

FABRICE SAMYN
Vanishing Point of View

20 januari – 3 maart 2012

Fabrice SAMYN (°1981) neemt het hele gebouw in voor zijn derde tentoonstelling in de galerie. Met als titel *Vanishing Point of View* gaat deze tentoonstelling uit van de noties vluchtpunt (vanishing point) en gezichtspunt (point of view) om de voorstellen van de kunstenaar te ondersteunen. Zoals de titel, die een samentrekking is van de twee sleuteltermen, weeft het werk verbanden, verwijst het naar andere werken en vindt het continu weerklank, soms op heldere wijze en soms minder duidelijk.

Men kan er van uitgaan dat de integratie van het geometrisch perspectief door de kunstenaars van de Italiaanse Renaissance één van de meest bepalende toevoegingen in de uitvoering van de Kunsten is. Het perspectief bestaat uit een onderzoek van vluchtlijnen die convergeren naar een punt en beschrijft elk object volgens een gezichtspunt uitgaand van het onderwerp en gaand naar het object.

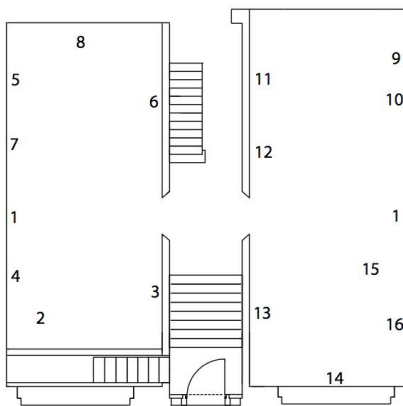
Bij het binnenkomen moet de bezoeker kiezen tussen de linker- en de rechterzaal. Op deze plaats bevindt hij zich in de perfecte positie om afwisselend twee zich tegenover elkaar bevindende schilderijen te bekijken, *Between Vanishing Points* (1).



Het zijn twee landschappen die een echo vinden in elkaar, en het gaat om geïsoleerde details uit twee beroemde schilderijen die hetzelfde onderwerp behandelen: *Het Huwelijk van de Maagd*, enerzijds geschilderd door Perugino omstreeks 1500 en anderzijds door zijn leerling Rafaël in 1504. Fabrice Samyn heeft er bewust voor gekozen om de ruimte te reproduceren waar de twee meesters hun vluchtpunt hebben geplaatst (ttz de centrale opening van het gebouw te zien op de achtergrond), daar waar men de grandeur van de buitenwereld voelt, waar men het *oneindige inademt*. Door

deze twee werken tegenover elkaar te plaatsen onderlijnt de kunstenaar de noodzaak om een gezichtspunt aan te nemen. We bekijken of het landschap links of dat rechts. Bestraald tussen twee oneindigheden.

GELIJKVLOERS - LINKERZAAL



Waar het gaat over landschappen, gaat het ook over de horizon. Om de horizon na te vorsen en de bijzonderheden ervan in detail te bestuderen, heeft de mens talrijke observatiemiddelen uitgevonden.

Met *Eclipse* (2), de verrekijker gericht naar buiten, nodigt Fabrice Samyn de bezoeker uit de wereld te bekijken, en haar uitvergroete details. Diegene die er zijn oog op plaatst, de "kijker", merkt snel dat het niet de wereld is die zichtbaar wordt, maar wel de reflectie van zijn eigen oogpupil. Het oneindig grote dat we verwachten te observeren trekt zich samen in een microcosmisch punt. Door een bijzonder kleine spiegel in het mechanisme van het instrument te plaatsen geeft Samyn aan de observatie een introspectief karakter. De onmetelijkheid, of ze nu inwendig

of uitwendig is, verdwijnt uit het zicht naarmate men het beter wil vatten.

Voor zijn werken die vier glazen voorstellen, gevuld op verschillende niveaus (3), heeft Samyn gebruikgemaakt van de oude techniek van het potassiumbichromaat dat toelaat de zon als actief agens van het fotografisch procedé te gebruiken (4). Vier glazen water werden op een stuk textiel, dat vooraf met fotogevoelig materiaal bedekt werd, in volle zon geplaatst. De chemische reactie werd door de kunstenaar onderbroken op het exacte moment waarop de stof vuur zou kunnen vatten door het effect van de zonnestrallen (versterkt door het effect van een vergrootglas). Men ziet trouwens het bruine punt van het nakende ontbranden. Het beeld bedreigt door wat het onthult. Hier is alles, tussen vernietiging en revelatie. Zoals het ongeneesbaar dodelijke leven, wordt het getoonde beeld hier bedreigt door wat het tot leven wekt.

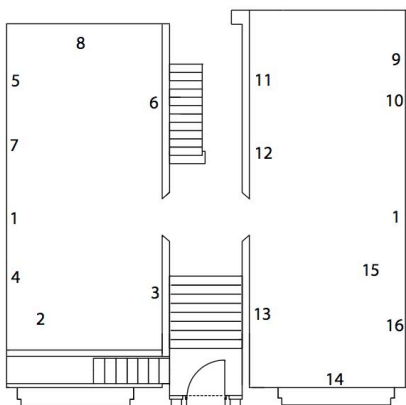
Dit antagonisme, tussen alteratie en creatie, vindt men terug in diverse portretten die Samyn schilderde. Men kan het zien doorheen zijn verassend zelfportret, vol afgrijzen, getiteld *Is looking in the mirror always looking back* (5)? Zich draaiend met een verontrustende traagheid lijkt de kunstenaar ons evenzeer te bevragen als hij zichzelf bevroegt. Dit werk verwijst naar de dierlijkheid, het vleselijke, naar het lichaam als vector van energie en drift. Is het niet het werk van de schilder om het beeld te ontbloten, om naar zijn centrum te gaan, er de kern van het wezen te achterhalen?

Tegenover het zelfportret toont zich een triptiek (6), bestaand uit details van glazen vanuit verschillende invalshoeken, in al zijn finesse.

Fabrice Samyn slooft zich uit om zich de technieken van oude Meesters eigen te maken (glacis, de roodkrijttekening) om het medium beter te begrijpen, de wereld te vatten en de moeilijkheid om die te reproduceren. Voor de tekening *Cochlea Christi* (7) interesseert hij zich voor *Het Laatste Avondmaal* van Leonard de Vinci, en merkt hij op, zoekend naar het vluchtpunt, dat het zich bevindt in het binnenoer van Christus, op de exacte plaats van het slakkenhuis (cochlea), de helicoidale holte van het inwendige oor. Het slakkenhuis is spiraalvormig, op zichzelf gerold en creëert zo een perspectief.

Met *La Pyramide du cadre* (8), brengt Samyn ons dit onwaarneembare waar alles heen vlucht in herinnering. Een piramide van bergkristal, gelegen op één van zijn driehoekige zijdes werd op een sokkel geplaatst. Als we dit van naderbij bekijken, wordt het oog opgeslorpt en ondanks de melkachtige draden die zweven in de transparantie van het kristal, zien we heel duidelijk de scherpe randen die ons oog naar het diepste punt leiden, het verdwijnpunt.

GELIJKVLOERS - RECHTERZAAL



Links van het landschap stellen twee schilderijen, die op het eerste zicht abstract lijken, een fontein voor (9-10). Het onuitbeeldbare in bepaalde zin. Hoe de voortdurende beweging van een fontein weergeven? In de klassieke schilderkunst symboliseert de fontein het leven, de jeugd en de liefde. Ze is ook het teken van de eeuwige herhaling, een variant op het oneindige. De permanente vernieuwing van de natuur doorheen het stromen van het water roept ook associaties op met de zuivering van het lichaam en de erotiek. Het opspuiten geschilderd door Samyn is een duidelijke referentie naar de ejaculatie, die de bevruchting mogelijk maakt en die een uitreden uit de tijd markeert (wordt het orgasme ook niet "de kleine dood" genoemd?).

De vlam laat ook toe de onbestendigheid van de tijd te tonen. Dit werk maakt deel uit van een serie bestaand uit schilderijen van sterk uitgegrote details van vlammen (lucifers of kaarsen) vastgehouden door Marie-Madeleine in de bekende schilderijen van Georges de la Tour (1593-1652). Fabrice Samyn heeft hier een vlam en haar weerkaatsing in een spiegel gereproduceerd, geschilderd door de La Tour tussen 1625 en 1650 (11). Welke is de weerspiegelde vlam, welke is de vlam?

Het licht is alomtegenwoordig; men ziet er nog een uiting van in het verblinde oog van dit kleine portret in oranje tinten (12).

Met betrekking tot de tijd valt hier nog een mooie paradox op; de droogtijd is erg traag en neemt tot 2 jaar in beslag terwijl het voorgestelde onderwerp slechts het ogenblik is.

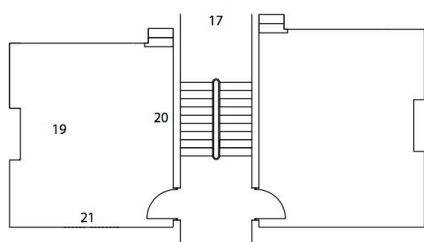
Ogenblikken zijn ook het onderwerp van de drie oude reproducties op papier van *L'Annonciation* (*De Aankondiging*) geschilderd door Fra Angelico in de 15^e eeuw (13). Wat Samyn hier fascineert is de notie van verschillende temporaliteiten, afgeleid uit de vluchtpunten die door Fra Angelico ingenieus werden verplaatst van de ene versie naar de andere. Hij verbeeldt de magie van de Aankondiging op drie verschillende momenten van de dag: drie tijden bestaan naast elkaar voor één enkele actie. Door het opluisteren van de vluchtpuntlijnen tot lichtlijnen, komt Samyn tot een intersectie van de lijnen die een punt vormen dat de zonnester symboliseert: hier is het vluchtpunt duidelijk een metafoor voor de zon.

Op de muur, boven het grote raam, daar waar vaak muurklokken gehangen worden, ziet men een tegen de muur bevestigde ammoniet, fossiel van een weekdier van meerdere miljoenen jaren oud. Het is interessant om hier op te merken dat de ammonieten uitstekende tijdsmerkeers en geologische herkenningstekens zijn, en dat hun spiraalvormige structuur een zowel ruimtelijke als tijdelijke duizeling suggereert, die hen deze indruk van het oneindige geeft, maar ook van het perspectief.

De eerbied voor de natuur wordt ook teruggevonden in het werk *Light as a feather*, ook al betreft het hier de onverwachte associatie van een papegaaienpluim en een gebleekt dierenbeen. Dit samenbrengen is des te meer gecontrasteerd omdat het naar lucht en aarde verwijst: dat het licht geboren wordt vanuit een materialiteit verankerd in het levende.

De bezoeker merkt wellicht reeds de constante op van de relatie die de kunstenaar heeft met het licht. Hij bouwt een deel van zijn werk rond de observatie van het licht vanuit de duisternis en omgekeerd. Door als werkbasis een zicht op het vernietigingskamp van Auschwitz-Birkenau te kiezen, steunt hij op één van de “referentiebeelden” van de 20^e eeuw (16). Het statuut van deze foto laat de kunstenaar toe de vraag te stellen wat vandaag een iconisch beeld is. Het is het beeld dat ons bekijkt als een icoon in de Byzantijnse traditie. Zijn gebaar lijkt eenvoudig, sober en respectvol. Hij heeft het perspectief van de treinrails omgekeerd en de originele sporen uitgewist en vervangen door andere. Deze aanpassing heeft het kenmerk het gezichtsveld te verruimen en geeft de indruk de ogen te openen zoals we de armen openen. Het idee is dit gebeuren in zich op te nemen, hoe ongrijpbaar het ook is, en in fine het geheugen van de Mens te respecteren. De kijker bevindt zich in een positie waar hijzelf geobserveerd wordt door de wereld, waar hij het vluchtpunt wordt: het punt waar alles verdwijnt.

OVERLOOP



Vooraleer op de eerste verdieping aan te komen wordt de aandacht van de bezoeker getrokken door een stoel, staand op de overloop tegenover het venster (17). De uitnodiging om te gaan zitten is vanzelfsprekend. Op de rugleuning van de stoel, aan de binnenzijde, werd een inscriptie gegraveerd die zijn titel verleent aan de tentoonstelling: *Vanishing Point of View*. Door zich neer te zetten, positioneert de bezoeker zichzelf als vluchtpunt (ik ben potentieel het vluchtpunt van een ander) en bepaalt duidelijk zijn gezichtspunt (gezeten

op een stoel naar buiten kijkend). We zijn hier niet ver van de zin van de Taoïstische filosoof Zhuang Zi: “c’est moi de près, c’est l’autre de loin” (geciteerd door Lee U-Fan). Het zicht is niet hetzelfde wanneer het nacht is of dag. Zo kaatst het venster, op de avond van de opening van de tentoonstelling, naar de op de stoel gezeten persoon, zijn eigen beeld terug, terwijl overdag de blik dwaalt in de tuinen, de voortdurende beweging van de natuur observerend.

EERSTE VERDIEPING

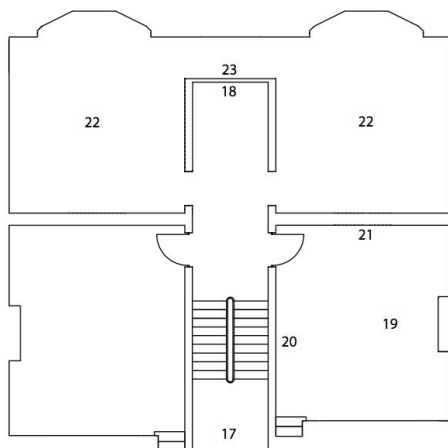
Bij aankomst op de eerste verdieping wordt de bezoeker geconfronteerd met een grote ladder die omgekeerd geplaatst werd (18). Initieel gebruikt in boomgaarden, het gewone object verglijdt in een heel nieuwe betekenis, een onverwacht perspectief biedend. De hele geschiedenis van sacrale kunst wordt doorkruist door scènes waarin de mens voorzien is van een ladder. Spirituele, intellectuele en morele verheffing symboliserend, laat ze toe het verloren contact tussen de mens en het goddelijke te herstellen, tussen hemel en aarde. Ze is dus het voorwerp van een soort inwijdingsreis die de mens toelaat zich te verheffen en het hemelse in zich op te nemen.

RECHTERBUREAU

In de rechterzaal wordt het specifieke project gelanceerd dat de kunstenaar voor Empact, in samenwerking met bpost, bedacht. Meer informatie erover in een apart documentje dat u in die ruimte vindt (20).

In deze ruimte hangt ook een portret getiteld *Maman*.

LINKER- EN RECHTERZAAL

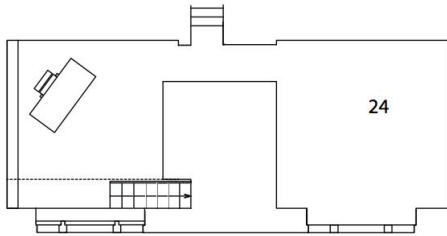


In de twee hoofdzalen van de eerste verdieping worden foto's getoond die de serie *All Saints* vormen (22). Tijdens 2011 vond de kunstenaar honderden voornamen, door onbekenden gegraveerd in de publieke ruimte, op banken, bomen en in de straat. Na te zijn bestreken met bladgoud werden de voornamen gefotografeerd en 365 ervan werden door de kunstenaar geselecteerd om een universele kalender te vormen. De plaatsen waar deze namen gevonden en gefotografeerd werden, zijn voornamelijk rust- of observatieplaatsen. Publieke ruimtes in ieder geval. Samyn houdt van het idee dolenden te verheffen tot de positie van heiligen.

De enige ordening die de ophanging bepaalt volgt de logica van de maanden (we vinden dus 12 delen bestaand uit 28 tot 31 foto's). Het gaat hier voor Samyn om het in

één adem bevragen van de diepe intimiteit en de publieke ruimte terwijl hij tal van mogelijke lezingen opent, van een reflectie omtrent de privatisering van de publieke ruimte, de introductie van het wonderbaarlijke in het dagdagelijkse, het multiculturalisme (naast typisch westerse voornamen bloeien ook voornamen met Arabische, Turkse en Angelsaksische klanken), het verband met misdadigheid, de uitdrukking en communicatie van gevoelens, enzovoort.

WUNDERKAMMER



In de wonderkamer wordt een installatie getoond die op het eerste zicht eenvoudig lijkt, maar die complex blijkt voor wie de tijd neemt om te observeren. Bezorgd om onze eigentijdsheid te bevragen terwijl hij praktijken uit voorbije eeuwen herbeveerd, gebruikt Samyn in bepaalde van zijn werken oude schilderijen, geschilderd door kunstenaars uit de 17^e of 18^e eeuw. Voor *La Dimension du Miroir* (24) baseert hij zich op een doek geschilderd rond de eeuwwisseling door de Hollandse schilder Maerten Pietersz Deym (1566/67-1624) dat de schilder zelf voorstelt, gezien vanaf de rug, terwijl hij het portret van een vrouw schildert (zijn vrouw?) die vroom voor hem zit. De schilder draait zich alsof wij de rust verbreken van het poseren, en het model bekijkt ons timide. Het schilderij werd wellicht in twee fases geschilderd: één fase waarin hij zichzelf en zijn vrouw schildert (gebruikmakend van een spiegel), en één fase waarin hij de schildersezel schildert (die niet kan geschilderd geweest zijn toen het grote doek hier op de ezel stond). Dit werk werd zo geplaatst in de wonderkamer dat de bezoeker geen onmiddellijk zicht op het schilderij heeft, maar dat zijn eerste blik op de centraal geplaatste schildersezel valt, identiek aan die geschilderd door Deym. Fabrice Samyn vervolledigt de gelijkenis door er een spiegel op te plaatsen die dezelfde afmetingen heeft als het schilderij op de schildersezel van Deym. Deze spiegel is zo geplaatst dat een persoon bij de ingang slechts de reflectie van een deel van het doek waarneemt, in dit geval de schilder en het geschilderd portret. Niet het model noch de omgeving van de scène. Vertrekkend vanuit het principe dat het vluchtpunt, in het algemeen, het oog van de kijker uitnodigt om in het schilderij binnen te dringen, Samyn heeft interesse voor de omgekeerde beweging, om het werk uit zichzelf te laten komen, als het ware het uit zichzelf te duwen van het werk door het spel met de spiegel. Dankzij dit spiegelspel worden meerdere openingen geboden in de dichtheid, de dikte van het schilderij zou men zelfs kunnen zeggen. Deym ziet de buitenwereld, onze wereld, als een spiegel, als een denkend oppervlak. Deym bekijkt zich en ons om zich te schilderen. De hoofdrol van dit werk wordt gespeeld door de kijker. Het is hij die de driehoeksverhouding beëindigt en het werk toelaat zich volledig uit te drukken. We kunnen, tenslotte, stellen dat het dispositief van Samyn een allegorie van de kunst is. Door het plaatsen van een spiegel in deze uitwisseling van blikken plaatst Samyn een bijkomende leesmoeilijkheid, een beetje zoals in een droom waarin we onszelf zien dromen. Wat we zien is een weerspiegeling. Het schilderij is al een afspiegeling van de werkelijkheid. Het schilderij in het schilderij is een afspiegeling van een afspiegeling. We bevinden ons hier dus tegenover de afspiegeling van de afspiegeling van een afspiegeling... zonder te vergeten dat links en rechts omgekeerd zijn.

Met dit uitgewerkte werkstuk komt men erachter dat Samyn de wereld bekijkt in zijn relativiteit en zijn wederkerigheid, terwijl hij de notie van het gezichtspunt bevreemd en een *mise en abîme* provoceert, die opnieuw de notie vluchtpunt herbevreemd.

Daarenboven, door ons steeds uit te nodigen plaats te nemen tussen het doek van Deym en de schildersezel, om het werk goed te zien, plaatst Samyn ons in de positie die het begin van de tentoonstelling kenmerkt, in een lege ruimte met de keuze tussen de ene of de andere visie...