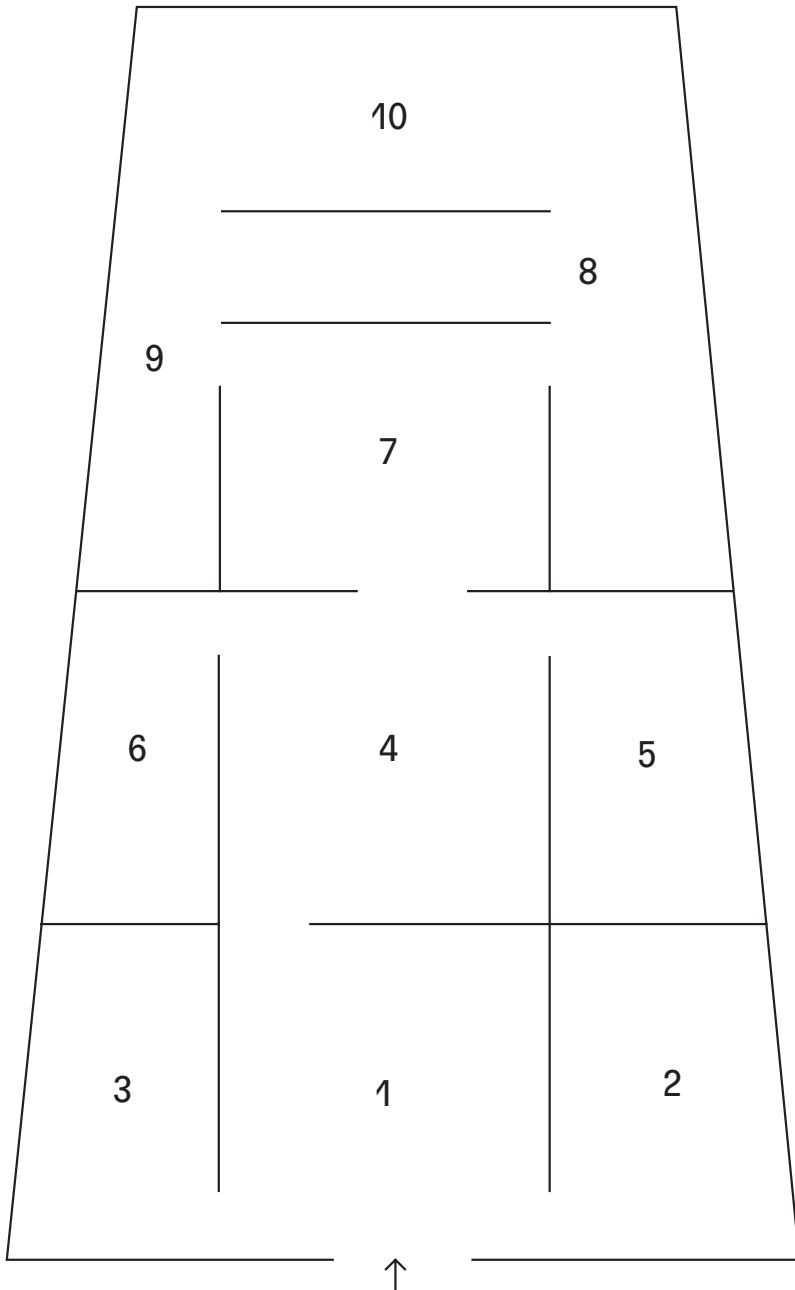


19.04 – 12.08.2018

UN
EXCHANGE
ABLE

WIELS

Niveau / Verdieping / Level 1



5 Français

21 Nederlands

37 English

50 Événements
Evenementen
Events

Info



Une collection d'art intéressante et représentative est le fruit de longues années de recherches, de curiosité, de soins et de passion. Si les œuvres d'art se distinguent des autres objets, ce n'est pas par leur prix, mais par leur rareté ou leur originalité. C'est pourquoi le titre de cette exposition, *Unexchangeable* [Inéchangeable], met l'accent sur des œuvres qui ne sont pas vendables ou échangeables à volonté, et qui échappent au statut banal d'objet de prestige ou de trophée.

Unexchangeable rassemble des œuvres d'art issues de collections privées belges. Cette sélection muséale se concentre quasi exclusivement sur l'art contemporain de la fin des années 80 et du début des années 90. Cette période de globalisation précoces a connu une accélération impressionnante, avec 1989 comme année charnière. Lors de la chute du Rideau de Fer, qui divisait le monde en deux blocs, l'un communiste et l'autre capitaliste, les frontières physiques et mentales sont tombées. Dans le domaine des réseaux d'information et de communication, un développement spectaculaire s'est produit avec l'apparition du World Wide Web, l'amorce d'Internet. Dans la lignée de ces bouleversements globaux, des artistes en provenance d'Europe et des États-Unis, mais aussi d'Europe de l'Est, d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine, ont entrepris de dissocier différentes formes et interprétations de valeur, là où la logique de la spéculation et de la consommation stipule que la qualité d'une œuvre d'art ne peut être mesurée qu'à son prix sur le marché.

En ces années de simulations virtuelles naissantes, la question de la valeur – encore résolument d'actualité aujourd'hui – était centrale dans la réflexion sur le caractère unique et paradoxal d'une œuvre d'art, par opposition à la chose quotidienne, banale, produite en masse et sur l'œuvre d'art comme trophée, son aura et son caractère fétiche.

Salle 1

La force d'attraction d'une image est exprimée par son aura. À la fin des années 80 et au début des années 90, de nombreux artistes ont évoqué cette qualité qui transforme une image quotidienne en une expérience fascinante et significative. Tant Louise Lawler, Jeff Wall, Richard Prince que Cindy Sherman partent des stéréotypes et clichés propres aux représentations traditionnelles dans les médias de masse, pour en amplifier les mécanismes dans leur langage visuel.

L'« uniformité du conforme » ou l'aptitude à rendre la norme irrésistible est le principal moteur de la publicité. Elle cible l'autonomie de l'individu, qui prend ses propres décisions pour satisfaire ses besoins et ses désirs. À travers ses « appropriations » d'images iconiques, **Richard Prince** pose clairement la question de la place laissée à l'originalité. En photographiant simplement l'image existante, il part à la quête de ce qui fait l'aura ou le rayonnement d'une image « forte ». Le cow-boy légendaire d'une publicité pour le tabac est une simulation de réalité, une chimère de liberté individuelle dans la nature sauvage. Ce stéréotype du séducteur viril installe définitivement dans l'inconscient le rapport entre une image, un produit, un besoin, sa satisfaction et le plaisir. La consommation effrénée est assimilée à la liberté. La composition pittoresque, dramatiquement convaincante, d'une image associant nature sublime et publicité devient, par le seul fait de sa reproduction littérale, un mécanisme subtil pour l'induction du désir, qui peut ainsi être déchiffré avec lucidité et détachement.

Dans ses œuvres photographiques, **Louise Lawler** décortique la réalité avec une égale précision. Ses observations sont axées sur la présentation des œuvres d'art chez les collectionneurs privés, dans les expositions ou les salles de vente, et sur la manière dont elles circulent trop souvent comme des trophées ou des produits, vidées de toutes passions, idées ou innovations, témoignant seulement d'un bon goût ou d'un style dispendieux. Le fait que, malgré toutes les aspirations, l'imagination et la passion associées à l'art, une œuvre puisse être réduite à un produit ou une marchandise a déjà été dénoncé avant elle par les artistes du pop art.

Les premiers bas-reliefs de fruits de **Jef Geys** datent des débuts du pop art, au milieu des années 60. Les formes suggestives, imitées de la nature, sont autant de représentations équivoques, libidineuses, qu'il reprend, avec leurs allusions érotiques, dans les années 90, en suivant les tendances et les modes de l'époque. Laquées dans des couleurs brillantes de marques automobiles, ses œuvres transforment l'objet banal, sensuel, en un véritable fétiche et objet érotisé.

Dans sa quête des stéréotypes iconiques, **Katharina Fritsch** donne à ses sculptures la forme schématique d'un prototype ou d'un modèle générique : surfaces lisses, couleurs vives, apparence pure. Ce sont des figures directement lisibles, reconnaissables, et cependant très chargées symboliquement. *Händler* [Marchand] joue sur la dualité du cliché simple et naïf en vertu selon lequel

Salle 2

la recherche effrénée du profit est une aspiration mauvaise et démoniaque.

Un duo d'objets réalisés tôt dans la carrière de **François Curlet** : un chapeau d'architecte stylisé d'après une photo de l'architecte moderniste Philip Johnson et des sphères, qui rappellent les globes de Roger Rabbit, sur lesquelles on retrouve le pictogramme de Pac Man (dont le jeu venait fraîchement de sortir à l'époque) reflète l'infiltration dans la signalétique animée du design numérique.

L'art de la fin des années 80 est souvent appelé « postmodernisme », et critiqué comme étant narcissique, cynique, apportant un nivellement et s'adaptant au marché, ou comme composant un relativisme culturel identitaire, supprimant la distinction entre beauté et laideur. Le fétichisme et l'esthétique impersonnelle de la marchandise étaient au cœur de la discussion, ainsi que l'appel – artificiel ou non – du désir et de la question du rôle des images et de l'art. Imitant ou décortiquant l'esthétique de la société de consommation, les artistes concentraient surtout leurs commentaires sur les correspondances des techniques et des matériaux et leur artificialité, les simulations et les fausses réalités, comme symptômes déconnectés de tout sens de la réalité. Le scepticisme et les commentaires ambigus prennent souvent la forme d'une majoration des excès et symptômes des innovations technologiques et du prétendu progrès, afin de saisir les conséquences de la vision d'un monde idéal. La modernité en était alors déjà au stade où l'idéal était constitué par une vie de science-fiction, artificielle et hédoniste, telle une simulation de la réalité en laboratoire. Dans un continuum global, une duplication quasi littérale qui ne peut plus être reliée à une origine – comme une copie sans original –, cette évolution est résumée par le sociologue français Jean Baudrillard par les concepts de « simulation et simulacre », alors le paradigme le plus débattu dans le monde des idées et de l'art.

Le New-Yorkais **Allan McCollum** a été une des voix principales de sa génération. La forme schématique impersonnelle, sans expression ni contenu, réduit apparemment les œuvres d'art à des symboles et des emblèmes. La forme rudimentaire d'une toile encadrée, fabriquée à l'identique et reproductible à l'infini, dont la caractéristique la plus flagrante est celle d'un placebo générique, est exempte de toute qualité et originalité. Même le chien légendaire des fouilles de Pompéi est un moulage, un prototype qui continue à vivre sous la forme d'une copie banale, identique, d'un phénomène exceptionnel.

Atopies de **Jan Vercruyse** présente, comme ses autres sculptures, un caractère esthétiquement raffiné, contrôlé, bien qu'impersonnel. Les formes, souvent dérivées de l'architecture ou du mobilier, sont à la fois des signes abstraits, idéalisés, et des volumes matériels, concrets. Hermétiques et se dérochant à toute communication, elles signalent les conventions sociales de raffinement et les codes esthétiques culturels dont s'entoure un certain milieu bourgeois, comme une cheminée, des panneaux muraux ou des finitions décoratives en bois précieux.

Dans des vitrines ou sur des étagères réalisées avec minutie, **Haim Steinbach** place des objets du quotidien, des produits achetés en grande surface aux côtés d'articles aux formes sophistiquées, afin de les comparer et de les étudier attentivement. Bien que ces objets soient choisis essentiellement pour leurs qualités picturales, leur tactilité, leur familiarité jouent également un rôle. Cela rend d'autant plus énigmatique l'analogie entre

les objets placés côte à côte. Quel lien existe-t-il entre un lit pliant et un caddie repliable ? Entre le chapeau de paille pastoral et le crâne effrayant et kitsch ?

Travaillant à l'origine à LA, l'artiste **Jack Goldstein** s'est révélé particulièrement sensible aux changements causés par les médias et leur technologie dans la perception, la signification et surtout la technique – devenue obsolète – de la peinture et de la représentation. Goldstein a donc expérimenté des techniques empruntées au cinéma et à l'animation pour obtenir des effets spéciaux. Grâce à l'aérographe, une technique commerciale issue de l'industrie, il crée la parfaite simulation d'un éclair ; un effet visuel puissant, qui constitue à la fois le sujet, le motif et la visibilité du tableau.

Salle 3

L'exceptionnel ensemble de sculptures de l'artiste afro-américain **David Hammons** a été rassemblé par des collectionneurs sympathisants, faisant partie de l'entourage de Jan Hoet, alors directeur du musée gantois d'art actuel. Celui-ci a été constitué en 1990 quand Hammons a réussi sa percée internationale avec la rétrospective légendaire *Rousing the Rubble* au PS1, à New York. Hammons situe son esthétique « quelque part entre Marcel Duchamp, l'art naïf et l'Arte Povera ». En introduisant ses sculptures et ses installations, réalisées avec des objets trouvés et des éléments quotidiens recyclés, empruntés à la « culture de la rue », dans le « noble » monde des institutions artistiques, il défend la reconnaissance et la valorisation de la culture et des opinions des minorités. Hammons transforme des objets mineurs et banals, comme des pilons de poulet, des bouteilles de whisky et des cheveux humains, en assemblages raffinés et délicats, déployant des significations multiples et complexes. Les modifications humoristiques, mais souvent subtiles, du contexte permettent de remettre en cause les clichés raciaux et culturels, stéréotypes et préjugés sociaux. Hammons insiste sur des histoires et sujets refoulés, rarement mentionnés dans la « haute » culture, en empruntant des éléments à la culture urbaine afro-américaine. Il décrit cette pratique comme une « magie tragique », par laquelle il restitue aux « vestiges de la vie américaine noire leur potentiel perdu et leur confère des forces, comme un fétiche ».

Au fétichisme de la consommation, Hammons oppose la spiritualité et une

matérialité authentique, se rattachant à l'utilisation animiste de fétiches, de totems et d'offrandes. Dans **Sans titre**, il transforme des bouteilles de whisky vides, métaphore de la marginalité provoquée par l'alcoolisme dans de nombreuses minorités, en un fétiche sculptural, une spirale cosmique.

Des pneus de voiture noirs et une soutane suggèrent la physicalité grâce à des courbes de casseroles, des bijoux fantaisie, des ballons de baseball, un panier (de basket), des partitions de blues et des photos de famille. Autant de traces significatives d'une histoire noire, doublée d'une existence concrète. Par ses jeux de langage, il rejoint Duchamp dans des montages d'objets absurdes, à connotation érotique, comme le sens ambiguë des mouches dans *Sans titre* ou la métaphore absurde du sommeil innocent du sans-abri dans son matelas roulé.

L'artiste amérindien **Jimmie Durham** utilise également des transformations et montages qui ré-enchantent pour dénoncer l'appropriation et les stéréotypes culturels. Dans *We have Made Progress* [Nous avons fait des progrès], la progression aveugle est présentée, non sans malice, comme la clé de voûte de la civilisation occidentale.

Salle 4

Jusqu'au milieu des années 80, le geste expressif et symbolique dominait, dans la peinture, pour faire place aux motifs géométriques et répétitifs vers la fin de la décennie. Le phénomène générationnel d'un style prépondérant disparaissait au profit d'une pluralité : un jeu informel d'amalgames, de références croisées et de citations. En raison de la reproductibilité des médias de masse, le principe de l'auteur unique a cédé la place au systématisme mécanique. L'anonymisation du processus de création a déplacé la demande d'originalité vers le montage de répertoires d'images et de significations disponibles. La photographie et le cinéma se sont révélés particulièrement adaptés à l'analyse et à la déconstruction des conventions et stéréotypes propres aux médias de masse. Le côté artisanal et individualiste de la peinture et l'idée de l'originalité géniale étaient déjà contrés par les techniques de reproduction mécaniques, les motifs répétitifs et les surfaces unies et inexpressives dans la peinture pop, analytique et néo-géométrique. Tous les répertoires et recettes étaient à disposition dans une pluralité stylistique propre au relativisme du postmodernisme. Néanmoins, la mentalité reflète l'émergence de l'époque digitale, où mixage, échantillonnage et montage font partie intégrante de la grammaire et de la syntaxe. Les peintres optent pour l'opposition de codes et de styles fondamentaux, épurés, tant dans l'utilisation du matériel que comme source de signes dans des combinaisons contemporaines, hybrides et peu orthodoxes de styles populaires et de disciplines non artistiques.

Jean-Michel Basquiat est l'incarnation de ce type d'artiste, élevé au cœur d'une grande ville, dans un creuset de migrants, et ayant atteint sa maturité en plein essor de la contre-culture des graffitis, du hip hop et de la musique bruitiste. Si la valeur marchande acquise par ses œuvres dissimule aujourd'hui en partie le niveau de résistance de Basquiat à l'homogénéisation culturelle, son langage, ses références à la culture afro-américaine et son mode d'exécution non conventionnel restent les meilleurs témoins de son imagination indépendante, insaisissable et urbaine. Passionné par la recherche d'une corporalité physique et crue, Basquiat emprunte des illustrations à des encyclopédies médicales et les entoure de citations, pictogrammes, idées et ajouts, de son écriture rapide et grossière. Le tableau est un champ nerveux, explosif, couvert d'inscriptions, de renvois, de rappels et de traces.

Thierry De Cordier définit les sculptures du début de sa carrière comme des totems ou fétiches spirituels. Une bougie à taille humaine dans une bottine de montagne peut être perçue sous la perspective animiste de la régénération. Cela témoigne de la recherche de De Cordier sur la connexion entre une conscience esthétique de la beauté et la spiritualité.

Franz West engage le dialogue avec différents médiums comme la sculpture, la peinture, le collage et la performance, et n'en utilise aucun de manière orthodoxe. Ses tableaux sculpturaux et sculptures picturales sont à la fois ordinaires et déviants, car ils portent des traces évidentes du processus de création

manuel et physique. Le caractère organique des surfaces, semblables à une peau truffée d'imperfections et d'obstacles, renforce le langage formel microbiologique dont elles sont l'écho. Loin de conférer à ses objets un statut immuable à contempler à distance, West faisait savoir que, pour les examiner, il était permis de les manipuler, comme s'ils étaient des fétiches ou des totems aux propriétés extraordinaires.

Jeff Wall se distingue par une photographie réaliste peaufinée jusque dans les moindres détails, qui n'enregistre pas des faits, mais présente des épisodes mis en scène avec une grande suggestivité cinématographique et fictionnelle. Il ne met pas seulement en images une réalité composée, sous forme de tranches de vie, mais propose aussi une stylisation typologique de la manière dont le monde réel, « originel », est évoqué, et montre notre inaptitude actuelle à percevoir la réalité sans y reconnaître les attitudes popularisées par la photographie, le cinéma et l'art et stockées dans la mémoire collective. *The guitarist* [Le guitariste] peut être interprété, d'une part, comme un modèle de héros du rock à suivre et à imiter par les ados, mais aussi, d'autre part, comme l'illustration d'une révolte contre le conformisme familiale qui se développe dans le grenier de la maison.

L'allusion de **John Knight** aux formes des logos de marques internationales nous confronte à la thèse selon laquelle il n'existe rien en dehors du monde globalement intégré de la production et de la technologie. Il souligne que tout se reflète dans une promesse d'un narcissisme étincelant, où la réalité est

devenue simulation et où à tout a dégénéré en simulacre.

Cady Noland utilise différentes techniques de reproductions et des images des médias de masse pour construire ses assemblages dans lesquels elle thématise la société des États-Unis d'Amérique et son obsession pour la violence, la consommation et les stars. Un communiqué d'une agence de presse publie une photo de Patty Hearst, un contre symbole légendaire de contreculture américaine puisqu'elle est la fille d'un magnat de la presse qui a rejoint un mouvement de résistance.

Salle 5

Que la réalité ne coïncide pas avec sa représentation ou une image fidèle, voilà une énigme à laquelle les enfants eux-mêmes ne se laissent plus prendre. Comme la pipe peinte de Magritte, simulation et simulacre posent la question du degré de pénétration des images et des symboles artificiels dans notre connaissance de la réalité de l'artificialité. Dans les années 80, on parlait du fonctionnement encapsulant des médias, de la publicité et de la consommation : une chaîne impénétrable qui suscitait des besoins artificiels par des méthodes de séduction dissimulées. Ces aspirations passaient pour ne pouvoir être satisfaites que par une consommation excessive. L'ordre naturel était remplacé par un monde de simulations, de duplications artificielles et de simulacres, faisant référence à un original qui n'existait plus. Original ou originalité n'était pas synonyme d'authenticité. Les artistes, qui ne voyaient pas l'utilité d'élaborer une interprétation plus personnelle de la représentation de la réalité, choisirent d'en faire une copie littérale. En guise de variante au principe du *ready-made*, ils entreprirent d'ennoblir le banal en l'introduisant dans l'univers de l'art et du bon goût. Mais à la rébellion érotico-absurde des *ready-mades* de Duchamp succéda une focalisation sur les mécanismes qui étayaient, dans les lignes de produits, la distinction dans les codes du goût et de l'image pour différents groupes sociaux.

BazileBustamante était un duo d'artistes français qui se distinguait par des superpositions et des contractions humoristiques de signes et d'emblèmes empruntés à différentes sphères et

fonctions culturelles : art, antiquités, cinéma, décoration, mode. Avec leurs signes dissociés du contexte, ils s'en prenaient à différentes positions et connotations de statut. *Blason* est un agrandissement tridimensionnel d'un emblème traditionnel, signe d'appartenance à quelque chose. *Le roi et la reine*, consiste en une couronne artisanale, comme tirée d'un conte de fées, confrontée au pictogramme abstrait d'un couple royal sur une tablette lumineuse au néon.

Bernard Bazile parodie la forme de fenêtre rectangulaire du tableau sur châssis au moyen d'un portail de style empire, à la forme très décorative et résolument bourgeoise.

Yann Pei-Ming propose une interprétation personnelle d'un des motifs les plus iconiques du vingtième siècle : le portrait de Mao. Au lieu d'être lisse et rayonnant selon les prescrits du réalisme socialiste, l'ancien président chinois a été peint en touches monochromes, larges et épaisses.

L'artiste **Philippe Thomas** a opéré sous forme d'une agence anonyme. Il a séparé création et connaissance, statut et possession, circulation et distribution de l'œuvre d'art, artiste et collectionneur, comme dans le code barre qui crypte l'identité du propriétaire, ou dans les simulations photographiques de connaissance, d'érudition, et les références artistiques exactes aux grands précurseurs.

Dans ses séries de pictogrammes, **Matt Mullican** travaille à l'organisation et au rangement de différents modèles, qui nous permettent d'enregistrer et de partager la connaissance, entre le réel, le signe et la simulation, le souvenir et l'imagination.

Salle 6

Les sculptures figuratives de **Robert Gober** sont basées sur des objets quotidiens, minutieusement recréés par l'artiste. Des différences minimales dans les matériaux et les traces inesthétiques d'une technique de reproduction manuelle, artisanale, infirment cette parfaite ressemblance avec la réalité qui tend à l'hyperréalisme. Les sculptures de Gober sont à la fois d'une banalité familière et oppressante dans leur quotidienneté. Souvent, il puise ses motifs dans ses propres souvenirs de jeunesse. Et, par un glissement de sens et de portée, ils fonctionnent tant comme un modèle générique idéalisé qu'à un niveau individuel de transfert affectif. Gober fait partie de ces artistes à avoir réintroduit la vulnérabilité et la physicalité dans l'art, ainsi que des motifs et des fantasmes intimes ou affectifs. Une iconographie de substitution en réaction à l'art d'appropriation pop-conceptuel, souvent accusé de matérialisme cynique. L'esthétique de Gober est aussi à lire dans le contexte de l'épidémie de SIDA, alors omniprésente, qui frappait surtout impitoyablement les communautés homosexuelles.

Félix Gonzalez-Torres a également joué un rôle crucial en déployant une sensibilité personnelle et intime dans un art post-minimaliste par ailleurs impersonnel et objectif. Activiste pour les droits des homosexuels et contre le SIDA, Gonzalez-Torres charge ses formes impeccables, abstraites et simples, d'empathie, de tangibilité et d'affectivité, comme dans *Sans titre* (1995). Deux cercles parfaits se touchent délicatement, aux antipodes

des volumes robustes d'une esthétique masculine.

Pionnier du pop art, **Paul Thek**, décédé à la fin des années 80 des suites du SIDA, entame depuis les années 60 une œuvre qui combine des installations tant figuratives et apocalyptiques que rituelles. Il utilise volontiers des matériaux quotidiens et éphémères, qui frappent par une iconographie personnelle extravagante, aux effets souvent ludiques et théâtraux.

En plus de traduire le rejet des conventions idéologiques du réalisme socialiste, avec ses ouvriers, soldats et dirigeants triomphants, le néo-académisme de **Timur Novikov** fascine par son penchant pour un raffinement esthétique évoquant les 'décadents' et les dandys. Une provocation supplémentaire dans une Union Soviétique où l'homosexualité était (et reste) niée. Novikov applique les principes de composition et de représentations mécaniques comme dans le constructivisme, mais la souplesse du support textile renvoie à la culture populaire traditionnelle de la paysannerie russe. Ce qui suggère, dans ses œuvres, une aspiration identitaire à la Russie comme utopie.

Salle 7

Thrift Store Paintings (1970 - ...) de **Jim Shaw** marque un sommet dans l'interrogation sur les conventions de la beauté, mais aussi sur la manière dont les styles esthétiques pénètrent la conscience collective. Cette œuvre rassemble des tableaux de tous les styles et genres imaginables, réalisés par des peintres aspirants, amateurs ou ratés suivant une conception artistique et esthétique idéalisée, mais tous considérés, au final, comme laids, inappropriés, ou avortés. Comme ses contemporains de Los Angeles Paul McCarthy et Mike Kelley, Shaw cite et s'approprie des éléments de la contre-culture populaire marginale, pour mettre fin à la distinction entre les arts « majeurs » et « mineurs ». Depuis les années 70, Shaw achète des tableaux d'artistes généralement anonymes chez des prêteurs sur gages ou dans des boutiques d'occasion, pour 5 à 35 dollars maximum par toile. Il les accroche selon le principe du « salon », sur la base de catégories comme « Portrait », « Psycho », « Paysage », « Nature morte », ..., qui font penser à un catalogue des fantasmes personnels et obsessions privées aux États-Unis. Il recherche dans le même temps des thèmes et archétypes communs dans la conscience des auteurs : religion, vertu et péché, sexe, violence, nature, science-fiction, espoir, cauchemars. Plutôt qu'un catalogue d'échecs, ces fantasmes naïfs, inquiétants, mais aussi comiques, illustrent le côté sombre de la pensée progressiste rationaliste de la modernité.

Avec ses bouteilles de gaz butane peintes des motifs bleus traditionnels de Delft, **Wim Delvoye** pratique l'appropriation culturelle en appliquant

le précieux motif émaillé, décoratif et raffiné, sur un récipient de gaz en métal, d'une fonctionnalité élémentaire. Tant le bleu de Delft que la bouteille de gaz sont standardisés et reproductibles à l'infini; le premier constituant cependant un motif artisanal purement décoratif, alors que l'autre est un contenant fabriqué de façon mécanique et conçu uniquement par utilité. Delvoye confronte ainsi deux « valeurs » opposées – l'utilité et le plaisir.

Les arrangements et compositions des objets trouvés par **Guillaume Bijl** – réminiscence d'une nature morte – visent à rendre visible les modèles, détails et jugements de goût engourdis par les habitudes et la répétition. En mettant la réalité en avant, les qualités esthétiques – principalement les aspects absurdes et surnaturels – ressortent.

Salle 8

La désorganisation subtile du formalisme strict et de la systématique rationaliste industrielle figure depuis longtemps à l'agenda des femmes artistes inspirées du féminisme. Elles travaillent sur une idée de la beauté qui ne repose pas sur une perfection élégante et stérile, mais sur des processus organiques, des surfaces imparfaites, des formes évolutives, des matériaux instables et une corporalité directe ou viscérale.

Pour ses sculptures des années 80, **Lili Dujourie** puise dans l'esthétique et le répertoire du baroque et du maniérisme. Elle assemble des drapés sensuels et voluptueux dans des matières nobles et opulentes, en jouant avec leurs reflets. Impossible d'imaginer un plus grand contraste avec la froideur des matériaux industriels et l'artificialité stérile de l'esthétique des biens de consommation. L'interprétation classique est la réhabilitation des sensibilités locales par l'opposition entre la peinture flamande et l'homogénéisation globale en marche. Cependant, les sculptures de Dujourie forment littéralement la vague sensuelle baroque ; une forme qui ne se révélera jamais totalement, mais dissimulera éternellement des parties secrètes, suggestives et séduisantes.

À la fin des années 80, **Nan Goldin** expose pour la première fois les images de son environnement en dehors de la sous-culture bostonienne. Et, pour la première fois, elle combine la photo intimiste et l'esthétique de l'instantané propre à la photo de reportage dans l'observation tendre et parfois ironique de la sous-culture LGBT. Elle documente un univers marginalisé par son orientation

sexuelle. En confrontant les spectateurs à des situations où différentes scènes sont axées sur les mécanismes du voyeurisme et de l'exhibitionnisme, cette communauté affirme sa connaissance et son estime de soi.

Cindy Sherman déconstruit la manière dont les représentations de la sexualité féminine sont systématiquement affinées et métamorphosées dans le cinéma, l'art et la contre-culture, telle la simulation fantasmatique de la sexualité mécanique qui s'étale dans les romans-photos.

Julião Sarmiento peuple ses tableaux de comportements et de gestes suggestifs, chargés d'une tension érotique et sensuelle. Ses représentations, souvent incorporées discrètement dans un arrière-plan envahissant, se définissent comme des images rémanentes, des souvenirs ou des rêves.

L'œuvre d'**Ann Veronica Janssens**, qui s'appuie sur la lumière et les reflets, porte aussi sur la possibilité et les limites de la visibilité absolue. Chez elle, ces questions sont invariablement couplées aux technologies actuelles. Elle travaille avec des matériaux ordinaires, disponibles partout. Le collier en perles de verre est une « chose » simple mais efficace, qui domine discrètement son environnement. Elle attire l'attention et le regard, subrepticement, par la réflexion et la diffraction de la lumière. Chaque boule fragmente la lumière à sa façon et multiplie une perspective frontale et univoque. Grâce à la courbure, le reflet et le morcellement de la lumière sur les perles de verre se déploient en un échange incessant entre l'objet et son environnement.

Sherrie Levine réalise à la main des copies particulièrement méticuleuses d'objets iconiques comme, ici, un plateau d'échec abstrait. Ce qui est remarquable c'est l'absence de tout geste personnel dans la simulation parfaite d'un objet reproduit mécaniquement.

Salle 9

La fameuse exposition *Les Magiciens de la Terre* s'est déroulée au Centre Pompidou et La Villette (Paris) en 89. L'originalité de cette exposition était que les artistes invités étaient indifféremment occidentaux et non occidentaux, mais surtout qu'ils étaient tous traités de la même manière. Le raffinement académique était mis sur le même pied que les pratiques autodidactes et rituelles. À l'heure actuelle, cette exposition est considérée comme l'événement-clé par lequel le monde de l'art s'est ouvert à la mondialisation et à la globalisation.

Parmi les artistes africains découverts à cette époque, **Chéri Samba** a immédiatement séduit. En plus d'être directement accessible aux spectateurs, son style, emprunté aux panneaux publicitaires et aux présentations pédagogiques ou instructives, correspond à la quête occidentale d'un nouvel optimisme dans un idéal exotique. Conformément aux traditions populaires des fables moralisatrices et des paraboles fondatrices, Samba attire souvent l'attention, dans ses toiles, sur les abus dans la société congolaise.

Les créations visionnaires de bâtiments et de villes iconiques développées par **Bodys Isek Kingelez** font de ses maquettes la preuve la plus incontournable de la diffusion et de l'application planétaire du répertoire formel et des conceptions modernistes, avec une interprétation personnelle et une traduction locale. En plus de ses parodies d'icônes traditionnelles, **Aleksander Kosolapov** inscrit les emblèmes des grandes puissances dans des satires qui font allusion à leurs fantasmes d'omnipotence.

Ainsi, dans l'icône orthodoxe traditionnelle de la Vierge à l'enfant, il dessine la silhouette de Marie au moyen d'une reproduction photographique de caviar.

Parallèlement, **Patrick Van Caeckenbergh** travaillait aux représentations de systèmes de connaissances, le transfert de celles-ci s'opérant par le biais d'encyclopédies, de diagrammes, de tableaux et de récits. Le *Scheerspiegeltje tot nut van missionarissen en ontdekkingsreizigers* [Miroir de rasage destiné aux missionnaires et aux explorateurs] remet en cause la répartition pseudo-scientifique de l'humanité en races, la base de la pensée suprématiste et le concept d'hygiène raciale. Une spirale sans fin avec les têtes de penseurs célèbres de l'histoire illustre une méthode mnémotechnique. Elle évoque toute la connaissance accumulée dans le symbole microscopique d'une goutte d'eau.

À travers ses arrangements et compositions d'objets trouvés, aux allures de natures mortes, **Guillaume Bijl** vise à rendre visible et à mettre en valeur les nuances, détails et critiques qui s'estompent avec l'habitude et la répétition. En braquant les projecteurs sur la réalité, il fait ressortir les qualités esthétiques, mais aussi absurdes et surréelles, de la banalité.

Salle 10

Après la chute du Rideau de Fer, en 89, les échanges culturels, qui constituaient précédemment la partie diplomatique de la guerre de propagande entre les deux sphères d'influence, ont pris un nouvel élan. On ne se demandait plus si le capitalisme victorieux ou le collectivisme étaient utiles, mais plutôt s'ils analysaient, compensaient et adaptaient l'appauvrissement spirituel ou expérientiel qui avait généré l'idéologie du progrès moderne, technologique et industriel, ou s'ils offraient d'autres perspectives.

Le rideau en arêtes de poissons de **Thierry De Cordier** peut aussi être interprété dans une perspective de réévaluation symbolique des valeurs fondamentales des questions esthétiques et existentielles.

L'artiste polonais **Mirosław Balka** crée des sculptures simples mais imposantes, dont la suggestivité tient aux traces et vestiges d'une fabrication rudimentaire dans des matériaux de base, et qui évoquent souvent des espaces oppressants ou déplaisants. L'œuvre de Balka dissimule des souvenirs de camps de concentration, du système de déshumanisation et d'éradication appliqué par les dictatures totalitaires. Elle nous contraint à nous confronter à ce passé chargé.

Aux années de plomb des dictatures en Amérique latine a succédé l'interprétation intense et originale de la modernité continentale. Une époque caractérisée par le traitement respectueux de l'histoire, des traditions et des connaissances locales, ainsi que par l'équivalence entre la production rationaliste et les techniques scientifiques. L'artiste belge **Francis Alÿs**

a émigré au Mexique au milieu des années 80 et y a entamé son œuvre personnelle à la fin de cette décennie. Cette maquette miniature réalisée pour une intervention publique illustre la combinaison d'images ludiques, carnavalesques et grotesques avec un commentaire tragico-mélancolique sur des projets sociaux bien intentionnés, mais vains.

Piedra que cede [La pierre qui cède], la sculpture magistrale de **Gabriel Orozco**, n'est pas en pierre minérale, mais en un caoutchouc mou, de fabrication traditionnelle, qui a la propriété de relever les empreintes des objets et des manipulations. Roulée à travers les rues comme un instrument, elle absorbe toutes les traces de la cité.

Walter Swennen puise lui-aussi à travers de nombreuses sources et peint par bonds, combinaisons et associations imprévisibles. Dans cette œuvre, Swennen joue aussi bien avec le concept de l'éclair d'intelligence qu'avec le réalisme magique, noir et gothique que le jeune écrivain fantastique John Flanders/Jean Ray utilisait dans ses livres *Vlaamsche Filmkens*.

Een interessante en representatieve kunstverzameling is de vrucht van jarenlange nieuwsgierigheid, zorg en passie. Niet de prijs, maar onder andere de zeldzaamheid en de originaliteit onderscheiden kunstwerken van andere voorwerpen. Daarom legt de titel van deze tentoonstelling, *Unexchangeable* [Niet inruikbaar], de nadruk op die aspecten van kunstwerken die niet zomaar verkoop- of ruikbaar zijn maar ontsnappen aan het simpele statuut van statusobject of trofee.

Unexchangeable brengt een museale selectie van kunstwerken uit Belgische privéverzamelingen samen met een focus op hedendaagse kunst van de late jaren 80 en begin jaren 90. Met 1989 als scharnierjaar kende dit tijdperk van prille globalisering en mondialisering een stroomversnelling. Het IJzeren Gordijn - dat de wereld opdeelde in een communistisch en een kapitalistisch blok - verdween, en zo ook fysieke en mentale grenzen. Op het gebied van informatie- en communicatienetwerken was er de aanvang van een spectaculaire ontwikkeling met de introductie van het *World Wide Web*; de aanzet van het internet. In de aanloop naar deze globale omwentelingen werkten kunstenaars uit de Verenigde Staten en Europa, en nog bescheiden maar onmiskenbaar uit Oost-Europa, Azië, Afrika en Latijns-Amerika, aan het loskoppelen en onderscheiden van verschillende vormen en interpretaties van waarde, daar waar de speculatie- en consumptiologica stelde dat de kwaliteit van een kunstwerk enkel gemeten kon worden aan zijn marktprijs. Deze – nog steeds zeer actuele - vraag naar waarde stond in die jaren van ontluikende virtuele

simulaties centraal in het denken over de unieke en paradoxale eigenheid van een kunstwerk, in tegenstelling tot het massaal geproduceerde banale of alledaagse ding, tot het kunstwerk als trofee, zijn aura en zijn fetisjkarakter.

Zaal 1

De aantrekkingskracht van een beeld wordt verstaan onder de term 'aura'. Deze uitstraling die van een alledaags, stereotiep of normaal beeld een begerenswaardig en betekenisvolle ervaring maakt, werd door vele kunstenaars eind jaren 80 en begin jaren 90 aangekaart. Louise Lawler, Cindy Sherman, Richard Prince en Jeff Wall nemen het stereotiep en clichématige van ingeroeste representaties in massamedia als uitgangspunt voor onderwerp en techniek door het uitvergroten van de mechanismen in de beeldtaal.

De "uniformiteit van het conforme" of het aantrekkelijk en onweerstaanbaar maken van de norm is de voornaamste drijfveer van publiciteit. Ze richt zich op het vrijheidsgevoel van het individu dat voor zichzelf beslissingen neemt om zijn behoeften en verlangens te stillen. Met zijn 'toe-eigeningen' van bestaande iconische beelden brengt **Richard Prince** de vraag naar de overgebleven ruimte voor originaliteit zeer duidelijk naar voren door simpelweg een bestaand beeld te herfotograferen, polsend naar wat de aura of de uitstraling van een 'sterk' beeld maakt. De legendarische cowboy van een tabaksreclame is een simulatie van een werkelijkheid, een wensdroom van individuele vrijheid in de wilde natuur. Het stereotiep beeld van de man functioneert als verborgen verleider, en installeert in het onderbewuste een verband tussen het beeld, het product, de behoefte en het genot. De ongebreidelde consumptie wordt zo gelijkgesteld aan vrijheid. De schilder Kunstige, dramatische compositie van een sublieme natuur en publicitair beeld worden door de letterlijke reproductie ervan een subtiel mechanisme

voor het opwekken van verlangen dat vanop een kritische afstand gelezen kan worden.

Een even nauwkeurige, geconstrueerde werkelijkheid ontrafelt **Louise Lawler** in haar fotowerken. Haar observaties zijn gericht op de presentatie van kunstwerken bij privéverzamelaars maar evenzeer in tentoonstellingen of veilinghuizen, en hoe deze al te vaak als trofeeën of producten circuleren, ontdaan van elke passie, ideeën of vernieuwingsdrang, uitsluitend getuigend van een goede stijl of dure smaak. Dat een kunstwerk - ondanks alle verlangens, verbeelding en passie waarmee kunst geassocieerd wordt - toch tot product en koopwaar gereduceerd kan worden, is een effect dat pop-kunstenaars reeds voor haar blootlegden.

De eerste fruitreliëfs van **Jef Geys** stammen uit de pioniersjaren van de popart midden jaren 60. De suggestieve, uit de natuur geïmiteerde vormen zijn typische dubbelzinnige, libidineuze voorstellingen. Deze verborgen verleiders - en hun erotische toespeling - vervaardigde Geys in 1990 opnieuw naargelang de trends en modes van dat seizoen. Gelakt in glanzende *brand* kleuren van automerken transformeert het banale, sensuele object in een onvervalste fetisj en lustobject.

In haar zoektocht naar iconische stereotypes geeft **Katharina Fritsch** haar sculpturen de schematische vorm van een prototype of een generisch model: perfecte, gladde oppervlaktes, heldere kleuren, pure uiterlijkheid. Het zijn direct leesbare, herkenbare, en toch ook sterk symbolisch geladen figuren. *Händler* [Handelaar] speelt met de dualiteit van het kinderlijke en sprookjesachtige cliché dat

Zaal 2

ongebreideld winstbejag zijn oorsprong vindt in het kwade en demonische.

Een duo van vroege objecten van **François Curlet**, een gestileerde architectenhoed naar een foto van de internationale modernistische architect Philip Johnson en bollen - gelijkend op de oogballen van Roger Rabbit - met schematische iconen van het toen gloednieuwe computerspel Pac-Man, reflecteren over de infiltratie van digitaal design in de beeldtaal van de geanimeerde signalisatie.

De kunst van de late jaren 80 en vroege jaren 90 wordt vaak bestempeld als 'postmodernisme', en wordt evenzo als cynisch, nivellerend, aangepast aan de markt, of als identitair 'cultuurrelativisme' dat het onderscheid tussen schoonheid en lelijkheid neerhaalde, verguisd. Het warenfetisjisme en de onpersoonlijke warenesthetiek stonden in het brandpunt van de discussie, evenals het - al dan niet kunstmatig - oproepen van verlangen en begeerte en de rol van beelden en kunst. Al dan niet de esthetiek van de consumptiemaatschappij imiterend of analyserend, richtten deze kunstenaars hun commentaren vooral op de overeenkomsten van technieken en materialen en de kunstmatigheid ervan: de simulaties losgekoppeld van enig werkelijkheidsbesef. Het scepticisme en de dubbelzinnige commentaren nemen vaak de vorm aan van een uitvergroting van de excessen en symptomen van de technologische vernieuwingen en de zogenaamde vooruitgang om de consequenties van het voorgespiegelde, ideale wereldbeeld te vatten. De moderniteit was toen al in het stadium beland waar een sciencefictionachtig, kunstmatig en hedonistisch leven als een laboratoriumsimulatie van de realiteit het ideaalbeeld was: een bijna letterlijke verdubbeling die niet meer gelinkt kan worden aan een oorsprong - zoals een kopie zonder origineel. Dit wordt scherp gesteld in het begrippenpaar 'simulatie en simulacrum' door de Franse socioloog Jean Baudrillard; toen het meest besproken paradigma in de ideeën- en kunstwereld.

De New Yorkse **Allan McCollum** was één van de meest consistente stemmen van die generatie. De onpersoonlijke, uitdrukkingen- en inhoudsloze schematische vorm reduceert ogenschijnlijk kunstwerken tot symbolen en emblemen. De rudimentaire vorm van een ingelijst doek, identiek vervaardigd en eindeloos kopieerbaar, waarvan het opvallendste kenmerk dat van een generieke placebo is, zijn ontdaan van elke kwaliteit en originaliteit. Ook de legendarische hond uit de opgravingen van Pompeï is een afgietsel, een prototype dat verder leeft als identieke, banale kopie van dit uitzonderlijke fenomeen.

De *Atopies* van **Jan Vercruyse** hebben net als zijn andere sculpturen een esthetisch verfijnd, gecontroleerd, weliswaar onpersoonlijk karakter. De vormen, vaak afgeleid van architectuur of meubilair voor ruimtes, zijn tegelijkertijd abstracte, geïdealiseerde tekens als concrete, materiële volumes. Hermetisch en elke vorm van communicatie ontwijkend, signaleren ze de maatschappelijke conventies van verfijning en esthetische codes van cultivatie waarmee een burgerlijk milieu zich omringt, zoals een schoorsteen, wandpanelen of decoratieve afwerkingen in precieus finerhout.

Haim Steinbach plaatst op minutieus verzorgde uitstallingen of schappen, alledaagse, banale voorwerpen, producten uit warenhuizen, maar ook gesofisticeerde vormgegeven artikels om ze aandachtig te bestuderen en vergelijken. Hoofdzakelijk om hun picturale kwaliteiten uitgekozen, speelt ook de tactiliteit en de familiariteit van de voorwerpen en hun dagelijkse gebruik een rol, wat het verwantschap

tussen de voorwerpen die naast elkaar geëtaleerd worden raadselachtiger maakt. Wat is het verband tussen een opklapbed en een opklapbare caddie? Tussen de pastorale hoed en de griezelige, kitsch schedel?

De van oorsprong Californische kunstenaar **Jack Goldstein** was bij de scherpste critici van de verschuiving die media en hun technologie veroorzaakten voor de waarneming, betekenisgeving, en de obsoleete techniek van schilderen en representeren. Goldstein experimenteerde vooral met technieken uit film en animatie om 'speciale effecten' te bekomen. Met airbrush, een commerciële techniek uit de industrie, creëerde hij de perfecte simulatie van een bliksemflits: een krachtig, visueel effect dat tegelijk het onderwerp, motief en de zichtbaarheid van het schilderij vormt.

Zaal 3

Dit uitzonderlijk ensemble sculpturen van de Afro-Amerikaanse kunstenaar **David Hammons** werd samengebracht door sympathiserende verzamelaars rond de toenmalige directeur van het Gentse museum voor hedendaagse kunst, Jan Hoet. In 1990 maakte Hammons een internationale doorbraak met de legendarische retrospectieve *Rousing the Rubble* in het New Yorkse PS1. Hammons situeert zijn esthetiek 'ergens tussen Marcel Duchamp, naïeve kunst en Arte Povera'. Door sculpturen en installaties, vervaardigd uit gevonden voorwerpen en alledaagse, gerecycleerde elementen ontleend aan de 'straatcultuur', in de 'nobele' wereld van kunstinstututen te brengen, bepleit hij de erkenning en waardering voor de cultuur en inzichten van minderheden. Hammons transformeert afgedankte, banale voorwerpen, zoals kippenbouten, whiskyflessen en menselijk haar in delicate, geraffineerde assemblages, die zich ontvouwen tot complexe, meervoudige betekenissen. Humoristische, subtiele verschuivingen van de context zijn een manier om raciale en culturele clichés, stereotypes en maatschappelijke vooroordelen uit te dagen. Hammons wijst op verdrongen geschiedenissen of onderwerpen die nauwelijks aan bod komen in 'hoge' cultuur door elementen te introduceren uit een Afro-Amerikaanse stadscultuur. Hij beschrijft die praktijk als een 'tragische magie', waarbij hij 'verloren potentieel teruggeeft aan de overblijfselen van zwart Amerikaans leven en ze oplaadt met krachten, zoals bij een fetisj'.

Tegenover het consumptiefetisjisme plaatst Hammons spiritualiteit en

authentieke materialiteit, aanknopend bij het animistische gebruik van fetisjen, totems en altaren. In *Untitled* [Zonder Titel] monteert hij lege whiskyflessen, metafoor voor de marginaliteit van een alcoholverslaving bij vele minderheden, tot een sculpturale fetisj, een kosmische spiraal. Zwarte rubberen autobanden en een soutane suggereren lichamelijkeheid door ze op te laden met de rondingen van potten en pannen, met imitatiejuwelen, baseball ballen, een (basketbal)korf, bluespartituren en familiefoto's, evenzovele betekenisvolle sporen van een zwarte geschiedenis en concreet bestaan. Met eigenwijze taalspelletjes treedt hij Duchamp bij in absurde montages van voorwerpen, zoals in het dubbelzinnige betekenis spel tussen vlieg en rits, of in de wrange en absurde metafoor van de onschuldige slaap van de dakloze in zijn opgerolde matras.

De Amerindiaanse kunstenaar **Jimmie Durham** wendt gelijkaardige transformaties en 'herbetoverende' montages aan om culturele toe-eigening en stereotypes te ontrafelen. In *We have Made Progress* [We hebben vooruitgang geboekt] wordt het blinde vooruitgangdenken als toetssteen voor westerse beschaving schalks aan de kaak gesteld.

Zaal 4

Tot de helft van de jaren 80 overheerste het expressieve en symbolische gebaar in de schilderkunst, wat naar het einde van het decennium plaatsmaakte voor repetitieve, geometrische patronen. Het generatiefenomeen waar één stijl overheerst, verdween en een pluraliteit kwam in de plaats: een vrijelijk spel van vermengen, kruisverwijzingen en citaten. De reproduceerbaarheid van massamedia onderwierp het principe van het unieke auteurschap aan dat van de machinale systematiek. Het anonimiseren van het creatieproces verschoof de vraag naar originaliteit in de montage van de beschikbare, versplinterde beeld- en betekenisrepertoires. Fotografie en film bewezen zich als uiterst geschikt voor de analyse en deconstructie van conventies en stereotypes in de massamedia. De ambachtelijke en individualistische aspecten van schilderen en de idee van geniale originaliteit waren al gecounterd door machinale reproductietechnieken, repetitieve patronen en uitdrukingsloze egale oppervlaktes in de pop-, analytische- of neo-geo-schilderkunst. Alle repertoires en recepten stonden vrij ter beschikking in een stijlpluraliteit karakteristiek aan het relativisme van het postmodernisme. De mentaliteit spiegelt echter het opkomende digitale tijdperk waar mixen, samplen en montage deel uitmaken van de grammatica en syntax. Schilders kiezen voor de tegenstelling van uitgepuurde, fundamentele codes en stijlen, zowel in de aanwending van materiaal, als de oorsprong van tekens in onorthodoxe combinaties van modernistische, populaire stijlen en niet-artistieke disciplines.

Jean-Michel Basquiat is een typevoorbeeld van zo'n kunstenaar, opgegroeid in een grootstedelijke smeltkroes van migranten en tot maturiteit gekomen tijdens de bloei van de tegencultuur van graffiti, hiphop en noise-muziek. Indien het vandaag door de marktwaarde van zijn werken minder duidelijk is geworden welke graad van weerstand tegen de culturele homogenisering er schuilt in Basquiat, dan blijven zijn taal, verwijzingen naar Afro-Amerikaanse cultuur, en zijn onconventionele uitvoering overeind als bewijs van zijn onafhankelijke, ongrijpbare en urbane verbeelding. Gepassioneerd door het zoeken naar een rauwe, fysieke lichamelijke, ontleent Basquiat illustraties aan medische encyclopedieën en omringt ze met citaten, pictogrammen, invallen en toevoegingen in zijn snelle en ongepolijste handschrift. Het schilderij is een nerveus, geladen veld vol inscripties, kruisverwijzingen, herinneringen en sporen.

Thierry De Cordier omschrijft zijn sculpturen uit zijn beginjaren als spirituele totems of fetisjen. Een manshoge kaars in een bergschoen kan ook vanuit een animistisch perspectief van regeneratie bekeken worden. Ze getuigen van De Cordiers streven naar de verbinding van een esthetisch schoonheidsbesef met de waarheid.

Franz West gaat in dialoog met verschillende media zoals sculptuur, schilderkunst, collage en performance, en past geen enkele op puriteinse manier toe. Zijn sculpturale schilderijen en picturale sculpturen zijn tegelijkertijd gewoon en afwijkend door het feit dat ze duidelijke

sporen van het manuele en lichamelijk creatieproces dragen. Het organische karakter van de oppervlakken als een huid vol onvolmaaktheden en obstakels, versterkt de microbiologische vormtaal waarvan ze echo's zijn. West gaf zijn objecten geen onveranderlijk statuut om afstandelijk over te contempleren, maar gaf te kennen dat ze waargenomen kunnen worden door fysiek contact, door ze te manipuleren alsof het fetisjen of totems zijn met buitengewone eigenschappen.

Jeff Wall staat voor een tot in het fijnste detail uitgewerkte realistische fotografie die geen feiten registreert maar geënceneerde scènes met grote, filmische en fictieve suggestiviteit. Zo brengt hij niet enkel een gecomponeerd tafereel van de werkelijkheid in beeld als een 'tranche de vie', maar ook een typologische stilering van hoe de 'originele' wereld verbeeld wordt en waarbij we de werkelijkheid niet meer kunnen waarnemen zonder de houdingen, gedragingen en types uit populaire beelden van fotografie, film en kunst te herkennen die in het collectief geheugen zijn opgeslagen. *The guitarist* [Gitarist] kan enerzijds geïnterpreteerd worden als een model van navolging en nabootsing door tieners van helden uit de rockwereld, maar anderzijds ook van opstand en rebellie op de zolderkamer tegen de familiale conventies.

John Knights allusie op de vormen van corporate logo's van global brands confronteert ons met de these dat er geen 'buiten' aan de globaal geïntegreerde waren- en technologiewereld bestaat. Hij wijst erop dat alles zich in een belofte van glanzend narcisme weerspiegelt, waar werkelijkheid zich heeft omgevormd tot

een simulatie en alles tot simulacrum ontaard is.

Cady Noland maakt gebruik van verschillende reproductietechnieken en massaproductie van mediabeelden om haar assemblages samen te stellen, waarin ze de samenleving van de Verenigde Staten tematiseert aan de hand van haar obsessie voor geweld, consumptie en sterren. Een persbericht toont een foto van Patty Hearst, een legendarisch symbool van de Amerikaanse tegencultuur, en dochter van een persmagnaat die zich bij een verzetsbeweging aansloot.

Zaal 5

Dat de werkelijkheid niet samenvalt met zijn getrouwe afbeelding of beeld is een raadsel waardoor zelfs kinderen zich niet laten misleiden. Zoals Magritte's geschilderde pijp, stellen simulatie en simulacra de vraag naar de graad waarin kunstmatige beelden en symbolen onze kennis van het reële van kunstmatigheid hebben doordrongen. In de jaren 80 sprak men veel over de inkapselende werking van media, publiciteit en consumptie: een ondoordringbare keten die kunstmatige behoeftes opwekte via allerlei verborgen verleiders. Deze verlangens konden vervolgens enkel via consumptie-overdaad ingelost worden. De natuurlijke orde was vervangen door een wereld van simulaties, artificiële verdubbelingen en simulacra, die terugvallen op een origineel dat er niet meer was. Een origineel (of originaliteit) was geen synoniem van authenticiteit. Kunstenaars zagen er geen nut meer in om een persoonlijke interpretatie van de weergave van de werkelijkheid te maken, maar gingen in de plaats voor een letterlijke verdubbeling ervan. Als een variant op het ready-made-principe, gingen ze het banale veredelen door het te introduceren in de wereld van kunst en goede smaak. De erotisch-absurde rebelseid van Duchamps ready-mades, werd echter vervangen door een focus op de mechanismen die het onderscheid in smaak- en beeldcodes van productlijnen voor verschillende sociale groepen en klassen onderbouwden.

BazileBustamente was een Frans kunstenaarsduo dat uitmuntte in humorvolle overlappingsen en samentrekkingen van tekens en emblemen uit heel verschillende culturele sferen en

functies: kunst, antiek, film, decoratie, mode. Ze confronteerden verschillende statusposities en -connotaties met hun van context losgekoppelde tekens. *Blason* [Blazoën] is een grote driedimensionale uitvergroting van een abstract embleem, een teken van traditie. *Le roi et la reine* [Koning en Koningin] daarentegen bestaat uit een ambachtelijke kroon, net uit een kindersprookje, geconfronteerd met een schematisch, abstract pictogram van een koningspaar op een neonlichtbakje.

Bernard Bazile persifleert of parodieert de rechthoekige venstervorm van het schilderij op spieraam aan de hand van een zeer decoratieve en hoog burgerlijke vorm van een hek in empirestijl.

Yann Pei-Ming herneemt een eigen interpretatie van één van de meest iconische motieven van de eeuw: het portret van de voormalige Chinese president Mao. Echter niet egaal en stralend zoals het socialistisch realisme het voorschreef, maar met dik aangebrachte, brede borstelstrepen in één enkele kleur geschilderd.

De Franse kunstenaar **Philippe Thomas** opereerde onder de vorm van een anoniem agentschap. Hij koppelde creatie en kennis, status en bezit, circulatie en distributie van kunstwerk, kunstenaar en verzamelaar van elkaar los, zoals in de barcode die de identiteit van de eigenaar versleuteld, of in de fotografische simulaties van kennis, eruditie en de juiste artistieke referenties naar de grote voorlopers.

Matt Mullican werkt in zijn pictogrammenreeksen aan een ordening en rangschikking van verschillende modellen waarmee we kennis en waarneming vastleggen en delen, tussen het reële, het teken en de simulatie, de herinnering en de verbeelding.

Zaal 6

De figuratieve sculpturen van **Robert Gober** zijn gebaseerd op alledaagse voorwerpen die de kunstenaar minutieus recreëert. Minieme verschillen in materialen en onooglijke sporen van een ambachtelijke, manuele reproductietechniek ontcrachten de identieke gelijkenis met de werkelijkheid die fotorealisme nastreeft. Gobers sculpturen zijn tegelijk doodgewoon, familiair en toch beklemmend in hun alledaagsheid. Motieven diept hij vaak uit persoonlijke jeugdherinneringen. Door een verschuiving in betekenis en draagwijdte functioneren ze zowel als een generiek, geïdealiseerd model, als op het individueel niveau van affectieve transfer. Gober behoort tot de kunstenaars die kwetsbaarheid, lichamelijke en intieme of emotionele motieven en fantasieën opnieuw in de kunst binnenbrachten: een iconografie van vergankelijkheid als reactie op de pop-conceptuele appropriation art dat vaak als cynisch materialisme verguisd werd. Gobers esthetiek wordt ook gelezen tegen de achtergrond van de toen alomtegenwoordige aids-epidemie, die vooral de homoseksuele gemeenschappen ongemeen hard trof.

Ook **Félix Gonzalez-Torres** was cruciaal door zijn benadrukken van persoonlijke en intieme gevoeligheid in een anderzijds onpersoonlijke en objectieve post-minimal kunst. Als activist voor homorechten en tegen aids, laadt Gonzalez-Torres zijn abstracte en naakte, perfecte vormen op met empathie, tastbaarheid en affectiviteit, zoals in *Untitled* [Zonder Titel] (1995). Twee volmaakte cirkels raken elkaar delicaat, als antipode van stoere en robuuste volumes van mannelijke esthetiek.

Paul Thek, die eind jaren 80 stierf aan een aids-gerelateerde ziekte, begon als één van de pop-pioniers in de jaren 60 aan een oeuvre dat zowel apocalyptische, figuratieve als rituele installaties combineert. Hij hanteerde vaak vergankelijke en alledaagse materialen die opvallen door een fabelachtige, persoonlijke iconografie met vaak feestelijke en theatrale effecten.

In het neo-academisme van **Timur Novikov** - en typisch aan de school van Sint-Petersburg - klinkt de afwijzing van de ideologische conventies van het socialistisch realisme met zijn triomf van arbeiders, soldaten en machthebbers door. In zijn werk valt zijn hang naar esthetische verfijning op zoals bij de 'decadenten' en dandy's, een bijkomende provocatie in de Sovjet-Unie waar homoseksualiteit werd (- en nog steeds wordt -) ontkend. Novikovs past de compositieprincipes toe en beeldt zware machines af zoals in het constructivisme. De soepele textieldrager daarentegen verwijst naar de traditionele Russische volkscultuur van het platteland, wat zijn werken duidt als een identitair verlangen naar Rusland als utopie.

Zaal 7

Jim Shaws *Thrift Store Paintings*

[Kringloopwinkelschilderijen] (1970-...)

markeert een hoogtepunt in de bevraging van de conventies van schoonheid, en hoe esthetische stijlen tot in het bewustzijn doordringen. Dit werk brengt schilderijen samen in elke mogelijke denkbare stijl en genre, door aspirant-, amateur- of gefaalde schilders volgens een artistiek en esthetisch ideaalbeeld, maar werden allen uiteindelijk als lelijk, ongeschikt, ongetalenteerd of mislukt beoordeeld. Net zoals zijn generatiegenoten uit Los Angeles, Paul McCarthy en Mike Kelley, citeert en eigent Shaw zich elementen uit de volkse, marginale tegencultuur toe om het onderscheid tussen de zogenaamde 'hoge' en 'lage' kunst op te heffen. Sinds de jaren 70 koopt Shaw schilderijen van meestal anonieme kunstenaars in pandjeshuizen en tweedehandswinkels op voor maximaal 5 tot 35 dollar per doek. Het ophangen volgens het 'salon' principe doet hij aan de hand van categorieën zoals 'Portretten', 'Psycho', 'Landschappen', 'Stilleven's'... die doen denken aan een catalogus van de persoonlijke fantasieën en private obsessies in de Verenigde Staten. Tegelijk speurt hij naar overkoepelende thema's en archetypes in het zelfbewustzijn van de makers: religie, deugd en zonde, seks, geweld, natuur, sciencefiction, hoop, nachtmerries. Eerder dan een lexicon van mislukkingen, staan de naïeve, verontrustende, maar ook grappige fantasieën voor de donkere kant van het rationalistische vooruitgangdenken van de moderniteit.

Met zijn butaangasflessen beschilderd met traditionele, blauwe, Delftse motieven, wendt **Wim Delvoye** dan weer de culturele

toe-eigening aan door het verfijnde, decoratieve en precieze glazuurmotief toe te passen op een elementair functionele, metalen gascontainer. Zowel Delfts blauw als de gasfles zijn eindeloos reproduceerbaar en gestandaardiseerd; het ene echter met een artisaanaal, handgemaakt motief en puur decoratief, het andere een machinale, identieke verpakking enkel op nut bedacht. Delvoye spiegelt zo twee tegengestelde principes van 'waarde' met elkaar: nuttigheid en genot.

De stillevenachtige arrangementen en composities van gevonden voorwerpen van **Guillaume Bijl** willen de door gewoonte en herhaling afgestompte schakeringen, details en smaakoordelen zichtbaar maken. Door de werkelijkheid voor het voetlicht te brengen, vallen naast de esthetische, vooral de absurde en surreële kwaliteiten van de banaliteit op.

Zaal 8

Het subtiel ontwrichten van het strikte formalisme en de rationalistische, industriële systematiek, staat al langer op de agenda van feministisch gedreven kunstenaressen. Ze werken aan een idee van schoonheid dat niet gestoeld is op elegante, steriele perfectie, maar op organische processen, onvolmaakte oppervlaktes, evoluerende vormen, onstabiele materialen en directe of viscerale lichamelijkheid.

Voor haar sculpturen uit de jaren 80 putte **Lili Dujourie** uit de esthetiek en het repertorium van de barok en het maniërisme. Ze monteerte voluptueuze en sensuele draperingen in overdadige en edele materialen en spiegelingen. Het contrast met de koude, industriële materialen en de steriele kunstmatigheid van de esthetiek van consumptiewaren kan niet groter. De gangbare interpretatie is de herwaardering van de lokale eigenzinnigheid door de verwijzing naar de Vlaamse schilderkunst tegenover de oprukkende globale homogenisering. Dujourie's sculpturen vormen echter letterlijk de barokke sensuele plooi of golf; een vorm die zich nooit helemaal zal prijsgeven, maar immer delen geheimzinnig, suggestief en verleidelijk versluiert.

Eind jaren 80 toonde **Nan Goldin** de beelden van haar leefomgeving voor het eerst buiten de subcultuur van Boston. Goldin bracht voor het eerst de intimistische fotografie en de esthetiek van de momentopname van de reportagefotografie samen in tedere en soms wrange observaties van de LHBTI-subcultuur. Ze documenteert een leefwereld die door zijn seksuele oriëntatie

gemarginaliseerd wordt. Door toeschouwers te confronteren met situaties waarin voyeurisme en exhibitionisme het mechanisme zijn waarrond zich verschillende scènes afspelen, affirmeert deze gemeenschap haar zelfbewustzijn en zelfbeeld.

Cindy Sherman deconstrueert hoe gendervoorstellingen van vrouwelijke seksualiteit steevast worden verfijnd en getransformeerd in film, kunst en tegencultuur zoals de fantasmatische simulatie van machinale seksualiteit in de fotoromans in pulpliteratuur.

Met suggestieve houdingen en gebaren vol sensuele en erotische spanning, bevolkt **Julião Sarmiento** zijn schilderijen. Vaak onopvallend ingewerkt in een allesoverheersende achtergrond, definiëren de voorstellingen zich als nabeelden, herinneringen of wensdromen.

Ook **Ann Veronica Janssens'** werk met licht en reflectie gaat in se over de mogelijkheid en de grenzen van absolute zichtbaarheid. Ze koppelt die vragen steevast aan actuele technologieën en vervaardigt ze met alom beschikbare, ordinaire materialen. Het snoer met glazen kralen is een eenvoudig maar efficiënt 'ding', dat zijn omgeving discreet domineert. Onopvallend eist het de aandacht en de blik door de reflectie en diffractie van licht. De verschillende bollen fragmenteren elk apart het licht en vermenigvuldigen een frontaal en eenduidig perspectief. Door de buiging, de spiegeling en versplintering van de lichtinval op de glazen parels ontplooit zich een onophoudelijke uitwisseling tussen het voorwerp en de omgeving.

Sherrie Levine maakt zorgvuldige, handgemaakte kopieën van iconische objecten; in dit geval een abstract raster van een dambord. Opvallend is de afwezigheid van elke vorm van gepersonaliseerd gebaar in de perfecte simulatie van een mechanisch gereproduceerd object.

Zaal 9

De spraakmakende tentoonstelling *Les Magiciens de la Terre* vond plaats in 1989 in Centre Pompidou in Parijs. Opmerkelijk aan deze tentoonstelling was dat evenveel westerse als niet-westerse kunstenaars uitgenodigd werden, maar bovenal was het uitzonderlijk dat ze op gelijkwaardige manier behandeld werden. Academisch gevormde verfijning stond op gelijk voet met autodidactische en rituele praktijken. De tentoonstelling wordt vandaag gezien als het sleutelmoment waarop de kunstwereld zich voor de mondialisering en globalisering openstelde.

Van de Afrikaanse kunstenaars die in die periode geïntroduceerd werden, kende vooral het werk van **Chéri Samba** een onmiddellijke appreciatie. Zijn stijl, ontleend aan reclameborden en pedagogische of instructieve weergaven, was onmiddellijk vatbaar voor de toeschouwer en stemde overeen met de zoektocht naar een nieuw optimisme in een exotisch ideaal door de westerse kunstwereld. In lijn met de populaire tradities van moralistische fabels en stichtende parabels vestigen Samba's doeken vaak de aandacht op misstanden in de Congolese maatschappij.

De visionaire ontwerpen van iconische gebouwen en steden van **Bodys Isek Kingelez** maken zijn architecturale maquettes tot het meest uitgesproken bewijs van de wereldwijde verspreiding en toepassing van het modernistische vormrepertoire en opvattingen met een persoonlijke interpretatie en lokale invulling.

Tezelfdertijd werkte **Patrick Van Caeckenbergh** aan de voorstellingen van kennissystemen en kennisoverdracht via encyclopedieën, diagrammen, tabellen

en verhalen. *De Scheerspiegel tot nut van missionarissen en ontdekkingsreizigers* be vraagt de pseudowetenschappelijke indeling van de mensheid volgens rassen, de basis van het suprematie denken en het concept van rassenhygiëne. Een eindeloze spiraal met hoofden van bekende denkers uit de geschiedenis toont een methode voor een geheugensteun. De spiraal verbeeldt alle geaccumuleerde kennis in een microscopisch symbool van een regendruppel.

Naast parodieën van traditionele iconen, haalt **Aleksander Kosolapov** ook de emblemen van de grootmachten aan in satires alluderend op hun almachtsfantasieën. Het traditionele, orthodoxe icoon van de Heilige Maagd met kind vult hij op met een fotografische reproductie van kaviaar.

Zaal 10

Na de val van het Ijzeren Gordijn in 1989 kende de culturele uitwisseling, die voordien een diplomatiek onderdeel was van de propagandaslag tussen de twee ideologische invloedsferen, een nieuw elan. Er werd niet langer gekeken of het victorieus kapitalisme of het collectivisme van nut was, maar eerder of het de spirituele- en ervaringsarmoede die de technologische en industriële vooruitgangsideologie had veroorzaakt, analyseerde, compenseerde, aanpaste of andere inzichten bood.

Thierry De Cordiers gordijn gemaakt van visgraten kan worden bekeken vanuit het perspectief van een symbolische herevaluatie van de fundamentele waarden in esthetiek en van existentiële kwesties.

De Poolse kunstenaar **Miroslaw Balka** creëert eenvoudige maar imposante sculpturen, suggestief door sporen en restanten van een rudimentaire fabricatie in basismaterialen. Ze evoceren vaak beklemmende of onaangename ruimtes. Achter Balka's werk schuilen herinneringen aan de concentratiekampen, het systeem van systematische ontmenselijking en vernietiging door totalitaire dictaturen. Zijn werk dwingt ons om om te gaan met dit beladen verleden.

Na de loden jaren van de dictaturen in Latijns-Amerika openbaarde de intense en eigenzinnige interpretatie van moderniteit van het continent. Een respectvolle omgang met plaatselijke geschiedenis, tradities, kennis en gelijkwaardigheid met de rationalistische productie en wetenschappelijke technieken waren kenmerkend. De Belgische kunstenaar **Francis Alÿs** emigreerde midden jaren 80 naar Mexico en ving daar eind

jaren 80 zijn persoonlijke oeuvre aan. Dit vroege miniatuurmodel voor een publieke interventie toont het samengaan van ludieke, carnavaleske en groteske beelden en een tragisch-melancholische commentaar op goedbedoelde maar vruchteloze, sociale plannen.

Gabriel Orozco's magistrale sculptuur *Piedra que cede* [Opnemende steen] is geen mineralen steen, maar een zacht en traditioneel gemaakt rubber dat de eigenschap heeft afdrucken van voorwerpen in zijn substantie op te nemen. Als een instrument werd het door de straten gerold en absorbeerde het alle sporen van de stad.

Walter Swennen citeert uit vele bronnen en schildert volgens gelaagde, onvoorspelbare, associatieve sprongen en verbindingen. In dit werk speelt Swennen zowel met het concept van een flits van inzicht, als met het donkere en 'gotische' magisch realisme waar de Belgische jeugdauteur John Flanders/Jean Ray een patent op had in zijn veel gelezen, goedkope boekjes: de zogenaamde 'Vlaamsche Filmkens'.

An interesting and representative art collection is the fruit of years of curiosity, care and passion. It is not the price that distinguishes artworks from other objects, but rarity or originality. That is why the title of this exhibition, *Unexchangeable*, emphasizes those aspects of artworks that are not simply sellable or exchangeable but rather escape the simple category of status object or trophy.

Unexchangeable brings together a museological selection of artworks from private Belgian collections with a focus on contemporary art from the late 1980s and early 1990s. The pivotal year of 1989 is when this period of early globalization gained momentum. The Iron Curtain – which divided the world into a communist bloc and a capitalist bloc – disappeared and with it physical as well as mental borders. In the field of information and communication networks, 1989 was the start of a spectacular development with the introduction of the World Wide Web: the beginning of the internet. In the run-up to these global upheavals, artists from the United States and Europe, and still modestly but unmistakably from Eastern Europe, Asia, Africa and Latin America, worked to untangle and distinguish different forms and interpretations of value, challenging the logic of speculation and consumption which asserts that the quality of an artwork can only be measured by its market price.

In those years of burgeoning virtual simulations, this question of value occupied a central position in reflections on the singularity of an artwork, contrary to both the mass-produced, everyday, banal thing and to the artwork as trophy or fetish. This question of value is relevant again today, which is a key impetus behind this exhibition.

Room 1

The appeal of an image is often referred to as its 'aura'. This quality – which transforms an everyday image into a desirable and meaningful experience – was mined by many artists in the late 1980s and early 1990s. Louise Lawler, Cindy Sherman, Richard Prince and Jef Wall take what is stereotypical and clichéd about ingrained representations in mass media as the starting point for their subject and technique, by enlarging the mechanisms in visual language.

The 'uniformity of conformity,' or making the norm attractive (if not irresistible) is the main motive of advertising. It triggers the sense of freedom of the individual who takes decisions for himself to satisfy his needs and longings. With his 'appropriations' of iconic images, **Richard Prince** questions how much space remains for originality by simply re-photographing the existing picture, sounding out what makes the aura or force of a 'powerful' image. The iconic cowboys of a cigarette advert are a simulation of reality, a fantasy about individual freedom in the great outdoors. Here the stereotypical image of man functions as a hidden persuader, a libidinal image which seeks through erotic arousal to establish in the subconscious a connection between the image, a brand/product, a need, and enjoyment, equating unbridled consumption with freedom. Through its literal reproduction, the painterly, dramatic and compelling composition of a sublime natural landscape and advertising image becomes a subtle mechanism for reading the arousal of desire from a critical distance.

A precise and constructed reality is dissected by **Louise Lawler** in her photographic works. Her observations target the presentation of artworks by private collectors but also in exhibitions or auction houses, and how these artworks circulate all too often as trophies or products, stripped of any passion, ideas or innovation, exclusively bearing witness to a sense of style or an expensive taste. That an artwork – despite all the longing, imagination and passion with which art is associated – can nevertheless be reduced to a product and commodity is an effect that pop artists revealed before Lawler.

The early fruit reliefs by **Jef Geys** date from the pioneer years of pop art in the mid 1960s. The suggestive forms, copied from nature, are typically ambiguous, libidinous representations. In 1990, Geys remade these hidden seducers – complete with erotic innuendo – according to the trends and fashions of that season. Lacquered in the shiny brand colours associated with particular makes of car, the banal, sensual object turns into an unadulterated fetish and eroticised object.

In her quest for iconic stereotypes, **Katharina Fritsch** gives her sculptures the schematic form of a prototype or generic model: perfect, smooth surfaces, bright colours, pure exteriority. These figures are directly readable, recognizable and yet carry a heavy symbolic load. *Händler* [Dealer] plays with the duality of the fairy-tale cliché that the unbridled pursuit of profit finds its source in the evil or demonic.

Room 2

A duo of early objects by **François Curlet** - a stylised architect's hat after a photo of the international modernist architect Philip Johnson and spheres resembling Roger Rabbit's eyeballs, with schematic icons as in the then brand-new computer game Pac-Man - reflect on the infiltration in the imagery of animated signaletics of digital computerised design.

The art of the late 1980s and early 1990s often comes under the name 'postmodernism' and as such is maligned as narcissistic, symptomatic, cynical, levelling and adapted to the market, or seen as identity-driven 'cultural relativism' that corrupted the distinction between beauty and ugliness. Commodity fetishism and de-individualised commodity aesthetics were often the focus of the discussion, as was the manipulation of longing and desire in the role of media images appropriated by art. Whether they were imitating or analysing the aesthetics of consumer society, these artists aimed their comments at the similarities of techniques and materials, at their artificiality: simulations disconnected from any sense of reality. The scepticism and the ambiguous comments in their works often take the form of an enlargement of the excesses and symptoms of technological innovations and so-called progress to the ultimate consequences of the promised idealized world view. Modernity had already reached a stage where – as in science fiction – an artificial and hedonistic life as a laboratory simulation of reality was the idealized picture: an almost literal duplication that can no longer be connected to a source, like a copy without an original. This was sharply brought into focus by the French sociologist Jean Baudrillard with the pair of concepts 'simulacra and simulation', at the time the most discussed paradigm in the world of ideas and in the art world.

Allan McCollum was one of the most consistent voices of that generation. The impersonal, expressionless and insubstantial schematic form he

employs reduces artworks to symbols or emblems. The rudimentary form of a framed canvas, manufactured identically and endlessly copy-able, whose most striking characteristic is that of a generic placebo, stripped of any originality. Even the legendary dog from the excavations at Pompeii is a cast, a prototype that lives on as an identical, banal copy of this exceptional original.

Like his other sculptures, **Jan Vercruyssen's** *Atopies* have an aesthetically sophisticated, controlled, indeed impersonal character. The forms – often derived from architecture or furniture – are simultaneously abstract, idealized signs and concrete, material volumes. Hermetic and avoiding any form of communication, they signal the social conventions of refinement and aesthetic codes of cultivation with which a bourgeois milieu surrounds itself, such as a fireplace, wall panels or decorative finishings in precious veneer.

On meticulously tended displays, **Haïm Steinbach** places banal objects, products from warehouses but also sophisticated design articles, in order to study and compare them carefully. Mainly chosen for their pictorial qualities, the tactility and familiarity of the objects and their everyday, banal use also play a role, which makes the relation between the objects set side by side all the more mysterious. What is the connection between a foldaway bed and a foldaway trolley? Between a pastoral straw hat and a goth skull?

Initially working in LA, **Jack Goldstein** was among the sharpest critics of the shift caused by the media and technology

with regard to perception, interpretation and the obsolete technique of painting and representing. Goldstein experiments above all with techniques from film and animation to achieve 'special effects'. Using an airbrush, a commercial technique from the industrial sector, he creates the perfect simulation of a flash of lightning: a powerful, visual effect that forms simultaneously the subject, the motif and the visibility of the painting.

Room 3

This exceptional group of works by the African American artist **David Hammons** was gathered by supportive collectors around the former director of the Ghent Museum of Contemporary Art, Jan Hoet at the time of Hammons' international breakthrough, with his seminal retrospective *Rousing the Rubble* at New York's PS1 (1990). Hammons situates his aesthetic 'somewhere between Marcel Duchamp, naive art and Arte Povera'. By ushering sculptures and installations made from found objects and everyday recycled elements borrowed from 'street culture' into the 'noble' world of art institutes, he argued for the recognition and appreciation of the cultures and insights of minorities. Hammons transforms discarded, ordinary objects such as chicken drumsticks, liquor bottles and human hair in delicate, refined assemblages, which unfold into complex, plural meanings. Humorous yet subtle shifts in the context are a way to challenge racial and cultural clichés, stereotypes and social prejudices. Hammons draws attention to repressed histories or subjects that are barely evoked in 'high' culture by introducing elements from an African American urban culture. He describes this practice as 'tragic magic', through which he takes 'the discarded vestiges of black life and transforms them, restoring to them a lost potency reinvested with the power of the fetish'.

Opposite consumption fetishism, Hammons places spirituality and authentic materiality, tying in the animistic use of fetishes, totems and altars. In *Untitled* he assembles empty liquor bottles – symbolic of the high occurrence of alcohol addiction

among many minorities – into a sculptural fetish, a cosmic spiral. Black rubber tires and a cassock suggest physicality by being loaded with the curves of pots and pans, fake jewels, baseballs, a basketball net, Blues scores and family photos, so many meaningful traces of an African American history and tangible existence. With cocksure puns, he joins Duchamp in absurd, erotically connoted montages of objects, as in the ambiguous play on the meaning of flies in *Untitled* or in the wry and absurd metaphor of the innocent sleep of the homeless man in his rolled-up mattress.

The Native American artist **Jimmie Durham** uses similar transformations and 're-enchanting' montages to dissect cultural appropriation and stereotypes. In *We Have Made Progress*, he denounces the blind belief in progress as a touchstone of Western civilization.

Room 4

Until the mid 1980s, painting was dominated by the expressive and symbolic gesture, which made way towards the end of the decade for repetitive, geometric patterns. At about the same time, however, the generational phenomenon whereby one style prevails disappeared and a plurality emerged instead: an unrestrained game of mixing, cross-referencing and quoting. The reproducibility of mass media subjected the principle of unique authorship to that of mechanical systematization. The increasing anonymity of the creative process shifted the demand for originality towards a montage of available, shattered visual and semiotic repertoires. Photography and film proved to be ideally suited to the analysis and deconstruction of conventions and stereotypes in the mass media. The artisanal and individualistic aspects of painting and the idea of brilliant originality had already been countered by mechanical reproduction techniques, repetitive patterns and expressionless, even surfaces in pop art, analytic or neo-geometric painting. All ingredients and recipes were freely available in a plurality of styles that was typical of the relativism of postmodernism. However, the mentality reflects the rising digital era where mixing, sampling and montage are inherent to grammar and syntax. Painters choose for the contrast of purified, fundamental codes and styles, in both the use of material and the source of signs in unorthodox, hybrid combinations of modernist, popular styles and non-artistic disciplines.

Jean-Michel Basquiat is a typical example of such an artist. He grew up in

a metropolitan melting pot of migrants and reached adulthood during the flourishing countercultures of graffiti, hip hop and noise music. If today, due to the market value of his works, it has become less obvious to what degree a resistance against cultural homogenization is present in Basquiat, then his language, his references to African American culture, and his unconventional execution remain proof of his independent, ungraspable urban imagination. Fascinated by the search for a raw, physical corporality, Basquiat borrows illustrations from medical encyclopaedias and surrounds them with quotes, pictograms, thoughts and additions in his rapid, unpolished handwriting. The painting is a nervous, loaded field full of inscriptions, cross-references, memories and traces.

Thierry De Cordier defines the sculptures from his early years as spiritual totems or fetishes. A man-sized candle in a mountaineering boot can be looked at from an animist perspective of regeneration. They bear witness to De Cordier's pursuit of the connection between an aesthetic awareness of beauty with spirituality.

Franz West engages in a dialogue with different media such as sculpture, painting, collage and performance, but applies none of them in a puritan manner. His sculptural paintings and pictorial sculptures are at once ordinary and deviant because they bear clear traces of the manual and physical creative process. The organic character of the surfaces, similar to a skin full of blemishes and obstacles, reinforces the microbiological formal language that they echo. West did not give his objects

an immutable status to be contemplated aloofly, but indicated that they could be perceived through physical contact, by manipulating them as though they were fetishes or totems with extraordinary qualities.

Jeff Wall advocates realistic photography with its fascination for detailed precision. It does not record facts but depicts staged scenes with great cinematic and fictional suggestiveness, reviving the pictorial tradition of the tableau painting of modern life. In doing so he not only shows a composed scene of reality, like a slice of life, but also a typological stylization of how the 'original', real world is depicted, in which we can no longer perceive reality without recognizing the attitudes, behaviours and types from popular culture. *The Guitarist* can be interpreted as a model of imitation and mimicry by teenagers of their rock heroes, but also as a model of rebellion in the attic against family conventions and conformism.

John Knight's allusion to the shapes of corporate logos of global brands confronts us with the thesis that there is no 'outside' to the globally integrated markets and technology world. He shows that everything is reflected in a promise of glossy narcissism, where reality has turned itself into a simulation, nature is a copy of itself, a reflection, a simulacrum.

Cady Noland uses various reproduction techniques and mass-produced, media images to construct her assemblages, in which she thematises the society of the USA with its obsession for violence, consumption and stars.

A news agency release features a picture of Patty Hearst, a legendary US counterculture symbol, a press magnate's daughter who joined a resistance movement.

Room 5

That reality does not coincide with its faithful representation or image is a mystery that cannot even fool children. Like Magritte's painted pipe, simulacra and simulation pose the question as to the degree in which artificial images and symbols have penetrated our knowledge of the realness of artificiality. In the 1980s there was much talk about the encapsulating effect of the media, advertising and consumption: an impenetrable chain that created artificial needs via all sorts of hidden persuaders. These desires could then only be satisfied through an excess of consumption. The natural order was replaced by a world of simulations, artificial duplicates and simulacra, which fall back on an original that was no longer present. An original (or originality) was no synonym for authenticity. Artists no longer saw the use of making a personal interpretation of the reproduction of reality, but opted instead for its literal duplication. As a variant on the ready-made, they elevated the banal by introducing it into the world of art and good taste. However, the erotic-absurd rebelliousness of Duchamp's ready-mades was replaced by a focus on the mechanisms that underpinned the distinction in taste and image codes of product lines for different social groups and classes.

BazileBustamente was a French artist duo that excelled at humorous overlaps and contractions of signs and emblems from very different cultural spheres and functions: art, antiquity, film, interior design, fashion. They confronted different status positions and connotations with their context-free, floating signs.

Blason [Blazon] is a three-dimensional enlargement of an abstract emblem, a sign of belonging to tradition. *Roi et Reine* [King and Queen], by contrast, consists of an artisanal crown, right out of a children's fairy-tale, confronted with a pictogram of a royal couple on a little neon sign.

Bernard Bazile satirizes or parodies the rectangular window shape of the painting on a canvas stretcher by means of a very decorative and upper-middle-class form of a window in Empire style.

Yann Pei-Ming recaptures a personal interpretation of one of the most iconic motifs of the 20th century: the portrait of Chairman Mao, former president of China. It is not painted evenly and radiantly as prescribed by socialist realism, but in a single colour with broad, thickly laid-on brushstrokes.

The artist **Philippe Thomas** operated as an anonymous agency. He uncoupled creation and knowledge, status and possession, circulation and distribution of artwork, artist and collector, like in the bar code that encrypts the identity of the owner, or in the photographic simulations of knowledge, erudition and the 'right' artistic references to great predecessors.

Matt Mullican works in his series of pictograms on an arrangement and classification of different models with which we record and share knowledge and observation, between the real, the sign and the simulation, between memory and imagination.

Room 6

Robert Gober's figurative sculptures are based on everyday objects that the artist recreates in minute detail. Minimal differences in materials and unsightly traces of an artisanal, manual reproduction technique undermine the identical similarity with reality that photorealism strives after. Gober's sculptures are at once quite common, familiar and yet oppressive in their triviality. He often digs up motifs from memories of his youth. Thanks to a shift in meaning and scope, they function both as a generic, idealized model and on the individual level of affective transfer. Gober belongs to the artists who once more introduced vulnerability, corporality and intimate or emotional motifs and fantasies into art: an iconography of transience in reaction to the pop-conceptual appropriation art that is often reviled for its cynical materialism. Gober's aesthetic is also interpreted against the background of the then ubiquitous AIDS epidemic, which hit gay communities particularly hard.

Félix Gonzalez-Torres was also crucial for emphasizing personal and intimate sensibility in an otherwise impersonal and objective post-minimal art. As a gay rights activist and campaigner against AIDS, Gonzalez-Torres loads his abstract and naked, perfect forms with empathy, tangibility and affectivity, as in *Untitled* (1995). Two perfect circles touch delicately, an antipode to the tough and robust volumes of male aesthetics.

Paul Thek, who died of AIDS related diseases in the late 1980s, began working as one of the pop pioneers in the 1960s on an oeuvre that combines apocalyptic, figurative and ritual installations. He often

uses perishable, everyday materials, which stand out through a fantastic, personal iconography with often festive and theatrical effects.

In the neo-academicism of **Timur Novikov** – typical to the school of Saint Petersburg – there is a clear rejection of the ideological conventions of socialist realism with its triumph of workers, soldiers and rulers. His work is also remarkable for the aesthetic refinement that stands out as in the 'decadents' and dandies, an additional provocation in the Soviet Union where homosexuality was denied (and remains highly controversial). Novikov applies the principles of composition and depicts heavy machines as in constructivism. By contrast, the supple textile medium refers to the traditional rural Russian folk culture. In this, his works convey a longing for Russia as a utopia.

Room 7

Jim Shaw's *Thrift Store Paintings* (1970–ongoing) mark a high point in the questioning of the conventions of beauty, and in how aesthetic styles penetrate our consciousness. This work brings together paintings in every possible style and genre imaginable, by aspiring, amateur or failed painters according to an artistic and aesthetic ideal picture, but were all ultimately judged as ugly or unsuitable. Like his Los Angeles contemporaries Paul McCarthy and Mike Kelley, Shaw appropriates elements from the popular, marginal counterculture in order to abolish the distinction between the so-called high and low art. Since the 1970s, Shaw has been buying paintings by mostly anonymous artists in pawnshops and second-hand stores for anywhere between 5 and a maximum of 35 dollars per canvas. Hanging them up according to the principle of the salon, he uses categories such as 'Portraits', 'Psycho', 'Landscapes' and 'Still lives', among others: they are like a catalogue of the personal fantasies and private obsessions in the United States. He hunts for overarching themes and archetypes in the self-awareness of the makers: religion, virtue and sin, sex, violence, nature, science fiction, hope, nightmares. Rather than a lexicon of failures, the naive, disquieting but also amusing fantasies stand for the dark side of modernity's rationalist belief in progress.

With his butane gas bottles painted with traditional Delft Blue motifs, **Wim Delvoye** once again relies on cultural appropriation by applying the refined, decorative and precious glazing motif to an elementary functional, metal container.

Both Delft Blue and the gas bottle are endlessly reproducible and standardized: one, however, with an artisanal, handmade motif that is purely decorative; the other a mechanical, identical container that is purely functional. Delvoye thereby compares two opposite principles of 'value': usefulness and pleasure.

The arrangements and compositions of found objects by **Guillaume Bijl** – reminiscent of still lives – aim to render visible the patterns, details and taste judgements dulled by habit and repetition. By bringing reality into the limelight, the aesthetic – especially the absurd and surreal – qualities of the banal stand out.

Room 8

The subtle unsettling of strict formalism and rationalist, industrial systematics has long been on the agenda of feminist inspired female artists. They are working on an idea of beauty that does not rest on elegant, sterile perfection, but on organic processes, imperfect surfaces, evolving forms, unstable materials and visceral corporality.

For her sculptures from the 1980s, **Lili Dujourie** drew on the aesthetics and repertory of the baroque and of Mannerism. She assembled voluptuous, sensual draperies in lavish and noble materials and reflections. The contrast with the cold, industrial materials and the sterile artificiality of consumer goods could not be any greater. The usual interpretation of her work is that it is a reevaluation of local sensibilities through the reference to Flemish painting as opposed to rising global homogenization. However, Dujourie's sculptures literally form the baroque sensual fold or wave; a form that never quite reveals itself, but always covers up parts secretively, suggestively and seductively.

In the late 1980s **Nan Goldin** showed the images of her environment for the first time outside the subculture of Boston. Goldin brought together intimate photography and the snapshot aesthetic of reportage photography in tender (sometimes cruel) observations of the LGBT subculture. She documents an environment that is marginalized by its sexual orientation. By confronting viewers with situations in which voyeurism and exhibitionism form the mechanism around which different scenes unfold, this community affirms its

self-awareness and self-image.

Cindy Sherman deconstructs how gender representations of female sexuality are systematically refined and transformed in film, art and counterculture as the phantasmagorical simulation of mechanical sexuality in the photo-novels of pulp literature.

Julião Sarmiento populates his paintings with suggestive attitudes and gestures full of sensual and erotic tension. Worked into an overpowering background in an inconspicuous manner, the representations define themselves as afterimages, memories or fantasies.

Ann Veronica Janssens' work on light and reflection is in itself also about the possibility and the limits of absolute visibility. She invariably attaches these questions to contemporary technologies and constructs them with universally available, ordinary materials. The string with glass beads is a simple but efficient 'thing', which dominates its environment discreetly. It unobtrusively demands our attention and gaze through the reflection and diffraction of light. The different spheres each fragment the light distinctly and challenging a frontal and unequivocal perspective. Thanks to the bending, mirroring and splintering of the light on the glass pearls, an unending exchange unfolds between the object and its environment.

Sherrie Levine makes painstakingly meticulous, handmade copies of iconic objects, here an abstract grid of a checkerboard. Striking is the absence of any personal gesture in the perfect simulation of a mechanically reproduced object.

Room 9

The seminal exhibition *Magiciens de la Terre* took place in 1989 at the Centre Pompidou and at La Villette in Paris. What was remarkable about this show was not only that Western and non-Western artists were invited, but above all that they were treated equivalently. Academically formed refinement stood on an equal footing with self-taught and ritual practices. The exhibition is seen today as the pivotal moment at which the art world opened itself up to globalization.

Of the African artists who were introduced at the time, it is especially the work of **Chéri Samba** that gained immediate appreciation. His style, borrowed from advertising billboards and pedagogical diagrams, is immediately graspable by the spectator. The emergence of his work coincided with the search for a new optimism in an exotic ideal by the Western art world. In line with the popular traditions of moralist fables and foundational parables, Samba focuses attention with his canvases on abuses in Congolese society.

Bodys Isek Kingelez's visionary designs of iconic buildings and cities turn his architectural models into the most explicit proof of the worldwide spread and application of the modernist formal repertoire and conceptions, with a personal reading and local interpretation.

Patrick Van Caeckenbergh worked on the representations of knowledge systems and knowledge transfer via encyclopaedias, diagrams, charts and stories. The *Scheerspiegel tot nut van missionarissen en ontdekkingsreizigers* [Shaving Mirror for the Use of Missionaries and Explorers] questions

the pseudo-scientific division of humanity into races, the basis of the ideology of supremacy and the concept of racial hygiene. An endless spiral with the heads of known thinkers from history shows a mnemonic method. The spiral represents all the knowledge ever accumulated in the microscopic symbol of a raindrop.

Best known for his parodying of brand icons, **Alexander Kosolapov** mobilizes the emblems of the superpowers in satires alluding to their fantasies of omnipotence. He fills in the traditional, orthodox icon of the Virgin with Child with a photographic reproduction of caviar.

Room 10

After the fall of the Iron Curtain in 1989, cultural exchange that until then had been a diplomatic part of the propaganda battle between the two ideological spheres of influence, was given a new élan. The question was no longer whether victorious capitalism or collectivism was of use, but rather whether the impoverishment of spirituality and of experience that the technological and modern industrial progress ideology had caused, analysed, compensated, adapted or offered other insights.

Thierry De Cordier's curtain made of fish bones can be looked at from the perspective of symbolical re-evaluation of the fundamental values in aesthetics and existential issues.

Polish artist **Miroslaw Balka** creates simple but impressive sculptures, which are suggestive due to traces and remnants of their rudimentary fabrication in basic materials. They often evoke oppressive or unpleasant spaces. Behind Balka's work lurk memories of the concentration camps, the systematic dehumanization and destruction by totalitarian dictatorships. His work compels us to deal with this charged past.

After the 'years of lead' of the dictatorships in Latin America, the intense and idiosyncratic interpretation of modernity of the continent manifested itself in the work of several artists. A respectful approach to local history, traditions, knowledge and equality with the rationalist production and scientific techniques were characteristic.

The Belgian artist **Francis Alÿs** emigrated to Mexico in the mid 1980s and launched into his personal oeuvre there

in the late 1980s. This early miniature model for a public intervention shows the combination of playful, carnivalesque and grotesque images and a tragic-melancholic commentary on well-intended but fruitless social plans.

Gabriel Orozco's masterly sculpture *Piedra que cede* [Yielding stone] is not a mineral stone, but composed of traditionally-made rubber that can absorb prints of objects and manipulations in its substance. It was rolled through the streets as an instrument, absorbing all the city's traces.

Walter Swennen quotes from many sources and paints according to layered, unpredictable, associative leaps and connections. In this work, Swennen plays both with the concept of a flash of insight, and with the dark and Gothic magic realism on which the youth author John Flanders / Jean Ray had a patent in his widely read, cheap books: the *Vlaamsche Filmkens* ("Flemish Flicks").

Merci / Bedankt / Thank you

Nous remercions tous les prêteurs, les artistes, galeries, stagiaires ainsi que toutes les collections qui nous ont précieusement informés sur la localisation d'œuvres.

Wij danken alle bruikleengevers, kunstenaars, galerijen, stagiaires en alle verzamelingen die informatie deelden over de bewaarplaats van werken.

We thank all lenders, artists, galleries, interns and all collections that shared information about the repository of works.

Jean-Pierre Berghmans, Lucien Bilinelli, Vladimir & Patricia Cardon de Lichtbuer, Wilfried & Yannicke Cooreman, Geoffroy Darconnat, Francis de Beir, Eric & Katrien Decelle, Lieven & Chris Declerck, Mimi Dusselier, Jan Hoet Jr., Marianne Hoet, Karel Hooft, Martine Cosyns, Sophie Frouchart, Xavier Hufkens, Rodolphe & Vanessa Janssen, Sébastien Janssen, Philippe & Ines Kempeneers, Ilse Kuijken, Naninga Lens, Lhoist Collection, Francis Mary, Greta Meert, Suzon & Anne Pannier, Philippe Piessens, Agnes & Jean-Pierre Rammant, Luc Saucier, Dirk & Carla Schutyser, Alain Servais, Bernard Soens, Micheline Sz wajcjer, Sabine Taevernier, Jos & Selma Vandermolen, Dhr. Van Eeckeren, Walter & Bernise Vanhaerents, Mia & Valérie Van Hool, Bruno & Gael van Lierde, Mark & Edith Vanmoerkerke, Jocelyne Vanthournout, Pascale van Zuylen

Événements / Evenementen / Events

08.05.2018, 20:00

Débat *Debat* **Debate**

Modérateur *Moderator*: Sam Steverlynck, journaliste *journalist* HART Magazine

10.05.2018, 20:00

Conférence *Lezing* **Lecture** (FR): Thierry Lenain, professeur philosophie *professor filosofie* **professor philosophy**, ULB

16.05.2018, 19:00

Conférence *Lezing* **Lecture**: Frank Vande Veire, philosophe et professeur *filosoof en docent* **philosopher and teacher**, Hogeschool Gent

23.05.2018, 19:00

Look Who's Talking (FR)

François Curlet, artiste *kunstenaar* **artist**

26.05.2018, 16:00

Look Who's Talking (NL)

Guillaume Bijl, artiste *kunstenaar* **artist**

01.07.2018, 16:00

Look Who's Talking (EN)

Dirk Snauwaert, curateur *curator*

12.08.2018, 16:00

Look Who's Talking (NL)

Dirk Snauwaert, curateur *curator*

Plus d'événements et infos sur *Meer evenementen en info op* | **More events and info on:** www.wiels.org

Info

Unexchangeable
19.04 – 12.08.2018

WIELS

Av. Van Volxem/n 354
1190 Bruxelles *Brussel* **Brussels**

Avec le soutien de *Met de steun van* **With the support of** Eeckman Art & Insurance



Niveau / Verdieping / Level 1

