

WIELS

ZS
WS
RL
OS

27.09.19 - 05.01.20

MET / AVEC / WITH:

LUIZA CROSMAN
HELEN DOWLING
TOON FIBBE
NAÏMÉ PERRETTE
LEANDER SCHÖNWEGER
EMMANUEL VAN DER AUWERA
JELENA VANOVERBEEK

NL

Open Skies is een groepstentoonstelling die de steeds luidere roep om transparantie in de samenleving in vraag stelt. Zeven kunstenaars verkennen in deze tentoonstelling onze openbare en privéruimtes van vrijheid.

FR

Open Skies est une exposition de groupe qui défie l'appel de plus en plus fort pour la transparence dans notre société. Sept artistes y explorent nos espaces de liberté publics et privés.

EN

Open Skies is a group exhibition that challenges the ever louder call for transparency in society. It does so through the contributions of seven artists who explore our public and private spaces of freedom.

OPEN

SKIES

NL

Transparantie komt met vergaande eisen: geef je bloot, maak je identiteit bekend en pas je aan; ruil intimiteit en authenticiteit voor controle, winst of veiligheid. Transparant worden de dingen als ze hun ambivalentie verliezen, wat op sommige gebieden kan gezien worden als een goede zaak. Niemand kan echter absoluut transparant zijn; zelfs niet voor zichzelf. In zijn manifest *De transparante samenleving* (2012) houdt de filosoof Byung-Chul Han daarom een pleidooi voor mysterie, schijn en nuance als vormen van verzet.

De titel van de tentoonstelling doet denken aan de typische afbeeldingen die als digitale schermbeveiligers of in advertenties worden gebruikt om de ogenschijnlijk immateriële 'clouds' van onze computernetwerken op te roepen (die ons al dan niet in positieve zin verbinden). *Open Skies* is daarnaast ook de naam van een verdrag tussen de NAVO-lidstaten om wederzijds het luchtruim open te stellen om bewakingsbeelden te mogen maken. Zo blijkt dat de heldere lucht boven onze hoofden veel geheimen herbergt en strenger geregeld is dan het blote oog kan waarnemen.

De kunstenaars die deel uitmaken van deze tentoonstelling zijn afkomstig uit verschillende landen, maar zijn bijna allen werkzaam in België. Ze staan op een betekenisvol punt in hun carrière, maar stelden nog niet vaak tentoon op institutioneel niveau. Hierdoor zet WIELS haar engagement voort in het ondersteunen van beloftevolle talenten. *Open Skies* gaat nader in op de manieren waarop deze kunstenaars omgaan met een cultuur van verkooppraatjes, intentieverklaringen en het vergaren van 'likes' op sociale media. In plaats daarvan kiezen ze voor een spel met maskers en codes, projecties en fantasieën, op het snijvlak van taal, populaire cultuur en digitale technologie.

FR

Les exigences posées par la transparence ont une portée très large: exposez-vous, identifiez-vous, alignez-vous. On échange notre intimité et notre authenticité à des fins de contrôle, de profit ou de sécurité. Les choses deviennent transparentes quand elles perdent leur ambivalence, ce qui peut être perçu comme positif dans certains domaines. Cependant, personne ne peut être absolument transparent, pas même envers lui-même. Dans son manifeste *La société de transparence* (2012), le philosophe Byung-Chul Han formule une proposition à contre-courant, en faveur du mystère, de l'ombre et de la nuance, comme formes de résistance.

Le titre de l'exposition évoque les images utilisées comme économiseur d'écran ou employées dans la publicité pour évoquer les « nuages » apparemment immatériels qui nous relient, pour le meilleur ou pour le pire. *Open Skies* est également le nom d'un traité entre les membres de l'OTAN visant à ouvrir leur espace aérien afin de pouvoir, entre autres, mettre en place un programme de vols de surveillance. Car même le ciel bleu au-dessus de nos têtes recèle de nombreux secrets et est beaucoup plus réglementé que ce que l'œil pourrait nous laisser croire.

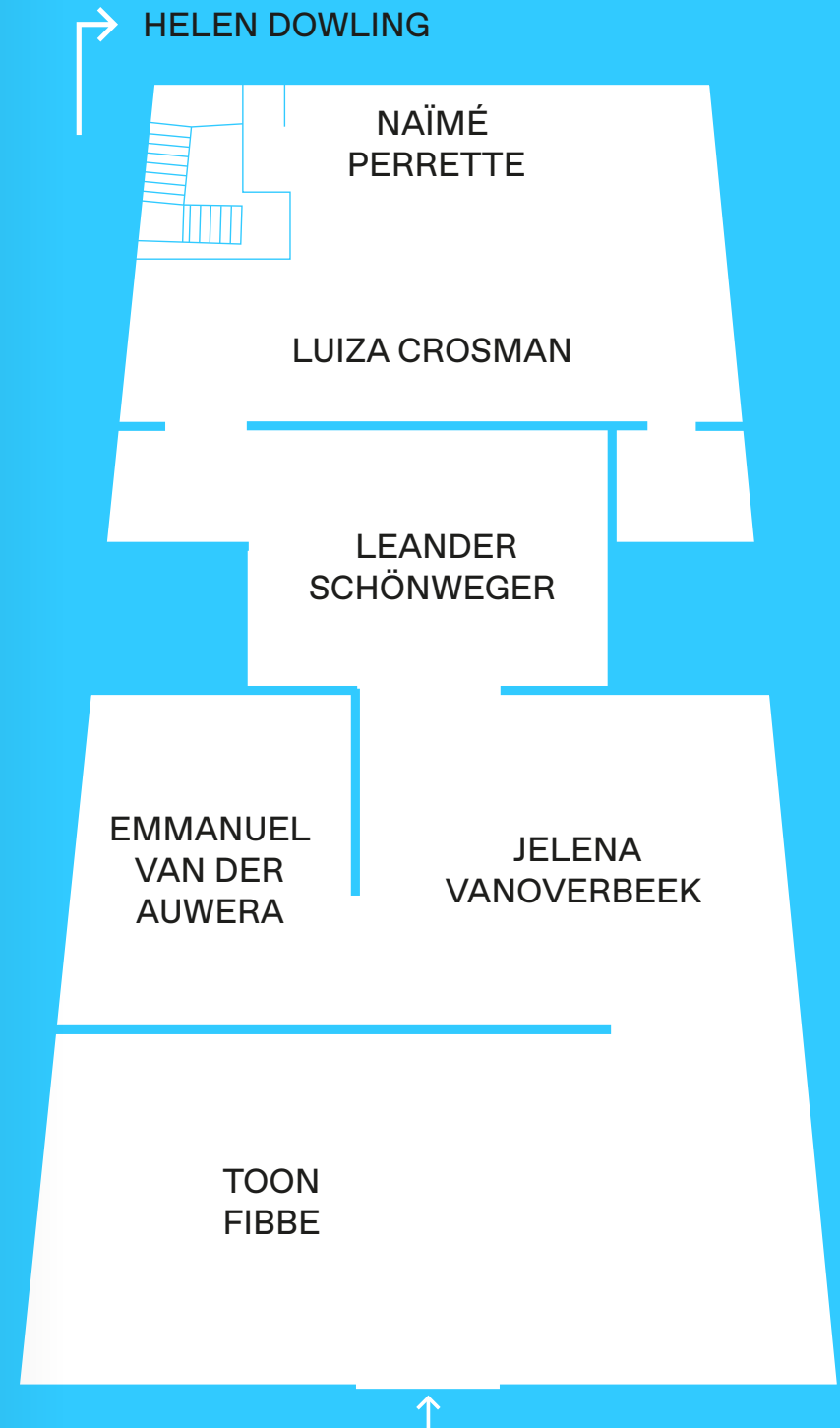
Issus de différents pays, les artistes de cette exposition sont installés en Belgique ou ont tissé des liens forts avec ce pays. Ils peuvent tous être considérés comme étant à un moment charnière dans le développement de leur pratique, avec plusieurs années d'expérience derrière eux, mais sans que leur travail ait souvent été présenté au niveau institutionnel pour autant. *Open Skies* poursuit donc l'engagement continu du WIELS dans le soutien des pratiques émergentes, et se penche sur la façon dont ces artistes cherchent à échapper au règne du bouton « j'aime », à se défaire des déclarations d'intention réductrices. Ils créent des œuvres qui jouent avec les masques et les codes, les projections et les fantasmes, à l'intersection du langage, de la culture populaire et de la technologie digitale.

EN

The demands of transparency today are far-reaching: expose, identify and align yourself, trade intimacy and authenticity for control, profit or security. Transparency entails a loss of ambivalence, which could be seen as a positive quality in certain domains. However, no-one can be absolutely transparent, even to themselves. The philosopher Byung-Chul Han in his manifesto *The Transparency Society* (2012), has made a counterclaim for mystery, shadow, and nuance as forms of resistance.

The exhibition's title evokes the stock images used as digital screensavers or employed in advertising to evoke the seemingly immaterial "clouds" of information that connect us, for better or worse. *Open Skies* is also the name of a NATO pact designed to open its members' airspace for the purpose of making surveillance images, suggesting how even the clear blue sky above us contains many layers and secrets, and is far more regulated than the eye can see.

Coming from a variety of countries, the artists included in this exhibition are all based in Belgium or have deep-rooted ties here. They could all be considered to be at a key point in their careers, with several years of work behind them but without extensive institutional exposure to date. The exhibition thus continues WIELS' ongoing commitment to supporting emerging practices. *Open Skies* takes a closer look at the ways these artists seek to elude the reign of the like-button, evade the elevator pitch or entangle the reductive statement of intent. Instead, they create works that play with masks and codes, projections and fantasies, at the intersection of language, popular culture, and digital technology.



TOON FIBBE

(1987, NEDERLAND / PAYS-BAS / THE NETHERLANDS)

NL

Al vele jaren verkent Toon Fibbe met zijn performatieve werk de duistere wereld van financiële instellingen en de spoken van het kapitalisme. In zijn onderzoek naar de figuur van de beurshandelaar stootte hij op een artikel in *The Wall Street Journal* uit de late jaren 1990 over de terugkeer van plateauschoenen op de beursvloer in Chicago: de handelaars droegen ze om groter en zichtbaarder te worden, en zo sneller te kunnen kopen en verkopen. Volgens die competitieve logica werden de schoenen hoger en hoger, als een stukje extravagante kitsch in een heel macho-omgeving. Ze deden hun intrede net voor de markten werden gedigitaliseerd en de menselijke beurshandelaar bijgevolg begon uit te sterven. Geïnspireerd door de verhoudingen tussen mode, snelheid en kapitaal creëerde Fibbe een meerdelige installatie met de titel *Too big to fail, too small to notice* (2019). Het werk omvat een video, een mechanisch pratend hoofd en sculpturen van handen.

In de enigzins hyperkinetische video is de kunstenaar te zien, gekleed in een kleurrijk beurshandelaarsjasje en plateazolen, terwijl hij de gecodeerde handgebaren voordoet die gangbaar waren op de 'beursvloer' en het verhaal vertelt van een beurshandelaar op zoek naar evenwicht. Het werk flirt met de sfeer van een modeshow of een nachtclub: stroboscoopachtige flitsen en housemuziek vullen de ruimte en de handgebaren doen aan de 'vogues'-dansstijl denken. De beelden worden afgewisseld met een lange opname van landschappen uit Google Earth langs een rechte lijn tussen de beurstorens van Frankfurt en Londen. België neemt een bijzondere positie in langs die route, pal tussen de belangrijkste financiële centra van

Europa. Bij computergestuurde flitshandel is het cruciaal om over de snelste gegevensverbinding tussen die punten te beschikken, want iedere microseconde is een fortuin waard. Glasvezelkabels zijn al niet snel genoeg meer: ze zijn vervangen door een netwerk van zendtorens in privébezit die handel aan de lichtsnelheid mogelijk maken. Eén van die torens bevindt zich op het hoogste punt van België, de Signal de Botrange. Fibbes werk toont op een speelse manier hoe geografie een beslissende factor is geworden in de met elkaar verstrengelde machten van geld en de hoogte die iemand letterlijk kan bereiken.

FR

Depuis plusieurs années, par sa pratique performative, Toon Fibbe tente de percer l'opacité des institutions financières et de mettre les spectres du capitalisme au pied du mur. Alors qu'il étudiait le personnage du *trader*, il est tombé sur un article du *Wall Street Journal*, datant de la fin des années 1990 et décrivant la renaissance de la chaussure à plateforme à Chicago, dans le milieu des agents de change. Les *traders* la portaient pour se grandir, se rendre plus visible, et donc pouvoir opérer plus rapidement. Dans cette logique de compétition, les chaussures sont devenues de plus en plus hautes, donnant aux agents de change un aspect curieusement efféminé dans un environnement résolument macho. Ces chaussures sont apparues juste avant que la numérisation des marchés sonne le glas du *trader* humain. Sur base des rapports entre mode, vitesse et capital, Fibbe a développé une installation en plusieurs parties intitulée *Too big to fail, too small to notice* (2019). Elle comprend une vidéo, une tête parlante mécanique, et des sculptures de mains.

La vidéo au rythme frénétique montre l'artiste vêtu d'une veste d'agent de change haute en couleurs et juché sur des chaussures à plateforme. Répétant les gestes codés typiques du «parquet de la Bourse», il raconte l'histoire d'un *trader* en quête d'équilibre. Dans l'ambiance d'un défilé de mode ou d'une boîte de nuit, les flashes stroboscopiques et les sonorités de *house music* de la vidéo inondent l'espace, tandis que les signes de mains suggèrent un lien avec le *voguing*. En alternance avec cette séquence, une longue succession de paysages Google Earth s'étire le long de la ligne de mire entre les tours des marchés qui relient Francfort et Londres. La Belgique occupe une position particulière sur cet itinéraire, car elle est située entre ces grands centres financiers européens. Dans le trading haute fréquence, où chaque microseconde vaut une fortune, disposer de la connexion la plus rapide entre ces points est crucial. Les câbles à fibre optique, désormais jugés trop lents, ont été remplacés par un réseau de tours de transmission privées, permettant d'échanger des données à la vitesse de la lumière. Une de ces tours se dresse au point culminant de la Belgique, le Signal de Botrange. L'œuvre ludique de Fibbe révèle comment la géographie agit de façon décisive sur les forces financières mais aussi sur la hauteur qu'on peut littéralement atteindre.

EN

For several years, Toon Fibbe's performative work attempts to pierce the opacity of financial institutions and to pin down the spectres of capitalism. Researching the figure of the stockmarket trader, he came across an article in *The Wall Street Journal* from the late 1990s about the revival of platform shoes on the

Chicago trading floor, worn by traders to become taller, more visible, and therefore able to trade faster. Following this logic of competition, the shoes became higher and higher, making for curiously camp footwear in a very macho environment. Such shoes started to appear just before markets were digitized, which marked the demise of the human trader. Drawing on the relationships between fashion, speed, and capital, Fibbe has developed a multi-part installation titled *Too big to fail, too small to notice* (2019). It comprises a video, a mechanical talking head, and sculptures of hands.

The rather frantic video shows the artist dressed in a colourful trading jacket and platform shoes while enacting the coded hand gestures that were commonly performed in the trading "pit", as he narrates the story of a trader in search of balance. Flirting with the atmosphere of a fashion runway or nightclub, the video's strobe-like flashes and soundtrack of house music flood the space, while the hand signs suggest a link with voguing. Intermixed with this footage is a long take of Google Earth landscapes travelling along the line of sight between the trading towers that connect Frankfurt and London. Belgium has a special position along this route, as it lies between these main financial centres of Europe. In high-frequency trading, having the fastest connection between these points is crucial, as microseconds are worth fortunes. Fibre-optic cables, no longer deemed fast enough, have been replaced by a network of privately-owned transmission towers to enable exchanges at the speed of light. One such tower is located at Belgium's highest point, the Signal de Botrange. Fibbe's work playfully explores how geography became a deciding factor in the intertwining forces of money and literally how high one can reach.

JELENA VANOVERBEEK

(1990, BELGIË / BELGIQUE / BELGIUM)

NL

Vanuit haar achtergrond in de grafische kunst verkent Jelena Vanoverbeek de gecombineerde werking van taal, beeld en architectuur in drie nieuwe, met elkaar samenhangende werken. In haar video *sexforwomenentertainmentformen* (2019) combineert ze dashcambeelden die de kunstenaar zelf heeft opgenomen tijdens een werkdag in loondienst (ze haalt post op) met citaten uit twee publicaties uit 1977: het boek *Sex for Women* en artikels uit *Playboy*.

De grote installatie met de titel *Sprachbau (London 1792)* (2019) is een monumentale houten replica van een winkelgevel die Vanoverbeek aantrof in een geïllustreerd boek over 19^e-eeuws Engels design. In haar versie zijn de vensters afgesloten, een verwijzing naar een manier van huiseigenaars in die tijd om de raambelasting te ontlopen. Op de ruimtes waar de glazen ruiten zouden moeten zitten, plaatste ze fragmenten uit een woordenboek van Engels jargon uit de vroege 20^e eeuw doorspekt met absurde humor.

De houten gevel fungeert als portaal naar de volgende tentoonstellingsruimte, waar we een installatie vinden naar het voorbeeld van hedendaagse etalages waarin huizen te koop worden aangeboden, met de titel *The Intimate Scale of Window Patterning* (2019). De industrieel geproduceerde ruiten imiteren de afwezige vensters van het werk *Sprachbau*. Eén zijde toont een originele billboardposter die op vrouwen is gericht (in dit geval reclame voor matrassen), verdeeld in afzonderlijke panelen. Aan de andere zijde zijn 38 zinnen in de stijl van tijdschriftkoppen te zien, zoals bijvoorbeeld: RELATIES WAARVAN JE NIET WIST DAT JE ERIN BEVOND.

Met deze nevenschikking van een historische en een hedendaagse vitrine, die bedoeld zijn om te adverteren, verkent Vanoverbeek de manier waarop de massaproductie van glas sinds de industriële revolutie de nieuwe fenomenen windowshoppen en etalagedecoratie heeft doen ontstaan. Tevoren vereiste de kunst van het verkopen een zeker talent voor theater, een gave voor taal (je moest 'rad van tong zijn') om kopers te verleiden. Door de komst van gestandaardiseerde etalages kon koopwaar worden uitgesteld zonder die presentatie door een menselijke verkoper. Vandaag lijkt een eindeloze stroom aan uitwisselbare beelden die rol te hebben overgenomen.

FR

À partir de son expérience dans les arts graphiques, Jelena Vanoverbeek explore le jeu combiné du langage, de l'image et de l'architecture dans trois œuvres interconnectées. Sa vidéo *sexforwomenentertainmentformen* (2019) associe une séquence de *dashcam* enregistrée par l'artiste au cours de son travail quotidien rémunéré (l'enlèvement du courrier postal) à des extraits de deux publications de 1977: le livre *Sex for Women* et des articles de *Playboy*.

La grande installation intitulée *Sprachbau (London 1792)* (2019) est une réplique monumentale en bois d'une vitrine découverte par Vanoverbeek dans un recueil de dessins anglais du XIX^e siècle. Dans sa version, cependant, les fenêtres de la vitrine sont fermées, en référence à une mesure prise par les propriétaires de l'époque pour éviter de payer l'impôt sur les fenêtres. Aux endroits où les vitres auraient dû se trouver, l'artiste a écrit des phrases imprégnées d'un humour absurde, combinant des expressions empruntées à un dictionnaire d'argot anglais du début du XX^e siècle.

C'est par cette façade en bois que le visiteur accède à la salle d'exposition suivante, occupée par une installation inspirée par les vitrines des agents immobiliers d'aujourd'hui. Intitulée *The Intimate Scale of Window Patterning* (2019), elle est constituée de panneaux industriels de la même taille que les fenêtres absentes de *Sprachbau*. D'un côté, l'installation présente une affiche originale visant un public féminin (en l'occurrence, une publicité pour matelas), divisée en panneaux. De l'autre côté apparaissent 38 phrases rédigées dans le style des accroches de magazines, comme par exemple: DES RELATIONS QUE VOUS NE VOUS CONNAISSIEZ PAS.

En juxtaposant des vitrines historiques et récentes, Vanoverbeek étudie la manière dont la production massive de verre entamée au cours de la révolution industrielle a lancé le phénomène du « lèche-vitrine » et de la publicité de façade. Auparavant, l'art de la vente nécessitait un certain talent théâtral, et suffisamment de bagout pour convaincre les acheteurs. L'apparition de vitrines standardisées a permis de vanter la marchandise sans l'intervention d'un commercial, tandis qu'aujourd'hui, un stock inépuisable d'images génériques semble avoir pris le relais.

EN

Building upon her background in the graphic arts, Jelena Vanoverbeek explores the combined agency of language, image and architecture in three new, interrelated works. Her video *sexforwomenentertainmentformen* (2019) combines dashcam footage recorded by the artist while going about her daily, salaried work (picking up post) with quotes from two publications from 1977: the book *Sex for Women* and articles from *Playboy*.

The large installation titled *Sprachbau* (*London 1792*) (2019) is a monumental wooden replica of a shopfront that Vanoverbeek saw in an illustrated sourcebook of English nineteenth-century designs. In her version, however, its windows are closed up, in reference to a measure that homeowners of the time adopted to avoid paying window tax. Onto the spaces where the glass panes would have been, she combined fragments of phrases taken from a dictionary of early twentieth-century English slang, infused with absurd humour.

This wooden façade functions as a doorway that leads to the next exhibition space, where we encounter an installation modelled after present-day window displays for selling property. Titled *The Intimate Scale of Window Patterning* (2019), its industrially produced panes mimic the absent windows of *Sprachbau*. One side presents an original billboard poster targeted at women (in this case, promoting mattresses), divided into separate panels. The other side presents 38 sentences written in the style of magazine headlines, such as: RELATIONSHIPS YOU DIDN'T KNOW YOU WERE IN.

By juxtaposing historical and recent showcases for advertising, Vanoverbeek examines the way in which the mass production of glass that began in the industrial revolution led to the new phenomena of “window shopping” and “window dressing”. Before, the craft of selling had called for a certain theatrical talent, a way with words (the gift of the gab) to persuade buyers. The introduction of standardized shop windows allowed goods to be displayed without the performance of a human sales agent, while today, an endless stock of generic imagery seems to have taken over that role.

EMMANUEL VAN DER AUWERA

(1982, BELGIË / BELGIQUE / BELGIUM)

NL

Emmanuel Van der Auwera is al langer geïntrigeerd door de invloed van technologische ontwikkelingen op de manier waarop we de wereld zien en begrijpen. *Wake Me Up at 4:20* (2018) is een video waarin innovatieve beeldtechnologieën worden gebruikt voor een reflectie over identiteitspolitiek en recente trends op het internet rond YouTube-beroemdheden en zelfmoordmemes. We zien hoe ‘echte’ verhalen door avatars worden verteld, wat doet nadenken over het feit dat mensen vandaag de drang voelen om zich online helemaal bloot te geven, maar dat vaak op één of andere manier gemaskerd doen.

Van der Auwera deconstrueert – soms letterlijk – apparatuur en beelden om de vele betekenislagen ervan bloot te leggen. De installatie *VideoSculpture XX* (*The World's 6th Sense*) (2019) bestaat uit een aantal monitors waarvan de kunstenaar de externe filter heeft verwijderd, waardoor de visuele informatie die ze tonen onmogelijk te ontcijferen is met het menselijk oog. Verspreid over de ruimte staan statieven met platen in plexiglas die dienen om de beelden te doen verschijnen, ver van de schermen aan de muur waar ze worden afgespeeld. Terwijl we ons door de ruimte verplaatsen onthullen ze beelden van warmtecamera's die op de schermen worden afgespeeld. Ze zijn opgenomen vanaf één enkel punt in Las Vegas en tonen een bijna onherkenbare impressie van de stad, waarin haar megacasino's en hotels van hun schreeuwerige kleuren zijn ontdaan en de bezoekers niet weten dat ze worden gefilmd.

Van der Auwera heeft voor dit werk filmbeelden gebruikt die oorspronkelijk waren bedoeld om aan militaire bedrijven te tonen hoeveel details een thermische camera van op afstand kon waarnemen. Thermische beeldvormingstechnologie, die geadverteerd wordt als het ‘zesde zintuig’ van de wereld, maakt accurate surveillance mogelijk voor tal van toepassingen, zoals brandbestrijding, navigatie, veiligheid en wetshandhaving, ongediertebestrijding en medische diagnostiek. Van der Auwera's videotripteek speelt een dubbele rol, als beeld en beeld-jager, toezicht houdend vanaf een scherpschutterstoren. Zelfs door de lenzen zijn we niet in staat om deze beeldtechnologie volledig te ontcijferen, die oorspronkelijk niet bestemd was voor gebruik door mensen maar om te worden verwerkt door artificiële intelligentie. Door de onafgebroken beeldenstroom die vandaag voortkomt uit de ‘oorlog tegen terreur’ en het conflict in Irak en Syrië, met name militaire dronebeelden die door de reguliere media worden verspreid, associëren we deze in wezen onschuldige beelden van het dagelijks leven in een stad echter meteen met spanning en een potentieel gevaar.

FR

Emmanuel Van der Auwera s'est longtemps intéressé à la manière dont les progrès technologiques modifiaient notre manière de voir et de comprendre le monde. *Wake Me Up at 4:20* (2018) est une vidéo qui utilise les nouvelles techniques d'imagerie pour explorer la politique identitaire et les récentes tendances Internet relatives aux célébrités YouTube et aux mêmes sur le suicide. Basée sur des récits « réels » racontés par des avatars, elle montre comment les gens d'aujourd'hui se sentent obligés de faire des révélations en ligne, souvent masquées, ce qui pose question quant à l'authenticité et la visibilité.

Van der Auwera déconstruit – parfois au sens propre – équipement et imagerie pour en révéler la signification à différents niveaux. L'installation *VideoSculpture XX (The World's 6th Sense)* (2019) est constituée de plusieurs moniteurs que l'artiste a dépouillés de leur filtre externe, rendant leur information visuelle indécodable pour l'œil humain. Disséminés dans la salle, des trépieds supportent des plaques de plexiglas qui permettent de faire apparaître les images sur les écrans muraux. Ces images vidéo thermiques apparaissent au gré de nos déplacements dans la salle. Elles ont été saisies à Las Vegas depuis un point de vue unique qui donnent une vue quasi méconnaissable de la ville, pourtant connue pour ses méga-casinos et hôtels privés haut en couleurs et kitsch.

Van der Auwera s'est approprié une séquence destinée à montrer la capacité d'une caméra thermique à repérer des détails à distance à des entrepreneurs militaires. Présentée comme « le sixième sens » du monde, l'imagerie thermique assure une surveillance poussée dans de nombreux domaines, dont la lutte contre les incendies, la navigation, la sécurité et le maintien de l'ordre, le contrôle des parasites, les diagnostics médicaux, etc. L'installation de Van der Auwera joue un double rôle d'image et de chasseur d'image, à l'affût depuis la tour du *sniper*. Même à travers les lentilles, nous sommes incapables d'appréhender totalement cette technologie visuelle militarisée, qui n'a pas été conçue pour des spectateurs humains, mais pour être manipulée par des intelligences artificielles. Cependant, habitués aux images générées par l'interminable « guerre contre le terrorisme » et les conflits en Iraq et en Syrie – en particulier les séquences filmées par des drones militaires et partagées par les médias grand public – nous percevons immédiatement une tension et un danger potentiel dans ces enregistrements pourtant anodins de la vie urbaine au quotidien.

EN

Emmanuel Van der Auwera has long been interested in how technological developments alter our way of seeing and understanding the world. *Wake Me Up at 4:20* (2018) is a video that uses novel imaging technologies to explore identity politics and recent internet trends dealing with YouTube celebrities and suicide memes. It features “real” stories told by avatars, examining the way in which people today feel compelled to reveal all online, but often while wearing some form of mask, thus raising questions about authenticity and exposure.

Van der Auwera deconstructs – sometimes literally – equipment and imagery to reveal multiple layers of meaning. The installation *VideoSculpture XX (The World's 6th Sense)* (2019) consists of several monitors that have been stripped of their outer filter by the artist, rendering their visual information impossible to decode with the human eye. Dispersed throughout the space are tripods holding plexiglass sheets that serve to bring into focus the images on the wall-mounted screens. As we move through the space, they reveal videos of thermal imaging playing on the screens. Captured from a single point in Las Vegas, these portray an almost unrecognizable view of the city, its mega casinos and hotels drained of their colour and camp, their visitors unaware they are being filmed.

Van der Auwera appropriated footage that was intended to demonstrate to military contractors a thermographic camera's ability to capture detail from a distance. Advertised as the world's “sixth sense,” thermal imaging offers precise surveillance for a range of uses, including firefighting, navigation, safety and law enforcement, pest control, medical diagnostics and others. His disassembled video triptych plays the double role of image and image-hunter, surveying from the sniper tower. Even through the lenses, we are unable to fully read this military-grade image technology, which was not made for human consumption but rather to be processed by artificial intelligence. However, following the imagery that has emerged from the ongoing “war on terror” and the conflict in Iraq and Syria, particularly drone footage from military sources shared by the mainstream media, we immediately read tension and potential danger into what is essentially benign footage of everyday urban life.

LEANDER SCHÖNWEGER

(1986, ITALIË / ITALIE / ITALY)

NL

Leander Schönweger haalt inspiratie uit dromen, waarnaar hij in zijn artistieke projecten vaak terugkeert. Zijn nieuwe, speciaal voor de locatie gemaakte werk *Something Steers Us Both* (2019) lukt een vergelijking uit tussen privéwoningen en institutionele gebouwen, en doet nadenken over architectuur, intimiteit en vervreemding. Door het spel met onnatuurlijke afmetingen lijkt de installatie wel een metaforisch konijnenhol. Wanneer we Schönwegers geïmproviseerde houten doolhof betreden, komen we terecht in wat de kunstenaar opvat als een universum van ruimtes die zich exponentieel en tot in het oneindige zouden kunnen vermenigvuldigen, als een fractaal of een geheugenpaleis.

De binnenwanden van de installatie zijn overdekt met kasten. Sommige vormen een deuropening die misschien wel te smal is voor een volwassene. De andere zijn gesloten en kunnen niet worden geopend, waardoor ze een verscholen inhoud suggereren, of misschien wel een leegte, zoals meubels die werden achtergelaten op een zolder, of verborgen in een kelder. Door onze controle te beperken over waar we heen gaan en waartoe we toegang hebben, evoceert Schönweger een situatie of activiteit die geheim wordt gehouden; waar we onderworpen zijn aan onze omgeving. Met subtiele afwijkingen van het vertrouwde worden we in een verbeeldingsruimte binnengeleid, iets wat steeds minder mogelijk wordt in een wereld die vraagt om volledige zichtbaarheid.

FR

Leander Schönweger tire régulièrement son inspiration de rêves qu'il revisite pour ses projets artistiques. Sa nouvelle œuvre *Something Steers Us Both* (2019), créée spécialement pour cette exposition, compare les habitations privées et les bâtiments institutionnels, explorant les notions d'architecture, d'intimité et d'aliénation, et se présente comme un terrier métaphorique. Quand nous pénétrons dans son labyrinthe en bois improvisé, nous découvrons ce que Schönweger conçoit comme un univers encapsulé de pièces qui pourraient se multiplier exponentiellement et à l'infini, tel un palais fractal ou mémoriel.

À l'intérieur de l'installation, les murs disparaissent sous la quantité d'armoires. Certaines de ces armoires encadrent une porte qui pourrait bien être trop étroite pour être franchie par des adultes. Les autres, fermées, suggèrent un contenu douteux ou une vacuité, typique des meubles abandonnés dans un grenier ou cachés dans un sous-sol. En limitant notre contrôle sur nos propres allées et venues et les endroits auxquels nous avons accès, Schönweger évoque une situation ou une activité réduite au silence, où nous sommes les jouets de notre environnement. Par des ruptures subtiles avec notre milieu familier, nous sommes entraînés vers un lieu d'imagination, démarche qui devient de moins en moins possible dans un monde qui appelle à une visibilité totale.

EN

Leander Schönweger takes his inspiration from dreams that he often revisits in his artistic projects. His new site-specific work *Something Steers Us Both* (2019) provokes a comparison between private homes and institutional buildings, exploring notions of architecture, intimacy and estrangement. Playing with unnatural dimensions, the installation presents itself as a metaphorical rabbit hole. When we encounter his makeshift wooden maze, we enter what Schönweger conceives as an encapsulated universe of rooms that could multiply exponentially and infinitely, like a fractal or memory palace.

Inside the installation, the walls are covered with an array of closets. Some form a doorway that may be too narrow for adults to fit through. Others are closed and impossible for us to open, suggesting a lurking content, maybe even an emptiness, typical to pieces of furniture abandoned in an attic, or hidden in a basement. Limiting our control over where we can go and what we have access to, Schönweger evokes a situation or activity that has been silenced, where we become subjected to our surroundings. By subtle breaks with the familiar, we are led into a place of imagination, something that becomes less and less possible in a world that calls for full visibility.

NAÏMÉ PERRETTE

(1989, FRANKRIJK / FRANCE)

NL

Naïmé Perrette heeft een achtergrond in animatie en video; sommige van haar projecten keren steeds opnieuw terug in diverse media en vormen. In recente werken toont ze zich geïntrigeerd door de nieuwe manieren van kijken die Google Earth en Street View ons bieden: de manier waarop de camera haar in staat stelt om met die 'bevroren' wereld in interactie te treden. Voor deze tentoonstelling maakte ze het werk *Oversights* (2019), doorschijnende vinylstickers voor vensters met virtuele weergaven van eenzelfde plaats vanuit verschillende perspectieven: boven, onder en in een tunnel. De kunstenaar is geïnteresseerd in gebieden in transformatie, die zich ontwikkelen met snelheden die moeilijk te volgen, documenteren of achterhalen zijn. In dit geval gaat het om een snelweg die naar een ander land leidt, en de toegang tot een voormalig kamp waar mensen lange tijd hebben gewacht in de hoop op een betere woonplaats.

Terwijl Europese politici proberen gemarginaliseerde bevolkingsgroepen weg te houden van hun grenzen of stadscentra in een poging ze onzichtbaar te maken, worden de middelen om landschappen virtueel te verkennen steeds beter. Je kunt je afvragen of onze virtuele landkaarten helpen om een probleem te maskeren, uit het zicht en op een afstand te houden. Perrette roept vragen op rond de tactiek van het onzichtbaar maken: wie heeft de macht om kaarten op te stellen? Wie geeft vorm aan ons beeld van de wereld? Hoe direct (of hoe belemmerd) is onze toegang tot die gemedieerde plekken? De agenda achter zulke apolitiek geachte digitale tools lijkt zelf ook onzichtbaar.

Hierdoor gaan we ze vanzelf beschouwen als onschuldige weergaven van de werkelijkheid wanneer we als schijnbaar alwetende toeschouwers op het web surfen. Perrettes werk exploreert die paradoxale verhouding tussen geavanceerde cartografie en fysieke afstand, en herinnert ons eraan dat we steeds kritische filters moeten gebruiken bij het bekijken van 'neutrale' beelden.

FR

Dans le travail de Naïmé Perrette, issu de la vidéo et de l'animation, certains projets resurgissent et se transmutent à travers différentes formes et supports. Dans ses œuvres récentes, elle a été intriguée par les nouvelles techniques de visualisation proposées par Google Earth et Street View: la manière dont la caméra permet d'explorer le monde « figé » et d'interagir avec lui. Pour cette exposition, elle a réalisé *Oversights* (2019), des vinyles translucides collés sur les fenêtres, reproduisant des vues virtuelles d'un même site saisi sous différents angles: par au-dessus, par en dessous et depuis l'intérieur d'un tunnel. L'artiste s'intéresse aux zones en transformation, se développant à toute vitesse au point que leur évolution est difficile à suivre, documenter ou retracer. Ce site particulier comprend une autoroute menant vers un autre pays et l'entrée d'un ancien campement, où des personnes ont attendu dans l'espoir d'atteindre un jour un meilleur endroit où vivre. Capturées à quelques années d'intervalle, ces images enchevêtrées illustrent les distorsions qui surviennent entre différents stades de visualisation, immobilisant les images à des moments discordants.

Alors même que la politique européenne s'efforce d'écarter les populations marginalisées des frontières ou des centres urbains dans le but de les rendre invisibles, les outils destinés au balayage virtuel des paysages ne cessent de s'améliorer. On pourrait se demander si nos cartes virtuelles ne contribuent pas à masquer ce problème, en le maintenant à distance et hors de vue. Perrette se confronte à ces questions d'« invisibilisation »: Qui a le pouvoir de dessiner des cartes? Qui encadre notre vision du monde? Dans quelle mesure notre accès à ces lieux est-il direct (ou obstrué)? Les intentions derrière ces outils numériques censés être politiquement neutres semble tout aussi invisibles. Ces paysages peuvent nous apparaître comme d'innocentes représentations du réel, tandis que les spectateurs prétendument omniscients que nous sommes surfent sur le web. L'œuvre de Perrette se construit sur cette relation paradoxale entre la cartographie de pointe et l'éloignement physique, nous rappelant de ne jamais nous attarder sur des images « neutres » sans filtres critiques.

EN

Naïmé Perrette has a background in animation and video, with certain projects transmuting across various media and forms. In recent works she has been intrigued by the new viewing techniques available with Google Earth and Street View: the way that the camera allows her to explore and interact with this "frozen" world. For this exhibition, she has made *Oversights* (2019), translucent vinyls for WIELS' windows, featuring virtual renderings of one site taken from differing perspectives: above, underneath and

inside a tunnel. The artist is interested in zones under transformation, developing at speeds that are hard to follow, document or retrace. This particular site includes a highway leading to another country and the entrance to a former encampment, where people have waited in the hope of reaching a better place to live. Captured at a few years' interval, these jumbled views represent the distortions that occur between different moments of viewing.

While European politics try to keep marginalized populations away from their borders or city centres in an attempt to make them invisible, tools to virtually browse landscapes are constantly improving. One might wonder if our virtual maps assist in masking a problem, keeping it out of sight and at a distance. Perrette addresses such questions of "invisibilisation": Who has the power to make maps? Who frames our view onto the world? How direct (or obstructed) is our access to these mediated places? The agenda behind these supposedly apolitical digital tools seems invisible too. We therefore tend to experience them more readily as innocuous representations of the real while surfing the web as apparently omniscient viewers. Perrette's work builds on this paradoxical relationship between advanced cartography and physical remoteness, reminding us that we always need to apply critical filters when examining "neutral" images.

LUIZA CROSMAN

(1987, BRAZILIË / BRÉSIL / BRAZIL)

NL

Als kunstenaars-onderzoekster werkt Luiza Crosman op het snijvlak van feminisme en informatietechnologie. Ze is geïnteresseerd in de zichtbare en onzichtbare connecties van ruimtes voor kunst en hun invloed op een structureel niveau. Haar multimedia-installatie *To all the contributory factors* (2019) bevat grafische elementen, diagrammen en hyperlinks die de tentoonstelling online voortzetten. Zo ontstaan een architectuur en taal van informatie die zich ook ontvouwt op uitgesproken materiële dragers – van metalen hekwerken die dienen als presentatiestructuren tot bedrukt behangpapier, metaal en textiel. Het werk is speciaal voor deze tentoonstelling gecreëerd en ontstaan uit open vragen die Crosman stelde aan het team van curatoren: wat zijn de dingen waarmee WIELS verbonden is – van financieringsorganen en personeel tot de fysieke omgeving? Hoe maken zij het bestaan ervan mogelijk? Hoe kan die informatie zichtbaar worden en hoe verkrijgen we er toegang toe?

Vanuit haar verlangen om uit te zoomen en verder te kijken dan de specifieke context van WIELS ontwierp Crosman behangpapier die suggereert hoe ruimtes voor kunst kunnen worden gezien als een megastructuur. Door middel van QR-codes worden de toeschouwers naar virtuele ruimtes geleid, waar ze teksten of geluidsfragmenten aantreffen over filosofie, sciencefiction, nieuwe technologieën en speculatieve praktijken. Bedrukte stoffen vormen het meer poëtische deel van de installatie, waar de gekribbelde notities en subjectieve bedenkingen van de kunstenaars worden getoond. Ten slotte slaan de twee video's met pratende hoofden een brug tussen

België en Brazilië, de twee landen waar de kunstenaars werkt. Ze tonen opgenomen Skypegesprekken met filosoof en opvoedkundige Jean-Pierre Caron en met Marília Loureiro, de curator van een culturele ruimte in São Paulo, en tonen zo een concreet voorbeeld van kunst, de ruimtes waar ze thuis is, en haar relaties met de wereld om haar heen.

FR

Artiste-chercheuse, Luiza Crosman travaille à l'intersection du féminisme et des technologies de l'information. Elle repense les structures des espaces artistiques à travers leurs connexions visibles et invisibles. Son installation multimédia *To all the contributory factors* (2019) combine visuels graphiques, diagrammes et hyperliens, qui étendent l'exposition au territoire numérique. L'architecture et le langage informationnels ainsi créés se déploient également grâce à des supports résolument matériels – des grillages métalliques qui servent de structures de présentation, papiers peints, métaux et tissus imprimés. L'œuvre, conçue spécialement pour cette exposition, s'est développée à partir de questions posées par Crosman à l'équipe des curatrices: Quelles sont les choses auxquelles WIELS est rattaché – des organismes de financement, des ressources humaines, son voisinage immédiat? Comment celles-ci rendent son existence possible? Comment faire apparaître ces informations et comment y accéder?

Dans son désir de dézoomer et de dépasser le contexte spécifique du WIELS, Crosman a créé un papier peint avec un texte sur l'interprétation des espaces artistiques comme

manifestations d'une mégastructure. L'accès à ce contenu est assuré par des codes QR, qui créent un lien hypertexte entre les spectateurs et des espaces virtuels, où se trouvent des textes ou des extraits sonores sur la philosophie, la science-fiction, les nouvelles technologies et les pratiques spéculatives. Les tissus imprimés constituent la partie la plus poétique de l'installation, où se révèlent les gribouillages et les observations subjectives de l'artiste. Enfin, les deux vidéos avec des têtes parlantes établissent une connexion entre la Belgique et le Brésil, les deux pays où l'artiste travaille. Elles diffusent des entretiens via Skype avec le philosophe et enseignant Jean-Pierre Caron, ainsi qu'avec Marília Loureiro, conservatrice d'un centre culturel à São Paulo, évoquant un autre exemple concret de l'art, ses espaces, et ses relations au monde qui l'entoure.

EN

As an artist-researcher, Luiza Crosman works at the crossroads of feminism and information technology. She is interested in rethinking the structures of art spaces through their visible and invisible connections. Her multi-media installation *To all the contributory factors* (2019) features graphics, diagrams, and hyperlinks which expand the exhibition into online territory, creating an informational architecture and language that also unfolds across very material supports: from metallic grids that serve as display structures to printed wallpaper, metal and fabrics. The work, conceived especially for this exhibition, grew from open questions that Crosman asked the curatorial team: What are the things that WIELS is connected to—from

funding bodies and human resources to the neighbourhood? How do they make it possible for it to exist? How can this information appear and how do we access it?

Following her desire to zoom out and also look beyond the specific context of WIELS, Crosman designed a wallpaper presenting a text on how art spaces could be seen as manifestations of a megastructure. This content can be accessed by QR codes that hyperlink us to virtual spaces, where we can find texts and sound fragments referencing philosophy, science fiction, new technologies and speculative practices. Printed fabrics compose the more poetic part of the installation, disclosing the artist's scribbles and subjective observations. Finally, the two videos with talking heads establish a connection between Belgium and Brazil, the countries between which the artist works. Broadcasting recorded Skype calls with philosopher and educator Jean-Pierre Caron, and Marília Loureiro, the curator of a cultural space in São Paulo, they foreground another concrete example of art, its spaces, and its relationships to the world around it.

HELEN DOWLING

(1982, VERENIGD KONINKRIJK / ROYAUME-UNI / UNITED KINGDOM)

NL

In haar video's onderzoekt Helen Dowling de mechanismen van het bewegende beeld, waarbij ze motieven combineert tot gelaagde en emotieve sequenties. Ze bevatten de meest uiteenlopende beelden – waaronder amateuristische videobeelden en gif-animaties – in allesomvattende composities van geluid en beeld. Dowling roept vragen op rond het auteurschap en verspreiding door beelden te gebruiken die ze heeft gekocht bij onlinebedrijven, met name stockfoto's van vrouwenlichamen. Dergelijke beelden worden doorgaans gemaakt vanuit een generisch perspectief, zodat ze in diverse contexten kunnen worden gebruikt. Vaak tonen ze mooie vrouwen op blije momenten. Dowling manipuleert de beelden om te breken met gestandaardiseerde weergaven.

In haar video *The Queen of Lemons* (2018) staat de vrouwelijke vorm centraal. Met een doortastende montage en digitale effecten combineert ze diverse soorten beelden: een door haarzelf gefilmd bezoek aan het Brusselse Museum Kunst & Geschiedenis; een roterende Afrikaanse sculptuur; een alledaags tafereel in een Starbuckscafé; en stockbeelden van een jong fotomodel dat op en neer springt op een trampoline. De kijker wordt meegevoerd langs tal van verschillende plekken en eindigt in de ruimte, of liever: een digitale simulatie ervan door het gratis onlineprogramma SpaceEngine. Deze visuele reis langs diverse vormen van digitale beeldreproductie deconstrueert de commerciële blik op het vrouwelijke lichaam, en blijft tegelijk verleidelijk werken.

Twee ventilatoren aan weerszijden van het scherm bieden een zachte fysieke

sensatie, terwijl de ambient soundtrack tot een hoogtepunt leidt met een steeldrumversie van de hit 'P.I.M.P.' van 50 Cent. De woorden die af en toe over het scherm schuiven of flikkeren, komen uit een episch gedicht van Kate Tempest met de titel 'Brand New Ancients' (2013). Het is een oproep om het prozaïsche niet te vergeten dat aan de basis ligt van het bestaan, en om onszelf opnieuw in het middelpunt van mythes en verhalen te plaatsen, want: 'jaloezie, tederheid, verwensingen en geschenken' zijn universeel.

FR

Les vidéos de Helen Dowling explorent les mécanismes de l'image animée, mélangeant les motifs pour créer des séquences stratifiées et pleines d'émotions. Elles rassemblent toute une gamme d'images – notamment des vidéos amateurs ou des GIF – dans une totalité globalisante de sons et d'images. Helen Dowling, qui s'interroge sur les questions de droits d'auteur et de la circulation des images, intègre à son œuvre des images acquises auprès de sociétés en ligne, avec une préférence pour les banques d'images de corps féminins. Tournées dans une perspective générique et donc utilisables dans différents contextes, ces séquences montrent souvent des femmes séduisantes vivant des moments joyeux. En les manipulant, Dowling aspire à rompre avec les descriptions standardisées.

Sa vidéo *The Queen of Lemons* (2018) est centrée sur la forme féminine. Grâce au montage et aux effets numériques, elle combine différentes sortes d'images: une visite qu'elle a filmée au Musée d'Art et d'Histoire à Bruxelles; une sculpture

africaine pivotante; une scène ordinaire dans un Starbucks; et une séquence libre de droit d'un jeune mannequin rebondissant sur un trampoline. La pièce entraîne le spectateur à travers une succession d'espaces jusqu'à l'extérieur, ou plutôt sa simulation numérique générée par un logiciel gratuit en ligne appelé SpaceEngine. Cette expédition visuelle parcourt divers modes de production d'images numériques, déconstruisant le regard commercial sur le corps féminin, tout en lui conservant son potentiel de séduction.

L'écran est flanqué de deux ventilateurs, qui provoquent une sensation physique agréable, tandis que la bande-son ambiante culmine avec une interprétation aux percussions de «P.I.M.P.», le tube de 50 Cent. Les mots qui apparaissent sporadiquement dans la vidéo, défilant ou clignotant sur l'écran, proviennent d'un poème épique de Kate Tempest, intitulé «Brand New Ancients» (2013). Un poème qui nous rappelle le fondement prosaïque de notre existence et nous invite à nous recentrer sur les mythes et les récits, car «jalousie, tendresse, malédictions et offrandes» sont universels.

EN

Helen Dowling's videos explore the mechanisms of the moving image, mixing motifs to create layered and emotive sequences. They envelop a variety of imagery – such as amateur video or gif animations – in all-encompassing ensembles of sound and image. Raising questions of image authorship and dissemination, she incorporates images acquired from online companies, focusing particularly on stock footage of female bodies. Such footage is shot

with a generic perspective so it can be used in a variety of contexts and often depicts beautiful women experiencing happy moments. In manipulating such images, Dowling's goal is to break from standardized depictions.

In her video *The Queen of Lemons* (2018), the female form is central. Employing sharp editing and several digital effects, she combines various types of footage: a visit filmed by the artist to the Brussels Art & History Museum; a rotating African sculpture; a mundane scene at Starbucks; and stock footage of a young model bouncing on a trampoline. The work takes us through a variety of spaces to end up in outer space, or rather its digital simulation generated by a free, online simulator called SpaceEngine. This visual journey explores various modes of digital image production, deconstructing the commercial gaze on the female body, while maintaining a seductive quality.

Two fans standing on each side of the screen offer a gentle physical sensation, while the ambient soundtrack climaxes with a steel-drum rendition of 50 Cent's hit "P.I.M.P.". The words appearing sporadically throughout the video, scrolling across or blinking on the screen, are taken from an epic poem by Kate Tempest, titled "Brand New Ancients" (2013). The poem is a call to put ourselves back at the centre of myths and stories, as "jealousy, tenderness, curses and gifts" are universal.

BIOGRAFIEËN / BIOGRAPHIES

NL

Luiza Crosman (°1987 Brazilië, woont in São Paulo) behaalde in 2017 een post-master in performancestudies bij a.pass, Brussel. In die tijd ontwikkelde ze projecten met ISELP, Greylight Projects en Constant, Brussel; KW Berlijn; en CAC Vilnius. Recente projecten zijn *TRAMA*, 33^e Biënnale van São Paulo (2018); en het educatieve platform *BLOCC* (Building Leverage Over Creative Capitalism), ontwikkeld aan de Sommerakademie Paul Klee, Bern (2019).

Helen Dowling (°1982 Verenigd Koninkrijk, woont in Delft) nam deel aan residentieprogramma's zoals de Rijksakademie, Amsterdam (2010-2011) en Via Farini, Milaan (2013), alsook workshops waaronder de Oberhausen Seminar; en Fondazione Antonio Ratti, Como. In 2019 had Dowling haar eerste museumsolo in GEM Museum voor Actuele Kunst, Den Haag.

Toon Fibbe (°1987 Nederland, woont tussen Brussel en Rotterdam) was resident bij de Jan van Eyck Academie, Maastricht (2014-2015); Deltaworkers, New Orleans (2016); en Kunsthuis Syb, Beetsterzwaag (2015). Recente werken werden presenteerde bij D21 Kunstraum, Leipzig; Nieuwe Vide, Haarlem; feelings, Brussel; en TENT, Rotterdam.

Naimé Perrette (°1989 Frankrijk, woont in Brussel) was resident aan de Rijksakademie in Amsterdam (2014-2015). Haar werk werd eerder tentoongesteld op de 5^{de} Ural Biennial; Eye Filmmuseum, Amsterdam; HKW, Berlijn; La Gaîté Lyrique, Parijs; en STUK, Leuven. Ze was co-curator van *La Part Mortelle*, een performatieve tentoonstelling in een Brusselse parkeergarage.

Leander Schönweger (Italië, 1986, woont in Brussel) was HISK-laureaat in 2018 en nam deel aan het Fogo Island residentieprogramma in 2015. Zijn werk was eerder te zien in groepstentoonstellingen zoals *Über das Neue. Junge Szenen in Wien* bij Belvedere 21 in Wenen (2019) en de 15^e Biënnale van Istanbul (2017). In 2014 ontving hij de Kunsthalle Wien prijs.

Emmanuel Van der Auwera (°1982 België, woont in Brussel) was WIELS-resident in 2012 en HISK-laureaat in 2015. Zijn werk werd eerder tentoongesteld bij KANAL – Centre Pompidou, Brussel; Palais de Tokyo, Parijs; en Mu.ZEE, Oostende. Hij heeft momenteel twee solotentoonstellingen in Brussel, bij Harlan Levey Projects en Botanique. Hij ontving onlangs de eerste schenking van de Fondation Goldwasser (2019).

Jelena Vanoverbeek (°1990 België, woont in Gent) was resident bij WIELS en FLACC in 2017. Ze had onlangs een solotentoonstelling bij Marquise, Brussel; publiceerde het kunstenaarsboek *English Shop Fronts*; en leverde een bijdrage voor *nY* magazine (nr. 39). Haar videowerk was eerder te zien bij Louise Dany, Oslo; en op het International Film Festival Rotterdam in 2013.

FR

Luiza Crosman (née en 1987 au Brésil, vit à São Paulo) a suivi un post-master en études des arts performatifs à a.pass, Bruxelles en 2017. Durant cette période, elle a développé des projets avec I'ISELP, Greylight Projects et Constant, Bruxelles; KW Berlin; et CAC Vilnius. Ses projets récents incluent *TRAMA*, la 33^{ème} Biennale de São Paulo (2018), et la plateforme éducative *BLOCC* (Building Leverage Over Creative Capitalism) développée à la Sommerakademie Paul Klee, Bern (2019).

Helen Dowling (née en 1982 au Royaume-Uni, vit à Delft) a participé à différents programmes de résidence, comme la Rijksakademie, Amsterdam (2010-2011) et Via Farini, Milan (2013), ainsi qu'à des ateliers comme les séminaires d'Oberhausen et de la Fondazione Antonio Ratti, Côme. En 2019, Dowling a bénéficié de sa première exposition monographique muséale au GEM Museum voor Actuele Kunst, La Haye.

Toon Fibbe (né en 1987 aux Pays-Bas, vit entre Bruxelles et Rotterdam) était résident à l'Académie Jan van Eyck à Maastricht (2014-2015); Deltaworkers, La Nouvelle-Orléans (2016); et Kunsthuis Syb, Beetsterzwaag (2015). Ses travaux récents ont été présentés à la D21 Kunstraum, Leipzig; Nieuwe Vide, Haarlem; feelings, Bruxelles; et TENT, Rotterdam.

Naimé Perrette (née en 1989 en France, vit à Bruxelles) a été résidente à la Rijksakademie à Amsterdam (2014-2015). Son travail a été exposé à la 5^{ème} Ural Biennial; à Eye, Amsterdam; au HKW, Berlin; à La Gaîté Lyrique, Paris; et au STUK, Leuven. Elle a co-organisé *La Part Mortelle*, une exposition performative dans un garage bruxellois.

Leander Schönweger (né en 1986 en Italie, vit à Bruxelles) était lauréat du HISK en 2018 et a participé au programme de résidence de Fogo Island en 2015. Son travail a été inclus dans des expositions collectives, notamment *Über das Neue. Junge Szenen in Wien* au Belvedere 21 à Vienne (2019) et à la 15^e Biennale d'Istanbul (2017). En 2014, il a été lauréat du prix Kunsthalle Wien.

Emmanuel Van der Auwera (né en 1982 en Belgique, vit à Bruxelles) était résident au WIELS en 2012 et lauréat du HISK en 2015. Son travail a récemment fait l'objet d'expositions au KANAL – Centre Pompidou, Bruxelles; au Palais de Tokyo, Paris; et à Mu.ZEE, Ostende. Il présente actuellement deux expositions personnelles à Bruxelles, à Harlan Levey Projects et à Botanique. Il est le premier lauréat du Prix Fondation Goldwasser (2019).

Jelena Vanoverbeek (née en 1990 en Belgique, vit à Gand) était résidente au WIELS et au FLACC en 2017. Elle a récemment bénéficié d'une exposition personnelle à Marquise, Bruxelles; a auto-publié le livre d'artiste *English Shop Fronts*; et a réalisé un insert artistique pour le magazine *nY* (n° 39). Son travail vidéo a été présenté à Louise Dany, Oslo; et au Festival international du film de Rotterdam en 2013.

EN

Luiza Crosman (b. 1987 Brazil, lives in São Paulo) obtained a post-master in Performativity studies from a.pass, Brussels, in 2017. During that time, she developed projects with ISELP, Greylight Projects, and Constant, Brussels; KW Berlin; and CAC Vilnius. Recent projects include *TRAMA*, 33th São Paulo Biennial (2018); and the educational platform *BLOCC* (Building Leverage Over Creative Capitalism) developed at the Sommerakademie Paul Klee, Bern (2019).

Helen Dowling (b. 1982 UK, lives in Delft) has taken part in residency programmes such as the Rijksakademie, Amsterdam (2010-2011) and Via Farini, Milan (2013), as well as workshops including the Oberhausen Seminar and the Fondazione Antonio Ratti, Como. In 2019, Dowling had her first museum solo at GEM Museum voor Actuele Kunst, The Hague.

Toon Fibbe (b. 1987 The Netherlands, lives between Brussels and Rotterdam) was a resident at the Jan van Eyck Academie, Maastricht (2014-2015); Deltaworkers, New Orleans (2016); and Kunsthuis Syb, Beetsterzwaag (2015). Recent projects have been presented at D21 Kunstraum, Leipzig; Nieuwe Vide, Haarlem; feelings, Brussels; and TENT, Rotterdam.

Naïmé Perrette (b. 1989 France, lives in Brussels) was a resident at the Rijksakademie in Amsterdam (2014-2015). Her work has been exhibited at the 5th Ural Biennial; Eye Filmmuseum, Amsterdam; HKW, Berlin; La Gaité Lyrique, Paris; and STUK, Leuven. She co-curated *La Part Mortelle*, a performative exhibition in a Brussels parking garage.

Leander Schönweger (b. 1986 Italy, lives in Brussels) was a 2018 HISK laureate and participated in the Fogo Island Residency Programme in 2015. His work was included in group shows including *Über das Neue. Junge Szenen in Wien* at Belvedere 21 in Vienna (2019) and the 15th Istanbul Biennial (2017). In 2014 he received the Kunsthalle Wien Prize.

Emmanuel Van der Auwera (b. 1982 Belgium, lives in Brussels) was a 2012 WIELS resident and a 2015 HISK laureate. His work has recently been exhibited at venues including KANAL – Centre Pompidou, Brussels; Palais de Tokyo, Paris; and Mu.ZEE, Ostend. He currently has two solo exhibitions in Brussels, at Harlan Levey Projects and Botanique. He is the first recipient of the Fondation Goldwasser Award (2019).

Jelena Vanoverbeek (b. 1990 Belgium, lives in Ghent) was a resident at WIELS and at FLACC in 2017. She recently had a solo exhibition at Marquise, Brussels; self-published the artist book *English Shop Fronts*; and made a contribution for *nY* magazine (no. 39). Her video work has been presented at Louise Dany, Oslo; and at the 2013 International Film Festival Rotterdam.

EVENEMENTEN / ÉVÉNEMENTS / EVENTS

02.10.2019, 19:00
Look Who's Talking
Helen Dowling, Leander Schönweger
& Zoë Gray (EN)

09.10.2019, 19:00
Gesprek / Conversation
Laura Herman, Christophe
Van Gerrewey, Jelena Vanoverbeek
& Caroline Dumalin (NL)
met / avec / with De Witte Raaf

16.10.2019, 19:00
Look Who's Talking
Naïmé Perrette, Emmanuel Van der
Auwera & Devrim Bayar (FR)

20.11.2019, 19:00
Film: The Cleaners (EN)
met / avec / with JAP

28.11.2019, 19:00
Lezing / Conférence / Lecture
Linsey McGoey (EN)
met / avec / with Full Circle

08.12.2019, 14:00–17:00
Interactieve lezing /
Conférence interactive /
Interactive lecture
Femke Snelting
& Martino Morandi (EN)
met / avec / with Constant

18.12.2019, 19:00
Look Who's Talking
Toon Fibbe, Jelena Vanoverbeek
& Caroline Dumalin (NL)

05.01.2020
Finissage

KIDS

06.10.2019 / 01.12.2019
FAMILY FUNDAYS
in het kader van / dans le cadre de /
in the framework of *Open Skies*

MET DE STEUN VAN
AVEC LE SOUTIEN DE
WITH SUPPORT OF:

Mondriaan Fonds
FLACC
Autonome Provinz Bozen – Südtirol

M FLACC WERKPLAATS VOOR BELEVENDE KUNSTENAARS
WORKSPACE FOR VISUAL ARTISTS

AUTONOME PROVINZ BOZEN SÜDTIROL
PROVINCIA AUTONOMA DI BOLZANO ALTO ADIGE
Deutsche Kultur – Cultura tedesca



WIELS.ORG