAEDELEER
Valerius De

Saedeleer (°1867, Aalst – †1941, Leupegem) schilderde aanvankelijk in een gematigd impressionistische stijl onder invloed van zijn leermeester Franz Courtens. In zijn jonge jaren leidde hij een zwerf bestaan en kwam in Sint-Martens-Latem terecht. Hij leerde beeldhouwer George Minne en schrijver Karel van de Woestijne kennen en

werd een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de Eerste Latemse Groep. Zijn werk evolueert naar een schilderwijze die onder andere beïnvloed werd door Pieter Bruegel, voor wie hij een grote bewondering had.

installation, peintures, œuvre graphique et techniques mixtes. En revanche, pour ce qui est du contenu, elle comporte un degré élevé de cohérence et de cohésion accrue. Dans son travail, la perception de l'environnement est abstraite ce qui lui confère une valeur universelle et conceptuelle. La relation unissant le spectateur, l'œuvre d'art et l'environnement joue un rôle important, mais d'une manière différente à chaque fois.

21 JANA CORDENIER

Un grand tableau de Jana Cordenier (°1989) a été sélectionné pour l'exposition au Musée Roger Raveel. Elle l'a réalisé sans peinture, mais avec de la broderie sur coton. L'oeuvre possède néanmoins une facture d'une grande plasticité. Comme image abstrait, le tableau exprime l'atmosphère d'un paysage.

22 FRANZ COURTENS

Franz Courtens (°1854, Dendermonde – †Saint-Josse-ten-Noode) est considéré comme le peintre le plus important issu de l'École de Dendermonde. Il peignit en majeure partie des paysages. Après ses études, il commença à fréquenter Hyppolyte Boulenger et l'École de Tervueren. Les peintres de l'École de Barbizon exercèrent également une influence considérable sur son travail. À l'instar de ses modèles, il aimait peindre en pleine nature. Son coup de pinceau est brut et direct, et sa palette est rayonnante, souvent dominée par les tons verts et jaune doré. Courtens est une figure de transition entre le réalisme et l'impressionnisme.

Hij schilderde panoramische landschappen die hij met een minimum aan middelen en heel uitgepuurd weergaf. Later verhuisde hij naar de Vlaamse Ardennen waar hij uiteindelijk overleed.

28 ARTHUR
DOUHAERDT

Arthur Douhaerd (°1871, Sint-Gillis – †1954, Strombeek-Bever) was een schilder, tekenaar, etsen en lithograaf. Hij liet zich vooral inspireren door het Brabantse landschap. Zijn eerste lessen schilderkunst kreeg hij van zijn moeder en later bekwaamde hij zich aan de Academie in Brussel. Vanaf 1906 is hij leraar lithografie. Vanaf 1924 leidt hij *Le Cercle des*

Etudes Lithographiques en draagt bij tot de vernieuwing van de steendrukkunst in ons land. In 1984 wordt zijn werk getoond in het Cultureel Centrum van Strombeek.

29 JAMES ENSOR

James Sidney Edouard baron Ensor (°1860, Oostende – †1949, Oostende) was een Belgisch kunstenaar. Hij wordt algemeen beschouwd als de belangrijkste

23 FELIX DE BOECK

Together with artists such as Victor Servranckx, Karel Maes, Jozef Peeters and Georges Vantongerloo, Felix De Boeck (°1889, Drogenbos – †1995, Sint-Agatha-Berchem) belongs to the first generation of modernist painters in Belgium. The painter evolved from exploratory academism and impressionist-inspired works to the colour violence of fauvism and abstraction. His specific lyrical-abstract style of the early twenties was closely linked to the "new" art that manifested itself internationally and of which De Stijl was the best known and most extreme exponent. Afterwards, from the end of the twenties, his works become mystic-realistic, his visual language and method is characterized by scratches made with a compass in monochrome, painted colour fields.

24 RAOUL DE KEYSER

Since 1963 Raoul De Keyser (°1930, Deinze – †2012, Deinze) has, far removed from any particular stylistic program, steadily been working on an idiosyncratic oeuvre. Raoul De Keyser paints mostly recognizable motifs from daily life and from his immediate surroundings that are reduced to colour fields and lines. In 1966-67, together with Roger Raveel, Etienne Elias and Reinier Lucassen, he paints the basement corridors of the castle of Beervelde. In the seventies his work becomes more

vernieuwer van de moderne kunst in België, en een belangrijke voorloper van zowel expressionisme als surrealisme. Hij was een deviante individualist die zich niet gemakkelijk liet onderbrengen in een of andere kunstrichting. Hij schilderde stillevens, marines, beklemmende burgerlijke interieurs, en later de bekende maskers en skeletten vol bijtende spot. Hiernaast was hij ook nog componist en schrijver.

30 ANDREAS ERIKSSON

Andreas Eriksson (°1975, Björsäter) woont

en werkt middenin de bossen en meren in Zweden. De natuurlijke omgeving van de kunstenaar speelt dan ook een grote rol in zijn werk, waarin hij zich bedient van een brede waaier aan uitdrukkingsmiddelen zoals schilderkunst, fotografie, sculptuur en installaties. De spanning in zijn werk ontstaat door tegenstellingen tussen bijvoorbeeld illusie en realiteit, lichtheid en zwaarte, binnen en buiten. Hij begeeft zich in de schemerzone tussen

23 FELIX DE BOECK

À l'instar des artistes Victor Servranckx, Karel Maes, Jozef Peeters et Georges Vantongerloo, Felix De Boeck (°1898, Drogenbos – †1995, Berchem-Saite-Agathe) appartient à la première génération des peintres modernistes en Belgique. Explorant l'académisme, en passant par des œuvres inspirées de l'impressionnisme et la violence des couleurs du fauvisme, le peintre évolua vers l'abstraction. Son style particulièrement lyrique abstrait du début des années vingt s'accordait parfaitement au « nouvel » art, qui se manifesta au niveau international, et dont « De Stijl » constitue le mouvement le plus extrême et le plus célèbre. Plus tard, à partir de la fin des années 1920, ses œuvres deviennent plus mystiques réalistes, son expression plastique et sa méthode se caractérisent par des gravures au compas dans des surfaces monochromes peintes.

24 RAOUL DE KEYSER

Depuis 1963, Raoul De Keyser (°1930, Deinze – †2012, Deinze), l'ennemi de chaque programme stylistique, travaillait sans relâche sur une œuvre personnelle. Raoul De Keyser peignait des motifs reconnaissables ou non issus de la vie quotidienne et de son environnement immédiat qui se limitent à des carrés de couleur et des lignes. En 1966-57, il a peint les couloirs de la cave du château

abstraction et figuratie waardoor zijn werk iets herkenbaars heeft en toch mysterieus aanvoelt.

31 WANNES
GOETSCHALCKX
Wannes

Goetschalckx (°1978, Zoersel) verkent in zijn werk het emotionele versus het fysieke, of het ideologische en het denkbeeldige in relatie tot lichaam en ruimte. Zijn oeuvre is een combinatie van video's, objecten en performances in een sculpturale setting. Die worden door zijn eigen ingrijpen bezet, onderzocht en omgevormd.

In zijn performatieve installaties, spelen de beperkingen en mogelijkheden van zijn lichaam, handgemaakte objecten en een eigen specifieke beeldtaal een belangrijke rol. Hij legt zijn eigen lichaam en geest fysieke en mentale uitdagingen op. Zo stemt hij de toeschouwer tot nadenken over ons gedrag en plaats in de wereld.

32 JÓHANNES KJARVAL

Jóhannes Sveinsson Kjarval (°1885, Efri-Ey – †1972, Reykjavik) was een IJslandse schilder. Hij is één van de

abstract as he starts exploring painting in itself. Since the 1980s, all anecdotal elements have been banished in favour of pure painting. Corrections, shifts, the reworking of earlier motifs become typical characteristics. The painting is never 'finished' but offers openings or possibilities for subsequent works.

25 DAMIEN DE LEPELEIRE

The youngest winner ever of the 'Young Belgian Painting Award', Damien De Lepeleire (°1965, Brussels), has in the past 20 years developed a highly distinctive and challenging body of work. Smoothly moving from one artistic approach to another, De Lepeleire presents a craftsmanship and great-heartedness that evinces a deep respect for his masters and a substantive knowledge of art history. This results in an idiosyncratic and energetic oeuvre that is not easily fathomed. It challenges the viewer to re-evaluate their prejudices vis-à-vis the position of painting, without shunning its beauty.

26 RONNY DELRUE

The landscapes of Ronny Delrue (°1957, Heestert) are mental landscapes. They present a tension between disappearance and appearance, between remembering

bekendste kunstenaars van IJsland. De schilderijen van Sveinsson Kjarval verschillen erg in stijl. De meeste zijn realistische voorstellingen van het IJslandse landschap, terwijl andere wat meer beïnvloed zijn door een mythische stijl. Zijn laatste werken hadden elfen, trollen en andere figuren uit de IJslandse saga's als onderwerp. De schilder werd soms hard bekritiseerd om zijn vreemde grillen. In Reykjavik is er een museum met de naam *Kjarvalsstaðir* dat zijn werken tentoonstelt.

33 GEORGES LEMMEN

Georges Lemmen (°1865, Schaarbeek – †1916, Ukkel) was een Belgisch kunstschilder, graveur en illustrator. Hij vervaardigde stillelevens, stadsgezichten, portretten en landschappen. In 1988 sloot hij zich aan bij de kunstenaarsgroep Les XX in Brussel. In de vroege jaren 90 ging hij, onder invloed van het werk van Georges Seurat en Théo van Rysselberghe, pointillistisch schilderen. Hij stelde werk tentoon bij Les XX in Brussel en bij de Salon des Indépendants in Parijs. In Parijs stelde hij tentoon samen met Seurat en Signac. Later was hij actief in de toegepaste kunst zoals zijn vrienden Willy Finch en Henry Van de Velde. Hij ontwierp affiches, boeken, behangselpapier enz. Hij gaf het schilderen niet op en evo-

de Beerdelde conjointement avec Roger Raveel, Etienne Elias et Reinier Lucassen. Dans les années septante, son travail devient plus abstrait et il entreprend une analyse de la peinture elle-même. À partir des années quatre-vingt, toute forme d'anecdote est bannie dans l'intérêt de la peinture. Les éléments caractéristiques deviennent les corrections, les glissements et la reprise d'anciens motifs. La peinture n'est jamais « terminée », elle offre des ouvertures ou des possibilités en vue d'une prochaine œuvre.

25 DAMIEN DE LEPELEIRE

Plus jeune lauréat du Prix de la Jeune Peinture belge de l'histoire, Damien De Lepeleire (°1965, Bruxelles) a bâti une œuvre fortement distinctive et provocante au cours des 20 dernières années. Naviguant aisément d'une approche artistique à l'autre, De Lepeleire fait montre d'une expertise et d'une générosité qui

lueerde meer in de richting van Les Nabis.

34 CONSTANT PERMEKE

Constant Permeke (°Antwerpen, 1886 – †Oostende, 1952) Vlaams Expressionistisch schilder en beeldhouwer. Aanvankelijk was hij onder de indruk van het luminisme van Emile Claus, maar kreeg al snel meer interesse in de zware, meer emotioneel geladen toets van

Albert Servaes. Tijdens de Eerste Wereldoorlog vlucht hij naar Engeland waar hij enkele meesterwerken schildert: de landschappen van Devonshire in een explosie van licht, kleur en materie. Na de oorlog keert hij terug naar Oostende en schildert er in sombere kleuren en krachtige lijnen de haven en de vissers. Later, in de Leiestreek en tenslotte, in Jabbeke wordt zijn werk geïnspireerd door het boerenleven en de landschappen op het platteland. Permekes oeuvre wordt gekenmerkt door een grote productiviteit en een enorme barokke kracht. Ook ontpopte hij zich vanaf 1937 als beeldhouwer.

35 EMANUELLE QUERTAIN

Emmanuelle Quertain (°1987) studeerde af in Saint-

and forgetting, between showing and concealing. The series *El Camino* is based on polaroids taken during walks and stays in Santiago de Compostela and Fisterra. Landscapes such as *Black snow* and *Chemical snow* are not idyllic pictures. They are diseased, degraded landscapes, drowned, as it were, in a chemical stench while everything appears to have been poisoned by nuclear waste. Bulbs (like measles or some skin disease) pierce the image plane and provide an additional unpleasant touch.

27 VALERIUS DE SAEDELEER

Valerius De Saedeleer (°1867, Aalst – †1941, Leupegem) initially painted in a moderately impressionistic style under the influence of his teacher Franz Courtens. In his youth, he led the life of a wanderer and ended up in Sint-Martens-Latem. He became acquainted with sculptor George Minne and writer Karel van de Woestijne and became

Luc/ERG in Brussel en is een kunstenares die op een indrukwekkende manier op zoek is naar de manier waarop ‘stap na stap’ een geschilderd beeld tot stand komt. Zij onderzoekt op een nadrukkelijk esthetische wijze het tot stand komen van een compositie en doet dat veelal via reeksen. Emmanuelle Quertain gebruikt daartoe banale motieven zoals bloemen, landschappen of archiefdocumenten die op

zichzelf weinig of geen inhoud evoceren maar wel als een 'mal' kunnen worden beschouwd voor een heel persoonlijk omgaan met een beeld. Haar pril oeuvre actualiseert de fundamentele picturale bekommernissen van weleer in een onderzoekend schilderkunstig proces waarin het motief een alibi wordt en de schoonheid geen taboe.

36 ROGER RAVEEL

Roger Raveel (°1921, Machelen-aan-de-Leie – †2013, Deinze) verbleef zijn hele leven lang in Machelen

témoignent d'un profond respect pour ses maîtres et d'une connaissance de fond de l'histoire de l'art. Il en résulte une œuvre personnelle et énergique assez difficile à cerner. Elle incite le spectateur à remettre en cause les préjugés relatifs à la place de la peinture sans pour autant esquiver l'aspect esthétique.

26 RONNY DELRUE

Les paysages de Ronny Delrue (°1957, Heestert) sont des paysages mentaux. Ils sont dominés par une tension permanente entre l'apparition et la disparition, le souvenir et l'oubli, l'ostentation et la dissimulation. La série « El Camino » s'inspire des polaroids qu'il a pris durant ses promenades ou lors de ses séjours à Saint-Jacques-de-Compostelle et Finistère. Les paysages intitulés « Neige noire » et « Neige chimique » ne représentent pas des endroits idylliques. Il s'agit de paysages abîmés et pollués où règne une odeur chimique et où tout est contaminé par les déchets nucléaires. Des boules (il s'agit de la rougeole, ou de l'une ou l'autre maladie de la peau) viennent percer l'image et ajoutent une note désagréable supplémentaire.

en vond in zijn onmiddellijke omgeving een onuitputtelijke inspiratiebron voor zijn rijke en gevarieerde oeuvre. Na de Tweede Wereldoorlog ontwikkelde hij een geheel eigen visie. Vanuit de intense waarneming van een dorpse situatie waarin hij de vooruitgang en de modernisering zag binnensluipen schiep hij een beeldtaal die de werkelijkheid in al haar complexiteit weergeeft. In de tweede helft van de jaren vijftig wil hij spontaner gaan schilderen en kent hij zijn zogenaamde abstracte periode. Begin jaren 60

keert hij terug naar een figuratie waarin hij de beeldtaal uit de jaren vijftig combineert met de lyrisch-organische schilderwijze uit zijn abstracte doeken. Ook gaat hij allerlei voorwerpen aan het schilderij hechten, waardoor het werk uitvloeit in de omgeving. Met behulp van spiegels haalt Raveel de realiteit binnen in het schilderij. Raveel bleef zich steeds verder ontwikkelen en er slopen later hyperrealistische, sociaal bewogen, magische en zelfs intimistische elementen in zijn werk.

37 JÚLÍANA SVEINSDÓTTIR

Júlíana Sveinsdóttir (°1889 – †1966) is een pionier

one of the most important representatives of the First Latem Group. His painterly approach evolved into a way of painting that was influenced by, among others, Pieter Bruegel, for whom he had great admiration. He painted panoramic landscapes that he rendered with sparse means in a very refined manner. Later he moved to the Flemish Ardennes where he eventually died.

28 ARTHUR DOUHAERDT

Arthur Douhaerd (°1871, Sint-Gillis – †1954, Strombeek-Bever) was a painter, draftsman, etcher and lithographer. He was mainly inspired by the Brabant landscape. He received his first lessons in painting from his mother and later studied at the Academy in Brussels. He became a teacher of lithography in 1906. From 1924 onwards he leads Le Cercle des Etudes Lithographiques and contributes to the renewal of lithography in our country. In 1984 his work is shown at the Cultural Center of Strombeek.

van de IJslandse schilderkunst en een van de eerste IJslandse vrouwen die erin slaagden een carrière in de kunstwereld uit te bouwen. Ze was ook actief als textielkunstenaar in Denemarken waar ze het grootste deel van haar leven doorbracht. Ze schilderde vooral landschappen. Ze werkte in open lucht, zoekend naar het juiste onderwerp en wachtend op het juiste licht. Ze had een voorkeur voor donker, bewolkt weer en zonsondergangen die een zekere mystieke sfeer aan haar werk verleenden.

38 LUKAS VANDENABEELE

Lukas Vandenabeele (°1951, Oudenaarde) is geen schilder maar als kunstenaar ontwikkelde hij een visie die het landschap op een radicaal hedendaagse wijze benadert en onderzoekt. Voor deze biënnale van de schilderkunst realiseerde hij een opstelling met o.m. een video en tekeningen die deze visie aanschouwelijk maakt.

39 CAROLE VANDERLINDEN

Carole Vanderlinden (°1973, Brussel) behandelt in

27 VALERIUS DE SAEDELEER

Valerius De Saedeleer (°1867, Alost – †1941, Leupegem) peignit principalement dans un style impressionniste modéré sous l'influence de son maître, Franz Courtens. Durant ses jeunes années, il mena une vie de vagabond et finit par atterrir à Sint-Martens-Latem. Il fit la connaissance du sculpteur George Minne et de l'écrivain Karel van de Woestijne, moyennant quoi il devint l'un des plus éminents représentants du premier groupe de Laethem. Il évolua vers une peinture influencée notamment par Pieter Bruegel, à qui il vouait une admiration profonde. Il peignit des paysages panoramiques très épurés en utilisant un minimum de moyens. Il s'installa plus tard dans les Ardennes flamandes jusqu'à la fin de sa vie.

28 ARTHUR DOUHAERDT

Arthur Douhaerd (°1871, Saint-Gilles – †1954, Strombeek-Bever) était peintre, dessinateur, graveur et lithographe. Sa principale source d'inspiration était le paysage brabançon. Ses premiers cours de peinture lui furent dispensés par sa mère, puis il décida de poursuivre sa formation à l'Académie de Bruxelles. À partir de 1906, il devint professeur de lithographie. En 1924, il prit la tête du *Cercle des Études lithographiques* et commença à contribuer au renouvellement de la lithographie dans notre pays. En 1984, son œuvre fut exposée au centre culturel de Strombeek.

haar werk de klassieke thema's van de schilderkunst zoals landschap, stillevens en portret, maar de invulling ervan is eerder onorthodox. De werken zijn heel direct, ontwpenend, grappig, eenvoudig maar toch met een grote picturale rijkdom. Vaak is er ook een mix van abstractie en figuratie. Haar gelaagde manier van schilderen heeft iets van knip- en plakwerk. Het registreren

van het alledaagse in relatie tot imaginaire en bizarre constructies vertaalt zich ook in grote hoeveelheden tekeningen. Haar werk is heel divers en zit vol knipogen naar de kunstgeschiedenis: Léger en Malevich lijken

29 JAMES ENSOR

James Sidney Edouard baron Ensor (°1860, Ostend – †1949, Ostend) was a Belgian artist. He is widely regarded as the most important innovator of modern art in Belgium, and an important precursor to both Expressionism and Surrealism. He was a deviant individualist who could not easily be classified in one or other artistic category. He painted still lifes, marines, oppressive bourgeois interiors, and later the famous masks and skeletons full of biting ridicule. He was also a composer and writer.

30 ANDREAS ERIKSSON

Andreas Eriksson (°1975, Björsäter) lives and works amidst the forests and lakes in Sweden. The natural environment of the artist plays a major role in his work, in which he uses a wide range of means of expression such as painting, photography, sculpture and installations. The tension in his work arises through oppositions between, for example, illusion and reality, lightness and heaviness, inside and outside. His work exists in the twilight zone between abstraction and figuration; it is at the same time recognizable yet still feels mysterious.

31 WANNES GOETSCHALCKX

In his work, Wannes Goetschalckx (°1978, Zoersel) explores the emotional versus the physical, or the ideological and the imaginary in relation to the body and space. His oeuvre is a combination of videos, objects and performances in a sculptural setting. These are occupied, investigated and transformed through the personal intervention of the artist.

nooit veraf, ruitmotieven herinneren aan de sculpturen van Brancusi.

40 TINUS
VERMEERSCH

Het oeuvre van Tinus Vermeersch (°1976, Kortrijk) vormt een universum op zich en houdt zich bewust ver af van de waan van de dag. Vermeersch schetst een mysterieuze wereld die los staat van het hier en nu. De kunstenaar lijkt zich terug te trekken in een droomwereld die wordt bewoond door hybride wezens en restanten van verloren beschavingen. Met zijn tekeningen en schilderijen van archaische landschappen en van vervalstenen steden wekt hij vage

associaties op aan verschillende periodes en contreien zonder hun geheimen volledig prijs te geven.

41 SOPHIE WHETTALL

Sophie Whettall (°1973, Brussel) maakt video's, foto's, sculpturen en tekeningen. Haar werk is poëtisch

en delicaat. In haar reeks *Cotton Candy Landscape* probeert de kunstenaar door middel van vormen en verleidelijke kleurvlakken landschappen en licht op te roepen. De *Plaster Landscapes* zijn sculpturaal en hebben meer textuur. Golvende lagen papier zorgen voor diepte en contrast tussen licht en donker.

29 JAMES ENSOR

James Sidney Edouard baron Ensor (°1860, Ostende – †1949, Ostende) était un peintre belge. Il est généralement considéré comme le précurseur de l'art moderne en Belgique, mais également comme un ambassadeur éminent de l'expressionnisme et du surréalisme. Il était un individualiste anticonformiste qui se laissait difficilement classer dans une orientation artistique. Il représenta des natures mortes, des mariniers, des intérieurs bourgeois oppressants et, plus tard, les célèbres masques et squelettes empreints de dérision. Il était en outre compositeur et écrivain.

30 ANDREAS ERIKSSON

Andreas Eriksson (°1975, Björsäter) vit et travaille au milieu des bois et des lacs en Suède. L'environnement naturel de cet artiste joue un rôle considérable dans son œuvre; il utilise une multitude de moyens d'expression tels que la peinture, la photographie, la sculpture et les installations. La tension qui domine ses œuvres provient d'une contradiction entre l'illusion et la réalité, la légèreté et la pesanteur, l'intérieur et l'extérieur. Il s'aventure dans la quatrième dimension entre l'abstraction et la figuration, ce qui fait la marque de fabrique de son travail et le rend mystérieux.

In his performative installations, the limitations and possibilities of his body, handmade objects and his own specific visual language play an important role. He subjects his own body and mind to physical and mental challenges. In this way, he invites the viewer to think about their behaviour and place in the world.

32 JÓHANNES KJARVAL

Jóhannes Sveinsson Kjarval (°1885, Efri-Ey – †1972, Reykjavik) was an Icelandic painter. He is one of Iceland's best-known artists. The paintings of Sveinsson Kjarval differ greatly in style. Most are realistic representations of the Icelandic landscape, while others are more influenced by a mythical style. His last works had elves, trolls and other characters from Icelandic sagas as their subject. The painter was sometimes harshly criticized for his strange whims. In Reykjavik there is a museum called Kjarvalsstaðir that exhibits his works.

33 GEORGES LEMMEN

Georges Lemmen (°1865, Schaarbeek – †1916, Ukkel) was a Belgian painter, engraver and illustrator. He produced still lifes, cityscapes, portraits and landscapes. In 1888 he joined the artists' group Les XX in Brussels. In the early nineties, under the influence of the work of Georges Seurat and Théo van Rysselberghe, he started painting in the Pointillist style. He exhibited work at Les XX in Brussels and at the Salon des Indépendants in Paris. In Paris he exhibited together with Seurat and Signac. Later he became active in the applied arts, as were his friends Willy Finch and Henry Van de Velde. He designed posters, books, wall-paper, etc. He did not give up painting and evolved more towards the style of Les Nabis.

34 CONSTANT PERMEKE

Flemish Expressionist painter and sculptor. Initially he was influenced by the

Luminism of Emile Claus, but he soon became more interested in the heavy, more emotionally charged touch of Albert Servaes. During the First World War he flees to England where he paints a number of masterpieces: the landscapes of Devonshire in an explosion of light, colour and matter. After the war he returns to Ostend and paints the harbour and the fishermen in gloomy colours and powerful lines. Later, in the Lys region and finally, in Jabbeke, his work becomes inspired by farm life and landscapes in the countryside. Permeke's (°1886, Antwerp – †1952, Ostend) oeuvre is characterized by a great productivity and a powerful baroque intensity. From 1937, he turned to sculpture as well.

35 EMANUELLE QUERTAIN

Emmanuelle Quertain (°1987) graduated from Saint-Luc/ERG in Brussels. As an artist, she explores in an impressive manner the way in which, step by step, a painted image is created. She examines the creation of a composition in an explicitly aesthetic manner, often by means of series. To this end, Emmanuelle Quertain uses banal motifs such as flowers, landscapes or archival documents that in themselves evoke little or no content but can rather be seen as a 'template' for a very personal way of engaging with an image. Her early oeuvre actualizes the fundamental pictorial concerns of the past in an investigative painterly process in which the motif becomes an alibi and beauty is not taboo.

36 ROGER RAVEEL

Roger Raveel (°1921, Machelen-aan-de-Leie – †2013, Deinze) spent his entire life in Machelen and found in his immediate surroundings an inexhaustible source of inspiration for his rich and

31 WANNES GOETSCHALCKX

Dans son œuvre, Wannes

Goetschalckx (°1978, Zoersel) explore l'opposition entre l'émotion et le physique, mais également l'idéologie et l'imagination par rapport au corps et à l'espace. Parmi ses compositions figurent des vidéos, des objets et des performances dans un cadre sculptural. Il les occupe, les examine et les retravaille personnellement. Dans ses installations performatives, les limites et les possibilités de son corps, les objets fabriqués à la main et le langage visuel qui lui est propre jouent un rôle de premier plan. Il impose à son corps et à son esprit des défis à la fois physiques et mentaux. Il entend par là inciter le spectateur à réfléchir sur notre comportement et notre place dans le monde.

32 JÓHANNES KJARVAL

Jóhannes Sveinsson Kjarval (°1885, Efri-Ey – †1972, Reykjavik) était un peintre islandais. Il est l'un des peintres les plus célèbres d'Islande. Les peintures de Sveinsson Kjarval sont très variées sur le plan stylistique. La plupart sont des représentations réalistes du paysage islandais tandis que d'autres sont plus influencées par un style mythique. Ses dernières œuvres avaient pour objets des elfes, des trolls et d'autres figures issues des sagas islandaises. Il fut parfois l'objet de critiques acerbes en raison de son excentricité. Reykjavik abrite un musée *Kjarvalsstaðir* qui expose ses œuvres.

33 GEORGES LEMMEN

Georges Lemmen (°1865, Schaerbeek – †1916, Uccle) était un peintre, graveur et illustrateur belge. Il peignit des natures mortes, des paysages urbains, des portraits et des paysages. En 1888, il intégra le groupe d'artistes Les XX à Bruxelles. Au début des années 1890, sous l'influence des travaux de Georges Seurat et Théo van Rysselberghe, il devint un adepte du pointillisme. Il exposa

ses œuvres au Salon des XX à Bruxelles et au Salon des indépendants à Paris. À Paris, il exposa aux côtés de Seurat et Signac. Plus tard, il devint actif dans les arts appliqués à l'instar de ses amis Willy Finch et Henry Van de Velde. Il conçut des affiches, des ouvrages, du papier peint, etc. Il n'abandonna pas la peinture et évolua dans la direction des nabis.

34 CONSTANT PERMEKE

(°1886, Anvers – †1952, Ostende)

Peintre et sculpteur expressionniste flamand. À l'origine, il était un adepte du luminisme d'Emile Claus, mais il manifesta rapidement un intérêt croissant à l'égard de la patte plus lourde et chargée émotionnellement d'Albert Servaes. Durant la Première Guerre mondiale, il prit la fuite vers l'Angleterre où il réalisa quelques chefs-d'œuvre : les paysages du Devonshire dans une explosion de lumière, de couleur et de matière. Au lendemain de la guerre, il revint à Ostende où il représenta le port et les pêcheurs dans des couleurs sombres et des traits puissants. Plus tard, dans la vallée de la Lys et, pour finir, à Jabbeke, il s'inspira de la vie paysanne et des paysages de la campagne. L'œuvre de Permeke se caractérise par une grande prolifération et une force baroque très prégnante. À partir de 1937, il se découvrit en outre des talents de sculpteur.

35 EMANUELLE QUERTAIN

Emmanuelle Quertain (°1987) est diplômée de l'école Saint-Luc/ERG à Bruxelles. Cette artiste explore de manière impressionnante les différentes étapes qui jalonnent la réalisation d'un tableau. Elle étudie de manière purement esthétique la concrétisation

varied oeuvre. After the Second World War, he developed his own highly individual vision. On the basis of an intense observation of the village life which he saw affected by progress and modernization, he created a visual language that reflects reality in all its complexity. In the second half of the fifties, he starts to paint in a more spontaneous manner and enters his so-called abstract period. In the early 1960s he returned to a figuration in which he combined his visual language of the fifties with the lyrical-organic way of painting of his abstract canvases. He also starts to attach all kinds of objects onto the painting, causing the work to expand into its environment. Raveel, through the use of actual mirrors, incorporates reality into the painting. Raveel continued to evolve and his later work even came to evince hyper-realistic, socially conscious, magical and even intimist elements.

37 JÚLÍANA SVEINSDÓTTIR

Júlíana Sveinsdóttir (°1889 – †1966)

is a pioneer in Icelandic painting and one of the first Icelandic women who succeeded in building a career in the art world. She was also active as a textile artist in Denmark, where she spent most of her life. She mainly painted landscapes. She worked in open air, searching for the right subject and waiting for the right light. She had a preference for dark, cloudy weather and sunsets that infuse her work with a certain mystical atmosphere.

38 LUKAS VANDENABEELE

Lukas Vandenabeele (°1951,

Oudenaarde) is not a painter but as an artist he developed a vision that approaches and interrogates the landscape in a radical contemporary way. For this biennial of painting he realized a presentation with a.o. a video and drawings that reflect this vision.

39 CAROLE VANDERLINDEN

In her work, Carole Vanderlinden

(°1973, Brussels) engages with the classical themes of painting, such as landscape, still life and portrait, but her interpretation is rather unorthodox. The works are very direct, disarming, funny, simple, yet possess a great pictorial richness. They also often evince a mix of abstraction and figuration. Her layered way of painting is reminiscent of a cut and paste technique. Her recording of the everyday in combination with imaginary and bizarre constructions also translates into large numbers of drawings. Her work is very diverse and full of winks to art history: Léger and Malevich never seem far away, and diamond motifs recall the sculptures of Brancusi.

40 TINUS VERMEERSCH

Tinus Vermeersch's (°1976,

Kortrijk) oeuvre forms a universe in itself that is far removed from the issues of the day. Vermeersch depicts a mysterious world that is separate from the here and now. The artist seems to be retreating into a dream world that is inhabited by hybrid beings and remnants of lost civilizations. With his drawings and paintings of archaic landscapes and dilapidated cities, he arouses vague associations of various periods and continents without completely revealing their secrets.

41 SOPHIE WHETTALL

Sophie Whettall (°1973,

Brussels) makes videos, photos, sculptures and drawings. Her work is poetic and delicate. In her series *Cotton Candy Landscape*, the artist tries to evoke landscapes and light through shapes and seductive colour fields. The *Plaster Landscapes* are more sculptural and more textural. Wavy layers of paper provide depth and contrast between light and dark.

d'une composition et le fait principalement par séries. Emmanuelle Quertain utilise des motifs banals tels que des fleurs, des paysages ou des documents d'archives qui en soi n'évoquent rien ou très peu de choses, mais qui peuvent être considérés comme des « moules » pour réaliser une œuvre très personnelle. Son œuvre très récente remet au goût du jour les préoccupations inhérentes à la peinture d'antan dans un processus de recherche picturale où le motif devient un alibi et la beauté n'est pas un tabou.

36 ROGER RAVEEL

Roger Raveel (*1921, Machelen-aan-de-Leie – †2013, Deinze) a vécu toute sa vie à Machelen et son environnement immédiat a constitué une source d'inspiration inépuisable pour la réalisation de son œuvre riche et variée. Après la Seconde Guerre mondiale, il développe une vision très personnelle. Partant de la perception intense d'une situation rurale dans laquelle il a vu s'insinuer le progrès et la modernisation, il a conçu un langage visuel reflétant la réalité dans toute sa complexité. Dans la seconde moitié des années cinquante, il a souhaité accorder plus de place à la spontanéité : il est alors entré dans sa période abstraite. Au début des années 1960, il est revenu au style figuratif dans lequel il a conjugué le langage visuel des années 1950 à la peinture lyrique organique de ses toiles abstraites. Il joignit en outre toutes sortes d'objets à la peinture afin que l'œuvre se fonde dans son environnement. À l'aide de miroirs, Raveel intègre la réalité à sa toile. Il continua sans cesse de se développer et l'on vit apparaître plus tard dans ses tableaux des éléments hyperréalistes, magiques et même intimistes, mais également des éléments reflétant une certaine conscience sociale.

37 JÚLÍANA SVEINSDÓTTIR

Júlíana Sveinsdóttir (*1889 – †1966) est une pionnière de la peinture islandaise et l'une des premières femmes islandaises

qui a su se forger une carrière dans le monde de l'art. Elle maîtrisait en outre les arts textiles au Danemark, où elle a passé la majeure partie de sa vie. Elle a peint principalement des paysages. Elle travaillait en plein air à la recherche du thème parfait et de la lumière appropriée. Elle avait une préférence pour le temps obscur et nuageux, mais également pour les couchers de soleil qui conféraient à ses toiles un caractère particulièrement mystique.

38 LUKAS VANDENABEELE

Lukas Vandenabeele (*1951, Oudenaarde) n'est pas un peintre mais comme artiste il a développé une vision qui approche et interroge le paysage d'une façon radicalement contemporaine. Pour cette biennale de la peinture il réalisait une présentation avec e.a. une vidéo et des dessins qui reflètent cette vision.

39 CAROLE VANDERLINDEN

Carole Vanderlinden (*1973, Bruxelles) aborde dans son travail les thèmes classiques de la peinture tels que le paysage, la nature morte et le portrait, mais elle les exploite de manière plutôt anticonformiste. Ses œuvres sont à la fois directes, désarmantes, drôles et simples, mais recèlent une grande richesse picturale. Elles mêlent souvent l'abstraction et la figuration. Sa manière de peindre par couches s'apparente à un collage. L'immortalisation du quotidien mise en perspective avec des constructions imaginaires et bizarres a également généré une kyrielle de dessins. Son œuvre est très hétéroclite et regorge de clins d'œil à l'histoire de l'art : Léger et Malevich ne semblent jamais très loin tandis que les motifs quadrillés rappellent les sculptures de Brancusi.



13

16



- 13 Aboriginal schilderkunst, privéverzameling
- 16 Jean Brusselmans, *Landschap te Dilbeek*, 1942, privéverzameling

40 TINUS VERMEERSCH

L'œuvre de Tinus Vermeersch (°1976, Courtrai) constitue un univers en soi et se tient volontairement éloignée de l'air du temps. Vermeersch dépeint un monde mystérieux déconnecté de l'instant présent. L'artiste semble se réfugier dans un monde imaginaire habité par des êtres hybrides et les vestiges de civilisations perdues. Avec ses dessins et ses peintures de paysages archaïques et de villes délabrées, il établit des corrélations imprécises à des époques différentes et dans des contrées diverses sans dévoiler pleinement leurs secrets.

41 SOPHIE WHETTALL

Sophie Whettnall (°1973, Bruxelles) réalise des vidéos, des photos, des sculptures et des dessins. Son travail est empreint de poésie et de délicatesse. Dans la série «Cotton Candy Landscape», l'artiste tente d'évoquer les paysages et la lumière au moyen de formes et de carrés de couleur. Les toiles «Plaster Landscapes» sont plus sculpturales et ont plus de texture. Le papier ondulé confère de la profondeur et amorce un contraste entre la lumière et l'obscurité.

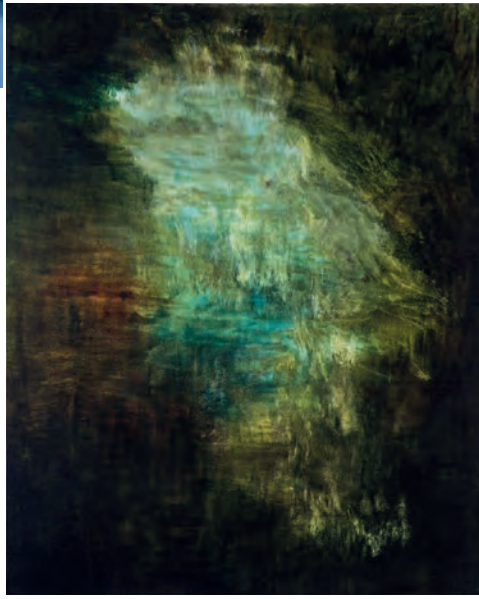


25a





18



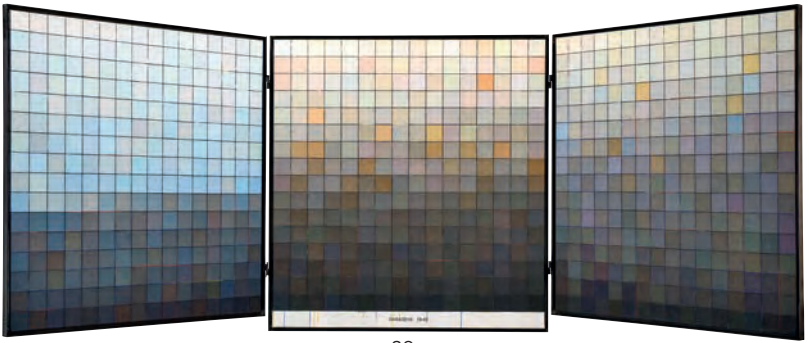
17

- 17 Jean-Marie Bytebier, *Immigrated Rock*, 2018, courtesy Galerie (re)D.
- 18 Cathérine Claeysé, *Zone*, 2015, courtesy the artist
- 21 Jana Cordenier, *Zonder titel*, 2018, borduurwerk op katoen, privé-verzameling, courtesy Galerie Michael Janssen, Berlijn
- 25a Damien De Lepeleire, *More or less Africa (Congo River)*, 2013, courtesy Galerie (re)D.





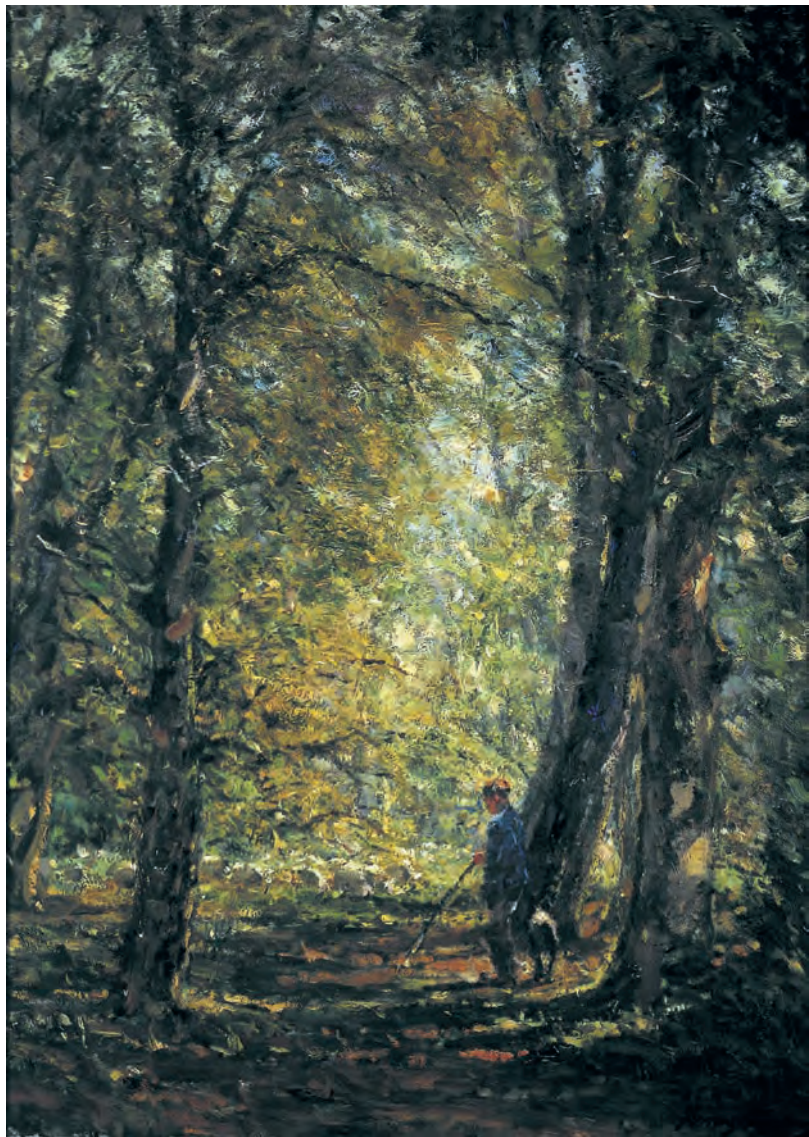
- 20 Stijn Cole, *Fisterra*, 2016, courtesy the artist
 22 Franz Courtenis, *De dreef*, 1895, verzameling museum
 Dhondt-Dhaenens
 27 Valerius De Saedeleer, *Landschap te Wales*, s.d.,
 verzameling model
 31a Wannes Goetschalckx, *Retour*, 2018, courtesy the artist



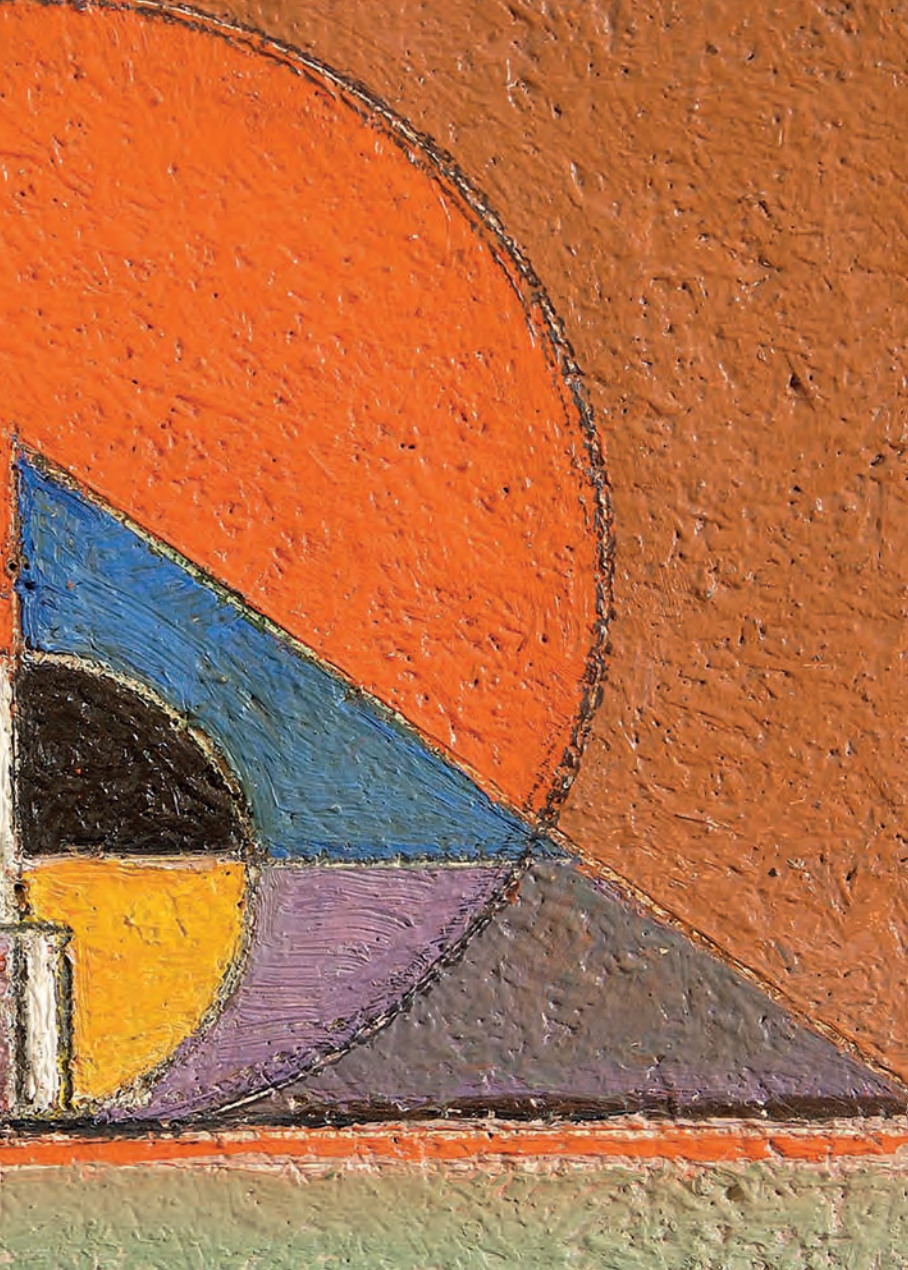
20

27











25b

23a Felix De Boeck, *Compositie*, ca. 1952-60, verzameling Vlaamse overheid – depot FelixArt Museum

24 Raoul De Keyser, *De Haan aan Zee*, 1991, privéverzameling

25b Damien De Lepeleire, *More or less Africa (Etrnic map)*, 2013, courtesy Galerie (re)D.

26 Ronny Delrue, *Black Snow*, 2016, courtesy the artist

26



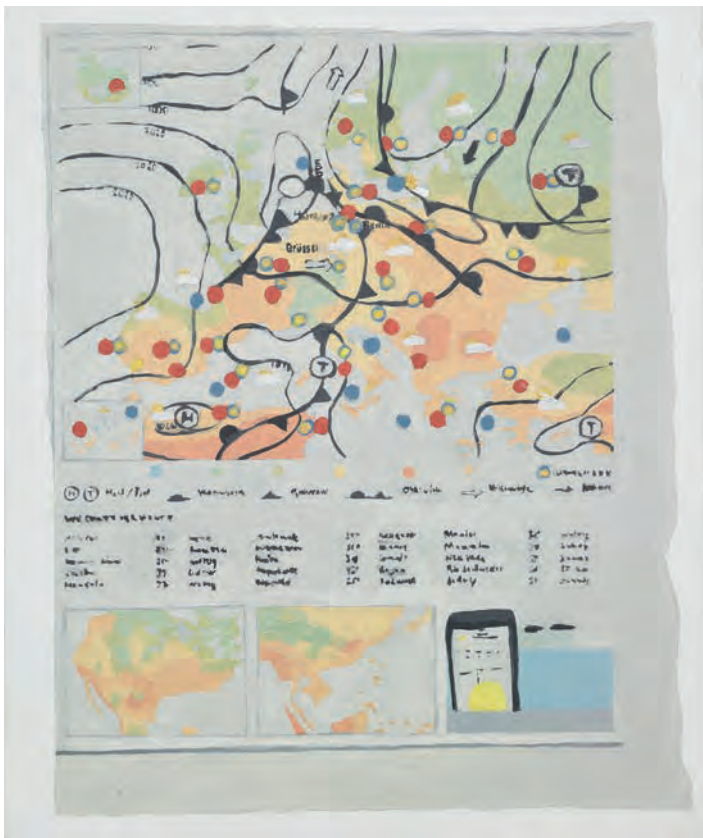
23







- 31b Wannes Goetschalckx, *Retour*, 2018, courtesy the artist
 35 Emmanuelle Querain, *Paysage*, 2017, courtesy the artist
 36 Roger Raveel, *Landschap*, 1948, verzameling Vlaamse overheid – depot Rogier Raveelmuseum
 37 Júlíana Sveinsdóttir, *Zonder titel*, 1957, Reykjavík Art Museum



36



37







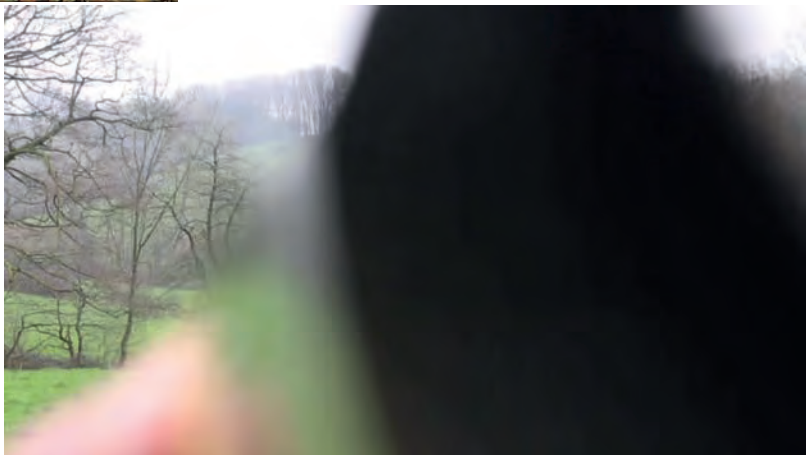




31c Wannas Goetschalckx, *Retour*, 2018, courtesy the artist

32 Johannes Kjarval, *Skjaldbreiður sed ur Grafningi*, Reykjavík Art Museum

38 Lukas Vandenabeele, *PERREVELD*, 2015, courtesy the artist





39



40

- 39 Carole Vanderlinden, *Paysage*, 2017, courtesy the artist
40 Tinus Vermeersch, *Untitled*, 2016, courtesy the artist
41 Sophie Whettnall, *Plaster Landscape*, 2018, courtesy the artist









26b



26c

36b



26b Ronny Delrue, *Chemical Snow*, 2016, courtesy the artist

26c Ronny Delrue, *When two cultures meet each other*, 2017, courtesy the artist

31d Wannes Goetschalckx, *Retour*, 2018, courtesy the artist

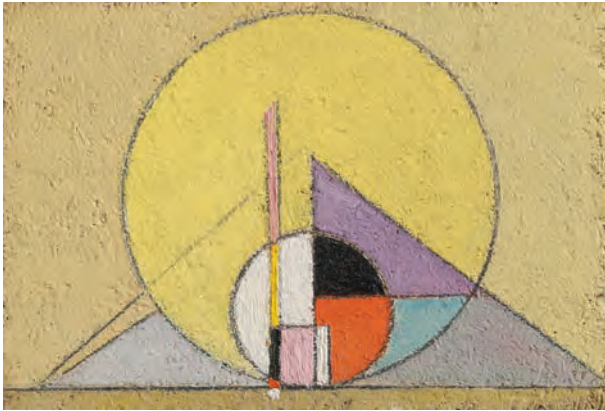
36b Roger Raveel, *Structuur en leven*, 1953, verzameling Vlaamse overheid – depot Roger Raveelmuseum



36c

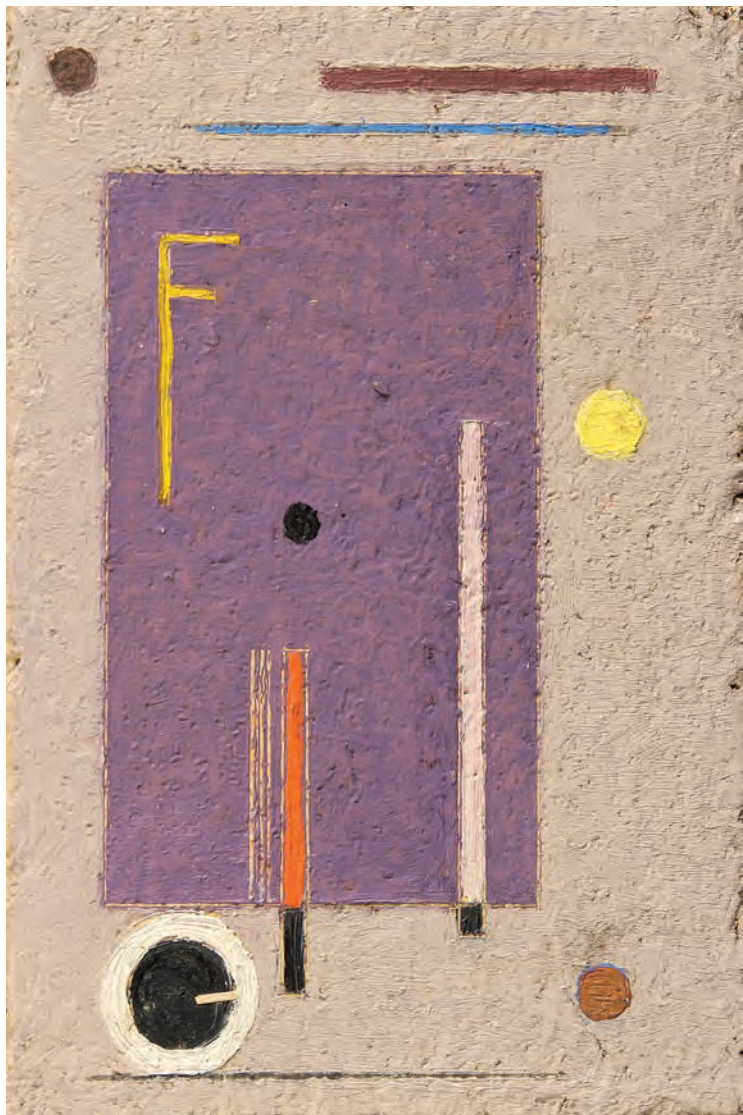
36d





23b

- 14 Maria Thereza Alves, *The Flood*, 2013, courtesy the artist and Michel Rein Gallery
23b Felix De Boeck, *Compositie*, ca. 1952-60, verzameling Vlaamse overheid – depot FelixArt Museum
36c Roger Raveel, *Kind in landschap*, 1948, verzameling Vlaamse overheid – depot Roger Raveelmuseum
36d Roger Raveel, *Vanuit mijn tuin*, 1949, verzameling Vlaamse overheid – depot Roger Raveelmuseum





36c

23c Felix De Boeck, *Compositie*, ca. 1952-60, verzameling Vlaamse overheid – depot FelixArt Museum

36c Roger Raveel, *Landschap*, 1955, verzameling vlaamse overheid – depot Roger Raveelmuseum

36d Roger Raveel, *Vier witte paaltjes in mijn tuin*, 1948, verzameling Vlaamse overheid – depot Roger Raveelmuseum



36d

Museum van Deinze en de Leiestreek

nl Voor deze editie van de Biënnale van de Schilderkunst, en binnen het overkoepelende thema van het landschap, onderzocht het mudel de manier waarop kunstenaars zeer bewust met het landschap en de zorg ervoor omgaan. Al meerdere decennia is de verstoorde relatie tussen mens en natuur op verschillende plekken in de wereld 'spijtig actueel' te noemen. In deze presentatie belichten we hoe kunstenaars reflecteren over ingrepen in het landschap en meer specifiek de manier waarop ze dit aankaarten in hun werk. Dit laatste gebeurt op zeer diverse manieren: daar waar de ene kunstenaar de kracht en pracht van een adembenemend landschap wil accentueren door het als het ware te sacraliseren, zal de andere net de verschrikking weergeven van foute manieren van beheer of van bedreigingen die op til zijn. In die zin kunnen we de insteek van het mudel als ecologisch beschouwen. Het type van de kunstenaar als geëngageerde observator komt sterk naar voor.

Traditioneel voor de Biënnale van de Schilderkunst neemt ook het mudel de eigen collectie als startpunt, met daarin een viertal kunstenaars (Xavier De Cock, Emile Claus, Lucien Van Den Driessche en Stief DeSmet) uit evenveel generaties die het landschap op een originele manier benaderen. Vervolgens wordt het werk van een tiental andere kunstenaars uit binnen- en buitenland belicht. Met werk van kunstenaars zoals Francis Alÿs, Saar De Buysere, Wim Delvoye, Alain Huck, Yun-Fei Ji, Raquel Maulwurf, Stefan Peters, Nayra Martin Reyes, Greet Van Autgaerden, Bruno Van Dijck en Edmond Van Dooren wordt andermaal bevestigd dat het een globale problematiek betreft.

Als 'museum van de Leiestreek' laat het mudel daarenboven niet na om het eigen landschap in de aandacht te zetten. De zogenaamde 'Leieschilders', die onafhankelijk van elkaar werkten, hebben de voorbije 150 jaar – bewust of onbewust – een soort van sensibiliserende rol gespeeld die ongetwijfeld heeft bijgedragen tot de bewustmaking van de natuurpracht in de regio en uiteindelijk tot het behoud ervan.

SAVE THE DATE: 18.08.2018

'Vlot van Roger Raveel op de Leie'
Dat ook kunst een invloed kan hebben op het landschap bewees Roger Raveel met het project 'Raveel op de Leie.' Hij bouwde in 1971 een vlot uit plastic zakken als protestactie tegen de voorgenomen plannen om de oude Leiemeanders in Machelen-Zulte en omgeving te dempen. Op zaterdag 18 augustus zal het vlot voor de eerste keer terug de Leie afvaren.

fr Pour cette édition de la biennale de la peinture où le thème du paysage occupe la place centrale, le mudel analyse la manière dont les artistes abordent consciemment le paysage et sa conservation. Depuis plusieurs années déjà, la relation entre l'être humain et la nature est perturbée à divers endroits de ce qu'il convient d'appeler le monde « malheureusement actuel ». Cette présentation a pour but de montrer comment les artistes expriment les atteintes portées au paysage et, plus particulièrement, la manière dont ils les représentent dans leur œuvre. Leur approche peut être très différente : alors que certains artistes veulent souligner la force et la magnificence d'un paysage en le sacralisant pour ainsi dire, d'autres préfèrent exprimer leur horreur face aux erreurs de gestion ou aux menaces latentes. En ce sens, nous pouvons considérer que le mudel a une approche écologique. L'artiste en tant qu'observateur engagé y est très présent.

Comme le veut la tradition, le mudel part de sa propre collection pour la Biennale de la peinture et, notamment, de quatre artistes (Xavier De Cock, Emile Claus, Lucien Van Den Driessche et Stief DeSmet) d'autant de générations différentes et qui ont leur propre approche originale du paysage. Vient ensuite l'œuvre d'une dizaine d'autres artistes (inter)nationaux, tels que Francis Alÿs, Saar De Buysere, Wim Delvoye, Alain Huck, Yun-Fei Ji, Raquel Maulwurf, Stefan Peters, Nayra Martin Reyes, Greet Van Autgaerden, Bruno Van Dijck et Edmond Van Dooren, ce qui confirme une fois de plus la dimension mondiale de la problématique.

En tant que 'musée de la région de la Lys', le mudel ne manque pas d'attirer l'attention sur son propre paysage. Ceux que l'on surnomme les « peintres de la Lys », qui travaillaient indépendamment les uns des autres, ont joué, volontairement ou non, au cours des 150 dernières années un rôle par rapport à la prise de conscience de la beauté de la nature de la région et, finalement, de la nécessité de la préserver.

«SAVE THE DATE : 18.08.2018

« Raveel op de Leie »

Avec le projet « Raveel op de Leie », Roger Raveel a démontré que l'art peut aussi avoir une influence sur le paysage. Il construisit, en 1971, un radeau de sacs en plastique pour protester contre les plans visant à remblayer les vieux méandres de la Lys, à Machelen-Zulte et dans les environs. Le samedi 18 août, le radeau retrouvera à nouveau pour la première fois le fil de la Lys.

en For this edition of the Biennial of Painting, and within the overarching theme of the landscape, the mudel explored the way in which artists consciously engage with the landscape and its preservation. For several decades already, the disturbed relationship between man and nature in various places in the world can be referred to as 'regrettably topical'. In this presentation we highlight how artists reflect on interventions in the landscape and more specifically the way in which they approach this in their work. The latter is done in very different ways: where one artist will seek to accentuate the power and splendour of a breathtaking landscape by sacralizing it, the other will depict the horror of misguided management or imminent threats. In this sense we can regard the mudel's approach as ecological. The artist as an engaged observer is a very prominent type.

Traditionally for the Biennial of Painting, the mudel also uses its own collection as a starting point, with four artists (Xavier De Cock, Emile Claus, Lucien Van Den Driessche and Stief DeSmet) from as many generations that approach the landscape in an original way. Additionally, the work of a dozen other artists from home and abroad are presented. With works by artists such as Francis Alÿs, Saar De Buysere, Wim Delvoye, Alain Huck, Yun-Fei Ji, Raquel Maulwurf, Stefan Peters, Nayra Martin Reyes, Greet Van Autgaerden, Bruno Van Dijck and Edmond Van Dooren, it is clear that these are issues of a global magnitude.

As a 'museum of the Lys Region', the mudel does not fail to draw attention to its own landscape. The so-called 'Leieschilders' (transl. Lys painters), who worked independently of each other, have in the past 150 years – consciously or unconsciously – played a sensitizing role which undoubtedly contributed to raising awareness of the natural beauty in the region and ultimately to its preservation.

SAVE THE DATE: 18.08.2018

'The Raft of Roger Raveel on the Lys River'
With the project 'Raveel op de Leie' ('Raveel On the Lys') Roger Raveel demonstrated that art can also have an influence on the landscape. In 1971, he built a raft from plastic bags as a protest against the plans to fill in the old meanders of the Lys River in Machelen-Zulte and surroundings. On Saturday 18 August 2018, the raft will sail the Lys River again for the first time.

		nl	fr	en
42	Francis Aljys	216 216	.. 217
43	Emile Claus	216 216	.. 217
44	Saar De Buysere	217 218	.. 219
45	Xavier De Cock	218 218	.. 219
46	Wim Delvoye	218	... 220	.. 221
47	Stief DeSmet	219	... 220	.. 221
48	Alain Huck	220	... 222	. 223
49	Yun-Fei Ji	221	... 224	. 223
50	Nayra Martin Reyes	221	... 226	. 225
51	Raquel Maulwurf	222	... 226	. 225
52	Stefan Peters	223	... 228	.. 227
53	Greet Van Outgaerden	224	... 228	.. 227
54	Lucien Van Den Driessche	224	... 228	.. 227
55	Bruno Van Dijck	225	... 228	.. 227
56	Edmond Van Dooren	226	... 228	.. 227

nl 42 FRANCIS ALYS

Francis Alÿs (°1959) is een Belgische kunstenaar die zich op het eind van de jaren 1980 vestigt in Mexico-City. Zijn opleiding als architect heeft ongetwijfeld een invloed gehad op zijn oeuvre. In zijn plastisch werk, performances en projecten, is de urbane problematiek en de verhouding mens-stad vaak sterk aanwezig. In *The Sign Painting Project* bijvoorbeeld,

fr 42 FRANCIS ALYS

Francis Alÿs (°1959) est un artiste belge qui est allé vivre à Mexico dans les années 1980. Sa formation d'architecte a indubitablement eu une influence sur son œuvre. La problématique urbaine et le rapport homme-ville sont souvent très présents dans son œuvre plastique, ses réalisations et projets. Ainsi, le « Sign Painting Project » qui a pris forme entre 1993 et 1997, pour lequel il a collaboré avec différents peintres mexicains auxquels il a demandé de reproduire un certain nombre de ses petits tableaux à l'huile dans un format plus grand.

43 EMILE CLAUS

Après son mariage en 1886, Emile Claus (°1849 – †1924) emménage à Astene, le long de la Lys. Dans ses tableaux, où la lumière est essentielle, il immortalise d'innombrables paysages à couper le souffle. L'impact d'œuvres majeures, telles que « Olmen le long du canal » et « Le parc d'Ooidonk » a indubitablement contribué à attirer l'attention sur la protection des plus beaux endroits. « Récolte de betteraves », le joyau du musée montre le respect que Claus éprouve à l'égard des agriculteurs, plus précisément pour la manière dont ils arrivent à cultiver et récolter en harmonie avec la nature.

dat vorm kreeg tussen 1993 en 1997, werkte hij samen met verschillende Mexicaanse reclamebordschilders, die hij vroeg om een aantal van zijn kleine olieverfschilderijen te dupliceren op groter formaat.

43 EMILE CLAUS

Emile Claus (°1849 – †1924) gaat na zijn huwelijk in 1886 aan de oevers van de Leie te Astene wonen. In zijn schilderijen, waarbij het licht een grote rol speelt, vereeuwigt hij talloze adembenemende landschappen. De impact van topwerken zoals *Olmen langs het kanaal* en *Het park van Ooidonk* hebben

zeker bijgedragen tot de sensibilisering voor het behoud van de mooiste plekken. In *Bietenooft*, het pronkstuk van de museumcollectie, komt het respect van Claus naar voor ten aanzien van de landbouwers, meer specifiek voor hoe zij er in slaagden om hun teelt en oogst te realiseren in harmonie met de natuur.

44 SAAR DE BUYSERE

Saar De Buysere (°1972) heeft haar atelier in Gent.

Haar onderzoek is veelzijdig maar binnen het gegeven

en 42 FRANCIS ALYS

Francis Alys (°1959) is a Belgian artist who settled in Mexico City at the end of the 1980s. His training as an architect has undoubtedly had an influence on his oeuvre. In his artworks, performances and projects, the urban problems and the human-urban relationship are often strongly present. In *The Sign Painting Project*, for example, which took shape between 1993 and 1997, he collaborated with various Mexican billboard painters, whom he asked to duplicate some of his small oil paintings on a larger scale.

43 EMILE CLAUS

After his marriage in 1886, Emile Claus (°1849 – †1924) goes to live in Astene on the banks of the Lys. In his paintings, in which light plays a major role, he immortalises numerous breathtaking landscapes. The impact of top works such as *Olmen langs het kanaal* and *Het park van Ooidonk* has certainly contributed to the awareness of preserving the most beautiful places along the river. In *Bietenooft* (Beet Harvest), the showpiece of the museum collection, Claus' respect for farmers, and more specifically for the way in which they manage to grow and harvest crops in harmony with nature, comes to the fore.

landschap ontwikkelde ze een speciale affiniteit met bergzichten. In het grafische werk heeft ze aandacht voor verschillende manieren voor het kijken naar een berg, waarbij (anders dan dat ene vertrouwde zicht) alle zijden voor haar interessant zijn. In haar objecten en installaties, die vrijwel steeds een inspanning van de toeschouwer vereisen, helpt ze de blik te richten of laat ze net de vrijheid om zelf een nieuw landschap te bepalen.

45 XAVIER DE COCK

Xavier De Cock (°1818 – †1896) vestigt zich in 1860 definitief in Deurle. De mentaliteit van het schilderen in open lucht brengt hij over van zijn verblijf in Parijs, waar hij kennismaat met het werk van de Barbizonschilders waaronder Millet, Daubigny en Corot. Het belang van De Cock beperkt zich echter niet tot de introductie van het zogenaamde 'pleinairisme', dat zich afzet tegen de klassieke manier van schilderen in het atelier en de kunstenaars dichter bij de natuur brengt. Xavier De Cock

44 SAAR DE BUYSERE

Saar De Buysere (°1972) a son atelier à Gand. Sa recherche comporte de multiples facettes, mais, dans un paysage donné, elle a développé une affinité particulière avec les paysages de montagne. Dans son travail graphique, elle apporte une attention particulière aux différents regards que l'on peut porter sur une montagne et qui diffère de l'approche classique. Pour elle, tous les aspects sont intéressants. Par ses objets et installations, qui nécessitent, il est vrai, pratiquement à chaque fois, un effort du spectateur, elle aide à porter le regard où elle le souhaite ou laisse la liberté au spectateur de déterminer lui-même un nouveau paysage.

45 XAVIER DE COCK

En 1860, Xavier De Cock (°1818 – †1896) s'est installé définitivement à Deurle. Il a ramené de Paris la pratique de peindre en plein air. Il y fait connaissance avec l'œuvre des peintres Barbizon et, notamment Millet, Daubigny et Corot. L'intérêt de De Cock ne se limite toutefois pas à l'introduction de que l'on appelle le 'pleinairisme' qui s'oppose à la manière classique de peindre dans un atelier et rapproche les artistes de la nature. Xavier De Cock fut en outre le premier artiste qui a

was daarenboven de eerste kunstenaar die zeer doelbewust het landschap van de Leiestreek vereeuwigde en daarbij de zeer specifieke sfeer rond de Leieboorden wou capteren.

46 WIM DELVOYE

Wim Delvoye (°1965) publiceert in 1999 zijn *Atlas*. Hoewel de voorgestelde wereldkaart op het eerste zicht lijkt te beantwoorden aan de regels van de cartografie, zijn alle plaatsnamen fictief en is iedere vorm van indeling geconstrueerd. De

spielereien die Delvoye integreert refereren onder andere naar de manier waarop artificiële grenzen door de mens worden getrokken en zo het uitzicht van de wereldkaart bepalen. Een reeks uittreksels uit de kaart werd door de kunstenaar geschilderd op doek.

47 STIEF DESMET

Stief DeSmet (°1973) woont en werkt in Bachte-Maria-Leerne. Als kind van de regio is hij sterk vertrouwd met de pracht van de Leiestreek en hij beweegt er zich

44 SAAR DE BUYSERE

Saar De Buysere (°1972) has her studio in Ghent. Her research is versatile, but within the subject of the landscape she has developed a special affinity with mountain views. In her graphic work she focuses on different ways of looking at a mountain, whereby she turns her interest to all its sides (instead of the usual and most popular view). In her objects and installations, which almost always require an effort from the spectator, she guides the gaze or gives viewers the freedom to actuate a new landscape.

45 XAVIER DE COCK

Xavier De Cock (°1818 – †1896) permanently settles in Deurle in 1860. He brings with him the idea of painting in open air from his stay in Paris, where he became acquainted with the work of the Barbizon painters including Millet, Daubigny and Corot. The importance of De Cock, however, is not limited to the introduction of so-called 'Pleinairism', which contrasts with the classical way of painting in the studio and brings artists closer to nature. Xavier De Cock, moreover, was the first artist to immortalize the landscape of the Lys region and to capture the very specific atmosphere around the banks of the Lys.

ook vaak fysiek in. Zijn werk is echter universeel van aard en in een nieuwe reeks werken die voor deze biënnale werden ontwikkeld neemt hij de nodige afstand door in de huid van Emile Claus te kruipen. Hij refereert onder andere naar de mensheid die een schilderij van een vroeger panorama bewondert terwijl die zelf verantwoordelijk is voor de teloorgang van dat landschap, naar de 19de eeuwse trend binnen het romantisme waarbij artificiële creaties

(tuinen, rotspartijen, monumenten en diersculpturen) werden opgericht als een nostalgische reactie op alle natuur die er net was verdreven.

48 ALAIN HUCK

Alain Huck (°1957) is een Zwitserse kunstenaar. Zijn gedetailleerde houtskooltekeningen zijn zorgvuldig samengestelde doch verlaten landschappen. Ze verbeelden littekens die aangebracht zijn door onze maatschappij, georchestreerd door nietsontziende wereldspelers: de natuur als gedupeerde omwille van economische of andere belangen. Het gebruikte medium 'verkoold hout'

délibérément immortalisé les paysages de la région de la Lys et est arrivé à capter l'atmosphère très particulière des bords de la Lys.

46 WIM DELVOYE

Wim Delvoye (°1965) publie son « Atlas » en 1999. Bien que la carte du monde présentée semble à première vue répondre aux règles de la cartographie, tous les noms de lieux sont fictifs et les formes de répartition sont imaginaires. Les œufs sur le plat que Delvoye ajoute, renvoient aux frontières artificielles créées par l'homme et qui déterminent ainsi l'apparence de la carte du monde. Quelques extraits de la carte ont été peints sur toile.

47 STIEF DESMET

Stief DeSmet (°1973) habite et travaille à Bachte-Maria-Leerne. Enfant de la région, il connaît très bien la beauté de la région de la Lys et y évolue aussi physiquement. Toutefois, son œuvre est d'une nature plus universelle et, dans

is daarbij allerminst toevallig gekozen. In het werk *Monsanto II* verwijst hij naar de felbesproken gelijknamige multinational die – naast de huidige productie van ondermeer genetisch gemanipuleerde zaden, groeihormonen en aspartaam – tijdens de Vietnamoorlog *Agent Orange* maakte voor het Amerikaanse leger, een herbicide die ingezet werd als ontbladeringsmiddel en naast de impact op de natuur ook de oorzaak was van vreselijke ziektes onder de plaatselijke bevolking.

49 YUN-FEI JI

De Chinese kunstenaar Yun-Fei Ji (°1963) woont en werkt in New York. Hij genoot een klassieke opleiding in Beijing en leerde er werken volgens eeuwenoude technieken. Vormelijk staat zijn werk zeer dicht bij de traditionele oosterse landschapsschilderkunst, maar Ji stelt vast dat het landschap zelf is bedreigd en zodoende steeds minder een ontsnapping kan bieden omwille van

46 WIM DELVOYE

Wim Delvoye (°1965) publishes his *Atlas* in 1999. Although the proposed world map at first sight seems to comply with the rules of cartography, all the place names are fictitious and every form of classification is constructed. Delvoye's playful approach refers to, among other things, the way artificial boundaries are drawn by man and as such determine the appearance of the world map. A series of sections from the map were painted by the artist on canvas.

47 STIEF DESMET

Stief DeSmet (°1973) lives and works in Bachte-Maria-Leerne. As a child of the region, he is very familiar with the beauty of the Lys region which he often likes to physically explore. His work, however, is more universal in nature and in a new series of works developed especially for this biennial he takes the necessary distance by assuming the perspective of Emile Claus. He refers, among other things, to the fact that present-day man may well admire paintings of bygone panoramas while being, at the same time, responsible for the loss of that very landscape, as well as to the 19th century trend in Romanticism in which artificial creations (gardens, rockeries, monuments and animal sculptures) were used as a nostalgic response to all the nature that had just been banished.

verstedelijking en industrie. Hij ziet ook hoe dorpingen door de Chinese regering uit hun huizen verdreven worden voor bijvoorbeeld de bouw van een dam. Hij beeldt ze af als skeletten: wanneer ze uit hun dorp naar de grote stad worden verdreven, zijn ze zo goed als ten dode opgeschreven.

50 NAYRA MARTIN REYES

Nayra Martin Reyes (°1979) is geboren en getogen op het Spaanse eiland Tenerife, en woont en werkt sedert enkele jaren in Gent. Met lede ogen ziet ze aan hoe

het eiland en het authentieke landschap worden bedreigd door mens en natuur. Er is zowel de erosie door de strandtoeristen als de dreiging van zeebevingen en sluimerende vulkanen. In haar installaties viseert ze de laksheid van diegenen die zouden moeten reageren en construeert ze monumenten die de wereld kunnen veranderen. In het kleine werk *Dracaena Draco* plaatst ze de drakenbloedboom centraal, een belangrijk symbool voor Tenerife. Ze stelt meteen de vraag hoelang deze zeldzame plant door de klimaatsverandering nog zal kunnen gedijen op het eiland.

51 RAQUEL MAULWURF

Raquel Maulwurf (°1975) woont en werkt in

une nouvelle série d'œuvres, créées pour cette biennale, il prend la distance nécessaire en se glissant dans la peau d'Emile Claus. Il renvoie, notamment aux êtres humains qui admirent un tableau représentant un ancien panorama alors qu'ils sont responsables de la destruction de ce paysage suivant la tendance du 19^e siècle au sein du romantisme qui a entraîné l'érection de constructions artificielles (jardins, rochers, monuments, sculptures d'animaux) comme une espèce de réaction nostalgique par rapport à la nature qui en a précisément été écartée.

48 ALAIN HUCK

Alain Huck (°1957) est un artiste suisse.

Ses dessins précis au fusain représentent des paysages soigneusement confectionnés mais abandonnés. Ils montrent les cicatrices qu'a laissées notre société, orchestrées par des acteurs mondiaux sans scrupules : la nature victime des intérêts économiques ou autres. Ce n'est pas un hasard non plus

Amsterdam. Haar reeksen tekeningen van houtskool en pastel, vaak monumentaal van formaat en waarbij ze het wit van het museumkarton door inkrassing terug naar boven haalt, zijn visueel zeer attractief maar hebben iets dubbel. Wat op het eerste zicht als een weergave van een feestelijk vuurwerk zou kunnen geïnterpreteerd worden, zijn in wezen de lichtflitsen van een

bombardement tijdens WO II (cf. *Night raid on Germany 1943*). Maar ook in de natuur schuilt iets wreeds: het grote zeezicht *Black sea II* bevat de mogelijk verwoestende kracht van de oceaan. Gaat de natuur hiermee in de verdediging tegen de destructieve mens?

52 STEFAN PETERS

De Hasseltse Stefan Peters (°1978) maakt een beweging omgekeerd aan die van de pleinairisten. Hij verkent het landschap niet in realiteit maar op het internet, via Google Earth en

48 ALAIN HUCK

Alain Huck (°1957) is a Swiss artist. His detailed charcoal drawings depict carefully composed yet deserted landscapes. They represent scars that have been made by our society, orchestrated by unscrupulous world players: nature as a victim of economic or other interests. The medium used, 'charred wood' is not casually chosen. In the work *Monsanto II*, he refers to the infamous eponymous multinational which – aside from its current production of genetically manipulated seeds, growth hormones and aspartame – produced *Agent Orange* for the US Army during the Vietnam War. This herbicide that was used as a defoliant and aside from its impact on nature, it also caused terrible diseases among the local population.

49 YUN-FEI JI

The Chinese artist Yun-Fei Ji (°1963) lives and works in New York. He had a classical education in Beijing and learned to work according to ancient techniques. Formally, his work is reminiscent of traditional oriental landscape painting, yet Ji observes that the landscape itself is threatened and therefore less able to provide an escape because of urbanization and industry. He also sees how villagers are expelled from their homes by the

andere zoekmachines, voor hem een onuitputtelijke bron van inspiratie. Daar waar het als spijtig kan worden gezien dat sommigen het landschap niet willen of kunnen zien (respectievelijk bv. de desinteresse bij de jeugd of bij minder mobiele), is deze beperking voor hem net een vrijheid, en tevens het vertrekpunt voor de creatie van 'eigen' landschappen. In reeksen zoals de *Google Earth Series of Chronicles* verwijst

hij compositorisch zeer duidelijk naar zijn digitale zoektocht, in *Theatres of the Mind* eerder naar het geconstrueerde landschap.

53 GREET VAN AUTGAERDEN

Greet Van Autgaerden (°1974) woont en werkt in Mechelen. Haar recente doeken zijn een synthese van verschillende standpunten ten opzichte van een landschap. Ze doet haar indrukken op tijdens omzwervingen en tochten in het Belgische landschap. Ook in haar iets vroeger

s'il a choisi d'utiliser le fusain. Son œuvre « Monsanto II » dénonce la multinationale du même nom qui, outre le fait qu'elle produit des semences génétiquement modifiées, des hormones de croissance et de l'aspartame, a aussi produit lors de la guerre du Vietnam l' « agent orange » pour l'armée américaine, à savoir un herbicide utilisé comme défoliant et qui, outre son impact sur la nature, a aussi été à l'origine d'horribles maladies parmi la population locale.

49 YUN-FEI JI

L'artiste Chinois Yun-Fei Ji (°1963) habite et travaille à New York. Il a bénéficié d'une formation classique à Beijing et y a appris à travailler selon des techniques séculaires. Au niveau de la forme, son travail est très proche de l'art pictural paysager oriental traditionnel, mais Ji constate que le paysage est menacé et offre, de ce fait, moins de possibilité d'évasion compte de tenu de l'urbanisation et des industries. Il voit aussi comment le gouvernement chinois chasse les villageois de chez eux pour construire un barrage, par exemple. Il les représente sous la forme de squelettes : les contraindre à quitter leur village pour rejoindre les grandes villes équivaut à une condamnation à mort.

werk staat de beleving van dat landschap centraal, wat meteen voor een stuk verdraagt dat ze niet alleen observeert voor het vormelijke aspect maar ook omwille van haar bezorgdheid voor confrontaties tussen natuur en cultuur.

54 LUCIEN VAN DEN DRIESSCHE

Lucien Van Den Driessche (°1926 – †1991), geboren en getogen in de Leiestreek, stond aanvankelijk sterk onder de invloed van de traditionele Leieschilders. In de jaren '50 van de vorige eeuw

verhuist hij naar Brussel en heeft er zijn atelier aan de rand van de hoofdstad in Anderlecht. Van daaruit geraakt hij sterk onder de indruk van de snel oprukkende en drukker wordende stad, in schril contrast met de lan-

Chinese government for the construction of a dam, for example. He portrays them as skeletons: when they are expelled from their village to the big city, they are as good as doomed.

50 NAYRA MARTIN REYES

Nayra Martin Reyes (°1979) was born and raised on the Spanish island of Tenerife, and has lived and worked in Ghent for several years. With disgust, she sees how her island and the authentic landscape are threatened by man and nature. There is both the erosion by beach tourists and the threat of seaquakes and dormant volcanoes. In her installations she denounces the indifference of those who should react and constructs monuments that could change the world. In the small work *Dracaena Draco* her central subject is the dragon tree, an important symbol for Tenerife. She raises the question how long this rare plant will be able to thrive on the island due to climate change.

51 RAQUEL MAULWURF

Raquel Maulwurf (°1975) lives and works in Amsterdam. Her series of drawings in charcoal and pastel – often monumental in size – in which she reveals the white of the museum cardboard by means of scratching, are visually very attractive yet also rather ambiguous. What might be interpreted at first glance as a representation of a festive fireworks are essentially the flashes of light of a bombing during WWII (cf. *Night raid on Germany 1943*). But there is cruelty in nature: the large sea view *Black sea II* harbours the potentially devastating power of the ocean. Is this nature's defence against destructive man?

delijke Leiestreek, en de sfeer in zijn werk slaat al snel om. Dit resulteert in een artistiek hoogtepunt in de jaren '60 en '70 met materiewerken waarin vaak objecten zijn geïntroduceerd en waarin de verstikkende en dreigende atmosfeer van de stad duidelijk voelbaar is.

55 BRUNO VAN DIJCK

Bruno Van Dijck (°1953) werkt als openluchtschilder bijna uitsluitend op kustlandschappen, waarbij hij hetzelfde zicht verschillende keren vlot en snel na elkaar vastlegt. Met grijze en grauwe tonen hekelt hij het foute natuurbeheer. De vaak kleine paneeltjes worden soms in een schrijn

gepresenteerd, als waren het de laatste relieken van een deteriorerend landschap. Hij was als docent één van de trekkers van het onderzoeksproject *De opwarming* dat werd gevoerd aan de Antwerpse Academie en waarbij ook naar oplossingen werd gezocht voor de toekomst, met als sluitstuk een tentoonstelling eind 2017.

56 EDMOND VAN DOOREN

De Antwerpse kunstenaar Edmond Van Dooren (°1896 – †1965) was een belangrijke figuur binnen de

50 NAYRA MARTIN REYES

Nayra Martin Reyes (°1979) est née et a grandi sur l'île espagnole de Tenerife. Depuis quelques années, elle travaille et vit à Gand. Elle porte un regard douloureux sur la manière dont l'île et le paysage authentique sont menacés par l'homme et la nature, qu'il s'agisse de l'érosion due aux touristes ou de la menace de tremblements de terre ou des volcans assoupis. Dans ses œuvres, elle dénonce le laxisme de ceux qui devraient réagir et ériger des monuments qui peuvent changer le monde. Dans sa petite œuvre « *Dracæna Draco* », elle place au centre le dragonnier, un symbole important pour Tenerife. Elle pose immédiatement la question de savoir combien de temps cette plante rare va arriver à survivre au changement climatique sur l'île.

51 RAQUEL MAULWURF

Raquel Maulwurf (°1975) vit et travaille à Amsterdam. Ses séries de dessins au fusain et ses aquarelles qui sont souvent dans un format monumental dans lequel elle fait ressortir le blanc du carton du musée par des érafflures, sont visuellement très attirants, mais ont un caractère ambigu. Ce qui est à première vue un feu d'artifice festif représente en fait les éclairs de lumière d'un bombardement au cours de la seconde guerre mondiale (cf. « *Night raid on Germany 1943* »). Mais la nature aussi a une dimension cruelle : du grand paysage

avant-gardebeweging. Zijn werk van rond 1920 vertoont invloeden van expressionisme, kubisme en futurisme. In de drukke composities vechten machines, stad en natuur voor hun plaats. Hij zoekt daarbij een harmonie die elementen uit het heden en verleden verenigt. In een volgende fase formuleert hij als schilder zelf een toekomstvisie in werken die vaak als science-fiction aandoen.

52 STEFAN PETERS

Hasselt-born Stefan Peters' (°1978) approach is exactly opposite to that of the Pleinairists. He does not explore the landscape in reality but rather on the Internet, via Google Earth and other search engines, which provide him with an inexhaustible source of inspiration. Whereas it can be regretted that some people do not want or cannot see the landscape (for instance, respectively, because of the disinterest of youths or the inability of mobility challenged people), the artist sees this limitation as a freedom, and also as the starting point for the creation of 'own' landscapes. In series such as the *Google Earth Series* or *Chronicles*, he clearly refers to his digital quest, whereas *Theaters of the Mind* rather alludes to the constructed landscape.

53 GREET VAN AUTGAERDEN

Greet Van Autgaerden (°1974) lives and works in Mechelen. Her recent paintings are a synthesis of different viewpoints vis-à-vis a landscape. She gathers her impressions during wanderings and walks through the Belgian landscape. Her earlier work also brings the perception of the landscape to the fore, and clearly reveals that she not only observes for formal purposes but also because of her concern with the confrontation between nature and culture.

54 LUCIEN VAN DEN DRIESSCHE

Lucien Van Den Driessche (°1926 – †1991), born and raised in the Lys region, was initially influenced by the traditional Lys painters. In the fifties of the last century he moves to Brussels and has his studio on the outskirts of the capital in Anderlecht. There, he becomes impressed by the rapidly encroaching and ever-busier city which contrasts heavily with the rural Lys region, and the atmosphere in his work quickly changes. This results in an artistic highpoint

in the 1960s and 1970s with material works that often incorporate objects and in which the suffocating and threatening atmosphere of the city is clearly evident.

55 BRUNO VAN DIJCK

Bruno Van Dijck (°1953) works as an open-air painter almost exclusively on coastal landscapes, recording the same view several times quickly and consecutively. He uses drab and grey tones to criticize our misguided nature management. The often small panels are sometimes presented in a shrine, as if they were the last relics of a deteriorating landscape. As a teacher, he was one of the leaders of the research project *De opwarming (The Warming)*, which was conducted at the Antwerp Academy and which also sought solutions for the future, culminating in an exhibition at the end of 2017.

56 EDMOND VAN DOOREN

The Antwerp artist Edmond Van Dooren (°1896 – †1965) was an important figure in the avant-garde movement. His work from around 1920 shows influences of Expressionism, Cubism and Futurism. In his busy compositions machines, city and nature fight for their place. The artist tries to create a harmony that unites elements from the present and the past. In his later period, he formulates a vision of the future in works that often seem reminiscent of science fiction.

marin « Black sea II » se dégage aussi la force potentiellement destructrice de l'océan. Est-ce la manière dont la nature se défend contre l'homme qui la détruit ?

52 STEFAN PETERS

Stefan Peters (°1978), qui nous vient de Hasselt, accomplit le chemin inverse de celui des adeptes du plein air. Il n'explore pas le paysage dans la réalité, mais bien sur la toile, via Google Earth et d'autres moteurs de recherche qui sont pour lui une source d'inspiration inépuisable. Alors que l'on peut regretter que certains ne veulent ou ne peuvent voir le paysage (respectivement du fait du désintérêt des jeunes ou par absence de mobilité chez les moins valides), cette limite est pour lui source de liberté, mais aussi le point de départ de ses « propres paysages ». Dans des séries, telles que « Google Earth Series » ou « Chronicles », ses compositions renvoient très clairement à sa quête numérique et dans « Theatres of the Mind », à un paysage construit.

53 GREET VAN AUTGAERDEN

Greet Van Autgaerden (°1974) vit et travaille à Malines. Ses toiles récentes sont une synthèse des différentes perspectives par rapport à un paysage. Elle exprime les impressions ressenties au cours de ses flâneries et balades dans le paysage belge. Dans son travail antérieur aussi, le ressenti de ce paysage est essentiel, ce qui révèle qu'elle ne se limite pas à observer l'aspect formel, mais que les confrontations entre nature et culture la préoccupent.

54 LUCIEN VAN DEN DRIESSCHE

Lucien Van Den Driessche (°1926 – †1991) est né et a grandi dans la région de la Lys. Il fut au départ très marqué par les peintres traditionnels de la Lys. Dans les années 1950, il a emménagé à Bruxelles et son atelier se trouve en périphérie de la capitale,

à Anderlecht. Il a subi l'influence de l'agitation et du développement de plus en plus rapide de la ville, en total contraste avec la région rurale de la Lys et l'ambiance de son œuvre vire complètement. Il atteint ainsi son apogée artistique dans les années '60 et '70 où il travaille sur les matériaux et dans lesquels l'atmosphère étouffante et menaçante de la ville se fait clairement sentir.

55 BRUNO VAN DIJCK

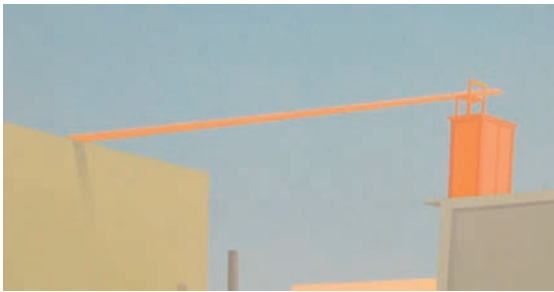
Bruno Van Dijk (°1953) est un peintre de plein air, qui peint presque exclusivement des paysages côtiers, dans lesquels il représente la même vue successivement et rapidement. Ses tons gris et bleus dénoncent la mauvaise gestion de la nature. Ses panneaux, souvent de petite taille sont souvent représentés dans un écran comme s'il s'agissait des dernières reliques d'un paysage qui se dégrade. En tant que professeur, il fut un des pionniers du projet de recherche « Le réchauffement » déployé à l'Académie d'Anvers, visant à chercher des solutions pour l'avenir et dont l'événement de clôture fut une exposition fin 2017.

56 EDMOND VAN DOOREN

L'artiste anversois Edmond Van Dooren (°1896 – †1965) fut un personnage important du mouvement avant-gardiste. Aux alentours de 1920, son œuvre relève l'influence de l'expressionnisme, du cubisme et du futurisme. Dans ses compositions denses, machines, ville et nature luttent pour disposer d'un espace. Il cherche une harmonie conjuguant présent et passé. Dans une phase ultérieure, il formule même sa vision de l'avenir en tant qu'artiste dans des œuvres souvent ressenties comme de la science fiction.



42



*



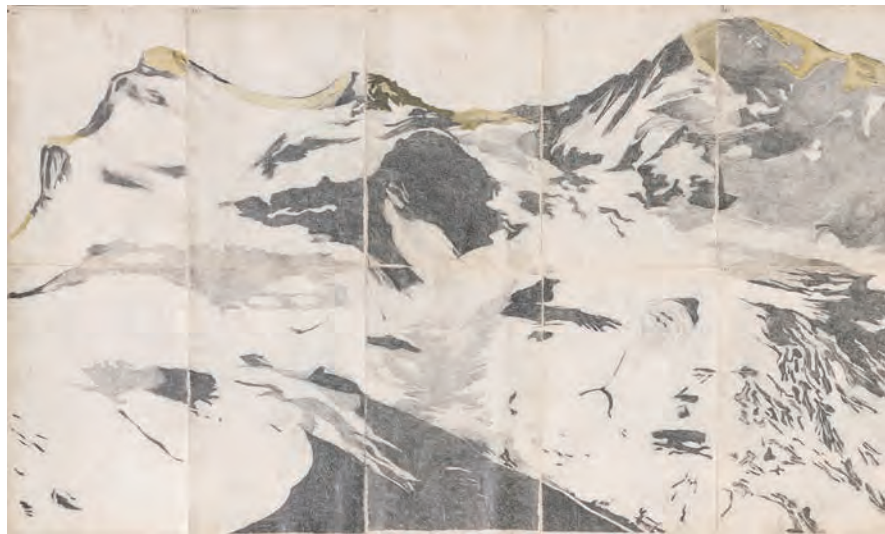
J.M.W. Turner

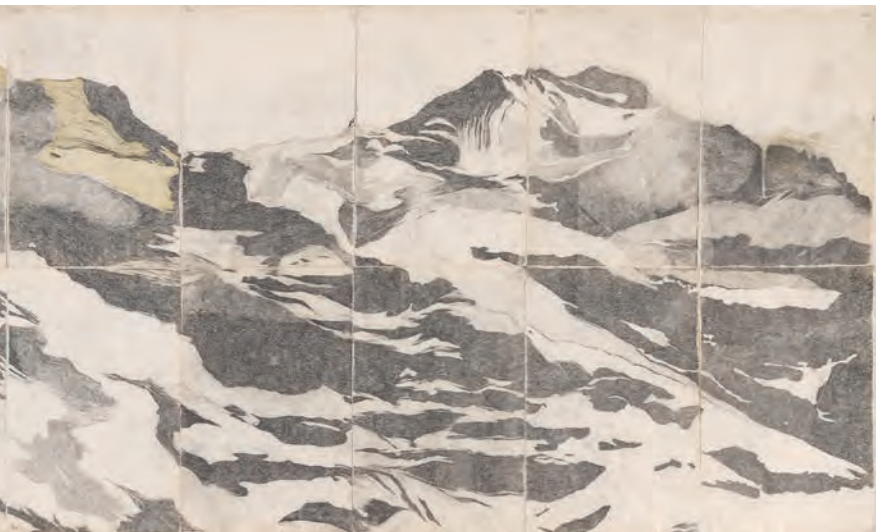


43a









44b



45a



45b

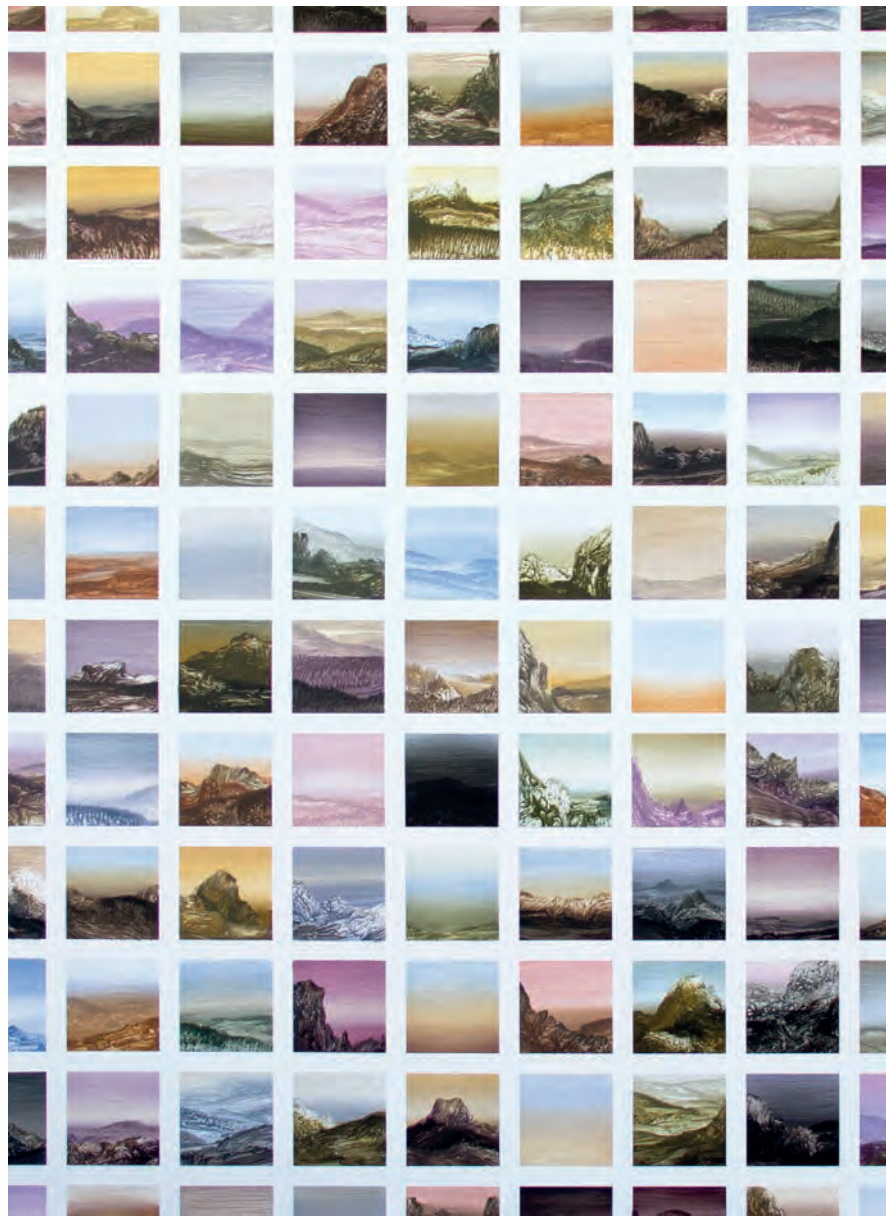
- 44a Saartje Swinnen, *Improvisatie op thema*, 2015, courtesy the artist
44b Saartje Swinnen, *Jungfrauregion*, 2016, courtesy the artist
45a Xavier De Cock, *Overzet van het veer op de Leie te Latem*, 1860, verzameling muDel
45b Xavier De Cock, *Studie van een koe*, s.d., privéverzameling Nokere

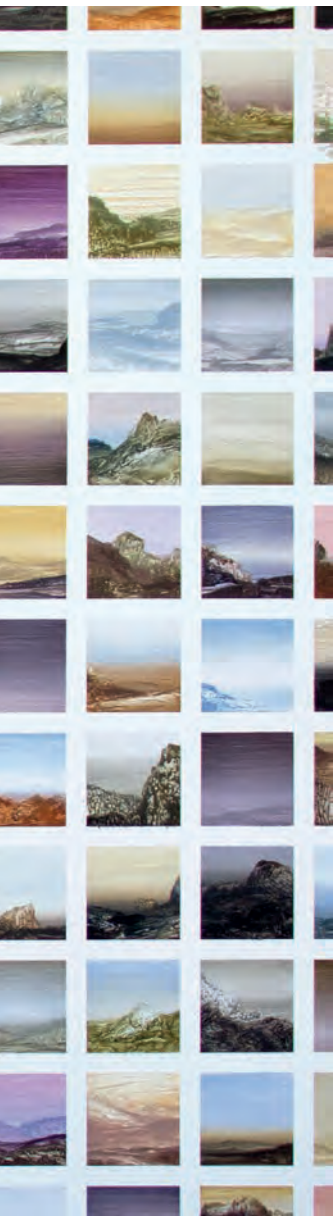












52a



47a

45c Xavier De Cock, *Koelen aan de beek*, 1881, verzameling

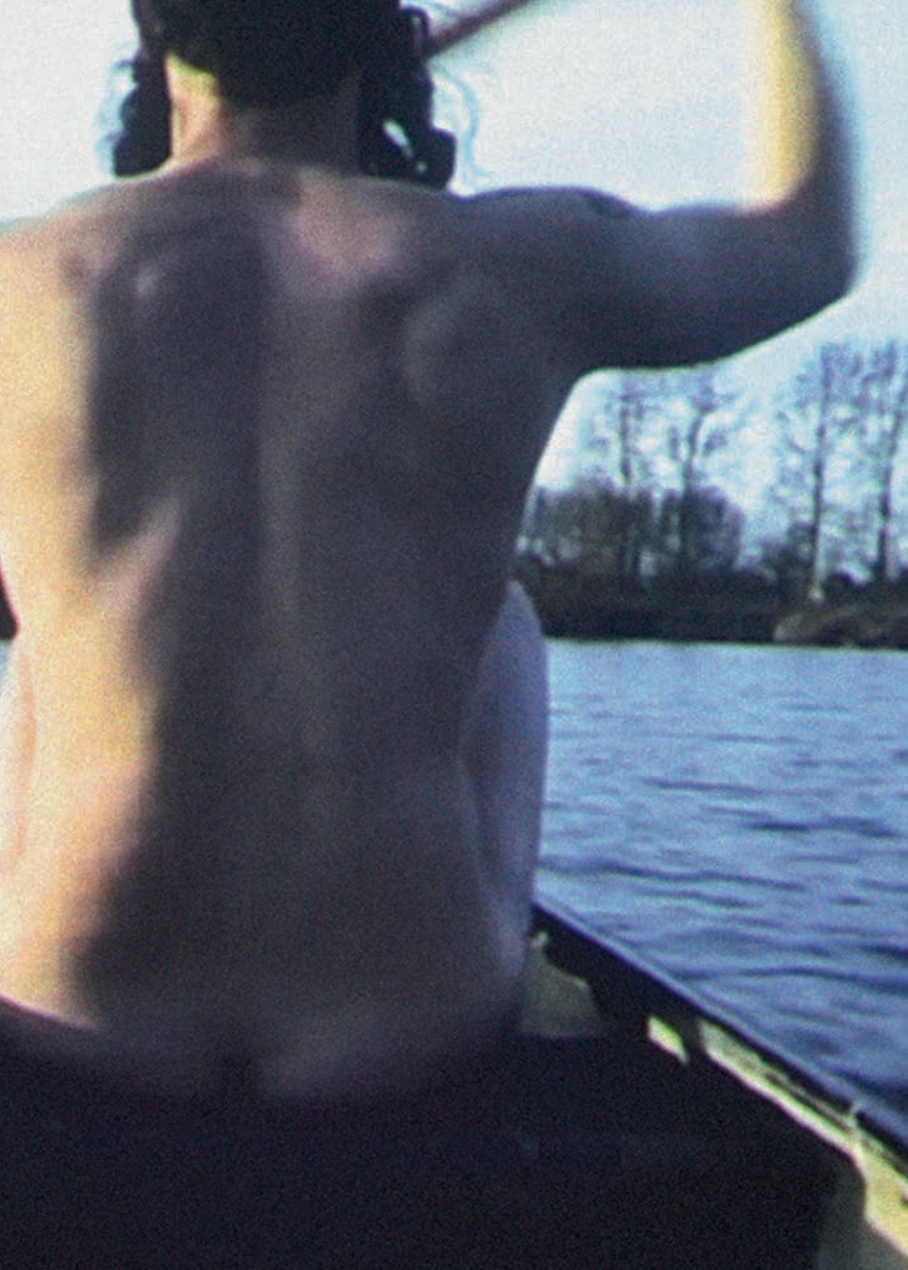
Gemeentelijk Museum Gevaert-Minne Deurle

46 Wim Delvoye, *Atlas #1*, 2004, Studio Wim Delvoye België

52a Stefan Peters, *Zonder titel (Chronicles)*, 2017, courtesy the artist

47a Stief DeSmet, *Freikörper, Claus (detail)*, 2018, courtesy the artist







48a

49a





50a

47b Stief DeSmet, *Golden River*, 2006, courtesy the artist

48a Alain Huck, *Monsanto II*, 2014, courtesy of MLF Marie-Laure Fleisch

Brussel

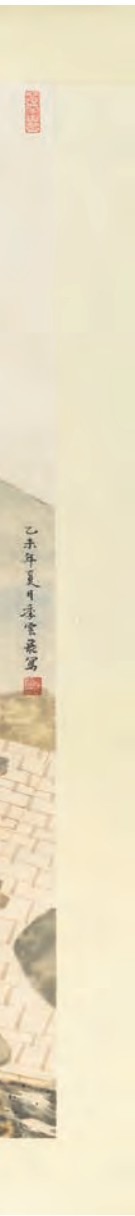
49a Yun-Fei Ji, *He saw a strange creature appeared*, 2007, courtesy Zeno

X Gallery Antwerpen

50a Nayra Martin Reyes, *Dracaena Draco*, 2013, courtesy the artist







49b



49c

49b Yun-Fei Ji, *The Gathering Point*, 2015, courtesy Zeno X Gallery Antwerpen
49c Yun-Fei Ji, *The died are also moving*, 2007, courtesy Zeno X Gallery Antwerpen

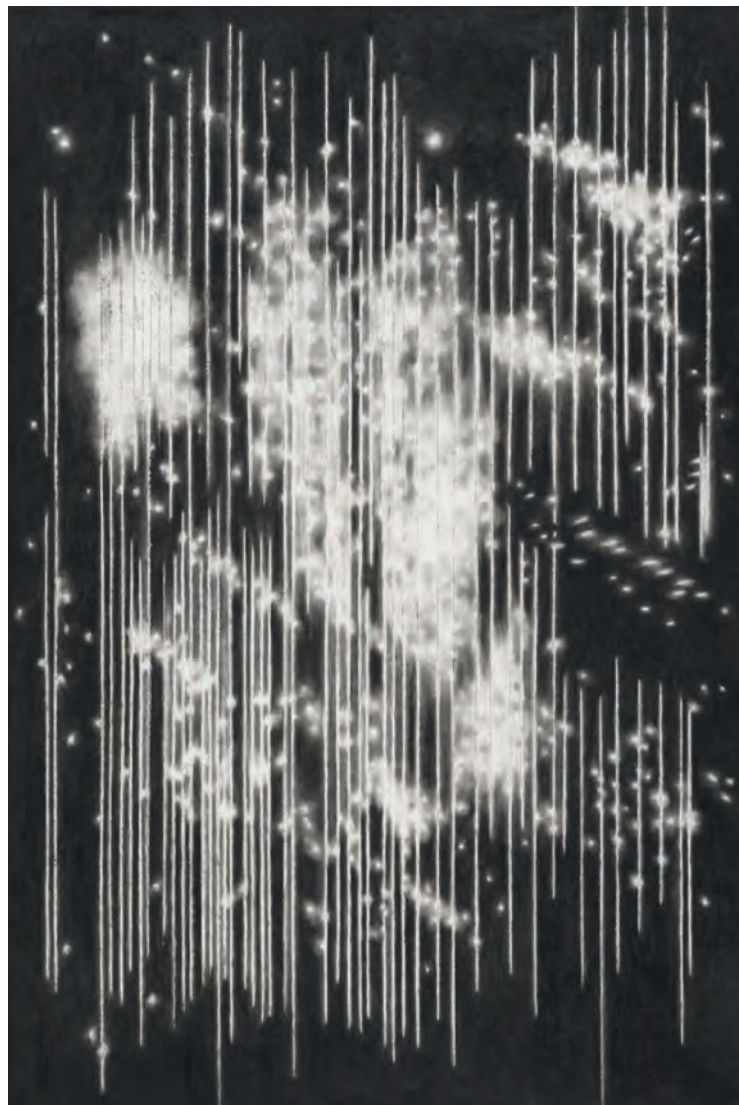
48b Alain Huck, *Menades noir*, 2016, courtesy of MLF Marie-Laure Fleisch Brussel
52b Stefan Peters, *Up*, 2014, privéverzameling

48b

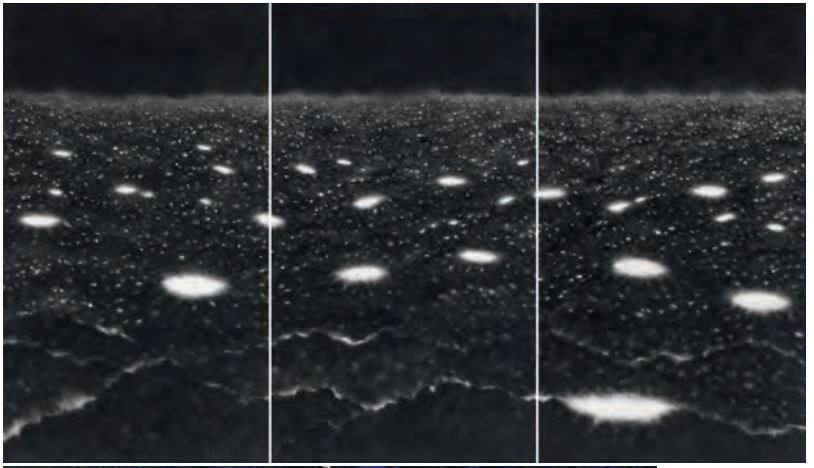




52b



51a



51b



54a

- 51a Raquel Maulwurf, *Night raid on Germany 1943*, 2017, courtesy Livingstone Gallery Den Haag, foto: Peter Cox
- 51b Raquel Maulwurf, *Coal*, 2018, courtesy Livingstone Gallery Den Haag, foto: Peter Cox
- 54a Lucien Van Den Driessche, *Stadsplan II*, privéverzameling Nokere





50b



53a Greet Van Autgaerden, *Point of view*
#10, 2016, courtesy The White House
Gallery Lovenjoel
52c Stefan Peters, *Pulau Tioman, Malaysia*,
2014, privéverzameling Hasselt

53a

52c









51c Raquel Maulwurf, *Black sea II*, 2011, collectie Jeroen Princen, foto: Bill Orcutt







54b



53c

52d



- 52b Greet Van Outgaerden, *Excursie #1*, 2017, olieverf op doek, courtesy The White House Gallery Lovenjoel
- 52c Greet Van Outgaerden, *Struik*, 2012, verzameling Bowling Fine Arts
- 54b Lucien Van Den Driessche, *Ruïnes*, s.d., verzameling mudel
- 52d Stefan Peters, *Beal Lane, North Fort Myers, Florida, US*, 2012, privéverzameling Hasselt





54c





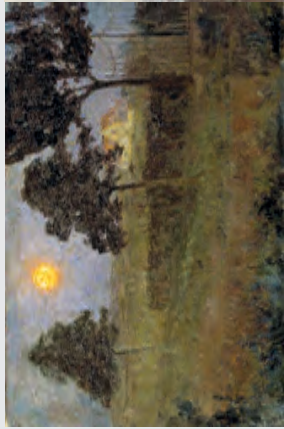




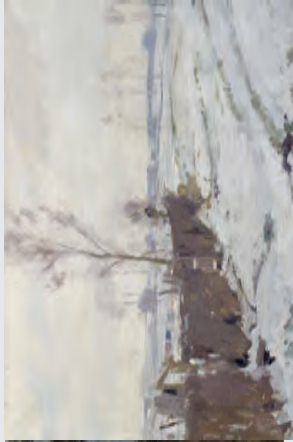
56



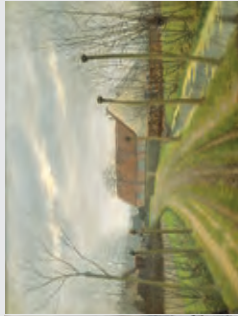
56 Edmond Van Dooren, *Village*, 1919, courtesy Galerie Ronny Van de Velde Antwerpen
* Raveel op de Leie, 1971



a



b



c



d



e



f

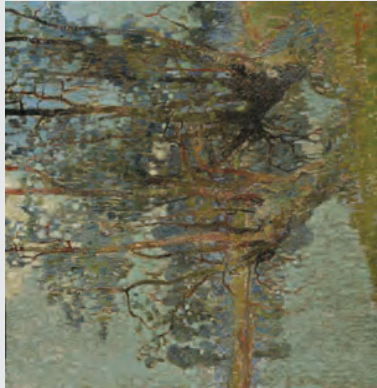
- a Frits Van den Berghe, *Landschap bij valavond*, 1905-1906
- b Gustave Den Duyts, *Sneeuw*, s.d.
- c Albin Van den Abeele, *Paddenhoek te Latem*, ca.1900
- d Valerius De Saedeleer, *Moerassig landschap*, ca.1893
- e Gustave De Smet, *Eenden aan de Leie*, ca.1911
- f Albert Saverys, *Sneeuwgezicht*, ca.1941
- g Albert Servaes, *Landschap met hoeven en gele zon*, 1923
- h Albert Servaes, *De Vlaamsche vlakke*, 1901
- i Albert Saverys, *Tronken aan de Leie*, 1917



g



h



i

Auteurs

Cis Bierinckx

Piet Coessens

Charlotte Crevits

Wim Lammertijn

Frank Maes

Vormgeving

Chloé D'hauwe

Rik Vannevel

Print

Cassochrome, Waregem

Vertalingen

Peter Groeninck (Frans)

Michael Meert (Engels)

Campagnebeeld

Dirk Braeckman

nl Deze bezoekersgids werd gepubliceerd naar aanleiding van de tentoonstelling 'Biennale van de Schilderkunst: Over landschappen' in het museum Dhondt-Dhaenens, het Museum van Deinze en de Leiestreek en het Roger Raveelmuseum (1 juli – 30 september 2018).

fr Ce guide d'exposition a été publié à l'occasion de l'exposition 'Biennale de la Peinture: À propos des paysages' au musée Dhondt-Dhaenens, Musée de Deinze et du Pays de la Lys et le musée Roger Raveel (1 juillet – 30 septembre 2018).

Tous nos remerciements aux artistes et prêteurs qui ont rendu possible la réalisation de ce projet.

en This visitor's guide was published on the occasion of the exhibition 'Biennale of Painting: On landscapes' in the museum Dhondt-Dhaenens, the Museum of Deinze and the Leiestreek and the Roger Raveel museum (1 July – 30 September 2018).

Many thanks to all lenders and artists that made this exhibition possible.

Onze bijzondere dank gaat uit naar alle kunstenaars en bruikleengevers die de realisatie van dit tentoonstellingsproject mogelijk maakten.

© MDD, Museum van
Deinze en de Leiestreek,
Roger Raveelmuseum en
de kunstenaars

© Francis Alijs, Anna-
Eva Bergman, Jean
Brusselmans, Stijn Cole,
Jules de Balincourt, Felix
De Boeck, Saar De Buysere,
Raoul De Keyser, Wim
Delvoye, Karel Dierickx,
James Ensor, Andreas
Eriksson, Constant
Permeke, Roger Raveel,
Edmond Van Dooren:
Sabam Belgium, 2018

Met steun van
Vlaamse Overheid
Provincie Oost-Vlaanderen
Gemeentebesturen
Sint-Martens-Latem & Zulte
Stadsbestuur Deinze
Toerisme Leiestreek
Toerisme Oost-Vlaanderen
VVV Leiestreek

Mediapartner
Klara


ROGER RAVEELMUSEUM
mudel

 Vlaanderen
 Oost-Vlaanderen
 MUSEUM
CHRISTIE'S
 Zulte
 Deinze
 SINT-MARTENS-LATEM
 BANQUE DE
LUXEMBOURG
 EECKMAN
ART & INSURANCE
 telond
 Klara

d2018/6349/2

Toegangsticket:
Billet d'entrée:
Entrance ticket:

