

het object voorbij

"Je me souhaite absence. Que la vie ne me ramène point à elle.

M'incorporer au silence. Me dépouiller des superflus de l'être. Devenir *parallèle*. Avancée dans le distinct. Supposition.

Lent dégagelement de l'incertitude. Laisser aux autres l'apparence. Me faire creux. Profondeur. Existence. Réel *voulu*."

Louis Calaferte, *Les Fontaines silencieuses*, Editions Gallimard, 2005, p. 102

In een essay over de studie van het niet-object in de literatuur en de schilderkunst van het oude China, vertrekt François Julien van theoretische teksten om de praktijk van de Chinese kunstenaars te belichten die "(...) ne peignent pas telles choses, à vrai dire, pour les mieux donner à voir et (...) faire ressortir leur présence"; mais [qui] peignent entre 'il y a' et 'il n'y a pas', à la fois étant et n'étant pas: présentes-absentes, mi-claires mi-sombres, à la fois claires-à la fois sombres"¹.

Voor de opening van galerie Meessen De Clercq in Brussel werden hedendaagse kunstenaars aangezocht die zich in het ragfijne laagje tussen "er zijn" en "er niet zijn" wringen.

Deze nieuwe ruimte voor hedendaagse kunst werd ondergebracht in een huis dat in 1911 door de Brusselse architect De Decker in opdracht van een arts gebouwd werd, en later onderdak verschafte aan een medisch laboratorium. Het was cruciaal dat de overgang van het gebouw in de verf gezet zou worden, door kunstenaars tentoon te stellen die konden nadenken over het verleden en de toekomst van het pand. Gidsen, in zekere zin. Verlichte getuigen die een weg tonen die we kunnen volgen: "half in het licht en half in het duister, licht en duister tegelijk".

Uit eerbied voor de plek werden zeven hedendaagse kunstenaars van verschillende afkomst gevraagd om *in situ* in te grijpen en de ruimte te openen als een plaats van het intieme zijn, "comme un instrument d'analyse pour l'âme humaine"². De tentoonstelling krijgt betekenis door de opbouw van de plaats en door de dialoog van het kunstwerk met het gebouw.

Een ruimte voor hedendaagse kunst openen is geen onschuldig gebaar.

Het is een gebaar dat ontstaat uit het verlangen om in te grijpen in het domein van kunst en beschouwing. Het richt zich tot mens en stad. Het was nodig de optimale ruimte te vinden om de toekomstige *bewoners* van deze plaats, de kunstenaars, de kans te geven om zich in de best mogelijke omstandigheden uit te drukken. Om een ruimte voor kunst te concipiëren, moet zowel over het architecturale aspect als over het respect voor het kunstwerk nagedacht worden. Voor de onontbeerlijke verbouwingen begonnen, diende er nagedacht worden over de *manier* van openen.

Er werd de kunstenaars niets opgelegd. Geen enkele richtlijn. Het project is geleidelijk aan en in een langdurige reflectie tot stand gekomen. Pas achteraf bleek een gezamenlijk thema de werken te verenigen: afwezigheid. Vandaar de Latijnse titel van de tentoonstelling, *ABSENS*.

De uitgenodigde kunstenaars tonen werken die meer naar nederigheid neigen dan naar een wens om te overtuigen of zich op te dringen. Werken die meer op hun eigen opheffing gericht zijn dan op een middelpuntvliedende beweging. Alle kunstenaars begrepen waarom het ging en schiepen diepgaande werken die niet alleen de plaats maar ook de illusie van het ware onderzoeken.

Paralleel aan het denken van de kunstenaars van het oude China, suggereren Ignasi Aballí, Sarah Bostwick, Fabrice Samyn, Seamus Farrell, Georges Rousse, Claudio Parmiggiani en Hreinn Fridfinnsson elk op hun manier dat de afwezigheid niet zomaar een niet-zijn is, maar dat ze doorlopend met de aanwezigheid communiceert en dat de overgang tussen de twee toestanden vitaal en permanent is.

Het is moeilijk en misschien wel nutteloos om een tentoonstelling als deze onder woorden te willen brengen, want een directe confrontatie met de werken is altijd beter dan deze op papier afgebeeld te zien. Niets kan de ontmoeting met het kunstwerk zelf vervangen. Omdat interpretaties beter achterwege blijven, wordt voorgesteld om deze commentaren als een "contextualisering" te beschouwen.

Dit boek is een zinspeling op zinspelingen. Het valt te beschouwen als een spoor van een vluchtig ogenblik, een voorbijgaand artistiek voorstel. De tentoonstelling *ABSENS* opende op 11 april 2008 om op 10 mei te sluiten. Een maand.

De zeven naar Brussel uitgenodigde kunstenaars luisteren naar een innerlijke dwang die hen ertoe brengt het raadsel van het vitale te onderzoeken. We zijn hier ver van een zuiver oppervlakkige kunst van verstrooiing en behaagzucht, waarin het denken afwezig is.

Zoals Saint-John Perse in zijn toespraak voor de Nobelprijs Literatuur in 1960 schreef, is de poëzie "niet de kunst van de lijkbalsemer of de decorateur". Men mag hopen dat de lezer op deze pagina's noch het ene noch het andere vindt, maar in tegendeel essentiële poëtische werken zal ontdekken, levende expressieve entiteiten die hem helpen zijn eigen stilte te ontmoeten.

Voor zijn project bij Meessen De Clercq greep **IGNASI ABALLÍ** (*1958, Barcelona) in in twee ruimtes op de benedenverdieping. In de eerste stelde hij een inventarislijst op met de chemische benamingen van moleculen die aan de basis van geneesmiddelen liggen, zoals paracetamol, hydrocortisone of acetylsalicylzuur (beter bekend onder de merknaam Aspirine). De werkzame stof is de molecule in een geneesmiddel die een therapeutisch effect heeft.

De keuze van deze inventaris is uiteraard geen toeval. De kunstenaar kent de geschiedenis van de ruimte waarin zijn werk getoond wordt, en het is voor hem dan ook logisch een uitdrukkelijk locatiegerelateerde lijst te brengen.

De onbegrijpelijkheid van deze woordenschat is eigen aan vakterminologie, maar zijn complexiteit krijgt hier een andere dimensie en het is leuk om fragmenten van de lijst te lezen als een dadaïstisch gedicht. Als een staaltje van volwaardige poëzie neemt de letter een fascinerende plaats in. Men kan prachtige woorden lezen die niemand kent, op enkele ingewijden en gezondheidsspecialisten na (itraconazole, meloxicam, ertotinib, ...). "Il y a dans l'idée que rien au monde n'est assez unique pour ne pas pouvoir entrer dans une liste, quelque chose d'exaltant et de terrifiant à la fois"³ zegt Perec in zijn tekst *Les Joies ineffables de l'énumération*. Het stemt inderdaad tot nadenken over het unieke karakter van de dingen, over de voortdurende drang van de menselijke geest om te classificeren, te ordenen, te verzamelen om dat wat hem omringt beter te begrijpen.

Men kan ook nadenken over de aard zelf van het geneesmiddel: als wettelijke drug vormen geneesmiddelen het brandpunt van onophoudelijke polemieken en debatten.

In de tweede ruimte, gebleven zoals het medisch laboratorium ze achterliet, besloot Ignasi Aballí drie muurschilderingen (*Wall Paintings*) aan te brengen. Hoewel ze alledrie hetzelfde formaat hebben (vierkanten van één op één meter) en dezelfde kleur (grijs-wit), zijn deze *Wall Paintings* niet identiek. Ieder vierkant werd geschilderd met wit dat door de kunstenaar herwerkt werd op basis van afgebladderde verf uit telkens een verschillende plaats. Na de witte verf schilders van oude muren geduldig te hebben verzameld, vermaalde hij ze tot kleine deeltjes en voegde hij er latex aan toe om ze weer vloeibaar te maken. Zo geeft de kunstenaar oude witte verf weer vorm en brengt hij met weinig middelen het geheugen van een plaats opnieuw tot leven. Onder elk vierkant staan de naam van de plaats, het adres en de datum van de creatie vermeld. Ignasi Aballí reageerde zo wit van de galerie zelf, van het Brusselse Sint-Janshospitaal en van La Devinière, een centrum voor institutionele psychotherapie in Farcennes bij Charleroi⁴.

Deze *Wall Paintings* onderstrepen de leegte die ons op deze muur wordt voorgesteld.

We krijgen "het niets" te zien. De verwijzing naar de suprematistische composities van Malevitch is duidelijk, maar de vraag die hier echt gesteld wordt, is die van het object van de schilderkunst.

Wat is vandaag een schilderij? Het radicale werk van Malevitch in de jaren 1910 stelde de vraag naar het onderwerp van het schilderij. Aballí van zijn kant laat de lijst wegvallen, zodat alleen de kleur tot uitdrukking komt en op uiterst minimalistische wijze de aanwezigheid van een plaats tot leven brengt. Deze sobere, strenge, stille werken roepen diverse plaatsen op die verband houden met de

1. François Jullien, *La grande image et le monde*

2. Gaston Bachelard, *La Poétique*

3. Georges Perec, *Dans l'œuvre*

4. "Op 18 februari 1976 opende La Devinière haar deuren voor 19 zogenaamd ongeneesbare kinderen die overal werden afgewezen. Noch het gezonde verstand, noch de psychiatrie, noch de radiologie kon hen

(lichamelijke of geestelijke) gezondheid en bevestigen hun aanwezigheid metonymisch (pars pro toto).

De jonge Amerikaanse kunstenaar **SARAH BOSTWICK** (*1979, Ridgefield, Connecticut) stelt haar werk voor het eerst in een Europese galerie voor.

Geïnteresseerd door gebouwen en hun verleden, scheidt ze een subtiel kunstwerk dat soms aan het onwaarneembare grenst en waarbij de ruimte en de intieme relatie die de mens met die ruimte heeft centraal staan. Sarah Bostwick focust op ornamenten en architecturale details die nauwelijks aandacht krijgen of aan hun lot overgelaten worden. Zoals de directeur van The Aldrich Contemporary Art Museum, waar ze in 2006 exposeerde, opmerkt: "Bostwick highlights the voids that define absence in the urban fabric of built and razed buildings"⁵. Dat haar voorgesteld werd om mee te werken aan dit project lag dan ook voor de hand. Dankzij een virtueel spiegeleffect herscheidt ze een perspectief van gips, creëert ze holten, bas-reliefs en optische illusies. Door ons uit te nodigen ons gebruikelijke gezichtspunt te verleggen, verbeeldt ze onuitgesproken of verborgen ruimten. Sarah Bostwick heeft hier, letterlijk en figuurlijk, geduldwerk geleverd. De uitholling van de muren gebeurde minutieus, zeker in deze erg broze wanden, en ook het uitwerken van het perspectief zelf was een taak van lange duur.

In figuurlijke zin schuilt het geduld in de grote aandacht die dit werk vergt. Het is makkelijker voor de gehaaste mens om er voorbij te lopen dan om het op te merken.

De aanwezigheid van het werk verdunt zich in de ruimte en een fijne analyse vraagt tijd en beschikbaarheid. Men moet het werk op zich laten inwerken voor het al zijn subtiliteit prijs geeft.

In zekere zin werpt haar werk bezwaren op tegen het perspectief dat onze blik vormt en onze ruimtelijke begrippen stuurt. Sarah Bostwick vergroot de ruimte en toont ons de afwezigheid van een plaats en de illusoire aanblik van de buitenwereld. "La blancheur propose des infinis"⁶.

5. Harry Philbrick,
*Homecoming, Sarah
Bostwick: Cliffs and*

6. Louis Calaferte, *Les
Femmes blanches*

De jonge Belgische kunstenaar **FABRICE SAMYN** (*1981, Brussel) brengt twee werken. Voor het eerste gaat hij uit van een doek uit de 19^{de} eeuw, bij een kunstschilder besteld door een arts, Félix De Vos.

Het schilderij stelt de arts voor die een kind (het zijne?) vaccineert. Het doek is op het randje van propagandistisch. Het onderwerp diende de patiënten er ongetwijfeld toe aan te zetten de dokter te vertrouwen die hen aanraade om hun kinderen te laten inenten. Dit thema, dat zijn volle betekenis krijgt in een pand dat gebouwd werd voor een arts en later een analyselaboratorium werd, is niet louter anekdotisch.

Fabrice Samyn heeft de vernislaag van een gedeelte van dit sterk bevuilde schilderij geduldig verwijderd en creëerde zo een soort van lichtvenster dat in de donkere kern van het werk opengaat. De vorm van deze lichtuitsparing is niet willekeurig en wordt bepaald door de specifieke plaats van het doek op de muur van de galerie. Het werk houdt een spoor vast van de lichtimpact op een gegeven moment van de dag. Het schoongemaakte vlak omvat een gedeelte van het gezicht van de arts, waaronder zijn rechteroog. Het kijkt ons aan. Dit oog, dat in de "heldere wereld" komt, draagt en verlegt de man in overjas naar ons ogenblik, vandaar de titel *A Room into time* die Fabrice Samyn het werk gegeven heeft. Rustig kijkt hij naar ons die hem bekijken, terwijl wij kijken hoe hij ons bekijkt. Een overbrenging van de blik. Een brug door de tijd. Hij is gevangen in een ruimte tussen toen en nu, besluiteloos tussen dwang en vrijheid. De man verschijnt uit het vuil van de tijd en van een lange ballingschap.

Het doek is gemaakt door een schilder die geen gebrek heeft aan techniek maar opgesloten zat in een klassiek genre zonder genie. In zekere zin vergemakkelijkt dit het werk van Samyn, die zijn interventie met respect en terughoudendheid uitvoert, ver van elke provocatie van een onomkeerbare ingreep.

Dit is geen aantasting maar veeleer een anders-zijn. De kunstenaar scheidt een ontmoeting, suggereert een nieuwe temporaliteit (een oud schilderij met een hedendaagse verwijdering van het vernis) en scheidt een opening naar een nieuwe dimensie, terwijl hij met een levendige, gedurfde kunstgreep het werk uit het verleden accentueert.

Zonder opzichtig te zijn, past het werk in een impuls van plotseling ontstaan, onthulling en zelfs incarnatie. Dit is nog duidelijker in het tweede werk dat de kunstenaar brengt. Het is getiteld *Parée* en is een portret van een jong meisje dat onder een rustige schijn de ijdelheid van het bestaan onthult. Door in de vorm van een schedel het vernis van het verstarde gezicht van het meisje te verwijderen, geeft Fabrice Samyn het doek een scherpzinnige eigentijdsheid. De melancholie van het gezicht wordt benadrukt door de dood die als een schaduw rond de uitdagende schoonheid van de jeugd waart. Het portret verheft zich en wordt Figuur.

Er zorgvuldig over wakend dat hij zich niet laat begrenzen door één expressievorm en geïnteresseerd door het ambachtelijke productieproces van hedendaagse kunstwerken, besloot **SEAMUS FARRELL** (*1965, Londen) om in het pand voor de opening van de galerie op originele wijze in te grijpen. Hij koos ervoor om het glas van bepaalde ramen van de wintertuin die aan het huis paalt, te graveren. De gekozen motieven houden verband met de medische wereld en kunstgeschiedenis.

Het raam, een opening op de wereld, beschermt ook tegen de drukte van buitenaf. Het zorgt er tevens voor dat de kamer verlucht of afgesloten kan worden. Seamus Farrell speelt met deze ambivalentie. Zeker omdat de gegraveerde glastekening aan de ene zijde van het raam in positief en aan de andere zijde in negatief te zien is (links wordt rechts en omgekeerd). Je zou het kunnen bekijken als het in vraag stellen van de kwaliteit van een gezichtspunt. Waarom zou een bepaald gezichtspunt het juiste zijn? Ook de transparantie van het medium kan tot gezichtsbedrog leiden. Wat we zien of wat we menen te zien, is niet noodzakelijk wat er werkelijk gegraveerd staat.

Sommige gegraveerde composities zijn ragfijn uitgevoerd en vervagen afhankelijk van lichtinval en -intensiteit. Door zijn wisselvalligheid geeft het spel van het licht deze werken een bewegende, diffuse kwaliteit.

De compositie ademt in de vorm van verscheidene spreekwoorden die de kunstenaar gekozen heeft en tussen de vage aanwezigheid van de pillen en chirurgische instrumenten heeft gegraveerd: "no man is a good doctor who has never been sick himself" (*chinese proverb*) of "until a physician has killed one or two he is not a physician" (*kashmiri proverb*) zijn twee voorbeelden van spreekwoorden met een knipoogje.

GEORGES ROUSSE (*1947, Parijs), een reislustig en veelzijdig kunstenaar, doorkruist de wereld om projecten te verwezenlijken die een mix zijn van architectuur, fotografie, schilderkunst en installatie. Zijn werk onderzoekt de relatie tussen fotografie en architectuur. Die laatste kan reëel of fictief zijn, dus door de kunstenaar zelf geconstrueerd (met tekeningen, schilderijen, en geconstrueerde driedimensionale elementen als interventies). De fotografie van deze utopische ruimten documenteert de ingreep *in situ* en scheidt een verband tussen "geheugen - perspectief - beeld".

Voor zijn Brusselse project werkte Georges Rousse in een kamer beneden in het gebouw. De ruimte was oorspronkelijk een keuken en werd later door de Sint-Bernard Laboratoria waarschijnlijk voor de analyse van medische stalen gebruikt. Dit heeft tot een ongewone inrichting geleid, zoals de toevoeging van een grote glaswand, die de kunstenaar behendig gebruikte voor de complexiteit van zijn weerspiegelingen. Georges Rousse laat toe dat het publiek de installatie zelf kan zien, wat vrij zeldzaam is, teneinde inzichtelijk te maken dat hij geen beeldmanipulaties uitvoert met een software zoals Photoshop bijvoorbeeld. Hij legt uit: "Maintenant, à l'ère de Photoshop, je permets l'accès à mes chantiers car j'y vois une possibilité intéressante pour le public de saisir un aspect important de ma démarche, pour comprendre que, si j'utilise l'anamorphose pour produire mes œuvres, il n'en restera rien dans l'image terminée. Devant mes photographies, le spectateur n'a pas à chercher le point de vue unificateur comme devant une anamorphose. Ce que je propose, c'est une lecture plurielle de l'Espace"⁷.

Het publiek kan dus de fotografische realiteit en de ruimtelijke realiteit van de werkplaats rustig

bekijken en de foto die in de wintertuin hangt vergelijken met de installatie. Rousse heeft voor zijn foto een gezichtspunt gekozen dat met het perspectief speelt, met een complexe kruising van een web van, op reflecties gebaseerde, zwarte lijnen, maar ook met de weerspiegeling van het licht in de vensterbanken.

Zoals de kunstenaar in zijn laatste monografie schrijft: "Mes installations sont la combinaison d'un espace tridimensionnel avec un rendu bidimensionnel. (...) Le mystère provient de cette nature spatiale double de mes œuvres. La création dans

7. Georges Rousse *Tour*

l'espace réel obéit aux lois de représentation de la géométrie dans l'espace pour que l'image que j'ai conçue puisse être lue ensuite sur la surface plane du papier (photographique). En regardant les photographies exposées, l'esprit fait la démarche inverse pour reconstituer l'intervention dans le réel"⁸.

Het eindresultaat voldoet volledig aan het verlangen om hulde te brengen aan het gebouw en de herinnering aan de plaats te bewaren, zeker in deze oude keuken met haar oorspronkelijke betegeling, die binnenkort vernieuwd wordt. "Par mes interventions dans ces lieux voués à la disparition, empreints de vécu, qui offrent souvent une qualité de lumière et de volume à laquelle je suis très sensible, je combats d'une certaine manière la mélancolie de leur inévitable

destruction, comme une métaphore sans doute"⁹. De notie van het perspectief is essentieel in de kunstgeschiedenis. Ze beïnvloedt onze onmiddellijke perceptie van de realiteit. En zoals we al in het werk van Sarah Bostwick hebben gezien, heeft ze een sterke impact op de manier waarop wij de wereld ervaren. Georges Rousse doet de toeschouwer twijfelen aan zijn visuele zintuig: wat hij voor waar hield, blijkt bedrog te zijn.

In *Le désert des Tartares* schrijft Dino Buzzati deze regels, die kunnen helpen om het werk te begrijpen dat **CLAUDIO PARMIGGIANI** (°1943, Luzzara) in de galerie gerealiseerd heeft: "il arrivait parfois que l'on entrât dans des chambrées ou dans des bureaux complètement vides, sur les murs desquels il y avait les taches blanches des meubles et des tableaux qu'on avait emportés"¹⁰.

In twee zalen op de eerste verdieping heeft de kunstenaar twee grote polyptieken uitgevoerd (elk 460 cm lang en 240 cm hoog), met als onderwerp kolven, flessen, flacons en olielampen. Deze elementen kunnen naar de arts of de laborant verwijzen maar ook, minder openlijk, naar de alchemie, of naar de wereld van Giorgio Morandi.

De gebruikte techniek ontwikkelde Claudio Parmiggiani meer dan dertig jaar geleden. Deze bestaat erin een ruimte, waarin voorwerpen tegen een volledig witte muur op schappen zijn geplaatst, met rook te vullen. Tijdens het brandproces komt een vette rook vrij die overal in de kamer roet en rook afzet. Na de ruimte te hebben verlucht, verwijdert de kunstenaar de voorwerpen, zodat hun aftekening zichtbaar wordt. Daar waar het voorwerp heeft gestaan, heeft het roet zich immers niet afgezet. Door het voorwerp te verwijderen, blijft een afdruk, een soort vormgeheugen van het verdwenen voorwerp achter. Het ascetische werk van Claudio Parmiggiani roept veel vragen op en leidt ons naar een buitengewoon poëtische visie met een verhelderend karakter. De helderheid van het idee. Voorbij deze ogenblikkelijke visie, die afhankelijk van de sensibele van het innerlijke wezen wel of niet zal ontstaan, scheidt Parmiggiani een parallelle perceptie die tijd vraagt om door te dringen.

Door te veel te willen (aan)tonen, dreigt men de zwaarte te verlichten van de stilte die zijn werk omgeeft. Stilte kan een schreeuw zijn, of een gefluister.

We lezen beter wat de kunstenaar zelf, in een erg mooi boek, over dit werk vertelt: "J'avais exposé des espaces nus, dépouillés, où la seule présence était l'absence, l'empreinte sur les murs de tout ce qui était passé là, les ombres des choses que ces lieux avaient abritées. Les matériaux pour réaliser ces espaces, poussière, suie et fumée, contribuaient à créer le climat d'un lieu abandonné par les hommes exactement comme après un incendie, un climat de ville morte. Il ne restait que les ombres des choses, presque les ectoplasmes de formes disparues, évanouies, comme les ombres des corps humains vaporisés sur les murs d'Hiroshima"¹¹.

Het werk dat **HREINN FRIDFINNSSON** (°1943, Dalir) in Brussel toont is heel poëtisch. De afwezigheid van middelen is schrijnend maar draagt bij tot het spirituele elan van het oeuvre. Als we het werk reduceren tot de materialen waaruit het is samengesteld, bestaat het strikt genomen uit een kartonnen doos en vellen blauw papier. *Sanctuary*, zo luidt de titel van het werk, staat opgesteld in een kamertje, een soort alkoof die het beschermt en het tot zijn volle recht laat komen. We hebben hier te maken met een creatie die nagenoeg tot de verdwijning van het voorwerp leidt, ten voordele van het idee.

Goede kunstwerken, geladen met een diepe zin, een dichtheid, stellen vragen. Het ene doet dat al meer dan het andere. *Sanctuary* maakt deel uit van de tweede categorie. Men zou kunnen stellen dat het een werk is dat zich "desobjectieveert", met andere woorden zijn "staat als voorwerp" achter zich laat om een spirituele dimensie aan te nemen en symbolisch de mogelijkheid van het Zijn en het Niet-zijn te behandelen. Het is het licht dat het voorwerp van zijn contingentie van kartonnen doos bevrijdt. Een licht dat het niet zichtbaarder wil maken maar, door een weg te zoeken in het donker, tussen de kleppen van de doos, het banale object losmaakt van zijn gewone staat. Een diep werk in alle betekenissen van het woord; de blik moet zich erin wagen om heel zijn dichtheid te ontwaren.

Een heel mooie tentoonstelling in de Serpentine Gallery in Londen (2007) toonde zijn vitaliteit en de diepgang van zijn denken. In een interview met Hans-Ulrich Obrist, dat in de catalogus van de tentoonstelling is overgenomen, geeft de kunstenaar het volgende commentaar bij zijn werk *Sanctuary*, waarvan de tweede versie in Brussel getoond wordt:

Hans-Ulrich Obrist: "Would you refer to a work like *Sanctuary*, 1992, and some of the other pieces you've made with boxes, as 'altered readymades'?"

Hreinn Fridfinnsson: "I use both readymades and prefabricated materials. The idea is to alter them slightly to achieve a transformation of the material into a work. It's a minimal interference. The boxes could be called altered readymades because sheets of fluorescent paper were inserted inside in order to change the tint of the light coming from the outside. One box was mounted on the wall; with the bottom slightly open, you could see that it had a bluish tint on the inside that was different from the light inside the box and on the wall around it"¹².

Als medestichter van SUM, een groep kunstenaars van de IJslandse avant-garde, is Fridfinnsson een van de discreetste maar toch meest essentiële artiesten van de internationale conceptuele kunst.

Wat verdwijnt in het gebouw na de tentoonstelling *ABSENS* diende "sporen van het voorafgaande" achter te laten. Het zijn zowel de sporen van de bewoners van veleer als die van de zeven kunstenaars die ons erop gewezen hebben dat wat gedaan is tot vergetelheid de herinnering in beweging moet brengen, dat de hedendaagse mens in zijn wortels bewustzijn en beschouwing moet putten om zijn traject van morgen te kunnen kiezen. De aanwezigheid van deze werken benadrukt de afwezigheid die elke doorgang achterlaat. In die zin is de leegte een scheppende ruimte.

12. Hreinn Fridfinnsson, Interview Hans-Ulrich