

Biënnale van de Schilderkunst – De Witte Raaf



10de Biënnale van de Schilderkunst, Roger Raveel Museum, Zulte, 2026, foto Hanne Van Assche

Hoe ver reiken de grenzen van de schilderkunst? Het is een vraag die terecht gesteld kan worden bij de tentoonstelling in het Roger Raveel Museum, georganiseerd samen met expo's in het Museum van Deinze en de Leiestreek en in Museum Dhondt-Dhaenens als de tiende Biënnale van de Schilderkunst. Volgens de tekst van curator Melanie Deboutte ligt het antwoord in 'het kijken zelf'. In negen kunstenaarskamers wil de tentoonstelling het medium tonen als 'een open, evoluerende beeldtaal'. Schilderkunst wordt ruimer opgevat dan enkel het geschilderde doek, maar wat die verruiming vandaag precies betekent, is minder duidelijk.

Dat het aftasten van grenzen tot de ontwikkeling van de schilderkunst behoort, wordt meteen duidelijk in de eerste kamer, dankzij het contrast tussen het olieverfschilderij *De Keuken* (1924) van Louis Thevenet en *Prototype* (1996) van Richard Artschwager. Dit werk is aan de wand gepresenteerd, maar vertoont als houten volume ook eigenschappen van objectkunst en sculptuur. Al in 1964 werd Artschwager vermeld door Donald Judd in zijn essay 'Specific Objects', als een van de kunstenaars wier werk aansloot bij nieuwe artistieke ontwikkelingen. Schilderkunst en beeldhouwkunst waren historisch afgebakende kunstvormen, die de mogelijkheid tot vernieuwing beperkten. Een schilderij werd volgens Judd bepaald door het rechthoekige vlak, waarbinnen vormen en kleuren worden geordend, zodat het een diepte suggereert die zijn oppervlak niet bezit. Driedimensionaliteit beschouwde Judd als een alternatief omdat die zich in de werkelijke ruimte afspeelt.

In de tweede kunstenaarskamer wordt de klassiek ogende schilderkunst van Suzanne Bomhals, die overleed in 2000, geconfronteerd met recent werk van Anne-Mie Van Kerckhoven. In *Renaissance Mandala* (2022) lijken verfsporen soms het onderwerp van de voorstelling uit te maken, en wordt schilderkunst gecombineerd met collage en digitale print op plexiglas, pvc en hout. Titels als *It's a Mess*, *Malevich* (2025) en *Art Sucks (Bouche Bée)* (2025) benadrukken een kritische verhouding tot de geschiedenis van het medium. Vooral de verwijzing naar Malevich is, in het kader van een Biënnale van de Schilderkunst, geladen. Radicale abstractie heeft immers de fundamentele vraag naar de eigenheid van het schilderij, als niets meer dan een vlak, op scherp gesteld, het meest uitgesproken in de theoretische perspectieven van Clement Greenberg.

Vervolgens benadert de tentoonstelling de schilderkunst vanuit een andere invalshoek, weg van de traditionele vorm. In de stereokijkers aangereikt door Katja Mater versmelten beelden en woorden op glasplaten tijdelijk tot een enkelvoudig beeld. Los van het feit dat dit werk inderdaad 'vertrekt vanuit het kijken zelf', is het niet meteen duidelijk wat het met schilderkunst verbindt. Waarneming is niet uitsluitend aan schilderkunst gebonden en een steeds opener kunstbegrip wijst meteen op het probleem dat hiermee gepaard gaat. Ook die spanning is niet nieuw: toen bijvoorbeeld Max Kozloff in 1975 de positie van het medium onderzocht, stelde hij vast hoe de schilderkunst naar de achtergrond verdween in het voordeel van conceptuele praktijken.

Tegen die historische achtergrond is het werk van Guy Mees betekenisvol. Het hangt in Zulte naast een figuratief schilderij van Fons Roggeman. Volgens Dirk Snauwaert, in een tekst uit 2002, weigerde Mees ‘het melancholische afscheidsritueel op te voeren van de onmogelijkheid van een zinvolle schilderkunst of het verlies van het geloof in een schoonheidsideaal’; in zijn artistieke project werden ‘picturale ruimte en alledaagse leefomgeving met elkaar verbonden’. Vanuit dat perspectief is Mees inderdaad een kunstenaar die de positie van de schilderkunst ter discussie stelt, maar de picturale mogelijkheden ervan laat doorwerken. Een ander medium kan eigenschappen van de schilderkunst overnemen zonder zelf schilderkunst te worden.

Dat wordt ook duidelijk in het voor de biënnale geproduceerde werk van Sietske Van Aerde, die twee historische beelden vertaalde naar film. Voor *Godin der Zee* vertrekt ze van een gelijknamige aquarel uit 1921 van Léon Spilliaert, terwijl *Mestra’s (Iedereen is samen één koe)* teruggaat op *Stier*, een inkttekening van Roger Raveel uit 1957. Van Aerde brengt de figuren uit deze werken tot leven door hun houdingen over te nemen: de compositie en de ordening blijven dezelfde, maar nieuwe, bewegende beelden zijn het resultaat. Ook Orla Barry transformeert een tekening van Raveel, *Voetbalveld (kleur)*, *panorama met doel* (1961), in dit geval tot een beeld dat zich over twee wanden uitstrekt, aangevuld met verhalen uit haar eigen dorp, opgetekend in kalligrafische graffiti. Het is een ingreep die zich richt op de dorpse context waarin Raveel woonde en werkte, maar de vraag is of op die manier een grens van de schilderkunst wordt onderzocht, of eerder de maatschappelijke omstandigheden worden bestudeerd waarin kunstenaarschap ontstaat. Anders gesteld: heeft het feit dat Raveel niet in een metropool leefde een aantoonbare invloed gehad op de kwaliteit van zijn kunst?

Verderop hangen twee van zijn vroege olieverfschilderijen, *Pad in tuin* (1954) en *Landschap met korenvelden* (1948), naast een nieuwe monumentale fotografische print van Aglaia Konrad, *Zonder titel (een moeilijk gesprek)*. De close-up van een zuil uit een Weense barokkerk verliest door een gekantelde presentatie de herkenbaarheid van een architectonisch element. De horizontale, kronkelende vorm en het gemarmerde oppervlak krijgen daardoor het karakter van een geschilderde voorstelling – opnieuw een verwijzing dus naar de verhouding tussen schilderkunst en andere media. Die verwantschap kan tot een nog elementairder picturaal principe worden herleid, zoals blijkt uit de geborduurde rasters van Alighiero Boetti, waaronder *Normale e normale* (1987) en *Attirare l’attenzione* (1989). Letters worden door kleur met elkaar verbonden, terwijl in de aquarel *Nove Quadrati* (1979) diezelfde verhouding in een technisch schilderkunstige vorm wordt hernomen. De nabijheid van *Salon bij Georges Giroux* (1912) van Rik Wouters laat zien dat overeenkomsten in kleur kunnen volstaan om media met elkaar in dialoog te brengen.

Tot slot komt de materiële dimensie van de schilderkunst nadrukkelijk naar voren in werken van Mariella Simoni. *Sans Titre* (1991-1992) heeft een houten drager met verschillende lagen olieverf en tempera. Na stereoscopie, film, fotografie, tekst en borduurwerk eindigt het parcours dus weer bij traditionele middelen: verf, drager en oppervlak. De tentoonstelling in het Raveelmuseum benoemt niet zozeer een nieuwe problematiek, maar sluit aan bij een lange kunsthistorische ontwikkeling. De openheid van schilderkunst hoeft vandaag nauwelijks nog te worden bewezen. De grenzen van het medium worden al generaties lang onderzocht en opnieuw bepaald. Alleen volstaat het voor een kunstenaar vandaag niet langer om het overschrijden van die grenzen op zichzelf als uitgangspunt voor een artistiek project te nemen.

• *10de Biënnale van de Schilderkunst*, tot 18 oktober, Roger Raveel Museum, Gildestraat 2/8, Zulte.