

De tentoonstelling 'Uit de Collectie | noWHere' verenigt een aantal kunstenaars uit de S.M.A.K.-collectie rond de idee van de zogenaamde 'non-plaats'. De Franse filosoof en antropoloog Marc Augé omschreef in 1992 de 'non-lieu' als een universele plek zonder sociaal-maatschappelijke of architecturale identiteit, een typisch product van onze westerse supermoderniteit die door zijn 'tussenin-status' nooit het statuut van een volwaardig bemenselijke plaats zal bereiken. Voorbeelden van 'non-plaatsen' die Augé geeft, zijn luchthavens, hotelkamers, metrostations en autostrades maar evengoed zouden ook musea hiervoor in aanmerking kunnen komen. Door hun onpersoonlijke, anonieme en vluchtige karakter roepen 'non-plaatsen' een gamma aan onbestemde gevoelens op, van 'unheimlichkeit', nostalgie, onthechting en ontmenselijking tot een verlangen naar of verwachting van exotisme, escapisme, vrijheid of een betere toekomst.

Waar de 'non-plaats' vanuit antropologisch-maatschappelijk standpunt wordt geïnterpreteerd uitgaande van haar anonieme karakter en effect op de menselijke psychologie, lijkt ze door veel kunstenaars eerder utopisch te worden begrepen. Voor hen is de 'non-plaats' een metafoor voor het verlangen naar een plek waar pure autonomie heerst, zowel ten opzichte van de kunst zelf, als ten aanzien van de maatschappij waarin ze zich bevindt. De meeste kunstwerken in deze tentoonstelling verbeelden dan ook niet enkel een onthechte, afstandelijke, bevreemdende en vervreemde omgang met de huidige supermoderne, vluchtige realiteit, ze verdragen bovendien zelden andere werken in hun buurt. Vandaar de keuze om ze hier onafhankelijk van elkaar te presenteren, als 'non-plaatsen' tussen concrete plaats en mentale ruimte, tussen ergens en nergens, hier en nu en daar en dan.

Op een meer hedendaags sociaal-maatschappelijk vlak, gedraagt de tentoonstelling 'noWHere' zich bijna als een Spartaans op de spits gedreven afspiegeling van onze huidige werkelijkheid, waarin meer humaan urgente thema's zoals het klimaat, de vluchtelingencrisis, de (inter)genderdiscussie, eenzaamheid, vrije tijd en wonen bijna automatisch als verdacht worden beschouwd, en waartegen het machtsapparaat quasi uitsluitend nivellerend, categoriserend en (repressief) regulerend optreedt. 'noWHere' presenteert kunstwerken die de ontmenselijking van dergelijke thema's illustreren, waardoor ze lijken te verworden tot volkomen inwisselbare 'non-plaatsen' die elke poging tot menselijke individualisering kil, droog en bijna cynisch naast zich neerleggen.

Maurice Blaussyld, °1960, Calais, Frankrijk;
woont en werkt in Roubaix, Frankrijk

Maurice Blaussyld neemt een unieke positie in de actuele postmoderne Franse kunst in. Hij maakt sculpturen, video's, installaties en tekeningen die vrijwel elke verwijzing naar iets buiten zichzelf verwerpen. In tegenstelling tot de talrijke kunstenaars die gevonden objecten opladen met nieuwe betekenis, ontdoet Blaussyld readymades van hun inhoud. Hij geeft ze hun status als 'object zonder meer' terug en brengt ze in een toestand van non-communicatie. Ze zijn in deze zin verwant met het 'stilleven' (Frans: 'nature morte') dat ze in hun betekenisgeving niet 'dood' zijn maar 'opgehouden'.

· *Sans titre*, 1987
mixed media

Collectie S.M.A.K., aankoop 1998

'Sans titre' (1987) bestaat uit een grote, bestofte luidspreker. Blaussyld heeft er alle elektronica uit verwijderd. Het resultaat is een zwarte balkvorm die doet denken aan minimal art uit de jaren '60. Maar waar genoemde kunststroming de relatie tussen kunstwerk, tentoonstellingsruimte en kijker benadrukte, zet Blaussylds object ons voor gapende gaten waaruit een oorverdovende stilte lijkt te weerklinken. De kunstenaar ontdeed een luidspreker, een krachtige communicatiedrager bij uitstek, van zijn oorspronkelijke functie om het tegenovergestelde – pure 'verpakte' stilte – ten-

toon te stellen. Voor Blaussyld heeft het beeld geen interpretatie of context. Het is louter wat het is: op zichzelf, leeg, stil en misschien 'wachtend' op een betekenis die wij er mogelijk aan toevoegen.

Dirk Braeckman, °1958, Eeklo, België;
woont en werkt in Gent, België

Na zijn afstuderen aan de Gentse Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in 1982 richt Dirk Braeckman met collega-fotografen Carl De Keyzer en Marc Van Roy 'Galerie XYZ' op. Deze enige specifiek op internationale fotografie gerichte galerie ooit in Gent sluit in 1989 haar deuren. Aanvankelijk maakt Braeckman voornamelijk (zelf)portretten. Begin jaren '90 wijzigt zijn stijl drastisch. Zijn beelden nemen almaar meer afstand van fotografie als medium en haar typerende reproduceerbare karakter en worden autonoom. Door volgeschoten filmrolletjes jaren onaangeroerd te laten, koppelt de kunstenaar zijn foto's los van hun ontstaansmoment. Zo verzamelt hij een rijk archief aan potentiële werken, waaruit hij keer op keer nieuwe beelden put en bestaande herwerkt. Dit resulteert in telkens weer 'originele' versies van foto's die door hun geconceptualiseerde 'reproduceerbaarheid' zichzelf lijken te reduceren tot bijna niets, lijken te imploderen.

· *K.A.-A.N.-'96*, 1996, editie 1/3

gelatineprint van foto op aluminium

Collectie Vlaamse Gemeenschap, bruikleen 1999

· *B.L.-N.Y.-'94*, 1994

gelatineprint van foto op aluminium
Collectie S.M.A.K.

Braeckmans foto's doen erg abstract en in zichzelf gekeerd aan. Toch zijn ze bijzonder subjectief, autobiografisch zelfs. Enkele motieven uit zijn oeuvre zijn gordijnen, lege hoeken, muren en onbevolkte hotelkamers, 'non-plaatsen' badend in een onbestemde, suggestieve, intrigerende, mistroostige sfeer van donkere grijstinten. Hoewel we de indruk krijgen dat Braeckman deze verlaten plaatsen heeft 'gedocumenteerd', dragen de beelden geen achterliggend verhaal maar staan ze louter op zichzelf. Opvallend is de aandacht die de fotograaf besteedt aan hun textuur en materialiteit. Zijn foto's zijn tactiele stilleven met een picturale kwaliteit die de details waarop zijn lens focust universeel en anoniem vatten. Hun gecodeerde titels versterken de indruk van onbestemdheid.

Jean-Marc Bustamante, °1952, Toulouse, Frankrijk;
woont en werkt in Parijs, Frankrijk

Bustamante is fotograaf, schilder, beeldhouwer en designer. De meeste van zijn werken combineren verschillende van deze disciplines en vallen om deze reden moeilijk te categoriseren. Onderzoek naar strategieën rond het site-specifieke karakter van kunstwerken en de manier waarop een bepaalde plaats vormelijk, ruimtelijk en psychisch kan functioneren, vormt een rode draad binnen zijn oeuvre. Bustamante's praktijk wordt wel vaker omschreven als 'plaatsgevoelig' veeleer dan 'site-specifiek'. Zijn werken zijn discreet en worden door de kunstenaar niet veranderd op maat van een specifieke tentoonstellingsplek maar ze wijzigen wel onder invloed van de hen direct omringende ruimte. Dit zorgt voor telkens andere connotaties.

· *Sans titre VI*, 1989

mixed media

Collectie S.M.A.K., aankoop 1989

Vanaf 1978 creëert Bustamante zijn zogenaamde 'Tableaux', monumentale foto's die focussen op verlaten verstedelijkte randgebieden. Begin jaren '80 breidt zijn vocabularium gevoelig uit met schilderijen en sculptuur. Vanaf eind jaren '80 oriënteert hij zich meer en meer op het sculpturale, hoewel fotografie een vaste factor blijft. Bustamante onderzoekt het begrip 'plaats' en dit zowel in de betekenis van 'de plaats van het kunstwerk in een bepaalde ruimtelijke context', als in de zin van 'de plaats die het zou kunnen hebben in de blik, geest en psyché van de kijker'. 'Sans titre VI' (1989) is een object tussen abstracte minimalistische sculptuur en design. Het doet denken aan een wandkast en bestaat uit drie horizontale metalen constructies die visueel doorlopen in spiegelvlakken. In de virtuele spiegelbeelden verdubbelt het werk zich en verdwijnt het tegelijk in zichzelf. De kunstenaar doet een beroep op onze verbeelding en aan de hand van de spiegels ook letterlijk op onze fysieke aanwezigheid om dit onvatbare beeld te vervolmaken en te interpreteren.

Johan De Wilde, °1964, Zele, België;

woont en werkt in Gent, België

Johan De Wilde is vooral bekend voor zijn potloodtekeningen op papier. De tekeningen zijn opgebouwd zoals schilderijen. Meticuleus werden horizontale en verticale lagen over elkaar heen aangebracht. Mechanisch, lijkt het wel, alsof een printer ze drukte. Maar de minimalistisch strakke beelden zijn gehuld in een gevoelige nevel. Het werk van De Wilde wordt weleens omschreven als dat van een 'menselijke printer', omdat het complexiteit met sensitiviteit combineert. Thematisch bespeelt de kunstenaar een brede waaier. Hij werkt vooral rond taal en tijd, kunstgeschiedenis en herinnering maar ook symbolen komen aan bod. Waarom hij al zijn tekeningen benoemt met 'History' gevolgd door een nummer, verklaart hij als volgt: "Ik teken tijd, en dat in een schaal van één op één. Elke lijn is één seconde."

· *History 200 Ecce Homo*, 2017, editie 12/25

email op staal

Collectie S.M.A.K., aankoop 2017

'History 200 Ecce Homo' (2017) situeert zich eerder in de periferie van De Wildes oeuvre. In email op staal zijn de pictogrammen voor 'man' en 'vrouw' afgebeeld, symbolen die 'non-plaatsen' zoals openbare toiletten aanduiden en universeel, over alle taalgebieden heen zijn te begrijpen. Doorgaans gaat het om eenkleurige symbolen op een egale achtergrond. Maar in dit werk kreeg dit extreem gestileerde en geanonimiseerde mensbeeld een persoonlijker, picturale toets.

Alberto Garutti, °1948, Galbiate, Italië;

woont en werkt in Milaan, Italië

Sinds midden jaren '70 verkent Garutti hoe kunstwerken contact en verandering op gang kunnen brengen. In de aanloop naar zijn eerste publieke opdracht in 1994 pleit hij voor meer aandacht voor de sociale verantwoordelijkheid die de grondslag zou moeten vormen van elke artistieke beslissing. Hij neemt een kritische houding aan tegenover het kunststelsel en blijft zoeken naar de esthetische vorm die zijn radicale artistieke positie zo helder mogelijk uitdrukt. Het dichtst lijkt hij die te benaderen in zijn kunst voor de publieke ruimte, die aanzet tot ontmoetingen tussen kunstenaar, kunstwerk en kijker. Daarbij heeft Garutti de neiging om het private uit zijn persoonlijke dagelijkse omgeving publiek te maken.

· *Quello sguardo in quel momento*, 1998

geperforeerde spiegel

Collectie S.M.A.K., aankoop 2002

'Quello sguardo in quel momento' (1998) hoort bij Garutti's 'Specchi Forati'-serie (1992-'96), spiegels waarin de kunstenaar gaten perforeerde die samen het silhouet vormen van meubels die, toen hij de werken maakte, te zien waren in een spiegel in zijn woonkamer. "De spiegel hangt aan de muur en ik loop er elke dag onoplettend langs," schreef de kunstenaar, "Hij dient om de ruimte en de dingen in die ruimte onophoudelijk te vermeerderen. Toen ik op een dag voor de spiegel stond, merkte ik dat ik het spiegelbeeld van mijn kamer kon zien, maar ook dat van de tafel, de rode stoel, het raam, een schilderij enzovoort. Ik sloot één oog en markeerde op de spiegel met een stift de hoeken van de tafel, de stoel, het raam en het schilderij. Op deze manier 'ving' ik in één blik de weerspiegeling van deze vertrouwde plek en van de voorwerpen die er zich op dat moment bevonden." De perforaties in de spiegel zijn dus ankerpunten van een reële ruimte die de spiegel ooit als virtuele ruimte (non-plaats) weerspiegelde. Ook dit werk staat voor de kunstenaar symbool voor de mogelijke ontmoeting tussen hem, zijn werk en zijn publiek.

Mark Manders, °1968, Volkel, Nederland;

woont en werkt in Ronse, België

Het oeuvre van Mark Manders begon in 1986 met een plattegrond van schrijfmateriaal die als basis zou dienen voor een geschreven zelfportret. De kunstenaar raakte gefascineerd door de samenhang ervan, gedictieerd door de dingen, hun kleur, taal en vorm, die met taal niet te vatten valt. Hij besloot zijn zelfportret met voorwerpen te tekenen als een imaginair 'huis' waarin hij gedachten zou onderbrengen. Elk van zijn werken ziet Manders als een nieuw facet van dit 'Zelfportret als gebouw'.

· *Landscape with Colours*, 1997

mixed media

Collectie S.M.A.K., schenking 2009

Installaties en sculpturen zijn voor de kunstenaar een middel om zijn persoonlijke of soms erg abstracte gedachten en gevoelens uit te drukken door ze letterlijk 'vorm' te geven. 'Landscape with Colours' (1997) is als een universeel, zeer esthetisch stilleven dat schommelt tussen schilderkunst en sculptuur. Dit desolate 'landschap' is in deze mate gestileerd dat het zich overal en nergens zou kunnen bevinden. De lichtblauwe, uitdeinende hemel creëert een illusie van oneindige ruimte, die meteen wordt ingeperkt door de materialiteit van het geheel. De constructie is letterlijk een decor, een uitsnede uit de wereld die om het even waar en in om het even welke tijd zou kunnen worden geplaatst.

Wesley Meuris °1977, Lier, België;
woont en werkt in Antwerpen, België

Wesley Meuris maakt installaties, sculpturen en tekeningen rond al dan niet imaginaire architectuur en de menselijke behoefte om dingen te classificeren. Aanvankelijk bouwt hij schaalmodellen, maar vrij snel groeien ze uit tot hun reële grootte. Meuris' vroegste werken verbeelden vooral publiek sanitair en zwembaden. Telkens worden vormen gereduceerd tot hun essentie en ontdaan van hun oorspronkelijke context en functie. De kunstenaar onderzoekt niet zozeer gestandaardiseerde nutsarchitectuur en haar vormentaal als wel onze geconditioneerde blik.

· *Galago Crassicaudata & Zoological Classification*, 2005
mixed media

Collectie S.M.A.K., aankoop 2005

'Galago Crassicaudata & Zoological Classification' (2005) kadert algemeen in Meuris' doorgedreven esthetische analyse rond classificatie en codering. Specifieker is deze installatie onderdeel van een werkenreeks rond diersoorten en de voorwaarden waaronder ze in een artificiële, gesloten biotoop kunnen verblijven. De kunstenaar geeft elk dier een verblijfplaats met specifieke afmetingen, in aangepaste materialen, met een sfeer die aanleunt bij zijn natuurlijke biotoop en een relatie met het publiek. Deze glazen kooi dient om de Galago Crassicaudata, een Zuidoost-Afrikaanse apensoort, tentoon te stellen. Alles is tot in de details uitgewerkt: van didactisch informatiebord over voederluik tot waterpartij. Alleen is er geen aap te bekennen. Zo kunnen we niet anders dan onze blik focussen op de architectuur van de kooi. Museum en zoo, twee 'non-plaatsen' die zijn ingericht in functie van het kijkcomfort van hun bezoekers, ontmoeten elkaar.

Reinhard Mucha, °1950, Düsseldorf, Duitsland;
woont en werkt in Düsseldorf, Duitsland

Reinhard Mucha hoort bij een generatie kunstenaars die in het laatste kwart van de 20^{ste} eeuw een nieuwe Europese, post-minimalistische beeldhouwkunst ontwikkelden. Zoals ook onder meer Thomas Schütte wordt Mucha, omwille van de maquettestijl van zijn constructies, wel vaker een 'modelbouwer' genoemd. Hij heeft een kritische houding ten aanzien van kunst die in musea en galleries wordt getoond. Sterker nog, in veel van zijn tentoonstellingen maakt hij tentoonstellen op zich tot thema. Zo gebruikt hij als bouwstenen voor zijn werken naast alledaagse spullen ook voorwerpen die eigen zijn aan tentoonstellingstechniek en de presentatie van kunst.

· *Hagen-Vorhalle*, 1983
mixed media

Collectie S.M.A.K., aankoop 1986

'Hagen-Vorhalle' (1983) bestaat uit een vrijstaande stapeling van twee kasten – de ene rechtop en de andere ondersteboven – op grijze tentoonstellings sokkels én een foto. In een ronde uitsparing in de grootste kast zit een rode glasplaat waarachter een olielamp brandt. De verwijzing naar een treinlicht is onmiskenbaar. De foto (aan de muur), die achter een ronde glasplaat is gevat, met rood is omkaderd en een goederentreintransport toont, vormt er een echo van. Deze presentatie van huiselijke meubels in een museum wekt gevoelens op van zowel herkenning als bevreemding. Mucha haalde voorwerpen uit hun context, negeerde hun oorspronkelijke functie en laat ze voluit opgaan in hun nieuwe status als onderdeel van zijn sculptuur. De titel 'Hagen-Vorhalle' is ontleend aan de naam van een van de grootste rangeerstations in Duitsland, een typische 'non-plaats' in de marge van een grootstedelijk gebied. Ze verwijst bovendien naar de historische rol van het Duitse spoorwegennet bij de deportaties onder het naziregime en de wederopbouw van Duitsland na WOII.

Dennis Oppenheim, °1938, Electric City, Washington, VS;
†2011, Manhattan, VS

Rond 1967, kort na zijn kunststudies, maakt Dennis Oppenheim zijn eerste 'Earthworks'. Zoals bevriende land art kunstenaars, waaronder Robert Morris, Michael Heizer en Robert

Smithson, becommentarieert Oppenheim de besloten binnenwereld waarin kunst doorgaans wordt gepresenteerd (galleries, musea etc.). Genoemde kunstenaars demystifiëren het kunstwerk en herstellen de band ervan met de buitenwereld door in klassieke presentatieruimtes voor kunst natuurlijke materialen tentoon te stellen of kunstwerken in natuurlandschappen te realiseren. Aansluitend maakt Oppenheim ook body art, voor hem een logische stap van de 'verwondingen' die hij het landschap 'aandoet' naar de littekens die zijn lichaam oploopt tijdens performances. Ook realiseert de kunstenaar al dan niet tijdelijke installaties, sculpturen en publieke projecten.

· *Scale Model (Variation on Excavated Land Structures)*, 1967-68, mixed media

Collectie S.M.A.K., schenking 1983

· *Scale Model (Viewing Station)*, 1967-68
verf op karton

Collectie S.M.A.K., schenking 1983

· *Scale Model*, 1967-68
mixed media

Collectie S.M.A.K., schenking 1983

· *Scale Model*, 1967-68
mixed media

Collectie S.M.A.K., schenking 1983

· *Scale Model*, 1967-68
mixed media

Collectie S.M.A.K., schenking 1983

Oppenheims 'Scale Models' vormen samen met zijn tekeningen over architectuur en ruimte een segment van zijn oeuvre waarin de kunstenaar zijn artistieke denkprocessen trachtte te visualiseren. Deze 'maquettes' zijn 'voorstellen voor potentiële plaatsen, gebeurtenissen en nieuwe werken' en bevinden zich in een staat van constante verandering. Ze hebben zeer uiteenlopende vormen en bieden een flexibel antwoord op de overgangen en transformaties waaraan alledaagse voorwerpen en constructies onderhevig zijn. De 'Scale Models' wijzigen bovendien voortdurend in relatie tot de positie van waaruit we ze bekijken. Oppenheim zelf zei er het volgende over: "Het zijn werken die zich bewegen van conventionele sculptuur naar iets wat ik zie als een aanzet voor een nieuwe, hybride vorm die sculptuur met architectuur combineert."

Paul Thek °1933, Brooklyn, VS; †1988, New York, VS

Paul Thek debuteerde in de jaren '50 als eerder traditioneel schilder maar ontpopte zich later tot beeldhouwer en installatiekunstenaar. Rond 1967 stak hij, na een eerdere kunststudiesreis door Europa, opnieuw de Atlantische Oceaan over. Hij begon er met vergankelijke materialen grote, tijdelijke environments te bouwen. Meteen toonden verschillende musea interesse. Toen Thek in 1976 naar de Verenigde Staten terugkeerde, was zijn baanbrekende werk uit de jaren '60 er in de vergetelheid geraakt. Anders dan in Europa bleef zijn oeuvre in Amerika onder de radar van de kunstscene. Pas begin jaren 2000, met de hernieuwde belangstelling voor de persoonlijke mythologie van de kunstenaar, oefende Theks werk grote invloed uit op een nieuwe generatie kunstenaars.

· *Visual Therapy – dedicated to Archbishop Raymond Hunthausen*, 1986

mixed media

Collectie S.M.A.K., schenking 1986

'Visual Therapy – dedicated to Archbishop Raymond Hunthausen' (1986) werd gerealiseerd voor Jan Hoets tentoonstelling 'Chambres d'Amis' in 1986. De installatie combineerde lokale materialen met voorwerpen verbonden aan de toenmalige Amerikaanse geopolitieke actualiteit en kan worden 'gelezen' als een associatief visueel gedicht. Zo staat de plant symbool voor de 'levensboom' en de schommel voor 'de mens die almaar heen en weer schommelt'. In de titel suggereert 'Visual Therapy' dat dit kunstwerk een therapeutische uitwerking heeft. De verwijzing naar 'Archbishop Hunthausen' wortelt in de Amerikaanse politiek tijdens de Koude Oorlog en de raketten crisis van de jaren '80.

De aartsbisschop probeerde burgers te sensibiliseren voor de gevaren van kernwapens en riep op om geen belastingen meer te betalen als protest tegen de aankoop ervan. Het feit dat de poëtische, therapeutische en politieke boodschap van deze installatie letterlijk vanaf een idyllisch, standaard parkbankje kunnen worden beschouwd, versterkt de ironische uitstraling van het geheel.

Jan Vercruyse, °1948, Oostende, België;
†2018, Brugge, België

Vercruyse's hele oeuvre vormt een onderzoek naar welke rol kunst en kunstenaars kunnen spelen in onze samenleving. Daarbij neemt hij telkens een specifieke vraagstelling als uitgangspunt voor een nieuwe werkenreeks. Vanaf midden jaren '70 maakt de kunstenaar vooral foto(zelf)portretten. In reeksen zoals 'Chambres' (1983-86) en 'Atopies' (1985-87) verschuift zijn aandacht naar sculpturale stilleven die verwijzen naar theater en architectuur. Kolommen, meubels, kaders en spiegels vormen bevreemdende ensembles die een desolaat gevoel oproepen. 'Atopie' betekent letterlijk 'non-plaats' en lijkt hier het tegengestelde te zijn van 'utopie', een term van betekenis in een wereld met lege idealen. Ook in zijn reeks 'Tombeaux' (1987-94) benadrukt Vercruyse afwezigheid. Hij toont stoelen en sokkels die leeg zijn maar tegelijk de aanwezigheid van een persoon of een kunstwerk suggereren.

- *Labyrinth & Pleasure Garden n°2*, 1994, editie 13/75
offsetdruk op papier
Collectie Vlaamse Gemeenschap, bruikleen 2000
- *Labyrinth & Pleasure Garden n°3*, 1994, editie 13/75
offsetdruk op papier
Collectie Vlaamse Gemeenschap, bruikleen 2000
- *Labyrinth & Pleasure Garden n°4*, 1994, editie 13/75
offsetdruk op papier
Collectie Vlaamse Gemeenschap, bruikleen 2000
- *Labyrinth & Pleasure Garden n°5*, 1994, editie 13/75
offsetdruk op papier
Collectie Vlaamse Gemeenschap, bruikleen 2000
- *Labyrinth & Pleasure Garden n°7*, 1994, editie 13/75
offsetdruk op papier
Collectie Vlaamse Gemeenschap, bruikleen 2000
- *Labyrinth & Pleasure Garden n°9*, 1995, editie 13/75
offsetdruk op papier
Collectie Vlaamse Gemeenschap, bruikleen 2000
- *Labyrinth & Pleasure Garden n°12*, 1995, editie 13/75
offsetdruk op papier
Collectie Vlaamse Gemeenschap, bruikleen 2000
- *Labyrinth & Pleasure Garden n°14*, 1995, editie 13/75
offsetdruk op papier
Collectie Vlaamse Gemeenschap, bruikleen 2000

De reeks 'Labyrinth & Pleasure Garden' (1994-95) omvat ontwerpen voor tuinen en parken in de openbare ruimte. De voorstellen ontstonden na een discussie over de mogelijkheid en zin van actuele kunst in parken en op pleinen. Vercruyse zag deze ontwerpen voor doolhoven en lusttuinen als reëel uit te voeren. Ze zijn dan ook voorzien van afmetingen en materiaalspecificaties. Twee voorstellen werden gerealiseerd: #10 in Clarholz, Duitsland en #23 in Knokke. Toch benadrukt Vercruyse dat het geen landschapsarchitectuur maar kunstwerken betreft. Zijn ontwerpen houden geen rekening en maken geen contact met de buitenwereld. Het gaat om geïsoleerde plaatsen voor reflectie, rust en het genieten van schoonheid.

Henk Visch, °1950, Eindhoven, Nederland;
woont en werkt in Eindhoven, Nederland en Berlijn, Duitsland

Henk Visch maakt aanvankelijk enkel tekeningen op papier. Pas vanaf 1980 werkt de kunstenaar ook driedimensionaal. Zelf spreekt hij van 'getimmerde tekeningen' of 'nadenken in hout, brons en andere materialen'. Daarbij brengt hij niet de zichtbare werkelijkheid in beeld, maar creëert hij visuele metaforen voor per-

soonlijke ervaringen. Zijn beelden versterkt Visch met poëtische titels die ons associatievermogen prikkelen. Voor hem vormt de betekenis van een werk zich tijdens het kijken ernaar en is het belangrijk dat zijn creaties nooit een eenduidige betekenis prijsgeven.

• *Go Home*, 1986
textiel, goudverf, metaal
Collectie S.M.A.K., aankoop 2009

In veel werken van Visch is de mens manifest aanwezig. Bij 'Go Home' (1986) ontbreekt de mens. De sculptuur verbeeldt een beschadigd huis dat uit een onregelmatig geraamte bestaat. Het heeft geen wanden die beschutten en het dak is niet bedekt. Op de structuur zijn voden aangebracht. Toch is het geheel goudkleurig. Armoede en rijkdom lijken samen te komen in dit werk dat een tegenstelling suggereert tussen de degelijkheid van een thuis en de fragiliteit van dit beeld. De oorsprong van 'Go Home' ligt in een reis die Visch maakte om de fresco's van de Italiaanse meesters te zien. Naast de 'Madonna della Misericordia' van Piero della Francesca, die van haar cape een tent maakt waaronder mannen en vrouwen een veilig onderkomen vinden, gaat dit werk ook terug op een reisherinnering van de kunstenaar aan een vrouw achter een marktkraam vol kleurige stoffen. In de zin dat dit beeld is geïnspireerd op een onbestaande plek uit een schilderij en een herinnering, kan het worden gezien als een 'non-plaats'.

Lawrence Weiner, °1942, New York, VS;
woont en werkt in Amsterdam, Nederland en New York, VS

Tijdens zijn beginjaren als kunstenaar maakt Weiner onder meer schilderijen waarvan hij de hoeken weghaalt en objecten waaruit hij vierkanten wegsnijdt. In dit werk neemt het verwijderen van materie de overhand. Kennismaking met de kunst en het gedachtengoed van Sol LeWitt wordt voor Weiner een keerpunt. De kunstenaars interesse voor de uiterlijke verschijningsvorm van kunstwerken vermindert. Sterker nog, hij vindt tekst evenwaardig aan kunst die in materiële vorm is uitgevoerd en hanteert taal als 'sculpturaal materiaal' en voornaamste medium voor zijn beeldende kunst. Taal is immers 'the most objective thing' (het meest 'onvoorwerpelijke') dat door de mens werd bedacht, een zuiver abstract fenomeen dat een idee kan vatten en uitdrukken. In 1968 zet Weiner een tentoonstelling op in de vorm van een boekje met korte teksten waarin kunstwerken worden beschreven die lezers zich in gedachten kunnen voorstellen.

- *Above Below the Level of Water with a Probability of Flooding (i.e. a Dike)*, 1977
kleefletters
Collectie S.M.A.K., schenking 1999

'Above Below the Level of Water with a Probability of Flooding (i.e. a Dike)' of 'Boven beneden de waterstand met een waarschijnlijkheid van overstroming (d.w.z. een dijk)' (1977) is een van Weiners kunstwerken in de vorm van een opschrift dat commentaar geeft op de plaats waarvoor hij het werk bedacht, in dit geval een dijk in Nederland. Sinds de jaren '70 leeft de kunstenaar deels op een boot in Amsterdam. Hij sprak na verloop van tijd genoeg Nederlands om ook deze taal in te zetten in zijn 'woordbeeldhouwwerken'. Voor Weiner is het van belang om gebruik te maken van de taal van de plek waarvoor hij een tekstwerk creëert. Het versterkt de relatie tussen het werk, de plek in kwestie en het publiek. Zo versterkten ook de aanwezigheid van water en de poëtisch-filosofische omschrijving van een dijk de inbedding van dit werk in de omgeving waarvoor het werd gecreëerd. Hier wordt het tekstwerk in groot formaat op een museummuur gepresenteerd, enerzijds als een monumentale talige verwijzing naar een reële plaats, anderzijds als een puur conceptuele, universele en anonieme 'tekst-plaats' op zichzelf.

30.11.2019-16.02.2020

The exhibition 'From the Collection | noWHere' unites a number of artists from the S.M.A.K. collection around the idea of the so-called 'non-place'. In 1992, the French philosopher and anthropologist Marc Augé described the 'non-lieu' as a universal site devoid of social or architectural identity; a typical product of our Western super-modernity which, thanks to its 'in-between status', will never achieve the status of a fully humanised place. Examples of 'non-places' cited by Augé are airports, hotel rooms, metro stations and motorways, although museums might also be candidates for this designation. Due to their impersonal, anonymous and transient nature, 'non-places' arouse a range of indefinable feelings, from 'unheimlichkeit' (uncanniness), nostalgia, detachment and dehumanisation; to a longing for, or expectation of, exoticism, escapism, freedom or a brighter future.

Whilst the 'non-place' is interpreted from a socio-anthropological point of view, based on its anonymous nature and effect on human psychology, many artists conversely seem to understand it as utopian. For them, the 'non-place' is a metaphor for the longing for a place in which pure autonomy reigns, both with regards to the art itself, and in relation to the society in which it is situated. In any case, the majority of artworks in this exhibition depict not only an unattached, distant, estranging and alienated interaction with today's super-modern, fleeting reality; but also seldom tolerate other works in their vicinity. Hence the decision to present them here as independent of one another, as 'non-places' in between concrete site and mental space, between somewhere and nowhere, here and now, and there and then.

On a more contemporary social level, the exhibition 'noWHere' is akin to a Spartan, strife-driven reflection of our current reality, in which humane and urgent themes such as climate change, the refugee crisis, the (inter)gender debate, loneliness, leisure and housing are seemingly automatically regarded as suspicious, and against which the apparatus of power almost exclusively reacts in a levelling, categorising and (repressive) regulating way. 'noWHere' presents artworks that illustrate the dehumanisation of such themes, so that they degenerate into completely interchangeable 'non-places'. Cold, dry and bordering on cynical, they rebuff any attempt at human individualisation.

Maurice Blaussyld, b. 1960, Calais, France;
lives and works in Roubaix, France

Maurice Blaussyld occupies a unique position in contemporary postmodern French art. He makes sculptures, videos, installations and drawings that reject almost every reference to anything external. In contrast to the many artists who charge found objects with new meaning, Blaussyld strips ready-mades of their content. He gives them back their status as 'indisputable objects' and places them in a state of non-communication. In this sense, they are related to the 'still life' (in French: 'nature morte') since their ability to convey meaning is not 'dead' but 'stopped'.

· *Sans titre*, 1987

mixed media

Collection S.M.A.K., purchase 1998

'Sans titre' (1987) consists of a large, dusty loudspeaker. Blaussyld has removed all the electrical components. The result is a black, beam-like shape that is reminiscent of 1960s minimal art. But while the aforementioned art movement emphasised the relationship between artwork, exhibition space and viewer, Blaussyld's object presents us with gaping holes from which a deafening silence seems to resound. The artist has stripped a loudspeaker, one of the most powerful communication mediums by far, of its original function by exhibiting its opposite – pure, 'packaged' silence. For Blaussyld, the image has no interpretation or context. It is simply what it is: alone, empty, silent and perhaps 'waiting' for a meaning that we might want to add.

Dirk Braeckman, b. 1958, Eeklo, Belgium;
lives and works in Ghent, Belgium

After graduating from the Royal Academy of Fine Arts in Ghent in 1982, Dirk Braeckman established 'Galerie XYZ' with his photographer colleagues Carl De Keyzer and Marc Van Roy. The gallery, which was the only one in Ghent ever to focus on international photography, closed its doors in 1989. Braeckman initially focused predominately on (self-)portraits, but in the early nineties his style changed dramatically. His images became increasingly autonomous, taking a distance from photography as a medium and its typically reproducible character. By leaving fully-shot rolls of film untouched for years, the artist detaches his photos from their moment of conception. Thus he collects a rich archive of potential works, from which time and time again he draws new images and reworks existing ones. This repeatedly results in 'original' versions of photos which, due to their conceptualised 'reproducibility', seem to reduce themselves to almost nothing, as though imploding.

· *K.A.-A.N.-'96*, 1996

edition 1/3 gelatin print on aluminum

Collection Flemish Community, loan 1999

· *B.L.-N.Y.-'94*, 1994

gelatin print on aluminum

Collection S.M.A.K.

Braeckman's photos often come across as highly abstract and introverted; and yet they are incredibly subjective, even autobiographical. Motifs running through his work include curtains, emp-

ty corners, walls and uninhabited hotel rooms, 'non-places' that are bathed in an indeterminate, suggestive, intriguing, gloomy atmosphere comprised of dark shades of grey. Although we get the impression that Braeckman has 'documented' these deserted places, the images are devoid of any kind of underlying story; they exist entirely in isolation. The photographer's focus on their texture and materiality is striking. His photos are tactile still lifes with a pictorial quality that universally and anonymously captures the details upon which his lens is focused. Their coded titles enhance the feeling of indefiniteness.

Jean-Marc Bustamante, b. 1952, Toulouse, France; lives and works in Paris, France

Bustamante is a photographer, painter, sculptor and designer. The majority of his works combine several of these disciplines and are thus hard to categorise. Research into strategies around the site-specific nature of artworks and the way in which a particular place can function – formally, spatially and physically – is a common thread running through his oeuvre. However, Bustamante's practice is often described as 'place-sensitive' rather than 'site-specific'. His works are discrete and are not altered by the artist to fit a specific exhibition space, but they do change under the influence of the space that directly surrounds them. This means that they have different connotations each time.

· *Sans titre VI*, 1989
mixed media

Collection S.M.A.K., purchase 1989

In 1978, Bustamante began creating his so-called 'Tableaux': monumental photos that focus on deserted areas on the urban periphery. In the early 1980s, his vocabulary expanded significantly when he embraced painting and sculpture. From the late 1980s, his focus was increasingly on the sculptural, although photography continued to be a regular element. Bustamante explores the concept of 'place', both in the sense of 'the place of the artwork in a certain spatial context', and in the sense of 'the place that it might occupy in the gaze, mind and psyche of the viewer'. 'Sans titre VI' ('Untitled VI') (1989) is an object that lies somewhere between an abstract minimalist sculpture and a design object. It is reminiscent of a wall-mounted cabinet and comprises three horizontal metal constructions, which visually carry through into reflective surfaces. In the virtual mirror images, the work doubles in size, whilst at the same time disappearing into itself. The artist relies upon both our imagination and, through the mirrors, our physical presence to complete and interpret this impervious image.

Johan De Wilde, b. 1964, Zele, Belgium; lives and works in Ghent, Belgium

Johan De Wilde is chiefly known for his pencil drawings on paper. The drawings are constructed like paintings, with meticulously built-up horizontal and vertical layers. They appear mechanical, as though they have been printed. But these sleek, minimalistic images are enveloped in a delicate mist. De Wilde's work is sometimes described as that of a 'human printer', because it combines complexity with sensitivity. The artist plays with a wide range of themes. He predominately focuses on language and time, and upon art history and memory, while also touching upon symbols. His explanation as to why all his drawings are named 'History' followed by a number is: "I draw time, on a one-to-one scale. Every line is one second."

· *History 200 Ecce Homo*, 2017
edition 12/25 enamel on steel

Collection S.M.A.K., purchase 2017

'History 200 Ecce Homo' (2017) is positioned more on the periphery of De Wilde's oeuvre. Enamel on steel serves as the medium for pictograms of 'man' and 'woman', symbols that identify 'non-places' such as public toilets, and which are universally comprehensible across language zones. These generally comprise single-colour symbols on a plain background. But in this

work, an extremely distilled and anonymised image of the human being is imbued with a more personal, pictorial touch.

Alberto Garutti, b. 1948, Galbiate, Italy; lives and works in Milan, Italy

Since the mid-1970s, Garutti has been exploring how artworks can initiate contact and change. In the run-up to his first public commission in 1994, he argued that greater attention must be paid to the social responsibility that should underpin all artistic decisions. He adopts a critical attitude towards the art system and continues to look for the aesthetic form that expresses his radical artistic position as clearly as possible. He seems to get closest to this in his works for public spaces, which encourage encounters between artist, artwork and viewer. In addition, Garutti tends to take private aspects of his personal daily surroundings and make them public.

· *Quello sguardo in quel momento*, 1998
perforated mirror

Collection S.M.A.K., purchase 2002

'Quello sguardo in quel momento' (1998) is part of Garutti's 'Specchi Forati' series (1992-96). These take the form of perforated mirrors in which the holes create the outline of a piece of furniture that, at the time of making, could be seen in his living room mirror. "The mirror hangs there on my wall, and I pass by it every day with indifference," wrote the artist "It infallibly, incessantly functions to multiply the space and the things in that space. Standing before it, one day I noticed that I could see the reflection of my room, the table, the red chair, the window, a painting hung on the wall, and other things. I closed one eye and with a marker I traced on the mirror the edges of the table, the chair, the window and the painting: I simply captured, with just one single gaze, the reflection of that familiar place and of those objects in that moment." The perforations are the anchor points, therefore, of a real space that becomes a virtual one (non-place) when reflected in the mirror. The artist also sees this work as symbolic of the potential encounters between himself, his work and his audience.

Mark Manders, b. 1968, Volkel, the Netherlands; lives and works in Ronse, Belgium

The oeuvre of Mark Manders began in 1986 with a floor plan fashioned from writing materials, one that would serve as the basis for a written self-portrait. The artist became fascinated by the portrait's cohesion, dictated by the objects, their colour, language and shape, which could not be captured in words. He decided to draw his self-portrait with objects as an imaginary 'house' in which he would place his thoughts. Manders sees each of his works as a new facet of this 'Self-portrait as a Building'.

· *Landscape with Colours*, 1997
mixed media

Collection S.M.A.K., donation 2009

For the artist, installations and sculptures are a means of expressing his personal, or sometimes highly abstract thoughts and feelings, by literally giving 'shape' to them. 'Landscape with Colours' (1997) is akin to a universal, highly aesthetic still life that hovers between painting and sculpture. This desolate 'landscape' is distilled to such an extent that it could be anywhere and nowhere. The pale blue, wide-open sky creates an illusion of endless space, which is immediately curtailed by the materiality of the overall piece. The construction is literally a backdrop, a cut-out of the world that could be situated in any place and in any time.

Wesley Meuris, b. 1977, Lier, Belgium; lives and works in Antwerp, Belgium

Wesley Meuris makes installations, sculptures and drawings around architecture, which may or may not be imaginary, and the human need to classify things. Initially he builds scale models, but they quickly grow to their real size. Meuris' earliest works mainly depict public sanitary facilities and swimming pools. Each time, forms are reduced to their essence and stripped of their

original context and function. The artist does not so much investigate standardised utility architecture and its formal language as our conditioned gaze.

- *Galago Crassicaudata & Zoological Classification*, 2005
mixed media
Collection S.M.A.K., purchase 2005

'Galago Crassicaudata & Zoological Classification' (2005) broadly fits within Meuris' far-reaching aesthetic analysis of classification and coding. More specifically, this installation is part of a series of works on animal species and the conditions under which they can remain in an artificial, closed biotope. The artist gives each animal a place to live with specific dimensions, in adapted materials, with an atmosphere that resembles its natural biotope and a relationship with the public. This glass cage is used to exhibit the Galago Crassicaudata, a species of Southeast African monkey. Everything has been worked out in detail: from a didactic information board to a feeding hatch and a place for water. However, there is no monkey to be seen. As a result, all we can do is focus our attention on the architecture of the cage. Museum and zoo, two 'non-places' that are organised around the viewing comfort of their visitors, meet each other.

Reinhard Mucha, b. 1950, Düsseldorf, Germany;
lives and works in Düsseldorf, Germany

Reinhard Mucha belongs to a generation of artists who, in the last quarter of the 20th century, developed a new European, post-minimalist style of sculpture. Like Thomas Schütte, among others, Mucha is often called a 'model builder' because of the maquette style of his constructions. His attitude towards the art shown in museums and galleries is critical. Indeed, in many of his shows, he makes exhibiting a theme in its own right. As building blocks for his works, he uses not only everyday objects, but also items that are characteristic of exhibition techniques and the presentation of art.

- *Hagen-Vorhalle*, 1983
mixed media

Collection S.M.A.K., purchase 1986
'Hagen-Vorhalle' (1983) consists of a freestanding stack of two cabinets – one upright and the other upside down – on grey exhibition plinths and a photograph. In a round recess in the largest cupboard, an oil lamp burns behind a red glass plate. The reference to a train light is unmistakable. It is echoed by the photograph (on the wall) showing a goods train, which is framed in red and mounted behind a round glass plate. This presentation of domestic furniture in a museum arouses feelings of both recognition and alienation. Mucha takes objects from their usual context, ignores their original function and allows them to be fully absorbed in their new status as part of his sculpture. The title 'Hagen-Vorhalle' is derived from the name of one of the largest marshalling yards in Germany, a typical 'non-place' on the fringes of a metropolitan area. It also refers to the historical role of the German railway network in the deportations under the Nazi regime and the reconstruction of the country after the Second World War.

Dennis Oppenheim, b. 1938, Electric City, Washington, USA;
d. 2011, Manhattan, USA

Around 1967, shortly after he graduated from art school, Dennis Oppenheim made his first 'Earthworks'. Like fellow land artists such as Robert Morris, Michael Heizer and Robert Smithson, Oppenheim commented on the private inner world in which art is usually presented (galleries, museums, etc.). These artists sought to demystify the artwork and restore its link with the outside world by exhibiting natural materials in the classic places where art is presented or by creating artworks in natural landscapes. Oppenheim also went on to make body art, which he saw as a logical step since the 'wounds' he 'inflicted' on the landscape were like the scars left on his body by the performances. The artist also created temporary and permanent installations, sculptures and public projects.

- *Scale Model (Variation on Excavated Land Structures)*, 1967-68 mixed media
Collection S.M.A.K., donation 1983
- *Scale Model (Viewing Station)*, 1967-68
paint on cardboard Collection S.M.A.K., donation 1983
- *Scale Model*, 1967-68
mixed media
Collection S.M.A.K., donation 1983
- *Scale Model*, 1967-68
mixed media
Collection S.M.A.K., donation 1983
- *Scale Model*, 1967-68
mixed media
Collection S.M.A.K., donation 1983

Oppenheim's 'Scale Models', together with his drawings on architecture and space, form a segment of his oeuvre in which he attempted to visualise his artistic thought processes. These 'models' are 'proposals for potential places, events and new works' and are in a state of constant change. They have diverse shapes and can be seen as a flexible response to the transitions and transformations to which everyday objects and constructions are subject. The 'Scale Models' are also constantly changing in relation to the position from which we view them. Of this, Oppenheim has said: "They are works that move from conventional sculpture to something that I see as a starting point for a new, hybrid form which combines sculpture with architecture."

Paul Thek, b.1933, Brooklyn, USA;
d. 1988, New York, USA

Paul Thek made his debut as a traditional painter in the 1950s, but later evolved into a sculptor and installation artist. Around 1967, after an earlier trip through Europe studying art, he once again crossed the Atlantic Ocean. He started to build large, temporary environments with transient materials. Several museums immediately showed an interest. When Thek returned to the United States in 1976, his groundbreaking work from the 1960s had been forgotten. Unlike in Europe, his work in America remained under the radar of the art world. It was not until the early 2000s, which saw a revival of interest in the artist's personal mythology, that Thek's work began to exert a profound influence on a new generation of artists.

- *Visual Therapy – dedicated to Archbishop Raymond Hunthausen*, 1986
mixed media
Collection S.M.A.K., donation 1986

'Visual Therapy – dedicated to Archbishop Raymond Hunthausen' (1986) was realised for Jan Hoet's exhibition 'Chambres d'Amis' in 1986. The installation combined local materials with objects related to contemporaneous American geopolitical affairs and can be 'read' as an associative visual poem. For example, the plant symbolises the 'tree of life' and the swing 'the man who sways back and forth, over and over again'. The 'Visual Therapy' of the title suggests that this artwork has a therapeutic effect. The reference to 'Archbishop Hunthausen' is rooted within American Cold War politics and the missile crisis of the 1980s. The archbishop endeavoured to raise public awareness of the dangers posed by nuclear weapons and called for a tax boycott as a protest against their purchase. The fact that the poetic, therapeutic and political message of this installation can be seen, quite literally, from an idyllic, run-of-the-mill park bench reinforces the ironic aura of the ensemble.

Jan Verduyck, b. 1948, Ostend, Belgium;
d. 2018, Bruges, Belgium

Verduyck's entire oeuvre is an investigation into the role that art and artists can play in our society. Furthermore, he always took a specific question as the starting point for a new series of works. From the mid-1970s, the artist mainly made photo (self) portraits. In series such as 'Chambres' (1983-86) and

'Atopies' (1985-87), his attention shifted to sculptural still lifes that reference the theatre and architecture. Columns, furniture, frames and mirrors form strange ensembles that evoke a sense of desolation. 'Atopie' literally means 'non-place' and, in this case, it seems to be the opposite of 'utopia', a highly resonant term in a world of empty ideals. Vercruyssen also emphasised absence in his series 'Tombeaux' (1987-94). He exhibited chairs and plinths that, despite being empty, suggest the presence of a person or an artwork.

- *Labyrinth & Pleasure Garden n°2*, 1994, edition 13/75
offset print on paper
Collection Flemish Community, loan 2000
- *Labyrinth & Pleasure Garden n°3*, 1994, edition 13/75
offset print on paper
Collection Flemish Community, loan 2000
- *Labyrinth & Pleasure Garden n°4*, 1994, edition 13/75
offset print on paper
Collection Flemish Community, loan 2000
- *Labyrinth & Pleasure Garden n°5*, 1994, edition 13/75
offset print on paper
Collection Flemish Community, loan 2000
- *Labyrinth & Pleasure Garden n°7*, 1994, edition 13/75
offset print on paper
Collection Flemish Community, loan 2000
- *Labyrinth & Pleasure Garden n°9*, 1995, edition 13/75
offset print on paper
Collection Flemish Community, loan 2000
- *Labyrinth & Pleasure Garden n°12*, 1995, edition 13/75
offset print on paper
Collection Flemish Community, loan 2000
- *Labyrinth & Pleasure Garden n°14*, 1995, edition 13/75
offset print on paper
Collection Flemish Community, loan 2000

The series 'Labyrinth & Pleasure Garden' (1994-95) includes designs for gardens and parks in public spaces. The proposals arose after a discussion about the possibility and meaning of contemporary art in parks and squares. Vercruyssen saw these designs for mazes and pleasure gardens as realistic and realisable. They are therefore annotated with dimensions and material specifications. Two proposals were executed: #10 in Clarholz, Germany and #23 in Knokke. Nevertheless, Vercruyssen emphasises that these are not landscape architecture but works of art. His designs do not make contact with the outside world or take it into account. These are isolated places for reflection, rest and the enjoyment of beauty.

Henk Visch, b. 1950, Eindhoven, the Netherlands;

lives and works in Eindhoven, the Netherlands and Berlin, Germany

Initially, Henk Visch exclusively made drawings on paper. Only from 1980 onwards did the artist also begin to work three dimensionally. He himself speaks of 'hammered-out drawings' or 'thinking in wood, bronze and other materials'. Moreover, not only does he portray visible reality, but he also creates visual metaphors for personal experiences. Visch reinforces his sculptures with poetic titles that stimulate our associative abilities. For him, the purport of a work takes shape whilst it is being viewed, and it is important that his creations never reveal an unequivocal meaning.

- *Go Home*, 1986
textile, gold paint, metal
Collection S.M.A.K., purchase 2009

In many of Visch's works, human beings are manifestly present. Yet they are absent in 'Go Home' (1986). The sculpture depicts a damaged house comprised of an irregular frame. It has no sheltering walls, the roof is open, and rags have been affixed to the structure. Nevertheless the whole piece is coloured gold. Poverty and wealth seem to come together in this work, which suggests a contradiction between the solidity of a home and the fragility

of this sculpture. The origins of 'Go Home' lie in a trip that Visch made to see the frescoes of the Italian masters. This work can be traced back both to the 'Madonna della Misericordia' by Piero della Francesca, who creates a tent from her cape beneath which men and women can shelter safely; and to a memory from his travels, namely of a woman behind a market stall filled with colourful fabrics. In the sense that this sculpture has been inspired by a non-existent place from a painting and a memory, it can be seen as a 'non-place'.

Lawrence Weiner, b. 1942, New York, USA;

lives and works in Amsterdam, the Netherlands and New York, USA

During his early years as an artist, Weiner made paintings from which he removed the corners and objects from which he cut away squares. In these works, the removal of matter took precedence. Familiarisation with the art and ideas of Sol LeWitt proved to be a turning point for Weiner. The artist's interest in the external appearance of artworks diminished. Further still, he considers text to be equivalent to art executed in material form and uses language both as a 'sculptural material' and as the principal medium for his visual practice. After all, language is 'the most objective thing' (the least object-like thing) invented by man, a purely abstract phenomenon that can capture and express an idea. In 1968, Weiner created an exhibition in the form of a booklet with short texts describing artworks that readers could imagine in their minds.

- *Above Below the Level of Water with a Probability of Flooding (i.e. a Dike)*, 1977
adhesive letters
Collection S.M.A.K., donation 1999

'Above Below the Level of Water with a Probability of Flooding (i.e. a Dike)' or 'Boven beneden de waterstand met een waarschijnlijkheid van overstroming (d.w.z. een dijk)' (1977) is one of Weiner's artworks in the form of lettering. It comments on the place for which he conceived the work, in this case a dike in the Netherlands. In the 1970s, the artist began living part-time on a boat in Amsterdam. After a while, he spoke enough Dutch to be able to use the language in his 'word sculptures'. For Weiner, it is important to use the language of the place for which the text work is made. It strengthens the relationship between the work, the site in question and the public. When embedded in its original location, in close proximity to water, the poetic-philosophical description of a dike was heightened. Here, the text work is presented in a large format on the museum wall, on the one hand as a monumental linguistic reference to a real place, and on the other hand as a purely conceptual, universal and anonymous 'text-place' in itself.

L'exposition 'De la Collection | noWHere' réunit une série d'artistes de la collection du S.M.A.K. autour de l'idée dite du 'non-lieu'. Le philosophe et anthropologue français Marc Augé a décrit le 'non-lieu' en 1992 comme un endroit universel dépourvu d'identité socio-sociétale ou architecturale, un produit typique de notre super-modernité occidentale qui n'arrivera jamais au statut d'un lieu humanisé à part entière en raison de son 'statut d'entre-deux'. Des exemples de 'non-lieux' donnés par Augé sont des aéroports, des chambres d'hôtel, des stations de métro et des autoroutes, mais les musées pourraient tout aussi bien entrer en ligne de compte. En raison de leur caractère impersonnel, anonyme et éphémère, les 'non-lieux' évoquent une gamme de sentiments indéfinis, depuis 'l'unheimlichkeit', la nostalgie, le détachement et la déshumanisation jusqu'au désir ou l'attente d'exotisme, d'escapisme, de liberté ou d'un avenir meilleur.

Alors que le 'non-lieu' est interprété, du point de vue anthropologico-social, en se basant sur son caractère anonyme et son impact sur la psychologie humaine, il semble être compris de façon plutôt utopique par de nombreux artistes. Selon eux, le 'non-lieu' est une métaphore du désir d'un endroit où règne l'autonomie pure, aussi bien vis-à-vis de l'art que de la société dans laquelle il se trouve. La plupart des œuvres d'art de cette exposition représentent donc non seulement un rapport détaché, distant, surprenant et étranger avec la réalité actuelle super-moderne et fugace, mais en outre, elles tolèrent rarement d'autres œuvres à proximité. D'où le choix de les présenter indépendamment les unes des autres, comme des 'non-lieux' entre l'espace concret et mental, entre quelque part et nulle part, ici et maintenant, là et alors.

Sur un plan social et sociétal plus contemporain, l'exposition 'noWHere' se présente presque comme un reflet spartiate poussé à l'extrême de notre réalité actuelle, où des thèmes plus humainement urgents comme le climat, la crise des réfugiés, la discussion (inter)genre, la solitude, les loisirs et le logement sont presque automatiquement considérés comme suspects, alors que l'appareil du pouvoir agit presque exclusivement dans le sens du nivellement, de la catégorisation et de la régulation (répressive). 'noWHere' présente des œuvres d'art qui illustrent la déshumanisation de ce genre de thèmes, de sorte qu'ils semblent devenir des 'non-lieux' totalement interchangeables qui ignorent toute tentative d'individualisation humaine de manière froide, sèche et presque cynique.

Maurice Blaussyld, °1960, Calais, France;
habite et travaille à Roubaix, France

Maurice Blaussyld occupe une position unique dans l'art postmoderne actuel en France. Il réalise des sculptures, des vidéos, des installations et des dessins qui rejettent pratiquement toute référence à quelque chose qui leur soit extérieur. Contrairement à de nombreux artistes qui chargent des objets trouvés d'une nouvelle signification, Blaussyld défait les ready-mades de leur contenu. Il leur rend leur statut 'd'objet sans plus' et les place dans une situation de non-communication. Ils sont apparentés à la nature morte au sens qu'ils ne sont pas 'morts' mais 'arrêtés' dans la signification qu'on leur donne.

· *Sans titre*, 1987
mixed media

Collection S.M.A.K., achat 1998

'Sans titre' (1987) se compose d'un grand haut-parleur poussièreux. Blaussyld en a retiré toute l'électronique. Le résultat est une forme de poutre noire qui évoque le minimal art des années '60. Mais alors que cette tendance artistique soulignait la relation entre l'œuvre d'art, l'espace d'exposition et le spectateur, l'objet de Blaussyld nous place devant des trous béants qui semblent résonner d'un silence assourdissant. L'artiste a dépouillé un haut-parleur, puissant vecteur de communication par excellence, de sa fonction originelle pour montrer l'opposé – un silence pur 'emballé'. Les images n'ont pas d'interprétation, ni de contexte pour Blaussyld. Elles sont simplement ce qu'elles sont: elles-mêmes, vides, silencieuses et peut-être 'en attente' d'une signification que nous pouvons leur donner.

Dirk Braeckman, °1958, Eeklo, Belgique;
vit et travaille à Gand, Belgique

Au terme de ses études à la Koninklijke Academie voor Schone Kunsten de Gand en 1982, Dirk Braeckman fonda 'Galerie XYZ' avec ses collègues photographes Carl De Keyzer et Marc Van Roy. Cette galerie unique, spécifiquement axée sur la photographie internationale à Gand, ferma ses portes en 1989. Au départ, Braeckman réalise principalement des (auto) portraits. Son style change radicalement au début des années '90. Ses œuvres s'écartent de plus en plus de la photographie comme moyen avec son caractère typique de reproduction et elles gagnent en autonomie. En conservant intactes durant des années des rouleaux de film pleins, l'artiste dissocie ses photos du moment de leur création. Il rassemble ainsi de riches archives d'œuvres potentielles, dans lesquelles il puise à chaque fois de nouvelles images et retravaille des images existantes. Cela aboutit chaque fois à des versions 'originales' de photos qui, par leur 'reproductibilité' conceptualisée semblent elles-mêmes se réduire à presque rien, semblent implorer.

· *K.A.-A.N.-'96*, 1996, édition 1/3

impression gélatine sur aluminium

Collection de la Communauté Flamande, prêt 1999

· *B.L.-N.Y.-'94*, 1994,

impression gélatine sur aluminium

Collection S.M.A.K.

Les photos de Braeckman donnent une impression très abstraite et repliées sur elles-mêmes. Cependant, elles sont particulièrement subjectives, et même autobiographiques. Quelques motifs dans son œuvre sont des rideaux, des coins vides, des murs et des chambres d'hôtel inoccupées, des 'non-lieux' baignant dans une atmosphère indéterminée, suggestive, intrigante, morose de teintes gris foncé. Bien que nous ayons l'impression que Braeckman ait 'documenté' ces lieux abandonnés, les images ne contiennent pas

d'histoire sous-jacente, mais elles sont simplement elles-mêmes. L'attention que le photographe porte à leur texture et leur matérialité est surprenante. Ses photos sont des natures mortes tactiles avec une qualité picturale qui captent de façon universelle et anonyme les détails sur lesquels son objectif se focalise. Leurs titres codés renforcent l'impression de caractère indéfinissable.

Jean-Marc Bustamante, °1952, Toulouse, France;
vit et travaille à Paris, France

Bustamante est photographe, peintre, sculpteur et designer. La plupart de ses œuvres combinent différentes de ces disciplines, raison pour laquelle elles sont difficiles à cataloguer. Le fil rouge qui traverse son œuvre porte sur la recherche de stratégies autour du caractère spécifique au site des œuvres d'art et la manière dont un lieu déterminé peut fonctionner sur le plan formel, spatial et psychique. La pratique de Bustamante est généralement définie comme 'sensible aux lieux' plutôt que 'spécifique à un site'. Ses œuvres sont discrètes et l'artiste ne les modifie pas à la mesure d'un lieu d'exposition spécifique, mais elles varient toutefois sous l'influence de l'espace qui les entoure directement. Ce qui crée chaque fois d'autres connotations.

· *Sans titre VI*, 1989
mixed media

Collection S.M.A.K., achat 1989

A partir de 1978, Bustamante crée ses dits 'Tableaux', des photos monumentales qui se concentrent sur des banlieues urbanisées abandonnées. Au début des années '80, son vocabulaire s'étend sensiblement avec des peintures et de la sculpture. A partir de la fin des années '80, il s'oriente de plus en plus vers le sculptural, bien que la photographie reste un facteur permanent. Bustamante étudie le concept de 'lieu', aussi bien au sens du 'lieu de l'œuvre d'art dans un contexte spatial défini' qu'au sens du 'lieu qu'elle pourrait avoir dans le regard, l'esprit et la psyché du spectateur'. 'Sans titre VI' (1989) est un objet entre la sculpture abstraite minimaliste et le design. Il évoque un placard et se compose de trois constructions horizontales qui s'enchaînent visuellement dans des surfaces miroir. L'œuvre double de volume dans les images reflétées virtuelles et elle disparaît en même temps en elle-même. En se servant des miroirs, l'artiste fait appel à notre imagination et aussi littéralement à notre présence physique, afin de parachever et d'interpréter cette image insaisissable.

Johan De Wilde, °1964, Zele, Belgique;
vit et travaille à Gand, Belgique

Johan De Wilde est surtout connu pour ses dessins au crayon sur papier. Les dessins sont construits comme des peintures. Des couches horizontales et verticales ont été méticuleusement superposées. Cela semble mécanique, comme si une imprimante les imprimait. Mais les images rigides et minimalistes sont enveloppées dans un voile délicat. L'œuvre de De Wilde est parfois décrite comme celle d'une 'imprimante humaine', parce qu'il combine complexité et sensibilité. L'artiste joue sur un large éventail de thèmes. Il travaille surtout autour du langage et du temps, de l'histoire de l'art et du souvenir, mais des symboles sont également abordés. Il explique la raison pour laquelle il nomme ses dessins 'History', suivis d'un numéro, de la façon suivante: "Je dessine le temps, dans une échelle de un sur un. Chaque ligne est une seconde."

· *History 200 Ecce Homo*, 2017, édition 12/25
email sur acier

Collection S.M.A.K., achat 2017

'History 200 Ecce Homo' (2017) se situe plutôt en périphérie de l'œuvre de De Wilde. Les pictogrammes pour 'homme' et 'femme' sont reproduits en email sur acier, symboles qui désignent des 'non-lieux' comme les toilettes publiques, et qui peuvent se comprendre universellement, au-delà de toutes les régions linguistiques. Il s'agit généralement de symboles unicolores sur un fond égal. Mais dans cette œuvre, cette représentation humaine extrêmement stylisée et anonymisée a une touche plus personnelle et picturale.

Alberto Garutti, °1948, Galbiate, Italie;
habite et travaille à Milan, Italie

Depuis le milieu des années '70, Garutti étudie comment les œuvres d'art peuvent générer contact et changement. En préambule à sa première commande publique en 1994, il plaide en faveur d'une attention plus grande pour la responsabilité sociale qui devrait constituer le fondement de toute décision artistique. Il adopte une attitude critique face au système artistique et continue à chercher la forme esthétique qui exprime le plus clairement possible sa position artistique radicale. Il semble s'en rapprocher le plus dans son art pour l'espace public, qui invite aux rencontres entre l'artiste, l'œuvre d'art et le spectateur. Garutti a ainsi tendance à rendre public l'aspect privé de son environnement quotidien personnel.

· *Quello sguardo in quel momento*, 1998
miroir perforé

Collection S.M.A.K., achat 2002

'Quello sguardo in quel momento' (1998) fait partie de la série de Garutti 'Specchi Forati' (1992-'96) dans lesquels l'artiste perfora des trous qui forment ensemble la silhouette de meubles que l'on pouvait voir dans son living lorsqu'il créait les œuvres. "Le miroir pend au mur et je passe devant tous les jours sans y prêter attention," écrit l'artiste. "Il sert à multiplier sans cesse l'espace et les objets dans cet endroit. Alors que je me trouvais un jour devant le miroir, j'ai remarqué que je pouvais voir le reflet de la pièce, mais aussi celui de la table, la chaise rouge, la fenêtre, une peinture, etc. J'ai fermé un œil et j'ai marqué au feutre sur le miroir les coins de la table, la chaise, la fenêtre et la peinture. J'ai ainsi 'capté' en un seul regard le reflet de cette pièce familière et des objets qui s'y trouvaient à ce moment-là." Les perforations dans le miroir sont donc des points d'ancrage d'un espace réel qui refléta un jour le miroir comme espace virtuel (non-lieu). Pour l'artiste, cette œuvre symbolise également la possible rencontre entre lui-même, son œuvre et son public.

Mark Manders, °1968, Volkel, Pays-Bas;
vit et travaille à Renaix, Belgique

L'œuvre de Mark Manders débuta en 1986 avec un plan de matériel d'écriture qui servirait de base à un autoportrait écrit. L'artiste fut fasciné par sa cohésion, dictée par les objets, leur couleur, leur langage et leur forme, que l'on ne peut pas capter par le langage. Il décida de dessiner son autoportrait avec des objets, comme une 'maison' imaginaire dans lesquelles il abriterait ses pensées. Manders perçoit chacune de ses œuvres comme une nouvelle facette de ce 'Zelfportret als gebouw'.

· *Landscape with Colours*, 1997
mixed media

Collection S.M.A.K., donation 2009

Les installations et les sculptures sont pour l'artiste un moyen d'exprimer ses pensées et ses sentiments personnels ou parfois très abstraits en leur donnant littéralement une 'forme'. 'Landscape with Colours' (1997) est comme une nature morte universelle, très esthétique qui oscille entre la peinture et la sculpture. Ce 'paysage' désolé est stylisé de manière telle qu'il pourrait se situer partout et nulle part. Le ciel bleu clair, évanescence crée une illusion d'espace infini, qui est d'emblée limité par la matérialité de l'ensemble. La construction est littéralement un décor, une découpe du monde qui pourrait être disposée n'importe où et à n'importe quelle période.

Wesley Meuris, °1977, Lier, Belgique;
vit et travaille à Anvers, Belgique

Wesley Meuris fait des installations, des sculptures et des dessins autour de l'architecture imaginaire ou non et le besoin de l'homme de classer les choses. Au début, il construit des modèles à l'échelle, mais ils croissent assez rapidement jusqu'à leur taille réelle. Les premières œuvres de Meuris représentent surtout des sanitaires publics et des piscines. Les formes sont chaque fois réduites à leur essence et dépourvues de leur

contexte et fonction originaux. L'artiste n'étudie pas vraiment l'architecture d'utilité publique standardisée et son langage formel, mais plutôt notre regard conditionné.

- *Galago Crassicaudata & Zoological Classification*, 2005
mixed media
Collection S.M.A.K., achat 2005

'Galago Crassicaudata & Zoological Classification' (2005) s'inscrit de manière générale dans l'analyse esthétique approfondie de Meuris autour de la classification et du codage. De manière plus spécifique, cette installation fait partie d'une série d'œuvres sur les espèces animales et les conditions auxquelles elles peuvent séjourner dans un biotope artificiel et fermé. L'artiste donne à chaque animal un lieu de séjour aux dimensions spécifiques, dans des matériaux adaptés, dans une ambiance proche de son biotope naturel et en une relation avec le public. Cette cage en verre sert à exposer le Galago Crassicaudata, une espèce de primate d'Afrique du sud-est. Tout est conçu jusque dans les moindres détails: depuis le panneau d'information didactique jusqu'à la pièce d'eau en passant par le volet alimentation. Seulement, il n'y a pas de singe à voir. Nous ne pouvons que focaliser notre regard sur l'architecture de la cage. Le musée et le zoo, deux 'non-lieux' aménagés en fonction du confort visuel de leurs visiteurs, se rencontrent.

Reinhard Mucha, °1950, Düsseldorf, Allemagne;
habite et travaille à Düsseldorf, Allemagne

Reinhard Mucha fait partie d'une génération d'artistes qui développèrent une nouvelle sculpture européenne, post-minimaliste au cours du dernier trimestre du 20ème siècle. A l'instar de Thomas Schütte, entre autres, Mucha est souvent appelé un 'constructeur de modèles', en raison du style de maquettes de ses constructions. Il a une attitude critique à l'égard de l'art présenté dans les musées et les galeries. Bien plus encore, dans un grand nombre de ses expositions, il fait de l'exposition en soi un thème. C'est ainsi qu'il utilise aussi, outre le bardo quotidien, des objets spécifiques à la technique d'exposition et la présentation de l'art comme éléments de construction pour ses œuvres.

- *Hagen-Vorhalle*, 1983
mixed media
Collection S.M.A.K., achat 1986

'Hagen-Vorhalle' (1983) se compose d'une accumulation isolée de deux armoires – l'une est droite et l'autre sens dessus dessous – posées sur des socles d'exposition gris et d'une photo. Une plaque de verre rouge derrière laquelle brûle une lampe à huile est disposée dans une échancrure arrondie dans la plus grande armoire. La référence à l'éclairage d'un train est incontestable. La photo (au mur), captée derrière une plaque en verre arrondie, encadrée de rouge et qui montre un transport de train de marchandises, y fait écho. Cette présentation de meubles familiaux dans un musée suscite des sentiments aussi bien de reconnaissance que d'étonnement. Mucha retirait des objets de leur contexte, ignorait leur fonction initiale et les fait se fondre complètement dans leur nouveau statut, comme élément de sa sculpture. Le titre 'Hagen-Vorhalle' est emprunté au nom d'une des plus grandes gares de triage d'Allemagne, un 'non-lieu' typique en marge d'une zone métropolitaine. Il renvoie en outre au rôle historique du réseau ferroviaire allemand lors des déportations sous le régime nazi et la reconstruction de l'Allemagne après la deuxième guerre mondiale.

Dennis Oppenheim, °1938, Electric City, Washington, États-Unis;
†2011, Manhattan, États-Unis

Vers 1967, peu de temps après ses études d'art, Dennis Oppenheim réalise ses premiers 'Earthworks'. A l'instar d'amis artistes de land art, parmi lesquels Robert Morris, Michael Heizer et Robert Smithson, Oppenheim commente le monde intérieur fermé dans lequel l'art est généralement présenté (galeries, musées, etc.). Les artistes nommés démystifient l'œuvre d'art et rétablissent son lien avec le monde extérieur en exposant des

matériaux naturels dans des espaces de présentation classiques consacrés à l'art ou en réalisant des œuvres d'art dans des paysages naturels. Faisant suite à cela, Oppenheim crée du body art, une étape logique pour lui depuis les 'blessures' qu'il 'fait' au paysage jusqu'aux cicatrices subies par son corps pendant les performances. L'artiste réalise aussi des installations, des sculptures et des projets publics qui sont temporaires ou non.

- *Scale Model (Variation on Excavated Land Structures)*, 1967-68, mixed media
Collection S.M.A.K., donation 1983
- *Scale Model (Viewing Station)*, 1967-68
peinture sur carton
Collection S.M.A.K., donation 1983
- *Scale Model*, 1967-68
mixed media
Collection S.M.A.K., donation 1983
- *Scale Model*, 1967-68
mixed media
Collection S.M.A.K., donation 1983
- *Scale Model*, 1967-68
mixed media
Collection S.M.A.K., donation 1983

Les 'Scales Models' d'Oppenheim constituent avec ses dessins sur l'architecture et l'espace un segment de son œuvre où l'artiste tenta de visualiser ses processus de pensées artistiques. Ces 'maquettes' sont des 'présentations pour des endroits, des événements et de nouvelles œuvres potentielles' et elles sont dans un état de mutation constante. Elles prennent des formes très variées et sont une réponse flexible aux transitions et transformations auxquelles les objets et les constructions de tous les jours sont soumis. En outre, les 'Scale Models' changent en permanence d'après la position dans laquelle nous les regardons. Oppenheim en personne en parla comme suit: "Ce sont des œuvres qui évoluent d'une sculpture conventionnelle vers quelque chose que je perçois comme une ébauche pour une nouvelle forme hybride qui combine la sculpture avec l'architecture."

Paul Thek, °1933, Brooklyn, États-Unis;
†1988, New York, États-Unis

Paul Thek débuta dans les années '50 comme peintre plutôt traditionnel, mais il se révéla plus tard comme sculpteur et artiste d'installations. Vers 1967, il traversa à nouveau l'Océan atlantique, après un précédent voyage d'étude de l'art à travers l'Europe. Il se mit à construire de vastes environnements temporaires avec des matériaux périssables. Plusieurs musées témoignèrent d'emblée leur intérêt. Lorsque Thek retourna aux États-Unis en 1976, son travail de pionnier des années '60 était tombé aux oubliettes. Contrairement à l'Europe, son œuvre resta sous le radar de la scène artistique en Amérique. Ce n'est qu'au début des années 2000, avec l'intérêt renouvelé pour la mythologie personnelle de l'artiste, que l'œuvre de Thek eut un impact important sur une nouvelle génération d'artistes.

- *Visual Therapy – dedicated to Archbishop Raymond Hunthausen*, 1986
mixed media
Collection S.M.A.K., donation 1986

'Visual Therapy – dedicated to Archbishop Raymond Hunthausen' (1986) fut réalisée pour l'exposition de Jan Hoet 'Chambre d'Amis' en 1986. L'installation combinait des matériaux locaux avec des objets liés à l'actualité géopolitique américaine de l'époque et peut être 'lue' comme un poème visuel associatif. C'est ainsi que la plante symbolise 'l'arbre de vie' et la balance 'l'homme qui se balance sans cesse en avant et en arrière'. Le titre 'Visual Therapy' suggère que cette œuvre d'art a un effet thérapeutique. La référence à 'Archbishop Hunthausen' est enracinée dans la politique américaine pendant la Guerre froide et la crise des missiles dans les années '80. L'archevêque tenta de sensibiliser les citoyens aux dangers des armes nucléaires et lança un appel à ne plus payer d'impôts en guise de protestation

contre leur achat. Le fait que le message poétique, thérapeutique et politique de cette installation peut être littéralement perçu depuis un banc de parc standard et idyllique renforce le rayonnement ironique de l'ensemble.

Jan Vercruyse, °1948, Ostende, Belgique;

†2018, Bruges, Belgique

L'ensemble de l'œuvre de Vercruyse constitue une recherche du rôle que l'art et les artistes peuvent jouer dans notre société. Pour ce faire, il prend chaque fois une question spécifique comme point de départ d'une nouvelle série d'œuvres. A partir du milieu des années '70, l'artiste réalise surtout des (auto) portraits photographiques. Dans des séries comme 'Chambres' (1983-86) et 'Atopies' (1985-87), son attirance glisse vers des natures mortes sculpturales qui renvoient au théâtre et à l'architecture. Des colonnes, des meubles, des cadres et des miroirs forment des ensembles étranges qui évoquent un sentiment de désolation. 'Atopie' signifie littéralement 'non-lieu' et semble ici être le contraire d' 'utopie', un terme qui a son sens dans un monde fait d'idéaux creux. Dans sa série 'Tombeaux' (1987-94), Vercruyse souligne également l'absence. Il montre des chaises et des socles qui sont creux, mais suggèrent en même temps la présence d'une personne ou d'une œuvre d'art.

- *Labyrinth & Pleasure Garden n°2*, 1994, édition 13/75 impression offset sur papier
Collection de la Communauté Flamande, prêt 2000
- *Labyrinth & Pleasure Garden n°3*, 1994, édition 13/75 impression offset sur papier
Collection de la Communauté Flamande, prêt 2000
- *Labyrinth & Pleasure Garden n°4*, 1994, édition 13/75 impression offset sur papier
Collection de la Communauté Flamande, prêt 2000
- *Labyrinth & Pleasure Garden n°5*, 1994, édition 13/75 impression offset sur papier
Collection de la Communauté Flamande, prêt 2000
- *Labyrinth & Pleasure Garden n°7*, 1994, édition 13/75 impression offset sur papier
Collection de la Communauté Flamande, prêt 2000
- *Labyrinth & Pleasure Garden n°9*, 1995, édition 13/75 impression offset sur papier
Collection de la Communauté Flamande, prêt 2000
- *Labyrinth & Pleasure Garden n°12*, 1995, édition 13/75 impression offset sur papier
Collection de la Communauté Flamande, prêt 2000
- *Labyrinth & Pleasure Garden n°14*, 1995, édition 13/75 impression offset sur papier
Collection de la Communauté Flamande, prêt 2000

La série 'Labyrinth & Pleasure Garden' (1994-95) comporte des projets pour des jardins et des parcs dans l'espace public. Les propositions ont vu le jour après une discussion sur la possibilité et le sens de l'art actuel dans les parcs et sur les places. Vercruyse pensait réaliser réellement ces projets pour labyrinthes et jardins d'agrément. Ils sont donc dotés de dimensions et de spécifications pour le matériel. Deux propositions ont été réalisées: #10 à Clarholz, Allemagne et #23 à Knokke. Vercruyse souligne toutefois que ce n'est pas de l'architecture paysagère, mais ce sont des œuvres d'art. Ses projets ne tiennent pas compte et n'ont pas de contact avec le monde extérieur. Il s'agit de lieux isolés destinés à la réflexion, au repos et à la jouissance de la beauté.

Henk Visch, °1950, Eindhoven, Pays-Bas;

vit et travaille à Eindhoven, Pays-Bas et Berlin, Allemagne

Au début, Henk Visch ne réalise que des dessins sur papier. Ce n'est qu'à partir de 1980 que l'artiste travaille aussi de manière tri-dimensionnelle. Il parle même de 'dessins construits' ou de 'réflexions en bois, bronze et autres matériaux'. Ce faisant, il

ne représente pas la réalité visible, mais il crée des métaphores visuelles pour expériences personnelles. Visch renforce ses images avec des titres poétiques qui stimulent notre capacité d'association. Il estime que la signification d'une œuvre se forme pendant qu'on la regarde et il est important que ses créations ne livrent pas une signification sans ambiguïté.

· *Go Home*, 1986

textile, peinture dorée, métal

Collection S.M.A.K., achat 2009

La présence de l'homme est manifeste dans de nombreuses œuvres de Visch. Dans 'Go Home' (1986) l'homme est absent. La sculpture représente une maison endommagée qui se compose d'une ossature irrégulière. Elle est dépourvue de murs protecteurs et le toit n'est pas couvert. Des chiffons ont été disposés sur la structure. Cependant, l'ensemble est doré. La pauvreté et la richesse semblent se réunir dans cette œuvre qui suggère une opposition entre la solidité d'un chez-soi et la fragilité de cette création. L'origine de 'Go Home' se trouve dans un voyage entrepris par Visch pour voir les fresques des maîtres italiens. Outre la 'Madonna della Misericordia' de Piero della Francesca, qui transforme sa cape en tente sous laquelle des hommes et des femmes trouvent un abri sûr, cette œuvre remonte aussi à un souvenir de voyage de l'artiste à une femme derrière un étal de marché plein de tissus colorés. Cette sculpture peut être vue comme un 'non-lieu' au sens où elle est inspirée d'un lieu inexistant provenant d'une peinture et d'un souvenir.

Lawrence Weiner, °1942, New York, États-Unis;

habite et travaille à Amsterdam, Pays-Bas et New York, États-Unis

Lorsqu'il débute comme artiste, Weiner réalise entre autres des peintures dont il enlève les coins et des objets dans lesquels il découpe des carrés. Dans ce travail, c'est l'éloignement de la matière qui l'emporte. L'initiation à l'art et la pensée de Sol LeWitt constitue un tournant pour Weiner. L'artiste témoigne moins d'intérêt pour la manifestation extérieure des œuvres d'art. Plus fort encore, il estime que le texte équivaut à l'art qui est exécuté dans une forme matérielle et il se sert du langage comme 'matériel sculptural' et moyen principal de son art imagé. En effet, le langage est 'the most objective thing' (la chose la plus objective) imaginé par l'homme, un phénomène purement abstrait qui peut saisir et exprimer une idée. En 1968, Weiner monte une exposition sous la forme d'un petit livre composé de textes courts décrivant des œuvres d'art que les lecteurs peuvent s'imaginer en pensées.

· *Above Below the Level of Water with a Probability of Flooding (i.e. a Dike)*, 1977

lettres adhésives

Collection S.M.A.K., donation 1999

'Above Below the Level of Water with a Probability of Flooding (i.e. a Dike)' ou 'Au-dessus en-dessous du niveau de l'eau avec une probabilité d'inondation (c.-à-d. une digue)' (1977) est une des œuvres d'art de Weiner de la forme d'une inscription qui commente le lieu pour lequel l'œuvre fut imaginée, dans ce cas-ci, une digue aux Pays-Bas. Depuis les années '70, l'artiste vit en partie sur un bateau à Amsterdam. Après un certain temps, il s'exprimait suffisamment en néerlandais pour transposer également cette langue dans ses 'sculptures de mots'. Pour Weiner, il importe d'utiliser la langue du lieu pour lequel il crée une œuvre textuelle. Cela renforce la relation entre l'œuvre, le lieu en question et le public. C'est ainsi que la présence de l'eau et la description poético-philosophique d'une digue renforçaient l'intégration de cette œuvre dans l'environnement pour lequel elle avait été créée. Ici, l'œuvre textuelle est présentée en grand format sur un mur du musée, d'une part, comme une référence langagière monumentale à un lieu réel, d'autre part, comme un 'texte-lieu' en soi, purement conceptuel, universel et anonyme.