

THEMA'S IN CHASING FLOWERS

STEF VAN BELLINGEN

INLEIDING

Vertrekkend van de oerbloem in een ver verleden leiden de thema's die tijdens *Coup de Ville — Chasing Flowers* aan bod komen, tot vragen over de toekomst. Op tien locaties in de stad worden de werken van de veertig deelnemende kunstenaars op een weloverwogen manier aan elkaar gekoppeld. Door de kunstwerken inhoudelijk of formeel te groeperen ontstaan onderlinge dialogen en confrontaties of komen kruisverbanden aan het licht. Deze publicatie geeft context aan het hoe, wat, waar en waarom van de opstelling. De illustraties verhelderen en niet elke afbeelding maakt deel uit van de tentoonstelling. In een apart deel van de publicatie vindt u ook een bespreking van elke deelnemende kunstenaar, zijn/haar oeuvre en zijn/haar specifieke bijdrage aan *Coup de Ville*.

HET BLOEMENMEISJE

In de stomme film *City Lights* (1931) speelt Charlie Chaplin een dakloze zwerver die verliefd wordt op een blinde bloemenverkoopster. Die scène is gewoonweg een hoogtepunt in de cultuurgeschiedenis en uiterst dankbaar materiaal voor deze tentoonstelling, omdat er zoveel items in voorkomen die relevant zijn voor *Chasing Flowers*.

De plot draait rond het verzamelen van geld voor een operatie, zodat de bloemenverkoopster terug zou kunnen zien. Omdat Charlie op een kruispunt

met stilstaande auto's doorheen een voertuig is geklauterd, wordt hij met iemand uit de upper class verward. De vriendschap van Charlie met een depressieve miljonair en zijn pogingen om geld bijeen te sprokkelen zorgen als vanzelf voor misverstanden en plotwendingen. Op het einde van de film heeft de jonge vrouw haar eigen bloemenwinkel en kan ze ook weer zien. Ze herkent Charlie, haar 'mecenas', echter pas wanneer hun handen elkaar raken.

De amoureuze ontmoeting speelt zich af op een kruispunt en daar zit heel wat symboliek in verscholen. Het personage van de verkoopster verbindt via haar bloemen de stad met het platteland. In verschillende landen blijft de relatie tussen het rurale en stedelijke weefsel uiterst tastbaar. Nu nog bijvoorbeeld verkopen vrouwen uit de omgeving van Boekarest hun vers geplukte (veld) bloemen aan de rand van de stad.

Het gros van de snijbloemen die we in de winkel aantreffen, komt tot meerdere keren per week uit Oost-Afrika overgevlogen.

Ermias Kifleyesus koos die wereldwijde handel als onderwerp voor een reeks nieuwe tekeningen en schilderijen met de titel *Flowering Ethiopia*. De arrogante houding van de mens ten opzichte van de natuur is een thema dat bij verschillende kunstenaars opduikt. De broers Marinus met hun stereoscopische schilderijen, de videofilm *Tree with Plastic Waste* (2016) van Grace Ellen Barkey en het oeuvre van Maarten Vanden Eynde zijn daar mooie voorbeelden van.

THEMES IN CHASING FLOWERS

INTRODUCTION

Departing from the primaeval flower in a distant past, the themes discussed during *Coup de Ville — Chasing Flowers* led to questions about the future. The pieces of the forty participating artists are linked together in a well-considered way at ten locations in the city. By grouping the pieces in terms of content or form, mutual dialogues, and confrontations arise or interrelations come to light. This publication provides context on the how, what, where, and why of the arrangement. The illustrations provide clarification and not every image is part of the exhibition. In a separate section of the publication, you will also find a discussion of each participating artist, his/her oeuvre, and his/her specific contribution to *Coup de Ville*.

THE FLOWER GIRL

In silent movie *City Lights* (1931), Charlie Chaplin plays a homeless tramp who falls in love with a blind flower girl. This scene is an absolute highlight of cultural history and perfect material for this exhibition because it contains so many items relevant to *Chasing Flowers*.

The plot is about collecting money for an operation so that the flower girl can

get her vision back. Because Charlie crawled through a vehicle at a crossroads with stationary cars, he is confused with someone from the upper class. Charlie's friendship with a depressed millionaire and his attempts to raise money obviously cause misunderstandings and plot

twists. At the end of the movie, the young woman has her own flower shop and can see again. However, she only recognises Charlie, her 'patron', when their hands touch. The amorous encounter takes place at a crossroads and contains a lot of symbolism. The character of the sales girl connects the city with the countryside through her flowers. In several countries, the relationship between the rural and urban fabric remains extremely

get her vision back. Because Charlie crawled through a vehicle at a crossroads with stationary cars, he is confused with someone from the upper class. Charlie's friendship with a depressed millionaire and his attempts to raise money obviously cause misunderstandings and plot

tangible. For example, women living in the area surrounding Bucharest still sell freshly picked (wild) flowers on the outskirts of the city. Most of the cut flowers we find in shops are flown in from East Africa several times a week.

Ermias Kifleyesus chose this global trade as the topic for a series of new drawings and paintings entitled *Flowering Ethiopia*. Humans' arrogant attitude towards nature is a theme found in the works of various artists. The Marinus brothers with their stereoscopic paintings, the *Tree with Plastic Waste* video (2016) by Grace Ellen Barkey, and the oeuvre of Maarten Vanden Eynde are great examples of this.

Power relations are also reflected in language and communication. Just look at the story of Elisa Doolittle, the flower seller in *Pygmalion* (1913) by playwright George Bernard Shaw, which is better known as the musical *My Fair Lady*. The bet was about being able to bridge the class difference between lower and upper class by using 'posh' language. This hierarchy is fascinating and can be extended to flowers and weeds. When we talk about weeds, we usually mean





↑ Still uit / from *City Lights*, 1931

Machtsverhoudingen weerspiegelen zich ook in taal en communicatie. Kijk maar naar het verhaal van Elisa Doolittle, de bloemenverkoopster uit *Pygmalion* (1913) van toneelschrijver George Bernard Shaw, beter bekend in de bewerking *My Fair Lady*. De inzet is het overbruggen van het klassenverschil tussen laag en hoog door een ‘fatsoenlijk’ taalgebruik. Die hiërarchie is boeiend en kan doorgetrokken worden naar bloemen en (on)kruiden. Wanneer we het hebben over

onkruid, bedoelen we meestal planten die we liever niet zien groeien op een bepaalde plaats. Nochtans zijn ze best nuttig en vaak mooi.

In 2014 begon de Franse Frédérique Soulard met *Belles de Bitume*. Het begon met foto's op social media en groeide ondertussen uit tot geanimeerde onkruidwandelingen door de stad. Ze wijst op het bestaan en de schoonheid van die plantjes en schrijft hun naam erbij op de grond. Al eerder, maar in dezelfde geest, promoveerde de onlangs overleden kunstenaar Lois Weinberger dat wat hij de ‘tweederangsnatuur’ noemt, via tal van artistieke ingrepen tot kunst.

Wat categorieën betreft is er een onuitroeibaar verschil tussen kunstenaars die planten voorstellen en (botanisch) illustratoren. Vermits we in een periode van ‘voortschrijdend inzicht’ leven, erkennen we de toegewijde passie en het artistieke vermogen van illustratoren meer en meer. In de tentoonstelling zijn de tekeningen en aquarellen van Hélène Durand daar een voorbeeld van. Vreemd toch dat in een vrij recente Taschen-uitgave, *A Garden Eden*, met meesterwerken van botanische illustratoren geen enkele vrouw opgenomen is. De feminiene bijdrage tot het botanische onderzoek en het kwalitatieve bloemstillevens in de loop van de geschiedenis is nochtans indrukwekkend.

Wat emancipatie betreft is het gepast om even te verwijzen naar de Franse schilder Frédéric Bazille (1841-1870). Hij bewonderde Edouard Manet en diens *Olympia*, een toen erg controversiële afbeelding van een naakte, blanke prostituee en haar geklede donkere dienstmeid met bloemen. Niemand wist wie deze zwarte vrouw was. Voornamelijk door het onderzoek van kunsthistorica Griselda

THEMES

plants we prefer not to see growing in a certain place. However, they are quite useful and often pretty.

In 2014, French artist Frédérique Soulard started *Belles de Bitume*. It began with photos on social media and grew into animated weed walks through the city. She points out the existence and beauty of these plants and writes their name on the ground. Earlier, but in the same spirit, recently deceased artist Lois Weinberger promoted what he calls ‘second-class nature’ to art through numerous artistic interventions.

As far as categories are concerned, there is an ineradicable difference between artists depicting plants and (botanical) illustrators. As we are living in a period of ‘advancing insight’, we are increasingly recognising the dedicated passion and artistic ability of illustrators. Hélène Durand’s drawings and watercolours in the exhibition are an example of this. However, it is strange that a fairly recent Taschen edition entitled,

A Garden Eden, with masterpieces by botanical illustrators, does not feature a single woman. However, women’s contribution to

botanical research and qualitative flower still-lives has been impressive throughout history.

As far as emancipation is concerned, it is appropriate to refer to French painter Frédéric Bazille (1841-1870). He was a big admirer of Edouard Manet and his *Olympia*, which was, at that time, a very controversial image of a nude, white prostitute and her dressed black maid with flowers. Nobody knew who this black woman was. It was mainly through the research of art historian Griselda Pollock that she too, like the weeds of *Belles de Bitume*, was given a name: Laure. She worked in Paris as a nurse and had a side job as a model. Bazille, who died young, improved her status in *Black Woman with Peonies* and presented Laure completely autonomously. His iconographic manoeuvre turns a character in the background into a main character.

The nature of this manoeuvre is relevant to *Coup de Ville* because its participation is not based on name and fame, but (and this indeed remains subjective) on the expressiveness of the piece. In the chapter on value, the importance of organisms in the shadows is once again touched upon through the mysterious genre of

‘sottobosco’, practised by the forgotten artist Otto Marseus Van Schrieck, alias ‘the snuffelaer’ or ‘ferreter’. Scent, in other words.

In contemporary art, this is the domain of Peter De Cupere, but is also strongly suggested in *City Lights*. Back to the crossroads of burgeoning love, partly ruined by belching exhaust fumes (even then) but with various allusions to the scent of the flowers. Touch and the suggestion of scents compensate for the girl’s sensory deprivation. Because of her blindness she experiences her surroundings differently and is perhaps more aware of the fountain on the corner and the park behind her than the rushed passer-by. The spot has all the archetypal characteristics of paradise, the enclosed garden or its variants: the *hortus conclusus* or the enclosed courtyard. It places the relationship between man and woman in a different perspective.

Chaplin is a master, but he also had to adapt, because nothing is forever and the silent movie certainly wasn’t. He continued to perfect this movie for three years. After *The Jazz Singer* (1926), the success of talkies grew spectacularly, and after the Wall Street



Frédéric Bazille, *Vrouw met petunia's*, 1870 →

Pollock kreeg ook zij, zoals het onkruid van *Belles de Bitume*, een naam: Laure. Ze werkte in Parijs als verpleegster en had een bijverdiensite als model. De jong gestorven Bazille verbeterde haar status in *Vrouw met petunia's* en stelde Laure volledig autonoom voor. Door zijn iconografische manoeuvre werd een personage op de achtergrond een hoofdfiguur.

De aard van dit manoeuvre is relevant voor *Coup de Ville*, omdat de deelname eraan niet berust op naam en faam, maar (en dat blijft inderdaad subjectief) op de zeggingskracht van het kunstwerk. In het hoofdstukje over waarde wordt het belang van organismen in de schaduw nog een keer aangeeroerd via het mysterieuze genre van het ‘sottobosco’, beoefend door de

Crash of 1929, Chaplin knew that the character in *The Tramp* had passed its sell-by date. However, his magic in *City Lights* continued to work briefly, after which Chaplin easily found his place in the new movie landscape. Why is that important in this context?

In science and culture, such changes are referred to as paradigm shifts: revolutionary adaptations of reality. Biology uses concepts such as biotope (the geographical area) and habitat (the specific place) where an organism lives. To put it very simply, these are the minimum conditions an individual or a population need to survive and evolve. The comparison is not entirely conclusive, but similar shifts occur in art that change the ‘landscape’ and influence the success of media and genres. In this way, the avant-garde wants to break through old models and at the same time it is noticeable that certain old genres, techniques, or subjects are appreciated again. A number of artists at *Coup de Ville* are protagonists of this.

With this reference to the past, we make a gigantic leap back in time, when there were hardly any flowers and we are waiting for the primaeval flower to appear.

THE GENESIS OF GREENERY...

“There cannot be a more important event than the greening of the world, for it prepared the way for everything that happened on land thereafter in the evolutionary theatre,” according to Richard Fortey’s captivating book, *Life: An Unauthorised Biography*.

The greening of the earth occurred during the Palaeozoic era, the geological era 500 million years ago. An absurdly long time ago. Allow us to refresh your knowledge: lycophytes and tree ferns in shades of brown and green dominate the earth’s crust during this period. Not many other colours or sweet scents are around because plants that use seductive flowers do not exist yet. Yet euphoric minds talk about this time as ‘the first Garden of Eden’. Another 200 million years later, conifers, ginkgoes, and palm ferns appear. And then, finally, during the Cretaceous period, some 190 to 65 million years ago, the first flowering plants appear.

Long gone geological eras and their botany are fascinating to artists like Sarah-Joy Zwarts and Jules Verne (1828-1905)

before her. He drew on the knowledge acquired at the time and had his imaginative adventures illustrated by artist Edouard Riou (1833-1900). His teacher, Charles-François Daubigny (1817-1878), was a fervent landscape painter and a member of the Barbizon School. This group rediscovered nature during the industrialisation. Perhaps Daubigny, a progressive artist, hoped that his disciple Riou would become an impressionist rather than an illustrator. However, in both creative genres, choices are always made when depicting reality. This also applies to the seemingly objective world of botanical illustration, in which transformations also occur. If we add the popularity of photography to this, it becomes clear that grasping reality is a complex fact with divergent objectives.

Deviations from the ideal standard were dismissed by the *Académie* as *défaits*. However, the impressionists who rebelled against this institution defended these deviations as the breath of life and the poetry of individual artistry. This set in motion a tendency that leads to abstraction and art



↑ Sarah-Joy Zwarts, *Neuropteris*, 2017

vergeten kunstenaar Otto Marseus Van Schrieck, alias 'de snuffelaer'. Geur dus.

In de actuele kunst is dit het domein van Peter De Cupere, maar het wordt ook sterk gesuggereerd in *City Lights*. Terug naar het kruispunt van de ontluikende liefde, deels verpest door dampende uitlaatgassen (toen al), maar met verschillende allusies op het parfum van de bloemen. Tastzin en de suggestie van geuren compenseren de zintuiglijke



↑ Edouard Riou, *Ideaal landschap uit het Perm*, 19e eeuw / *Ideal landscape of the Permian era*, 19th century



↑ Edouard Riou, *Ideaal landschap uit het Krijt*, 19e eeuw / *Ideal landscape of the Cretaceous era*, 19th century

deprivatie van het meisje. Door haar blindheid ervaart ze haar omgeving op een andere manier en is ze zich misschien wel meer bewust van het fonteintje op de hoek en het park achter zich dan de haastige passant. De plek heeft alle archetypische kenmerken van het paradijs, de omheinde tuin of varianten erop: de *hortus conclusus* of het besloten hofje. De man-vrouwrelatie wordt wederom in een ander perspectief geplaatst.

THEMES

that becomes self-referential. Other values come to the fore and the link with visible reality is no longer necessary. The gap with a botanical illustrator and photography is widening. The scope of the latter medium should not be underestimated. Illusions that were as surprising as the first *Jurassic Park* became possible with numerous pre-cinematographic devices. They were the forerunners of the augmented reality in which Eric Joris/Crew specialises. Tuur and Flup Marinus' current work also harkens back to the fascinating three-dimensional world of 19th-century stereoscopes. But why not get rid of botanical illustrators after the arrival of photography (and certainly with today's advanced digital technology), in the same way as silent movies?

The goal of the botanical illustrator is the identification of a specific plant species. He/she draws a plant that is representative and recognisable for each plant of the species in question and not that one individual plant or that specific moment. This means that small *défauts* are corrected and some abstractions and generalisations are added because

the plant needs to be identified. In the *Picea Abies* ensemble by Greet Van Autgaerden, the mutual differences between each specimen of the same species are emphasised very precisely. Without indicating a preference or applying an impressionistic touch, the difference between purely botanical work and autonomous art is clearly expressed.

In the spirit of Jules Verne and Riou, Sarah-Joy Zwarts starts from historical source material, more specifically fossils. She mainly depicts flowerless plants. Pollen proves that flowers certainly bloomed from the Cretaceous period onwards, but because of their transience, fossils are rare.

...AND THE BUDDING OF THE PRIMAЕVAL FLOWER.

The status of the very first flower is food for discussion which has resulted in the circulation of several hypotheses and different conflicting visions. In addition to a scientific approach, there are, of course, numerous myths that want to explain the origin of things. They are steadily gaining ground and this is disturbing because unravelling the origins,

creation, growth, flourishing, and decline turns into a game of power and an enforced winning of arguments instead of a challenging riddle.

One of the oldest traces of a flower (*archeanthus* or ancient flower) is 98 million years old and leads to a pond bed in north-eastern China, writes Stephan L. Buchmann in his cultural history of the flower. It was no more than a few coloured leaves around an ovary. Nothing complicated, but it was ingenious because they used insects with a mutual dependency for pollination. In any case, the Adams and Eves among the flowers appear to be related to modern-day magnolias.

Marie Cloquet depicts the magnolia in her new series of photographs and her creative process is as intensive and inventive as the pioneering phase of photography. It seems simple, but aspects such as light and dark are made tangible again. Blurring also plays a role, not only in her photographs, but also in science. Despite dedicated research, the evolution of flowers remains partly unexplained. Botanists are like genealogists and curious about ancestors and family connections, for example, the missing link



↑ Hélène Durand, *Botanische illustratie / Botanical Illustration*, 1923

Chaplin was een grootmeester, maar ook hij moest zich aanpassen, want niks is voor altijd en de stomme film al helemaal niet. Drie jaar lang bleef hij deze film verder perfectioneren. Na *The Jazz Singer* (1926) groeide het succes van de gesproken film spectaculair en na de beurscrash van 1929 wist Chaplin dat het typetje van *the tramp* eigenlijk afgedaan had. Toch bleef zijn magie in *City Lights* nog even doorwerken en

daarna vond Chaplin makkelijk z'n plek in het nieuwe filmlandschap. Waarom is dat in deze context van belang?

In de wetenschap en de cultuur duidt men dergelijke veranderingen aan als paradigmaverschuivingen: revolutionaire aanpassingen van de werkelijkheid. In de biologie hanteert men begrippen zoals biotoop (het geografische gebied) en habitat (de specifieke plaats) waar een organisme leeft. Kort door de bocht gaat het over de minimale voorwaarden die noodzakelijk zijn opdat een individu of een populatie kan overleven en evolveren. De vergelijking is niet helemaal sluitend, maar in de kunst doen zich gelijkaardige verschuivingen voor die het 'landschap' veranderen en het succes van media en genres beïnvloeden. Zo wil de avant-garde oude modellen doorbreken, maar tegelijk valt het op dat bepaalde oude genres, technieken of onderwerpen opnieuw gewaardeerd worden. Dat merk je bij een aantal kunstenaars in *Coup de Ville*.

Met deze verwijzing naar vroeger maken we een gigantische sprong terug in de tijd, toen er nog amper sprake was van bloemen en het wachten was op de oerbloem.

DE GENESE VAN HET GROEN...

'Er kan geen belangrijker gebeurtenis zijn geweest dan het groen worden van de aarde, omdat dit de weg effende voor alles wat zich daarna op het toneel van de evolutie op het land afspeelde', zo lezen we in Richard Fortey's aanstekelijke boek *Leven. Een ongeautoriseerde biografie*.

Die vergroening speelt zich af tijdens het paleozoïcum, het geologische tijdperk 500 miljoen jaar geleden. Absurd veraf.



↑ Greet Van Autgaerden, uit de serie *Picea abies* / from the Series *Picea Abies*, 2019

Voorzichtigheidshalve frissen we toch nog even op... Met bruine tinten en schakeringen van groen domineren wolfsklauwen en boomvarens in die periode de aardkorst. Veel meer kleuren of zoetige geuren zijn er niet, omdat er nog geen planten bestaan die met bloemen verleiden. Toch gewagen euforische geesten van 'het eerste Eden'. 200 miljoen jaar later groeien er coniferen, ginkgo's en palmvarens. Tijdens het krijt, zo'n 190 tot 65 miljoen jaar geleden, verschijnen dan eindelijk de eerste bedektzadigen of planten die bloemen dragen.

Lang vervlogen geologische tijdperken en hun botanica fascineren kunstenaar Sarah-Joy Zwarts en voor haar ook Jules Verne (1828-1905). Hij baseerde zich op de toen verworven kennis en liet zijn fabelachtige avonturen illustreren door kunstenaar Edouard Riou (1833-1900). Diens leermeester Charles-François Daubigny (1817-1878) was een fervent landschapsschilder die deel uitmaakte van de School van Barbizon. Tijdens de industrialisering herontdekte die groep de natuur. Misschien hoopte Daubigny als vooruitstrevend kunstenaar dat zijn discipel Riou een impressionist werd in plaats van een illustrator. Voor beide creatieve genres geldt echter dat bij de weergave van de realiteit steeds keuzes gemaakt moeten worden. Dat geldt trouwens ook voor de ogenschijnlijk objectieve wereld van de botanische illustratie waarin zich ook transformaties voordoen. Als we daar de opkomst van de fotografie nog aan toevoegen, wordt duidelijk dat het vatten van de realiteit een complex gegeven is met uiteenlopende doelstellingen.

Afwijkingen van de ideale norm werden aan de Académie afgedaan als *défauts*. De impressionisten die rebelleerden tegen dit instituut, verdedigden deze afwijkingen echter als de levensadem



↑ Carl Linnaeus, *Systema Natura*, 1735

en de poëzie van het individuele kunstenaarschap. En zo werd een tendens ingezet die leidde naar abstractie en kunst die autoreferentieel werd. Andere waarden traden op de voorgrond en de band met de zichtbare realiteit was niet langer noodzakelijk. De kloof met een botanisch illustrator en de fotografie werd groter.

THEMES



↑ Tom Woestenborghs, *Big Flower*, 2019



↑ Tom Woestenborghs, *Heightened Sensibility*, 2020

between gymnosperms and angiosperms. Gymnosperms do not give their offspring any inheritance while angiosperms always inherit a survival kit with food reserves to survive successfully.

That early mystery of sprouting, swelling, and growing is the driving force in Maria Roosen's oeuvre. She does not camouflage the fact that flowers are the plant's reproductive organs. With her 'penis tree', she ignores Goethe's prudish advice, which advised against women reading Linnaeus' writings. After all, Carl Linnaeus (1707-1778) was lurking behind the petals of the flowers, which was undoubtedly a pornographic act in his day. He classified them on the basis of their reproductive organs, pistils, and stamens, which was unheard of at the time.

An annunciation by Ernest Wante (1872-1960) from the collection of the Sint-Niklaas City Museum SteM is confronted with contemporary work. Because of the parallels between the Old and New Testaments, Mary became Eve's alter ego, but associations with various pagan gods were at least as popular. The Bible, and

De reikwijdte van dit laatste medium mogen we niet onderschatten. Met tal van pre-cinematografische apparaten kon men illusies bekomen die even verrassend waren als de eerste 'Jurassic Park'. Zij waren de voorlopers van de *augmented reality* waar Eric Joris/Crew zich in specialiseert. Ook Tuur en Flup Marinus grijpen met hun huidige werk terug naar de fascinerende driedimensionale wereld van de 19de-eeuwse stereoscopen. Maar waarom zou men na de opkomst van de fotografie (en zeker met de geavanceerde digitale technologie van vandaag) de botanisch illustrator niet dumpen, zoals het de stomme film verging?

Het doel van de botanisch illustrator is de identificatie van een specifieke plantensoort. Hij/zij tekent een plant die representatief en herkenbaar is voor elke plant van de gegeven soort en niet die ene individuele plant of dat specifieke moment. Dat betekent dat kleine *défauts* gecorrigeerd worden en er ook sprake is van enige abstrahering en generalisatie, want de plant moet geïdentificeerd worden. In het ensemble *Picea Abies* van Greet Van Autgaerden worden de onderlinge verschillen tussen elk exemplaar van eenzelfde soort heel precies benadrukt. Zonder een voorkeur aan te duiden, noch een impressionistische toets te hanteren komt het verschil tussen puur botanisch werk en autonoom kunstwerk helder tot uiting.

In de geest van Jules Verne en Riou vertrekt Sarah-Joy Zwarts van historisch bronmateriaal, specifiek fossielen. Ze stelt vooral bloemloze planten voor. Stuifmeel bewijst dat er zeker vanaf het krijt al bloemen bloeien, maar door hun vergankelijkheid zijn fossielen ervan zeldzaam.



↑ Leon Frédéric, *Natuur of overvloed / Nature or Abundance*, 1897

certainly *Song of Songs*, is full of erotic passages and fertility symbols. Plant terms are often used to express this.

Maria Roosen's early milk jugs evolved into glass sculptures of breasts — the breast as holder and giver of milk. In religious imagery, you find the figure of the *maria lactans* (Nursing Madonna) from Marian devotion. It was a potentially daring sculpture because of the necessity of the bared breasts. For this reason, its depiction was discouraged from the 16th century onwards. Variations remained, with *La Nature* by Léon Frédéric (1856-1940) being one of the most stunning. Frédéric was one of the key figures in the art scene during the Belgian *fin de siècle*. From social realism, he evolved into a separate form of symbolism and idealism. No other artist at the time matched him in the excessive use of flowers in his compositions. He uses them so abundantly, they sometimes resemble *millefleur* carpets. In *La Nature*, the *maria lactans* has become a pagan fairy in a frivolous dream world overgrown with flowers.

Tom Woestenborghs also associates flowers with the feminine and opts for

idealised bodies. These are male fantasies that arise from a fictitious midlife crisis. With Loïs Weinberger, the masculine presents itself as a reclining figure, made of plants, with an erection: the *Distelman* (Thistle man). He derives this figure from pagan traditions and the 'green man' who represents male fertility in folklore. The plant man also regularly returns in Romanian artist Stefan Bertalan's work. In his drawn self-portraits, his body and face are entwined in vegetation. The forming process of identity is not foreign to the oeuvre of Nilbar Güres and Sofie Muller either, who both make connections with flowers. In Greek mythology and in Ovid's work, the metamorphosis was the common denominator for origin and creation: Narcissus (daffodil), Hyacinthos (hyacinth), Daphne (laurel tree), and Myrrha (myrrh tree) are well-known precursors in the suggested relationship between man and plant.

SHADOW OVER PARADISE
"Never was a shade of any plant dearer and more lovely, or more sweet" a Persian king sings to his beloved. He wants to offer her



↑ Maria Roosen, *Spiegelborsten / Mirror Breasts* (detail), 2008



↑ *Moment-Cherry Blossom #3*, 2019

Koyuki Kazahaya is gefascineerd door plekken die, vaak door een ramp, ingrijpend getransformeerd werden door toedoen van de mens. In haar werken blijft de mens, net zoals de wind, onzichtbaar en zien we alleen maar de gevolgen van z'n aanwezigheid. Met tekeningen, schilderijen, grafiek — van gravure tot mezzotint —, video of animatie documenteert ze de ontregeling, de destructie of de desolaatheid van een plek, maar ook de veerkracht en het herstel tot een nieuw evenwicht.

Het gegeven van de catastrofe herinnert aan de iconische *De grote golf* van Hokusai (1760-1849), de eerste prent uit de reeks houtsneden *Zesendertig gezichten op de berg Fuji*. Door de combinatie van de veranderlijke golf en de standvastige berg ontstaat een koppeling van tegenstellingen die eveneens terug te vinden zijn in het oeuvre van Kazahaya. In haar focus op het landschap zijn er plekken die, als de rituele terugkeer naar de plek van de misdaad, haar aandacht blijven trekken: Nagasaki, Fukushima, maar ook het polderdorp Doel. Zo legt ze aan de ene kant de onveranderlijkheid en aan de andere kant de beweeglijkheid van de dingen in de weegschaal van haar verbeelding. Al die spraakmakende locaties lijken een Bühne waarop het decor wel verandert, maar toch steeds dezelfde stukken opgevoerd worden: cycli van ontstaan, groei, bloei en verwelking op *repeat*. In *Coup de Ville* toont ze een serie van houtskooltekeningen waarin deze thema's verbeeld worden. In een daarvan toont ze de ginkgo biloba of de Japanse notenboom. Deze boom is niet alleen een soort van 'transgender', hij was ook de eerste plant waaraan een paar weken na het vallen van de bom in Hiroshima terug blaadjes groeiden.

Koyuki Kazahaya is fascinated by places which, often by disaster, have been radically transformed by humans. In her pieces, humans remain invisible, just like the wind, and we only see the consequences of their presence. Through drawings, paintings, graphics — from engraving to mezzotint —, video or animation she documents the disorder, destruction or desolation of a place, but also its resilience and return to a new balance.

The fact of the catastrophe is reminiscent of the iconic *The Great Wave* by Hokusai (1760-1849), the first print of the *Thirty-six Views of Mount Fuji* series of woodcuts. The combination of the changeable wave and the steadfast mountain causes a connection of contradictions that can also be found in Kazahaya's oeuvre. In her focus on the landscape, there are places which, like the ritual return to the scene of the crime, continue to attract her attention: Nagasaki, Fukushima, but also the polder village of Doel. In this way, she places the immutability, on the one hand, and the mobility of things, on the other hand, in the scales of her imagination. All these telling locations seem like a stage where the scenery changes, yet the performances are the same: cycles of creation, growth, flowering and wilting on *repeat*. In *Coup de Ville* she shows a series of charcoal drawings depicting these themes. In one of them she shows the ginkgo biloba or the Japanese walnut tree. This tree is not only a kind of 'transgender', it was also the first plant to grow leaves again a few weeks after the bomb fell on Hiroshima.

The fact of the catastrophe is reminiscent of the iconic *The Great Wave* by Hokusai (1760-1849), the first print of the *Thirty-six Views of Mount Fuji* series of woodcuts. The combination of the changeable wave and the steadfast mountain causes a connection of contradictions that can also be found in Kazahaya's oeuvre. In her focus on the landscape, there are places which, like the ritual return to the scene of the crime, continue to attract her attention: Nagasaki, Fukushima, but also the polder village of Doel. In this way, she places the immutability, on the one hand, and the mobility of things, on the other hand, in the scales of her imagination. All these telling locations seem like a stage where the scenery changes, yet the performances are the same: cycles of creation, growth, flowering and wilting on *repeat*. In *Coup de Ville* she shows a series of charcoal drawings depicting these themes. In one of them she shows the ginkgo biloba or the Japanese walnut tree. This tree is not only a kind of 'transgender', it was also the first plant to grow leaves again a few weeks after the bomb fell on Hiroshima.

Vaak en terecht wordt bij Ermias Kifleyesus de nodige aandacht besteed aan het creatieproces van zijn schilderijen. Hun complexe stratigrafie weerspiegelt de complexe wereld waarin we leven. Zijn onderwerpen zijn hete hangijzers. De socio-economische drijfveren die onze maatschappij en cultuur sturen, zijn de wezenlijke bron van zijn artistieke praktijk. Hij noemt zichzelf dan ook een 'conceptuele grotschilder', omdat kunst voor hem een ritueel is dat vanaf het begin één grote ontdekkingstocht was naar de essentie. In verschillende van zijn kunstwerken verwijst Kifleyesus naar historische gebeurtenissen of personages die de machtsstructuren tussen Afrika en Europa dwingend bepaald hebben.

Met *Flowering Ethiopia*, een nieuw ensemble van kunstwerken, focust de kunstenaar op de teelt van snijbloemen in Oost-Afrika en meer precies in Ethiopië, zijn land van herkomst. Financieel, maar verrassend genoeg ook ecologisch, is het voordelig om bloemen vanuit Afrika in te vliegen. De loonkost ligt er lager en de vliegtuigen stoten minder CO₂ uit dan de duizenden verwarmde serres hier bij ons zouden doen. Een gunstig klimaat en een lage arbeidskost, meer lijkt er niet nodig om succesvol te zijn. Het lijkt wel een zegen voor het land en de eigenaars van de plantages, maar vaak is het een verbloemde last voor de vrouwen die er werken.

Een ander aspect dat niet aan zijn aandacht ontsnapt, is de invloed van China en de culturele mix die daardoor ontstaat. Er is bijvoorbeeld de nieuwe trend van 'fake flowers' die de ingeweken Aziaten maken en verkopen. En er zijn de vele gemengde huwelijken. De mix van genen, de wederzijdse nieuwsgierigheid, het ruilen en overnemen van gewoontes, de wereldhandel en verschuivende machtsverhoudingen... Het inspireerde Ermias Kifleyesus allemaal voor deze nieuwe reeks.

Ermias Kifleyesus often and rightly pays the necessary attention to the creation process of his paintings. Their complex stratigraphy reflects the complex world in which we live. His subjects are controversial. The socio-economic motives that steer our society and culture are the essential source of his artistic efforts. He calls himself a 'conceptual cave painter' because art for him is a ritual that, from the beginning, was one great voyage of discovery to the essence. In several of his pieces, Kifleyesus refers to historical events or characters that have forcibly determined the power structures between Africa and Europe.

With *Flowering Ethiopia*, a new art ensemble, the artist focuses on the cultivation of cut flowers in East Africa and more precisely in Ethiopia, his country of origin. Financially, but surprisingly also ecologically, it is advantageous to fly flowers in from Africa. The labour cost is lower and the planes emit less CO₂ than the thousands of heated greenhouses here would. A favourable climate and a low labour cost, that's all it takes to be successful. It seems like a blessing for the country and the plantation owners, but often it is a burden in disguise for the women who work there.

Another aspect that does not escape his attention, is the influence of China and the resulting cultural mix. There is, for example, the new trend of 'fake flowers' that the immigrated Asians make and sell. And there

are the many mixed marriages. The mix of genes, the mutual curiosity, the exchange and adoption of habits, world trade and shifting power relations, etc. all inspired Ermias Kifleyesus for this new collection.

↓ *Flowering Ethiopia*, 2020





↑ Ermias Kifleyesus, *Todays Flowers, Tomorrows Seeds*, 2020



↑ Ermias Kifleyesus, *Todays Flowers, Tomorrows Seeds*, 2020

STÉPHANIE LEBLON (1970, BE)

In een geglobaliseerde wereld is er steeds meer verkeer van goederen en personen over steeds grotere afstanden. In de biologie verwijst het begrip exoten naar entiteiten die zich buiten hun natuurlijke of oorspronkelijke verspreidingsgebied hebben gevestigd. De meeste van deze uitheemse soorten veroorzaken geen problemen, soms eenvoudigweg omdat ze zich niet kunnen aanpassen aan ons klimaat. Anderen weten wel een plek te veroveren, maar groeien niet uit tot een plaag of richten geen verstoringen of schade aan. Een kleine minderheid van soorten heeft, na vestiging en uitbreiding, echter wel een negatieve impact op de natuur, landbouw, volksgezondheid of infrastructuur. In dat geval spreekt men van een 'invasieve uitheemse soort'.

Om dit onderwerp te verbeelden werkte Stéphanie Leblon samen met wetenschappers van de Plantentuin in Meise en koos ze ervoor om een triptiek te maken. Haar compositieschema volgt de hiërarchie van een traditioneel drieluik. De binnenzijde is een schakering van kleuren, terwijl de buitenzijden in grijswaarden geborsteld zijn. Op het middelste luik zien we exoten die niet langer weg te denken zijn uit onze cultuur en na verloop van tijd volledig aanvaard werden, zoals de aardappel. De achterkant in grisaille

In a globalised world, the trafficking of goods and people keeps increasing over ever greater distances. In biology, the concept of exotic species refers to entities that have established themselves outside their natural or original habitat. Most of these exotic species do not cause problems, sometimes simply because they cannot adapt to our climate. Others have managed to establish themselves, but do not become a pest or cause disturbances or damage. However, a small minority of species do, after putting down roots and expanding, have a negative impact on nature, agriculture, public health or infrastructure. They are referred to as an 'invasive exotic species'.

To depict this subject, Stéphanie Leblon collaborated with scientists from the Meise Botanic Garden and opted to make a triptych. Her composition scheme follows the hierarchy of a traditional triptych. The inside is a shading of colours while the

↓ *Travelling Border (1)*, 2020



↓ *Travelling Border (2)*, 2020



toont daarentegen plantensoorten die invasief en bedreigend zijn, waardoor ze zoals zondaars op een 'index' belandden. Leblon gebruikt de olieverftechniek met langzaam opgebrachte glaceerlagen en laat diverse plantensoorten zweven of drijven in een oceanachtig universum. Hoewel de kunstenaar schilderde naar directe observatie, streeft ze geen accuratesse na om tot identificatie van de planten te komen. Ze gunt zichzelf de vrijheid om een picturale totaalroes tot stand te brengen.

outsides are brushed in grey tones. In the middle part we see exotic species that are ingrained in our culture and have become fully accepted over time, such as the potato. The back in grisaille, on the other hand, shows plant species that are invasive and threatening, putting them on an 'index' like sinners. Leblon uses the oil-painting

technique where layers of glaze are applied gradually and allows various plant species to drift or float in an oceanic universe. Despite painting from direct observation, the artist does not aim for the accurate identification of plants. She gives herself the freedom to create an intoxicating picture.

↓ *Travelling Border*, 2020



E.D.E.N. is een homogene reeks houtskooltekeningen op groot formaat waar Benny Luyckx sinds twee jaar aan werkt. Op een paar zijsprongetjes na is zijn recente werk het resultaat van zijn onderzoek naar het aards paradijs en het landschap.

Als historische referentie heeft de kunstenaar voornamelijk het werk van de barokschilder Claude Lorrain (1600-1682) bestudeerd. In de schilderijen van Lorrain is de natuur een decor, een rustgevende constructie van een onbedorven realiteit. Die atmosfeer met haar uitbundige vegetatie doorbreekt Benny Luyckx door in gelijkaardige landschappen een rasterpatroon of grid te plaatsen. Het patroon komt voor het eerst voor in het figuratieve werk *Awakening*, een reëliek op John Everett Millais' bekende schilderij *Ophelia*. In Shakespeares *Hamlet* wordt Ophelia gek en verdrinkt onder mysterieuze omstandigheden. Daarmee is de toon in de werken van Luyckx gezet. Het landschap is niet langer een idyllische omgeving, maar een plek waar zich drama's afspelen.

Het rasterpatroon dat stevast opduikt in de *E.D.E.N.*-reeks, is een anomalie in de arcadische wereld en een link naar deze tijd omdat het verwijst naar computergames. Zowel het aards paradijs als de digitale werelden worden door de mens geschapen. Ze zijn allebei alternatieven om te ontsnappen aan de echte wereld. De extreem grote formaten van Benny Luyckx confronteren. Als toeschouwer heb je de indruk dat je dit imaginaire universum makkelijk binnen kan lopen. Iets hoeft geen realiteit te zijn om erin te geloven of hoe stukjes van een leven fictief kunnen zijn.

formats are confronting. As a spectator you have the impression you can easily walk into this imaginary universe. Something does not have to be reality to believe in it or how parts of a life can be fictitious.

E.D.E.N. is a homogeneous set of large-size charcoal drawings Benny Luyckx has been working on for two years. Other than a few digressions, his recent work is the result of his research into paradise on earth and the landscape.

As a historical reference, the artist focused on the work of Baroque painter Claude Lorrain (1600-1682). In Lorrain's paintings nature is a decor, a soothing construction of an unspoiled reality. Benny Luyckx breaks through this atmosphere with its exuberant vegetation by placing a grid pattern in similar landscapes. The pattern appears for the first time in the figurative work *Awakening*, a response to John Everett Millais' famous painting *Ophelia*. In Shakespeare's *Hamlet*, Ophelia goes mad and drowns under mysterious circumstances. This sets the tone in Luyckx's works. The landscape is no longer an idyllic setting, but a place where dramas take place.

The grid pattern that invariably appears in the *E.D.E.N.* series is an anomaly in the Arcadian world and a link to this time because it refers to computer games. Both earthly paradise and the digital worlds are created by humans. Both are alternatives to escape the real world. Benny Luyckx's extremely large

↓ *E.D.E.N.*, 2019

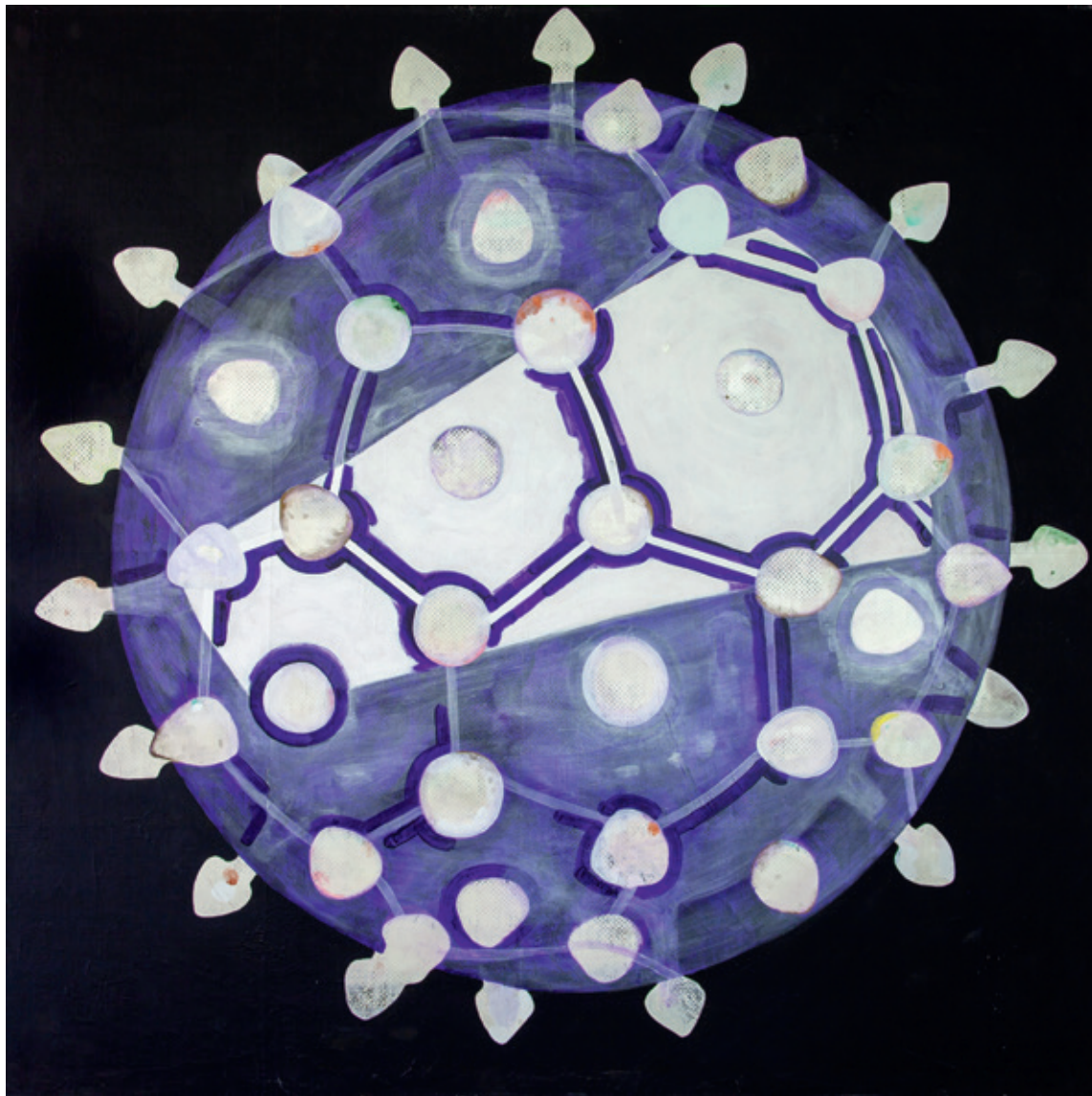


E.D.E.N., 2019 →





↑ Four Roses - Mildred Scheel. Belgian straight love painting, 1994



↑ AIDS-virus, 1994



↑ Anastasia, 1994

With the revival of painting in the eighties, Marc Maet's career took off. Early on he won the Europe Prize for Painting, which resulted in a series of exhibitions at home and abroad and a star status with rock-'n-roll allure. Maet was a painter pur sang and a teacher who was both loved and feared.

Met de heropleving van de schilderkunst in de jaren 80 kreeg de loopbaan van Marc Maet wind in de zeilen. Al op jonge leeftijd won hij de Europaprijs voor de schilderkunst, wat resulteerde in een reeks tentoonstellingen in binnen- en buitenland en een sterrenstatus met rock-'n-rollallure. Maet was een schilder pur sang en een zowel geliefd als gevreesd docent.

Als schilder proefde hij van een breed palet van voorgangers, zoals Francis Picabia, Kurt Schwitters, René Magritte, Marcel Broodthaers en Mark Rothko. Daardoor raakten figuratie, abstractie en tekst in zijn schilderijen met elkaar vervlochten. Maet geloofde in het credo 'bête comme un peintre', met als gevolg dat zijn werken dikwijls voorzien zijn van toespelingen, citaten, symbolen en pictogrammen om de kijker te doen nadenken. Zo ook de gepresenteerde monumentale reeks rozen die hij in de jaren 90 maakte. Los en vlot geborsteld — soms bijna in een sfeer van belletrise — worden aan een aantal schilderijen woorden toegevoegd: 'Oui', 'Oui. Non', 'Anastasia', 'Four Roses'. Soms zijn de allusies direct en duidelijk, zoals de verwijzing naar het whiskymerk, maar in een aantal gevallen hebben ze een eerder hermetisch karakter. Eén schilderij heeft via een apart lijnenspel een heel eigen configuratie en karakter. In 1981 werd de wereld opgeschrikt door een mysterieuze, dodelijke ziekte die de naam aids kreeg. Het retrovirus hiv richtte een ravage aan in de kunstwereld. Het wereldwijd hevige toeslaan van het hiv-virus toen doet uiteraard denken aan de ingrijpende gebeurtenissen van begin 2020. De analogie van deze ogenschijnlijk verleidelijke reeks schilderijen van Marc Maet met Charles Baudelaire's *Bloemen van het kwaad* is nagenoeg vanzelfsprekend.

As a painter he sampled a broad palette of predecessors such as Francis Picabia, Kurt Schwitters, René Magritte, Marcel Broodthaers and Mark Rothko. As a result, figuration, abstraction and text became entwined in his paintings. Maet believed in the credo of 'bête comme un peintre', with the result that his pieces often feature allusions, quotations, symbols and pictograms to get the viewer thinking. This was also the case with the presented monumental series of roses he made in the nineties. Loosely and smoothly brushed — sometimes almost like belles-lettres — words are added to some of the paintings: 'Oui', 'Oui. Non', 'Anastasia', 'Four Roses'. Sometimes the allusions are direct and clear, like the reference to the whisky brand, but in some cases they have a rather hermetic character. One painting has its own configuration and character through a separate interplay of lines. In 1981, the world was shocked by a mysterious, deadly disease called AIDS. The retrovirus HIV wreaked havoc in the art world. The sweeping global attack of the HIV virus at the time is obviously reminiscent of the profound events of early 2020. The analogy of this seemingly seductive series of paintings by Marc Maet with Charles Baudelaire's *Flowers of Evil* is almost self-evident.

Als broers combineren Tuur en Flup Marinus hun eigen artistieke praktijk met gemeenschappelijke projecten. Het meest omvangrijke is hun collectieve postzegelproject. Over een periode van zeven jaar kopieerden ze met uiterste precisie een collectie postzegels van Belgisch-Congo. Geduldige observatie, verder onderzoek en discussie verbreedden hun inzicht in het koloniale verleden van België. Uit deze reeks miniaturen worden twee vellen met bloemen tentoongesteld.

Tijdens hun filatelistische productie ontdekten ze stereoscopische foto's en raakten gefascineerd door de iconografie en technologie. Met behulp van een kijkapparaat worden twee lichtjes verschillende 'platte' beelden omgetoverd tot een driedimensionaal beeld. In de negentiende eeuw was de stereoscopie een echte rage omdat de wereld van ver weg plots 'levensecht' dichterbij kwam.

Voor *Coup de Ville* concentreren ze zich op de impact die de mens uitoefent op de natuur. De collectie stereoscopische foto's wordt uitvergroot en vervolgens nageschilderd, zodat telkens een tweeluik ontstaat. Een van de focuspunten is de rubberboom. In het koloniale verhaal staat die boom voor exploitatie *pur sang*. Stel je vandaag een wereld voor zonder latex, het melkachtige sap van de boom. Autobanden, voet-, volley- en basketballen, chirurgische handschoenen, rubberlaarzen, schoenzolen... De lijst van dingen die we niet zouden kennen is quasi oneindig.

Met een smartphone kan de kijker een foto maken en die op de stereokijker positioneren. De symbiose van oude en moderne technologie levert opnieuw een ruimtelijk beeld op. In ruil voor een kleine inspanning krijgt de toeschouwer dus de kans om met andere ogen en een kritische geest naar het verleden te kijken.

Viewers can take a picture with their smartphone and position it on the stereo viewer. The symbiosis of old and modern technology once again produces a spatial image. Rewarded for their limited effort, spectators get the chance to look at the past with different eyes and a critical mind.

As brothers, Tuur and Flup Marinus combine their own artistic practice with joint projects. The most extensive is their collective postage-stamp project. Over a period of seven years they copied a collection of stamps from Belgian Congo with extreme precision. Patient observation, further research and discussion broadened their understanding of Belgium's colonial past. Two sheets with flowers are exhibited from this series of miniatures.

During their philatelic production they discovered stereoscopic photographs and became fascinated by iconography and technology. Using a viewing device, two slightly different 'flat' images are transformed into a three-dimensional image. Stereoscopy was a real craze in the nineteenth century because the distant world suddenly became 'lifelike'.

For *Coup de Ville*, they focus on the impact humans have on nature. The collection of stereoscopic photographs is blown up and then painted to create a diptych. One of the focal points is the rubber tree. In the colonial story, that tree stands for exploitation *pure and simple*. Imagine a world without latex, the milky sap of the tree. Tyres, footballs, volleyballs and basketballs, surgical gloves, rubber boots, shoe soles, etc. The list of things we wouldn't know, is almost endless.

↓ *Natuur als enigma / Nature as enigma*, 2019-2020

Belgisch Congo Postzegels / Stamps Belgian Congo, 2009-2012 →



Het sterke sociale engagement van Lisa Matthys vertaalt zich in videowerk, fotografie en documentaires waarin kinderen vaak de hoofdrol spelen. Op die manier stelt ze verschillende politieke en/of sociale contexten aan de kaak. Onderzoek naar het vrije spel van kinderen levert zeer authentieke beelden op uit verschillende hoeken van de wereld: de straten van Palestina, de weidse natuur in IJsland of de Brusselse wijken. Matthys slaagt erin haar camera zelf deel te laten uitmaken van het spel. De kijker beleeft het spelplezier alsof hij of zij zelf dat kind is. Tegelijk maakt ze je bewust van de zeer uiteenlopende omstandigheden waarin die kinderen telkens het beste maken van de situatie waarin ze verkeren en ook hoe ongelijk dat spel daardoor wordt.

Ook in een fotoreeks als *Class War*, waarin schoolkinderen 'oorlogje spelen', getuigen de beelden van een scherp oog voor schoonheid en compositie. In eerste instantie kijk je naar mooie foto's van kinderen die op een naïeve, bijna geromantiseerde manier oorlog interpreteren. Het staat uiteraard in fel contrast met wat het begrip oorlog werkelijk inhoudt en doet nadenken over kindsoldaten en kinderen in oorlogssituatie.

Voor *Coup de Ville* puurt ze die manier van werken nog verder uit. Ze maakt een video-installatie, gebaseerd op een getuigenis van Jackleen, een meisje dat door IS gevangen werd gehouden. In een landschap (Koerdistan, Noord-Irak) dat een idyllische onschuld uitstraalt, vertelt ze op verrassend kalme toon over de gruwelijkheden die ze onderging tijdens haar gevangenschap. De wilde bloemen die het meisje omgeven, tonen ons, net als het kind-zijn, de (denkbare) lichtheid van het bestaan. Haar getuigenis werd gekoppeld aan een 'sandplay'-sessie: een non-verbale therapie met vormen in een zandbak.

(Kurdistan, northern Iraq) which is a picture of idyllic innocence, she talks in a surprisingly calm way about the atrocities she suffered during her imprisonment. The wild flowers that surround the girl show us, just like the mere fact of being a child, the (conceivable) lightness of existence. Her testimony was linked to a 'sandplay' session: non-verbal therapy with shapes in a sandbox.

↓ *The Survivor* (still), 2019



Lisa Matthys' strong social commitment translates into video work, photography and documentaries in which children often play the starring role. In this way she denounces different political and/or social contexts. Research into children playing produces very authentic images from all over the world: the streets of Palestine, the vast nature in Iceland or the districts of Brussels. Matthys succeeds in making her camera itself part of the game. The viewer experiences the pleasure of the game as if he or she were that child. At the same time, she also makes you aware of the very different circumstances in which these children always make the best of the situation they find themselves in and how unequal the game becomes as a result.

In a photo series such as *Class War*, in which schoolchildren 'play war', the images bear witness to a keen eye for beauty and composition. At first, you look at beautiful photographs of children who interpret war in a naïve, almost romanticised way. It is, of course, in stark contrast to the real concept of war and provokes thought about child soldiers and children in a war situation.

For *Coup de Ville*, she refines this method even more. She makes a video installation, based on a testimony of Jackleen, a girl held captive by IS. In a landscape



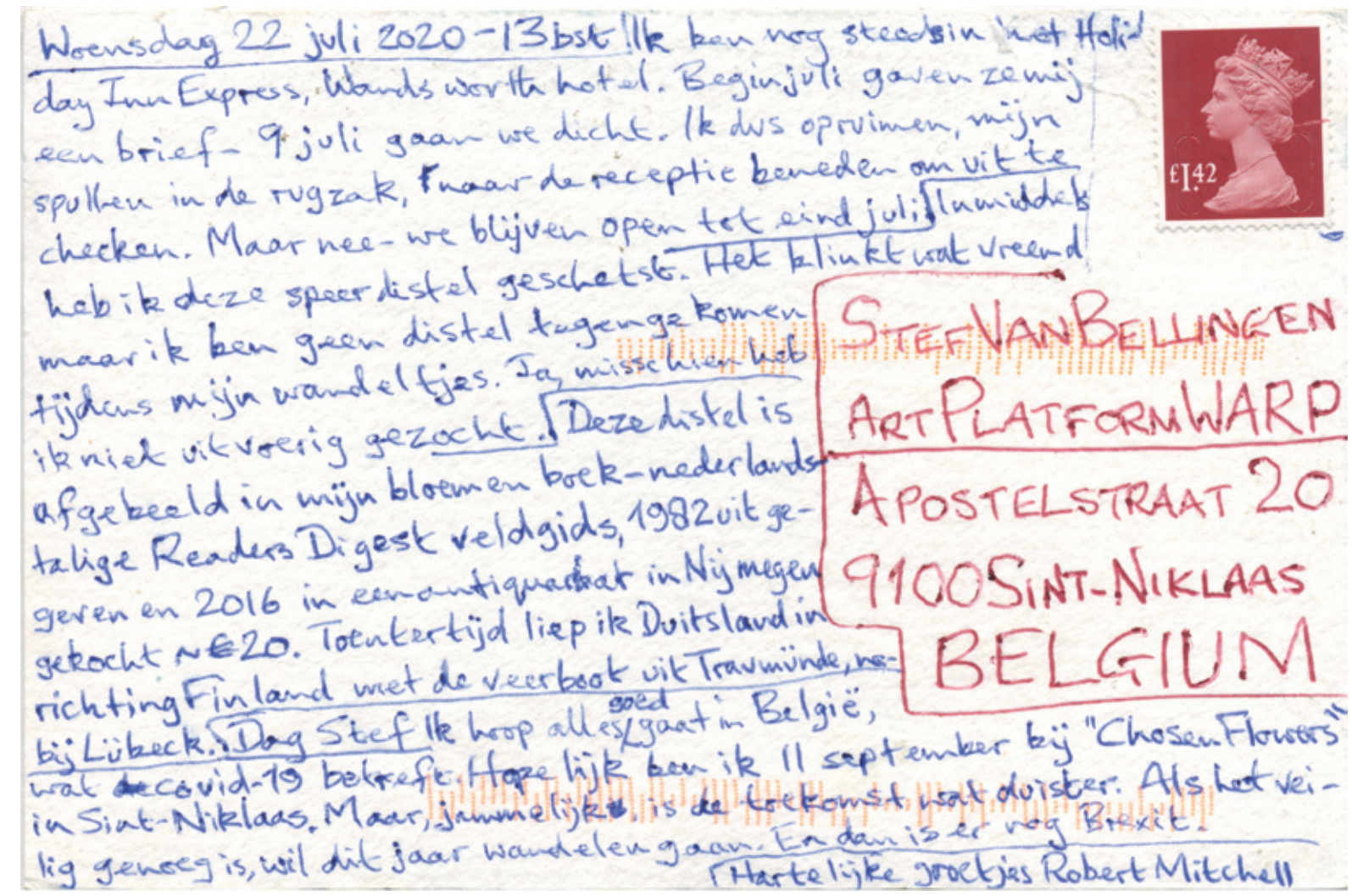
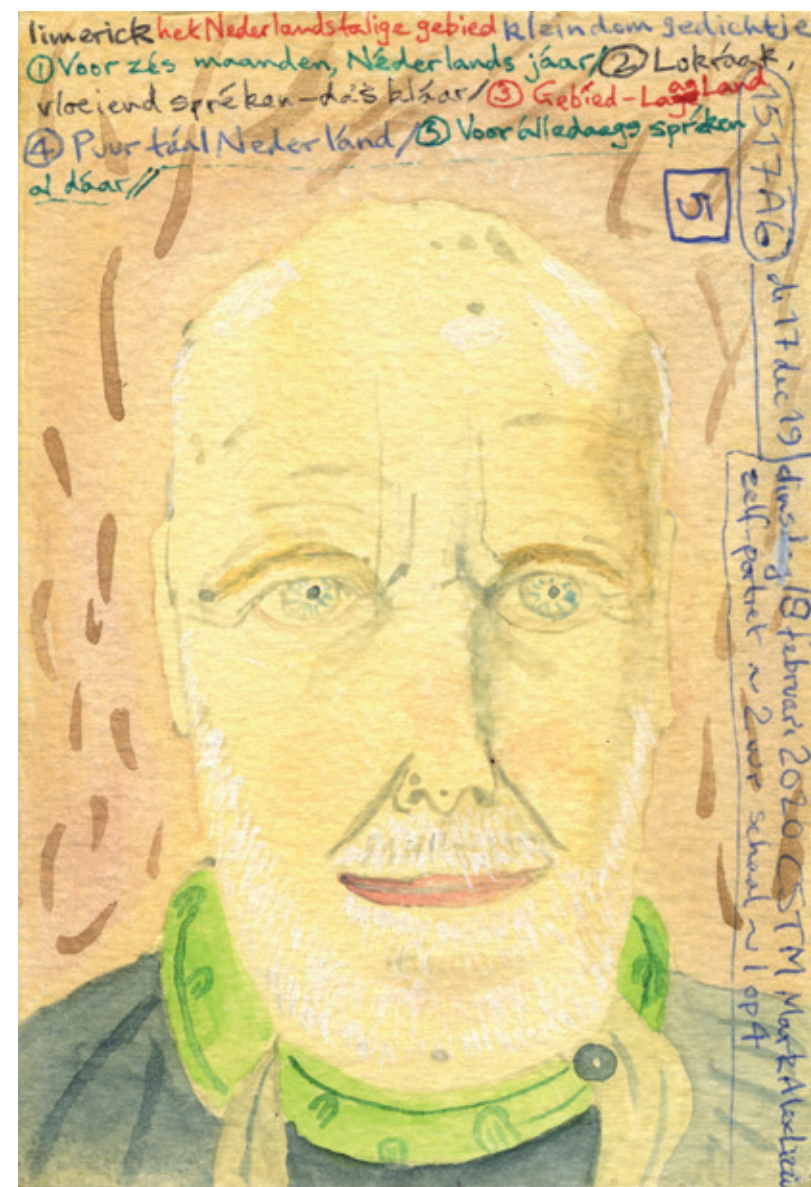
↑ *The Survivor* (Setfoto/Set Picture), 2019

↓ *The Survivor* (still), 2019





↑ Flowers for Coup de Ville (Serie / Series), 2019-2020



↑ Flowers for Coup de Ville (Serie / Series), 2019-2020

↓ Flowers for Coup de Ville (Serie / Series), 2019-2020



Despite the fact that he graduated as an engineer in 1968 and for a long time was a cog in the conventional model of society, Robert Mitchell has been living as a homeless person for many years. He travels through Europe on foot or by public transport. He is a Londoner born and bred, with Dutch roots on his mother's side. He is a self-taught artist and selflessly shares his works of art with others in the form of self-made postcards. A small group of people enjoy this creative altruism.

Ondanks het feit dat hij in 1968 afstudeerde als ingenieur en lang meedraaide in het klassieke samenlevingsmodel, leeft Robert Mitchell al geruime tijd als dakloze. Te voet of met het openbaar vervoer trekt hij door Europa. Hij is een geboren en getogen Londenaar, met Nederlandse roots aan moederskant. Als kunstenaar is hij autodidact en deelt hij zijn kunstwerken belangeloos met anderen onder de vorm van zelfgemaakte postkaarten. Een beperkt aantal personen genieten van dit creatieve altruïsme.

Op de voorkant van de postkaarten staat een aquarel met notities in balpen — datum, uur, plek, het geschilderde onderwerp en vaak een kort, haiku-achtig gedicht. De achterkant is volgekrabbeld met tekst. Dikwijls zijn het (kunst)historische feiten, de weeromstandigheden, reflecties en persoonlijke communicatie met de geadresseerde.

Voor de tentoonstelling werd een bescheiden vergoeding voorgesteld om een kleine serie van bloemen en planten te schilderen en zo zijn werk, maar ook zijn attitude, te ontsluiten voor een breder publiek. Robert Mitchell schildert vanuit de realiteit, maar kopieert ook bestaande afbeeldingen. Naast een zelfportret realiseerde Mitchell voor Coup de Ville een bloeiende kerselaar, hommages aan Monets tuin, een kersenbloesem en nepbloemen 'omdat het winter was en die "eeuwig" fris blijven'.

On the front of the postcards a watercolour with notes in ballpoint pen — date, time, place, the painted subject and often a short, haiku-like poem. The back is scribbled with text. Often these are (art) historical facts, the weather conditions, reflections and personal communication with the addressee.

For the exhibition, he was offered a modest fee to paint a small series of flowers and plants and reveal his work, along with his attitude, to a wider public. Robert Mitchell paints from reality, but also copies existing images. For Coup de Ville, in addition to a self-portrait, Mitchell created a flowering cherry tree, homages to Monet's garden, a cherry blossom and fake flowers 'because it was winter and these remain "eternally" fresh'.

Na haar opleiding schilderkunst studeerde Sofie Muller ook beeldhouwkunst, met daarenboven een specialisatie in steenkappen. In dit ruimtelijke medium bouwde ze een heel eigen repertoire aan sculpturen en installaties uit, dat ze aanvult met tekeningen en aquarellen. Haar oeuvre staat in het teken van de menselijke figuur en de menselijke conditie. In haar werk leiden broosheid, kwetsbaarheid en existentieel ongemak zowel tot aantrekking als bevreemding, wat de kijker zelden emotioneel onberoerd laat.

De vormentaal van Sofie Muller bouwt verder op de klassieke kunst. Ze experimenteert met de traditionele ambachtelijkheid en streeft duurzaamheid na. Haar onderzoek naar en dialoog met die oude kunstvormen weerhoudt haar er echter niet van om bijzonder actuele thema's aan te snijden en te speculeren over de toekomst van ons bestaan. Onderwerpen als gender, transsexualiteit, fertiliteit en de maakbaarheid van de mens keren regelmatig terug.

Jesse is een sculptuur uit 2008 waarin een puber het hoofd lichtjes over de schouder draait en naar het spoor kijkt dat hij achter zich laat. Bij de oorspronkelijke presentatie van deze sculptuur was dit een spoor van bloeddruppels. De versie die in *Coup de Ville* getoond wordt, is een latere versie waarin het tracé van bloed vervangen is door een meanderende lijn van rode bloemen. In dit enigmatische beeld maakt de kunstenaar gebruik van de oxymoron als stijfiguur en koppelt ze twee entiteiten die elkaar tegen spreken. Dat creëert verwarring, maar op het vlak van seksualiteit en zelfs breder, ook een verlangen naar volledigheid en een zoeken naar complementariteit in het bestaan. In hetzelfde jaar ontstaat een reeks aquarellen van rozen, geschilderd met haar eigen bloed. De esthetiek van Sofie Muller doet fundamentele vragen rijzen, vaak met een ethische dimensie.

creates confusion, but also, in terms of sexuality and more broadly, a desire for completeness and a search for complementarity in existence. In the same year she created a series of watercolours of roses, painted using her own blood. Sofie Muller's aesthetics raise fundamental questions, often with an ethical dimension.

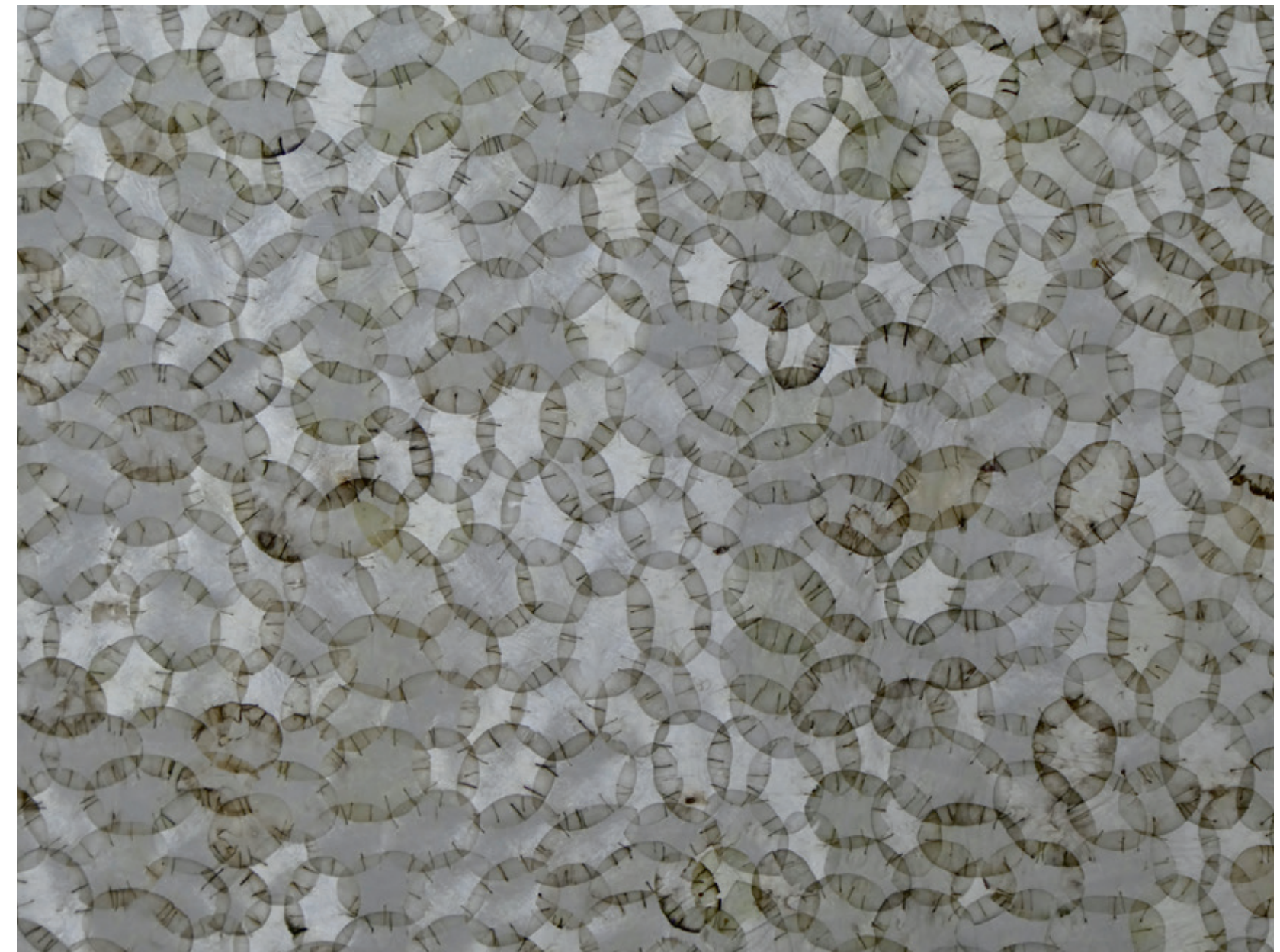
↓ *Jesse*, 2008 (Versie / Version 2020)



After her painting studies, Sofie Muller also studied sculpture with a specialisation in stone carving. In this spatial medium she developed her own repertoire of sculptures and installations, which she complements with drawings and watercolours. Her oeuvre is all about the human figure and the human condition. In her work, fragility, vulnerability and existential discomfort cause both attraction and alienation, which are almost sure to affect the viewer's emotions.

Sofie Muller's morphology is a progression of classical art. She experiments with traditional craftsmanship and aspires to durability. However, her research into, and dialogue with, these old art forms does not prevent her from addressing particularly topical themes and to speculate about the future of our existence. Topics such as gender, transsexuality, fertility and the manufacturability of humans return regularly.

Jesse is a sculpture from 2008 in which an adolescent looks over his shoulder, at the trail he has left behind. In the original presentation of this sculpture this was a trail of blood. The version shown in *Coup de Ville* is a later version in which the trail of blood has been replaced by a meandering line of red flowers. In this enigmatic piece, the artist uses the oxymoron as a stylistic figure and couples two contradicting entities. This



↑ *Sleeping witnesses* (detail), 2019

In her notes about dreams Astrid Nobel writes in 2002: 'The Notre Dame was burnt on the inside, but we could still see the outside'.

The plant that dominates Astrid Nobel's installation, is the *lunaria annua* and has distinctive seed pods. In Dutch-speaking

In haar notities met dromen schrijft Astrid Nobel in 2002: 'De Notre Dame was van binnen uitgebrand, maar we konden altijd nog de buitenkant zien'.

De plant die domineert in de installatie van Astrid Nobel is de *lunaria annua* of judaspenning en heeft kenmerkende zaaddoosjes. Ze lijken op penningen en herinneren aan de dertig zilveren munten die Judas Iskariot kreeg om Jezus te verraden met een legendarische kus aan de voet van de Olijfberg in Jeruzalem. In het Engels heet de plant 'honesty': eerlijkheid, oprechtheid, waarachtigheid. Droom, werkelijkheid, feit, fictie, wens, waarheid, maar ook slapeloosheid zijn gegevens die een rol spelen in het werk dat de kunstenaar presenteert op *Coup de Ville*.

Ze kiest voor een sacrale, verduisterde ruimte. We zien een lichtgevend scherm, opgebouwd met judaspenning. Voor het scherm rusten amorfe kleihopen, onbewust vorm gegeven door het koesterende, woelende lichaam van de kunstenaar tijdens haar slaap — of het ontbreken ervan. Een slappende vraag die haar onherroepelijk wakker houdt, is dan ook welke vormen van kennis de waarheid garandeert. Hoe krijgen we grip op de werkelijkheid en op ons verleden? En welke waarde hechten we daaraan voor onze toekomst? De installatie van Astrid Nobel wordt verrijkt met muziek van de vroegmiddeleeuwse mystica Hildegard von Bingen (1098-1179). Ze had niet alleen een gedegen kennis van flora en fauna, maar bracht haar omgeving eveneens in verwarring met haar voorspellende uitspraken — een gave die kunstenaars niet vreemd is.

countries it is known as 'judaspenning' (meaning 'coins of Judas'), an allusion to the story of Judas Iscariot and the thirty pieces of silver he was paid for betraying Christ with a legendary kiss at the foot of the Mount of Olives in Jerusalem. In English the plant is called 'honesty': honesty, sincerity, truthfulness. Dream, reality, fact, fiction, desire, truth, but also insomnia are things that play a role in the work that the artist is presenting at *Coup de Ville*.

She has chosen a sacred, darkened room. We see a luminous screen, built with honesty. In front of the screen lie amorphous clay mounds, unconsciously shaped by the artist's cherishing, tossing body during her sleep — or lack thereof. A lingering question that keeps her from sleep: which forms of knowledge guarantee the truth? How do we get a grip on reality and our past? And which values should be grasped for the future? Astrid Nobel's installation is enriched with music by early medieval mystic Hildegard von Bingen (1098-1179). Not only did she have a thorough knowledge of flora and fauna, she also brought confusion to the world around her with her predictions — quite a common gift among artists.

Nathalie Perret woont al bijna 20 jaar in Parijs, maar de Chileense blijft haar roots trouw en put onophoudelijk inspiratie uit de Latijns-Amerikaanse cultuur. Taaltekens, geboorte- en overlijdensrituelen en ceremoniële voorouderverering zijn de gegevens waarrond ze werkt.

Na haar studies juweelontwerp begon ze zich ook te interesseren in de eigentijdse mogelijkheden van keramiek. Welk medium ze ook gebruikt, altijd staan eenvoud en helderheid voorop. Vanuit haar achtergrond ligt de complexiteit van een voorwerp niet in het object zelf, maar in de manier waarop we ermee omgaan. Als onderdelen van een spirituele, ceremoniële of mythologische context hebben objecten in de Latijns-Amerikaanse cultuur dan ook meerdere betekenislagen.

Haar keramische ensemble *Pink Panthers* is een aparte invulling van het stilleven met bloemen, een genre dat populair werd in de schilderkunst van de zeventiende eeuw. Typerend voor de Vlaamse smaak bij dergelijke stillevens is de wens een omvangrijk en voluptueus boeket te suggereren. Perret focust op aparte entiteiten en streeft veeleer compositorische soberheid na in haar bloemstuk. Ze vervangt de traditionele donkere achtergrond door een warm roze. Door arceringen met potloodlijntjes op het keramische materiaal ontstaat er een extra volumewerking en krijgt de toeschouwer meer oog voor de vorm. De kunstenaars ontwikkelt eveneens een heel apart coloriet van gedempte kleuren die in balans staan met de vormen van de bloemen en blaadjes. Door onderdelen van de planten los van elkaar te presenteren, krijgt haar bloemstilleven de allure van een bouwpakket met didactische kwaliteiten.

The artist also develops a very special muted colour palette balanced with the shapes of the flowers and leaves. By presenting parts of the plants separately, her flower still life acquires the allure of a construction kit with didactic qualities.

Chilean Nathalie Perret has lived in Paris for almost 20 years, but she remains true to her roots and constantly draws inspiration from Latin-American culture. Linguistic characters, birth and death rituals and ceremonial ancestor worship are central elements in her work.

After graduating in jewellery design, she also became interested in the contemporary possibilities of ceramics. Whatever medium she uses, simplicity and clarity are paramount. From her background, the complexity of an object lies not in the object itself, but in the way we deal with it. As parts of a spiritual, ceremonial or mythological context, objects are layered with meaning in Latin American culture.

Her ceramic ensemble *Pink Panthers* is an unusual interpretation of the still life with flowers, a genre that became popular in seventeenth-century painting. Typically Flemish in such a still life is the desire to suggest an extensive and voluptuous bouquet. Perret focuses on separate entities and aspires to sobriety in her floral arrangement. She replaces the traditional dark background with a warm pink. Pencil hatching on the ceramic material adds volume and accentuates the shape for the spectator.

The artist also develops a very special muted colour palette balanced with the shapes of the flowers and leaves. By presenting parts of the plants separately, her flower still life acquires the allure of a construction kit with didactic qualities.

↓ *Pink Panthers* (detail), 2017



↑ *Pink Panthers* (detail), 2017

↓ *Pink Panthers* (detail), 2017

