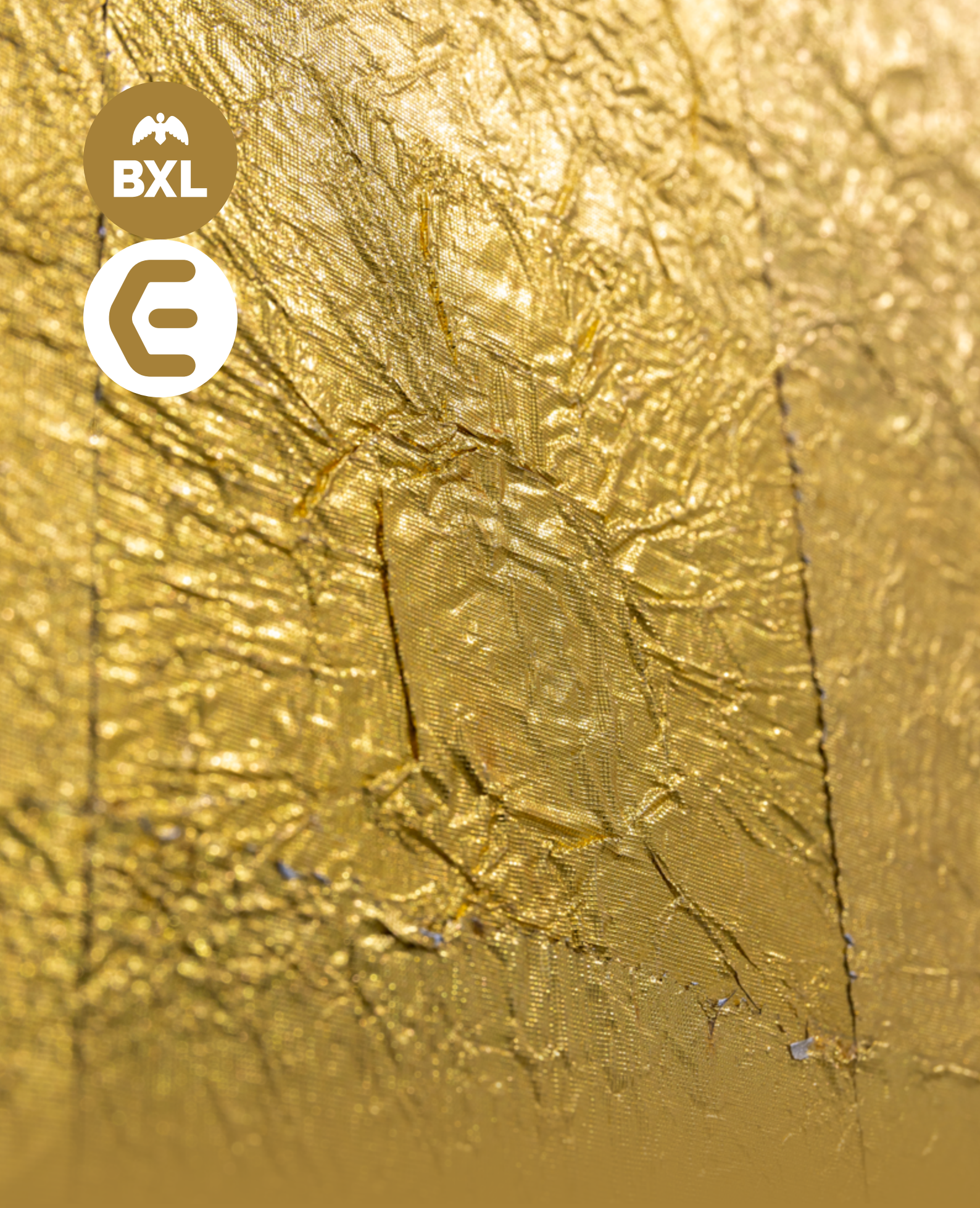

PEDAGOGISCH DOSSIER *N°9*

La Vie matérielle

VILLE DE BRUXELLES
STAD BRUSSEL
CITY OF BRUSSELS

VOORWOORD

Deze bundel wil extra handvaten aanreiken aan al wie de tentoonstellingen in de CENTRALE wil bezoeken. De inhoud ervan is eerder ontwikkeld voor leerkrachten en groepsbegeleiders, en kan zowel gebruikt worden tijdens een rondleiding als tijdens een vrij bezoek. In de verschillende hoofdstukken wordt een blik geworpen op artistieke werken uit de tentoonstelling of met een duidelijke link. Er worden aanvullende referenties aangehaald en vragen geformuleerd die samen met de groep kunnen worden besproken, als inspiratie voor het gesprek.

We kijken uit naar uw bezoek aan de CENTRALE!

3 *La Vie matérielle* 3

4 SLEUTELWOORDEN

EEN GELIJKNAMIG BOEK 4

5 GENDERGERELATEERDE VRAGEN 9

10 KUNST EN MATERIE

SELECTIE VAN KUNSTWERKEN 14

15 CENTRALE ONLINE 15

16 BIBLIO-/WEBOGRAFIE 16

17 CONTACTPERSONEN 17

La Vie matérielle

Curators : Marina Dacci & Carine Fol

De tentoonstelling brengt een dialoog tot stand tussen het werk van 12 Italiaanse en Belgische kunstenaressen. In hun verschillende artistieke creaties wordt het dagelijkse leven belicht. De kunstenaressen delen persoonlijke verhalen, belevingen, vaak in de vorm van metaforen. Het staat de toeschouwers vrij om de werken zelf invulling en betekenis te geven in functie van hun eigen ervaringen.
De twaalf kunstenaressen hebben als raakpunt het gebruik van materialen en voorwerpen uit het dagelijkse leven. Door een beroep te doen op alledaagse materialen en op elementen die traditioneel geassocieerd worden met ambacht – die door de kunstenaressen worden vervormd, met elkaar gekruist of uit hun context gehaald – vervagen de grenzen tussen de volkskunst, de toegepaste kunsten en de beeldende kunsten. De kunstwerken gaan in dialoog met elkaar in de ruimte, wat resulteert in een veelheid aan nieuwe betekenissen en verhalen die zowel persoonlijk als universeel zijn.

"We hebben het meermaals over intimiteit gehad met de kunstenaressen als sleutelfactor. De intimiteit betreft zowel de manier waarop de kunstenares 'naar de wereld kijkt' en hoe zij deze kijk verwerkt in haar kunst, maar ook de manier waarop zij haar kunst aanbiedt aan en deelt met de toeschouwer (de ander). In dit opzicht denk ik dat het nuttig is om even stil te staan bij de definitie van intimiteit, een concept dat doorgaans niet in al zijn complexiteit wordt onderzocht. Er werd vaak van uitgegaan dat intimiteit te maken heeft met de geheime dimensie van het individu. In werkelijkheid betreft het echter een kracht die kan veranderen en kan leven in de uitwendigheid van relaties. 'Intimiteit is niet echt een gevoel maar een opening die aanzet tot het verkennen. Intimiteit is een vorm van kennis vanuit een duidelijk contact van het lichaam met de wereld, maar dan een wereld waar grenzen eindelijk geen rol meer spelen. Het is het punt waarop we in contact komen met het onbegrensde in ons. En het is daar dat we dingen ontdekken en dat de dingen die op onze weg komen kansen bieden voor onze wording. Het is daar dat we worden. Niet wijzelf maar iets in ons, iets in die levens die we 'de onze' noemen'. Aldus formuleert de Franse filosoof François Jullien het perfect. (n.v.d.r.: Sull'Intimità. Lontano dal frastuono dell'amore/ De l'intime : Loin du bruyant Amour, 2013, Ed. Grasset). Deze visie biedt een ongeziene beschrijving van hoe je de ander ontmoet. Intiem zijn betekent het creëren van een 'binnen buiten', een verbinding tussen het lichaam en de wereld waarin we leven. Dat is uiterst belangrijk vandaag. Een historisch moment, het Antropoceen, een kritieke periode die moeilijk te ontcijferen en te bevatten is. Dit lijkt me een van de redenen waarom intimiteit afbrokkelt en waarom de kunstenaressen werden uitgenodigd voor deze tentoonstelling. Allemaal zoeken ze intuïtief de intimiteit op in hun werk. Allemaal slagen ze erin om de 'oneindigheid die in ons leeft' te vatten in hun beleving van het dagelijkse leven en in de oprechtheid waarmee ze die laten vloeien in hun werk, dat een ontmoeting met de ander voorstelt."

Marina Dacci, co-curator van de tentoonstelling *La Vie matérielle*, 2021

SLEUTELWOORDEN

Alledaagse materialen
materie
recuperatie
herinterpretatie
vervormen
ontheiligen
dagelijks
ambacht
beeldende kunsten
toegepaste kunsten
gender
kunstenaressen
stereotypen
kunst en leven
literatuur
feminisme

EEN GELIJKNAMIG BOEK

"La vie matérielle, die wisselwerking tussen mij en mezelf, tussen u en mezelf in deze tijd die we gemeen hebben."
Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, 1987.

De titel van de tentoonstelling is ontleend aan het gelijknamige werk van Marguerite Duras *La Vie matérielle* dat werd gepubliceerd in 1987. Het boek is een bundel van teksten, een kruising van een roman met een verhaal over het dagelijkse leven. Marguerite Duras deelt verschillende herinneringen en episodes uit haar leven, maar ook beschouwingen over een veelheid aan onderwerpen. Alle teksten werden "verteld" aan Jérôme Beaujour – schrijver, scenarist en filmmaker van Marguerite Duras, van wie hij de meeste gefilmde interviews realiseerde – en werden vervolgens herwerkt door de schrijfster.

LEESTIP

La Vie matérielle, Marguerite Duras, 1987
Uittreksel: https://storage.googleapis.com/cantookhub-media-eden/68/f3de71d50ca28e330ca881fd840f9c54c5b29b.pdf

"Het boek schetst een zeer subjectief en treffend beeld van haar leven. Ze schreef het op zeer gevorderde leeftijd, en het is bijgevolg een soort van retrospectieve geworden over vele aspecten uit haar leven als schrijfster en als vrouw. De inhoud is zeer uiteenlopend: ze heeft het over haar verhouding met mannen, haar seksualiteit, haar ouders, haar huis, haar alcoholverslaving, en zovele zaken die het leven maken tot wat het is. De titel, La Vie matérielle, verwijst eigenlijk naar wie we zijn, naar de manier waarop we ons ontwikkelen tijdens ons leven."
Carine Fol, co-curator van de tentoonstelling *La Vie matérielle* & artistiek directeur van de CENTRALE, 2021

GENDERGERELATEERDE VRAGEN

De tentoonstelling *La Vie matérielle* brengt het werk samen van 12 kunstenaressen. In de huidige context leek het ons dan ook interessant om enkele gendergerelateerde vragen op te werpen binnen de artistieke sfeer. De CENTRALE zet sterk in op diversiteit en inclusie. Toch kan er hier of daar een vorm van genderbias binnensluipen. Het deconstrueren van een overheersend discours, en bij uitbreiding van een bepaalde kijk op kunstgeschiedenis vraagt tijd. Continu moeten er zaken in vraag worden gesteld. Het is dan ook belangrijk om de verspreide boodschap te situeren en zich te laten omringen door experts. Het gesprek hieronder is een dialoog tussen Lyse Vancampenhoudt, kunsthistorica, gids en gastspreekster gespecialiseerd in gendergerelateerde onderwerpen, en Laura Pleuger, kunsthistorica en publieksverantwoordelijke van de CENTRALE[1]. Dit gesprek is niet-exhaustief en wil in alle bescheidenheid, samen met de toeschouwers die de tentoonstellingen in de CENTRALE bezoeken, vragen stellen rond de genderstereotypen in de kunstwereld.

[1] Gesprek van 9 november 2021.

Wat ligt er aan de oorsprong van het marginaliseren van vrouwen in de kunstgeschiedenis en in de kunsten?

Historisch was het zo dat kunstenaressen geen toegang hadden tot het kunstonderwijssysteem. Het is pas vanaf 1889 dat er in België vrouwen werden toegelaten tot de kunstacademies; dat was overigens het moment waarop de academie minder belangrijk werd voor de opbouw van de moderniteit. Vrouwen volgden dus alternatieve parcours, leerden technieken van een familielid of volgden dure privélessen.

De rol van de vrouw in de maatschappij werd lange tijd beperkt tot het moederschap en het huishouden. Er was geen sprake van dat vrouwen een beroep konden uitoefenen. Ze mochten tekenen, schilderen, beeldhouwen, musiceren maar louter als amateur. Er hun beroep van maken was uit den boze. Ze mochten tentoonstellen – salons waren toegankelijk voor vrouwen vanaf de 18e eeuw – maar zonder academische achtergrond hadden ze geen toegang tot bepaalde vormen van kennis zoals anatomie. En die kennis was nu net noodzakelijk om bepaalde mythologische, religieuze of historische scènes te kunnen weergeven. Vrouwen mochten evenmin lessen naaktmodel volgen, ook al waren ze voortaan toegelaten tot de academie. Dit is trouwens ook het onderdeel waar de vrouwen het langst op hebben moeten wachten. Dit had als gevolg dat vrouwen hun toevlucht zochten tot onderwerpen die als minderwaardig werden beschouwd, en als geschikt voor vrouwen: bloemen, landschappen, huisdieren of schilderijen van kinderen, familietaferelen, enzovoort.

Een andere oorzaak van de marginalisering van vrouwen is de moeilijkheid die ze ondervonden om toegang te krijgen tot de verkoopkanalen. De verstandhouding onder mannen resulteerde – niet altijd bewust – in zo'n krachtig systeem waarbij ze een netwerk tot stand brachten dat enkel toegankelijk was voor mannen.

Ook het glazen plafond in alle lagen van de maatschappij valt niet te verwaarlozen. Vrouwen hebben minder toegang tot geld of zichtbaarheid (het feit van al dan niet tentoongesteld te worden). De manier waarop vrouwen in de maatschappij staan, heeft concrete gevolgen, zoals een minder groot zelfvertrouwen waardoor het hen meer moeite kost om hun werk te promoten, om een plaats te veroveren in galerieën, om contacten te leggen en hun werk te verkopen.

Hoe komen deze vormen van seksisme tot uiting in kunst?

Deze genderbiases zijn niet bewust. Er zijn elementen die de moderniteit vormen en die als interessant worden beschouwd voor de kunst, die door het gender worden vervormd. De moderniteit zoals we die kennen in de traditionele kunstgeschiedenis is gebaseerd op een androcentristisch wereldbeeld, dat wil zeggen vanuit een mannelijke opvatting. De traditionele kunstgeschiedenis werd voor het overgrote deel geschreven door mannen en voor mannen.
In de moderne tijd wordt kunstgeschiedenis opgevat volgens het afstammingsprincipe, het verticale patroon. Maar dat is slechts één manier om aan kunstgeschiedenis te doen. Zo wordt er bijvoorbeeld van uitgegaan dat het kubisme verder gaat dan het impressionisme, dat abstracte kunst dan weer een stap verder gaat dan het kubisme, dat kunstenaars altijd verder gaan en zichzelf voortdurend overstijgen. Er worden vakjes bedacht waarin de kunstenaars worden geklasseerd. Deze vakjes kregen vorm vanuit een hoofdzakelijk mannelijke afstamming, waardoor het bijzonder moeilijk is om vrouwen te integreren in deze kunstgeschiedenis. De vakjes werden immers niet bedacht voor hen of voor hun werkwijzen. De moderniteit bij de kunstenaressen zit hem misschien niet noodzakelijk in het esthetische maar gewoon in het feit van toegang te hebben tot het beroep, tot de kunsthandel.
Alvorens zichzelf op esthetisch vlak te kunnen overstijgen, moeten deze vrouwen eerst een hele reeks obstakels overwinnen (ouders die niet willen dat hun dochter kunstenares wordt, tijdtekort omwille van de kinderen en het huishouden, ...). Pas dan komt er mentale ruimte vrij om te creëren en om hun artistieke werk te ontplooien.

Tot in de jaren 1970 wordt er vanuit gegaan dat kunstenaressen achterophinken in het licht van de overheersende opvatting van kunstgeschiedenis, want ze hadden immers pas later toegang tot kunstonderwijs of ze moesten hun kunstbeoefening onderbreken om hun kinderen op te voeden. Ze zullen dus pas later in hun loopbaan toekomen aan het creatieve werk. Dit gevoel van tijdsverschil is eens te meer gelinkt aan hoe de kunstgeschiedenis wordt opgevat. Wanneer er bereidheid is om een andere opvatting te overwegen, dan is die kloof er helemaal niet. Het tijdsaspect van de kunstgeschiedenis wordt dan gewoon anders benaderd, waardoor we tot een andere kunstgeschiedenis komen.

Is een tentoonstelling met enkel vrouwelijke kunstenaars een daad van verzet?

In de 18e en 19e eeuw waren er al collecties van vrouwelijke kunstenaars, die zijn er immers altijd geweest. Het is gewoon door de manier waarop de geschiedenis is neergeschreven, dat ze onzichtbaar zijn geworden. Er is niet zoiets als neutrale kennis. Alle kennis heeft een specifieke context, in de tijd en in functie van het gender en de klasse,... van de persoon die deze kennis produceert. Er bestaat een feministische kunstgeschiedenis maar deze is nog niet officieel gemaakt. Binnen de academische structuren is de stelling dat een wetenschapper geen militant mag zijn, nog sterk aanwezig.
En hiermee zijn we terug bij het zogeheten neutrale taalgebruik, dat in werkelijkheid onbestaand is. Het "neutrale taalgebruik", dat is het overheersende taalgebruik, het taalgebruik van de blanke heteroman. En toch beginnen de genderkwesties langzaamaan geïntegreerd te raken in het onderzoek binnen de kunstgeschiedenis. In België lopen we nog wat achter. Het probleem waar we momenteel mee kampen is dat er wel interesse is voor vrouwelijke kunstenaars, maar als "bijkomstigheid".In de 18e en 19e eeuw werden er boeken uitgegeven van vrouwelijke kunstenaars. Tot op vandaag is er de reflex om tentoonstellingen te

organiseren van vrouwelijke kunstenaars of om naslagwerken te realiseren over "De vrouwelijke kunstenaars in de 20e eeuw", enzovoort. Om tot de erkenning te komen van deze feministische kunstgeschiedenis, moet komaf worden gemaakt met de opvatting dat er slechts één kunstgeschiedenis is. Alle andere voorstellen zouden in dat geval immers slechts "parallelle" kunstgeschiedenissen zijn die worden beoordeeld in het licht van de enige echte traditionele kunstgeschiedenis. Een feministische kunstgeschiedenis zou enerzijds inhouden dat men aanvaardt dat er meerdere versies bestaan van kunstgeschiedenis en anderzijds dat het niet langer nodig is om tentoonstellingen op te zetten van vrouwen omdat er inclusieve voorstellen komen.

Tentoonstellingen organiseren rond vrouwelijke kunstenaars is een stap naar gelijkheid. Aangezien tentoonstellingen doorgaans de vrouw in veel mindere mate aan bod laten komen, moeten er wel expo's zijn waarin de focus alleen op hen ligt. Op die manier veroveren ze een plaats, een zekere zichtbaarheid die op termijn zal resulteren in egalitaire tentoonstellingen waarbij de gendervraag zelfs niet gesteld hoeft te worden.
Is dit dan nog een daad van verzet? Dit was het zeker in de jaren 1970 en ook nog in de jaren 2000. Vandaag hangt veel af van de bedoeling en van het onderzoekswerk dat zal worden gerealiseerd in het kader van deze tentoonstellingen.

In de uiteenzettingen over de kunstwerken, de teksten over de tentoonstellingen,... heeft men het vaak over vrouwelijke kunst, over gevoeligheid, intimiteit,... wanneer men het heeft over het werk van vrouwelijke kunstenaars. Men gebruikt een woordenschat die ten onrechte wordt geassocieerd met de vrouwelijke identiteit. Men heeft het ook over "vrouwelijke kunstenaars", een uitdrukking die eigenlijk een historische constructie is.[2] Is de gebruikte terminologie niet evenzeer problematisch?

[2] Catherine Grant *in* Linda Nochlin, 2021. *Why Have There Been No Great Women Artists?*, Thames & Hudson, Londen: p.9.

Kunst als "viriel" omschrijven, was lange tijd het allermooiste compliment. Wanneer kunstcritici in de 19e eeuw bijvoorbeeld een kunstwerk van een vrouw als "viriel" omschreven, bedoelden ze dat positief. Op die manier werd gezegd dat de vrouw gelijkwaardig was aan de man. Wanneer het werk van een mannelijk kunstenaar echter als "vrouwelijk" werd bestempeld, was dat allesbehalve een compliment. Deze genderkloof was voor vrouwen niettemin lange tijd een manier om hun plaats binnen de beeldende kunsten en literatuur veilig te stellen. Deze "vrouwelijkheid" en "gevoeligheid", deze stereotypen en sociale constructies waren een manier om te zeggen: "Wij, vrouwen, wij pakken de dingen anders aan. Er is dus plaats voor ons binnen de kunst, wij nemen de plaats van de mannen niet in".

Deze genderstereotypen zijn er vandaag nog steeds. Er mag gerust gesproken worden over

een “vrouwelijke kunst” wanneer men daarmee wil aangeven dat het om personen gaat die zich als vrouwelijke kunstenaars identificeren en dat men kunst creëert vanuit een positie binnen de ongelijke patriarchale maatschappij waarin men zich bevindt. Het begrip “vrouwelijke kunst” impliceert daarentegen ook een hele reeks stereotypen die te maken hebben met de vrouwelijkheid, stereotypen die aangeven dat zachtheid, innerlijkheid, en de rol binnen het huishouden privileges zijn van de vrouw. In de beschrijvingen van vrouwelijke kunst wordt nog steeds de indruk gewekt dat vrouwen het alleen maar kunnen hebben over zichzelf, over hun rol als vrouw, hun vrouwelijkheid, hun feminisme, enzovoort.

Vrouwen worden vaak gekoppeld aan specifieke thema’s of technieken. Hoe komt dat?

Vrouwelijke kunstenaars hebben zich de toegepaste kunsten toegeëigend, die beter leken aan te sluiten bij hun “aard” maar die ook minder beoefend werden door mannen. Lange tijd maakten de kunstvormen die tot ontspanning dienden (schilderen, musiceren, borduren) deel uit van de opvoeding van vrouwen. Na 1945 wilden vrouwelijke kunstenaars zich ontdoen van al deze stereotypen die als vrouwelijk werden beschouwd, om voortaan simpelweg als “kunstenaar” te worden beschouwd.

Zijn deze genderstereotypen er ook in de hedendaagse kunst? Men zou kunnen denken dat met de huidige aandacht voor bepaalde bewegingen en de bevrijding van bepaalde discours, het een probleem is van de oude kunstgeschiedenis.

Blanke mannen mogen over alles praten, maar minderheden moeten genoegen nemen met gespreksonderwerpen waar ze bij betrokken zijn! Er bestaat ook nog steeds genderongelijkheid binnen de beroepen in de kunstwereld. Zo wordt vaker een beroep gedaan op vrouwen voor functies die te maken hebben met kennis doorgeven (gidsen, animatie, educatie...) terwijl beroepen waarin er echte inhoud moet worden gecreëerd (curator, directie,...) voornamelijk ingenomen worden door mannen.
In de opleiding kunstgeschiedenis zijn er veel vrouwelijke studenten, terwijl de lesgevers voornamelijk mannen zijn. Er zijn natuurlijk vrouwen met een fantastische loopbaan, maar tegen welke prijs? Het is een opleiding die absoluut geen garantie biedt op financiële zekerheid. Historisch gezien waren de vrouwen die zich inschreven voor deze opleiding vooral afkomstig uit de gegoede klasse. Ze volgden een opleiding zonder toekomstperspectief. Ze wisten immers dat ze toch zouden trouwen, kinderen zouden krijgen en thuis zouden blijven om het huishouden draaiende te houden. De opleiding bood hen een goede algemene cultuurkennis en maakte hen tot een aangename en sociaal vlotte levenspartner. Het creëren van het beroep van gids is hier een mooi voorbeeld van. Toen de Ecole du Louvre zijn deuren opende voor vrouwen, leek het ondenkbaar dat ze toegang zouden krijgen tot beroepen als conservator of artistieke directie waarvoor deze studies eigenlijk bedoeld waren. Er werd voor hen dan ook een beroep op maat bedacht, dat de zogeheten typisch vrouwelijke kwaliteiten van gastvrouw en pedagoge combineerde. Er werd niet op lange termijn gedacht, want uiteindelijk was het niet de bedoeling dat ze er hun brood mee verdienden. Na een tijdje zouden ze toch afhaken, ofwel omdat ze trouwden en stopten met werken of omdat het salaris ontoereikend was.

Is de aandacht voor gender het gevolg van een trend ?

In zekere zin wel. Er zijn er altijd die surfen op de golven van deze minderheidsstrijd om erkenning te krijgen! Maar toch kunnen we deze overduidelijke feiten niet langer ontkennen. De jongere generatie is zeer actief op social media en geeft een grote zichtbaarheid aan al deze belangrijke maatschappelijke eisen.
Het is een trend, absoluut, maar wel een trend die de hoop uitdraagt voor een duurzame impact op de manier waarop men voortaan de kunstgeschiedenis zal schrijven en de manier waarop tentoonstellingen opgevat zullen worden en hoe aan inclusie zal worden gedaan in de musea.

LEESTIP

Linda Nochlin, 2021. *Why Have There Been No Great Women Artists ?*, Thames & Hudson, Londen : 112 p.

De beroemde tekst van Linda Nochlin die voor het eerst werd gepubliceerd in 1971, werd in 2021 opnieuw uitgegeven. Deze tekst legt de basis van een feministische kunstgeschiedenis. Na 50 jaar is deze tekst nog steeds brandend actueel.

DOE-TIP MET DE GROEP

De Bechdeltest is een test uitgevonden door Alison Bechdel, een Amerikaanse actrice, waarmee films kunnen worden getest op seksisme. Bij het bekijken van een film stel je je de 3 volgende vragen :

- Zijn er minstens twee identificeerbare vrouwelijke personages ?
- Praten deze personages met elkaar ?
- Praten ze over iets anders dan over een mannelijk personage ?

Probeer 3 gelijkaardige vragen te ontwikkelen voor een test die je kan toepassen op de kunstwereld en tentoonstellingen.
Tel bijvoorbeeld voor de lopende tentoonstellingen in Brussel het aantal functies ingenomen door vrouwen, en stel een lijst op van deze functies.

GOED OM WETEN

In 2021 vond de derde editie plaats van J*ournées du Matrimoine/Matrimoniumdagen*. Dit initiatief van het platform L'architecture qui dégenre en de vzw 't Eilandje – Weg uit de dakloosheid zet meer bepaald het historische en artistieke Brusselse vrouwelijke erfgoed in de kijker en belicht ook het actuele matrimonium. De CENTRALE zal twee "unisex" rondleidingen organiseren in het kader van de activiteiten van *Journées du Matrimoine/Matrimoniumdagen*.

Meer info : https://www.matrimonydays.be/

"Matrimonium, het : materieel of immaterieel goed met een artistiek of historisch belang, geërfd van vrouwen."[3]

[3] https://www.matrimonydays.be/fr/

KUNST EN MATERIE[4]

[4] Een verwijzing naar het naslagwerk *L'Homme et la matière* ('Mens en materie') van André Leroi-Gourhan, 1971.

Door organische materie, doodgewone materialen en voorwerpen uit het dagelijkse leven te hergebruiken, te vervormen, met elkaar te kruisen en uit hun context te halen en door ze een nieuw leven te geven dat hun vertrouwde gebruik overstijgt, stelt de tentoonstelling *La Vie matérielle* de grenzen in vraag tussen beeldende kunsten, toegepaste kunsten en ambachten. De verhouding tot de door hen gebruikte materialen vormt het raakpunt van alle kunstenaressen.

GOED OM WETEN

Voor meer pedagogische bronnen over materie, materialen en materialiteit van kunstwerken.

> Ressources de l'Académie de Nancy-Metz, France:
https://sites.ac-nancy-metz.fr/arts-plastiques/wp-content/uploads/materialite-1.pdf

SELECTIE VAN KUNSTWERKEN

SERENA FINESCHI

Maestà (Pala della Madonna della Neve, Stefano di Giovanni) Trash Series, 2021
Ferrero Rocher-verpakkingen, konijnenlijm, MDF

Dit reusachtige monochrome werk werd gemaakt van het goudkleurige verpakkingspapier van Ferrero-pralines dat Serena Fineschi heeft verzameld en op een MDF-paneel heeft aangebracht met een oude verguldseltechniek (met lijm van konijnenhuid). Met dit werk brengt de kunstenares hulde aan de met bladgoud beklede schilderijen van de meesters van de Italiaanse school van Sienna, die tot bloei kwam tussen de 13de en 15de eeuw. Zij wil de kunstgeschiedenis ook ontheiligen door gebruik te maken van gewone en gerecupereerde consumptiematerialen. De titel van het werk verwijst naar het beroemde retabel *La Madonna della Neve* (1430-1432) van de schilder Stefano di Giovanni ofwel "Il Sassetta", dat bewaard wordt in het Palazzo degli Uffizi in Firenze en dat een grote indruk maakte op Serena Fineschi als kind.

Serena Fineschi, Maestà (Pala della Madonna della Neve, Stefano di Giovanni) Trash Series, 2021©Philippe De Gobert

Public Garden (About Decadence), 2021
Kauwgom en speeksel

Serena Fineschi heeft belangstelling voor de gevoelsrelatie die zij creëert met afgedankte materialen en de recyclage ervan. Door van gebruikte kauwgom micro-sculpturen te maken, verwijst zij naar het feit dat heel wat materialen niet door de natuur kunnen worden verwerkt. Het werk is ook een metafoor voor datgene wat de maatschappij niet kan verteren. Vandaag wordt alles snel geconsumeerd (materialen, beelden), maar wordt er niets in ons systeem opgenomen. Het creatieproces en de plastische vorm van deze "tuin van de kunstenares" in kauwgom – een realisatie in situ – doen denken aan de kunststroming action painting. Deze abstracte kunstvorm dook begin de jaren 1950 op in New York, en wordt gekenmerkt door een spontane en niet-figuratieve picturale aanpak. De schilder Jackson Pollock is er een van de belangrijkste vertegenwoordigers van.

"Oppervlakkigheid, schijn en decadentie zijn de drie concepten die de basis vormen van de tentoongestelde werken maar ook het citeren, vieren en ontheiligen van de grote geschiedenis van de schilderkunst, getransformeerd door het lichaam en heruitgevonden met materialen die ontleend zijn aan de consumptiemaatschappij."
Serena Fineschi

GOED OM WETEN

Meer info over *De Madonna van de sneeuw* (1430-1432) van de schilder Stefano di Giovanni of « Il Sassetta »

https://provincedesienne.com/2020/05/04/sassetta-madonna-delle-nevi/

VRAGEN OM SAMEN TE BEANTWOORDEN

Welke boodschap(pen) wil de kunstenares overbrengen door een MDF-paneel te gebruiken in plaats van edel hout en Ferrero Rocher-verpakkingspapiertjes in plaats van bladgoud? Hoe vervolledigt de ter plaatse gerealiseerde "tuin van de kunstenares" haar boodschap? Ken je andere kunstenaars die gebruik maken van recuperatiematerialen?

Serena Fineschi, Public Garden (About Decadence), detail, 2021©Philippe De Gobert

ARLETTE VERMEIREN

Arc-en-ciel électrique, 2018-2021
Tule

Al sinds haar kinderjaren heeft Arlette Vermeiren een fascinatie voor textiel.
Ze verzamelt papier, stoffen en andere materialen – snoeppapiertjes, kledinglabels, sinaasappelpapier, plastic ... - die ze verknipt, spint, weeft en knoopt tot vaak monumentale installaties die ze speciaal bedenkt voor de plaatsen waar ze tentoonstelt. Van gesponnen papier en geknoopte tule maakt de kunstenares immense kleurrijke tapijten die een repetitieve, om niet te zeggen dwangmatige handeling vertalen.
Arlette Vermeiren behaalde een diploma zeefdruk aan La Cambre. Ze was lesgeefster bij de Académie des Beaux-Arts in Doornik van 1968 tot 1998 en artistiek directeur van het departement Textielresearch van het Centre de la Tapisserie, Arts Textile et Arts Muraux (TAMAT) van Doornik van 1998 tot 2017. Ze was ook textielontwerpster voor de Belgische en Italiaanse ondernemingen van Jacquard.

VRAGEN OM SAMEN TE BEANTWOORDEN

Wat zijn de raakvlakken tussen het werk van Serena Fineschi en van Arlette Vermeiren?
Waarin verschillen ze in aanpak?
Maak jij een onderscheid tussen ambachtelijke kunsten en schone kunsten?

Arlette Vermeiren, Arc-en-ciel électrique, 2018-2021©Philippe De Gobert

LOREDANA LONGO

Glass Gate, 2021
IJzer, flessenhalzen

Voor haar creatieproces gebruikt Loredana Longo vlammen en explosies. Het zijn voor haar natuurlijke uitdrukkingsvormen geworden die symbool staan voor de energie die de mogelijkheid biedt om te veranderen en moeilijkheden te overwinnen en iets nieuws op te bouwen. Hier stelt Loredana Longo een installatie voor die gemaakt is van bijna 1500 flessenhalzen omhuld met metaalgaas. Het werk van de kunstenares is fysiek uitdagend, want het bewerken van het metaal en het glas bezorgt haar bloedende vingers. Bloed dat ook synoniem is voor schoonheid, want voor haar is er geen schoonheid zonder lijden.

"Een jaar lang heb ik glazen flessen verzameld en naar mijn atelier gebracht. Daar sloeg ik ze aan scherven, bewaarde ik de hals van de flessen en gooide de rest weg. Een lang en repetitief proces dat eigenlijk niet anders is dan het proces van het dagelijkse leven. Wakker worden, ontbijten, zich wassen, het huishouden doen, eten. Het heftige gebaar van het breken van flessen is voor mij een dagelijkse routine geworden."

Loredana Longo

VRAGEN OM SAMEN TE BEANTWOORDEN

Welk(e) gevoel(ens) wekt het werk van Loredana Longo bij je op?
Is er effectief geen schoonheid zonder lijden?

Loredana Longo, Glass Gate, detail, 2021 © Philippe De Gobert

LÉA BELOOUSSOVITCH

No Dignity After Death, New Delhi, India, September 3rd, 2020 (The Man), 2021
No Dignity After Death, Srinagar, India, August 2nd, 2020 (The Woman), 2021
Kleurpotloodtekening op vilt

De twee werken die gecreëerd werden voor de tentoonstelling sluiten aan bij de belangrijkste artistieke werkwijze van de kunstenares: tekeningen gemaakt met kleurpotloden op wolvilt die vertrekken van elementen uit mediabeelden die het menselijk lijden weergeven. De vage, getekende vormen creëren een ethische afstand en verzekeren de anonimiteit van de personen die journalistische "iconen" zijn geworden. Ze krijgen vorm door het vilt dat hen omhult als een lijkwade. De twee werken vertrekken van beelden van begrafenissen die plaatsvonden tijdens de coronacrisis. Deze crisis zorgde voor erg pijnlijke situaties waarin mensen eenzaam stierven, zonder door rouwenden te worden omringd. Deze beelden hebben een bijna filmisch effect. Ze drukken niet alleen de angst uit voor de dood zelf maar ook voor de doden als dusdanig. De angst dat de ziekte zich na de dood zal verspreiden via de besmette lijken.
India werd zwaar getroffen door de gezondheidscrisis en de begrafenissen werden er uitgebreid in beeld gebracht. Naarmate de crisis evolueerde werden er meer foto's genomen, die de intimiteit van het moment overstegen. We zien mensen rond een ingepakte houten doodskist, die op afstand worden gehouden door touwen, enkele rouwende naasten en anonieme ceremoniemeesters gehuld in chirurgische pakken. De voorgestelde werken laten ons de begrafenis zien van een man in New Delhi en een vrouw in Srinagar: twee personen die tegenover elkaar worden opgesteld in de tentoonstellingsruimte, de symbolische begrafenis van een koppel. Het panoramische formaat van de tekeningen roept een landschap op maar ook het cinematografische aspect van deze beelden.

VRAGEN OM SAMEN TE BEANTWOORDEN

Wat roepen de zachtheid van de materie en de agressie van de beelden in het werk van Léa Belooussovitch bij je op?
Welke techniek heeft de kunstenares volgens jou gebruikt voor deze kunstwerken?

Léa Belooussovitch, No Dignity After Death, Srinagar, India, August 2nd, 2020 (The Woman)©Gilles Ribero

Léa Belooussovitch, No Dignity After Death,New Delhi, India, September 3rd, 2020 (The Man)©Gilles Ribero,

CENTRALE ONLINE

CENTRALE RADIO
Podcasts, gesprekken met kunstenaars, participatieve projecten kunnen worden beluisterd via :
https://open.spotify.com/show/1EvWLqmC4N47vEaKomikyB

LERARENKAMER
Alle pedagogische tools over de tentoonstellingen en de groepsactiviteiten op een rijtje :
https://centrale.brussels/nl/mediation/lerarenkamer/

#TRYTHISATHOME
Voor tutorials van artiesten, oproepen tot cocreatie en nog veel meer :
https://centrale.brussels/trythisathome/

CENTRALE VIDÉO
Video's over de tentoonstellingen in onze verschillende ruimten, interviews met artiesten, de lievelingswerken van onze gidsen ontdekt u hier :
https://vimeo.com/centralebrussels

Meer info https://centrale.brussels/

BIBLIO-/WEBOGRAFIE

DURAS M., 1987. *La Vie matérielle. Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*. Editions P.O.L., France : 158 p.

NOCHLIN L., 2021. *Why Have There Been No Great Women Artists ?*, Thames & Hudson, Londen : 112 p.

PEYRIN A., 2007. Les usages sociaux des emplois précaires dans les institutions culturelles. Le cas des médiateurs de musées. *Presses de Sciences Po, Sociétés contemporaines*, n°67 : pp.7-25.
https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2007-3-page-7.htm

PEYRIN A., 2008. Démocratiser les musées : une profession intellectuelle au féminin. *La Découverte. Travail, genre et sociétés*, n°19 : pp. 65-85.
https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2008-1-page-65.htm

Ressources Programme terminale Spécialité Arts Plastique, Académie de Nancy-Metz, France : 26 p.
https://sites.ac-nancy-metz.fr/arts-plastiques/wp-content/uploads/materialite-1.pdf
Consulté le 8/12/2021.

CONTACTPERSONEN VAN HET TEAM BEMIDDELING

Patricia Balletti – Culturele bemiddelaarster
patricia.balletti@brucity.be
+32 (0)2 279 64 43
Vincen Beeckman – Kunstenaar-bemiddelaar
vincen.beeckman@brucity.be
Laura Pleuger – Publieksverantwoordelijke
laura.pleuger@brucity.be
+32 (0)2 279 64 72

CENTRALE FOR CONTEMPORARY ART | hall

Monografische en thematische tentoonstellingen van Brusselse, Belgische en internationale kunstenaars en parallel daaraan een multidisciplinaire programmatie

CENTRALE FOR CONTEMPORARY ART | box

Solotentoonstellingen van laureaten die de prijs van de Stad Brussel ontvingen in het kader van langdurige samenwerkingsverbanden (ArtContest, Mediatine, Watch this Space, enz.)

CENTRALE FOR CONTEMPORARY ART | lab

16 Sint-Katelijneplein
Labo/expo-ruimte voor onderzoek en ontwikkeling van het creatieproces

CENTRALE
FOR CONTEMPORARY ART

CENTRALE FOR CONTEMPORARY ART | atelier

Creatieve workshops, vertoningen, talks, lezingen, dj-sets, enz.

CENTRALE FOR CONTEMPORARY ART | extramuros

Brussel: installaties in de openbare ruimte (*Le Grand BanKet* van Françoise Schein, werken van Atlas en Obêtre) en samenwerkingsverband (*pikuur* van Vincen Beeckman in het Sint Pietersziekenhuis)
Internationaal: tentoonstellingen en samenwerkingsverbanden

CENTRALE FOR CONTEMPORARY ART | vitrine

13 Sint-Katelijnestraat
In-situ installaties van Brusselse kunstenaars na oproep en selectie door een professionele jury

Teksten : Laura Pleuger
Opmaak : Ricardo aka Johan
Vertaling : Taaladvisie-Vertaalbureau
Proeflezen : Bert Audenaert
Drukwerk : Stad Brussel
Wettelijk depot : D/2022/10538/2
©CENTRALE for contemporary art