

The Weight of Wonder: kunstenaar Heidi Voet creëert een surreëel effect in Gaasbeek

Voor de tentoonstelling *Markiezin zkt. kunst* bedekt kunstenaar Heidi Voet het wandelpad naar het kasteel van Gaasbeek met vijftien ton roze siergrind. De installatie kreeg de toepasselijk titel *The Weight of Wonder* mee. Wonderlijk kan je haar werk wel noemen: de *in situ*-installaties van Voet vormen kleine scheurtjes in het behang van onze dagelijkse realiteit.

TOMORROW OR THE DAY BEFORE

Je bent nu een goede tien jaar actief als kunstenaar en al die tijd heb je consequent *in situ* gewerkt, vanwaar die keuze?

De verhouding van mijn werk tot de tentoonstellingsruimte heeft alles te maken met de wijze waarop ik een individu in zijn context zie, bepaald door de ruimte en tijd. Wanneer ik *in situ* werk, weerspiegelt dit gegeven zich in mijn werk. Als ik wordt uitgenodigd om deel te nemen aan een tentoonstelling, dan maak ik een keuze uit de mogelijke locaties. Dit gebeurt meestal heel intuïtief. De afmetingen van ruimte is niet van belang, wel of het een ruimte is die zich leent om er verder op in te gaan. Een *white cube* kan even specifiek, en daardoor interessant, zijn als een oude kapel.

In *Timeline*, een van je vroege projecten, staat tijd zeer concreet centraal. Ook in ander werk is de tijd een terugkerend element. Wat was de opzet van dat project en waarom duurde het vier jaar om het werk te realiseren?

Het was een project dat ontwikkeld werd in het kader van Brugge 2002, culturele hoofdstad van Europa. Ik werd gevraagd om te participeren en maakte een ontwerp voor een verwaarloosde openbare ruimte tussen twee appartementsgebouwen. Er waren vier bomen aanwezig op het pleintje waarvan ik de schaduw aftekende op de grond gedurende een bepaald uur van de dag tijdens de winterzonnewende. In deze vlakken werd beplanting gezet die telkens zou bloeien in een verschillend seizoen. De circulaire beweging van tijd zit in deze bloemperken. Een lineaire beweging van tijd is aanwezig in het ontwerp door het perspectief in de paden.

Het duurde vier jaar om dit project te realiseren door de logheid van een stad maar dit gaf de tijd om de schaduwen opnieuw op te tekenen omdat de bomen ondertussen gegroeid waren en om het plan nog aan te passen.

Heel veel van je titels verwijzen ook naar tijd: *Present Perfect Tension*, *Split-second*, *Tomorrow ...* In dit laatste werk combineerde je een graffiti uit peperkoek met neonverlichting. Welk effect wilde je precies bereiken?

Het woord '*Tomorrow*' werd gevormd door peperkoek, de witte neon die er langs hing, spelde '*or the day before*'. Dus je leest '*Tomorrow or the day before*'. *Tomorrow* is sprookjesachtig en open en kan in onze fantasie ingevuld worden naar wens. Het is een projectie naar de toekomst. De precisie van de witte neon daartegenover brengt die dromerij weer naar de realiteit.

De eerste keer dat ik met peperkoek een graffiti maakte was voor de tentoonstelling *Freestate* (2006) in het oud Militair Hospitaal te Oostende. Over het hele gebouw waren graffiti's en *tags* aanwezig. In een grote ruimte, op het einde van een lange gang,

maakte ik een peperkoek graffiti die leek op te gaan in de omgeving. Het was pas wanneer je de graffiti benaderde, dat je kon ruiken en merken dat deze niet bestond uit *spraypaint*. Graffiti is een product van een subcultuur en peperkoek verwijst naar het huisje van de boze heks. Beiden zijn elementen uit onze cultuur die verwijzen naar methodes om zich buiten de dagelijkse maatschappelijke realiteit te plaatsen; jeugdcultuur en sprookjes.

ONTNUCHTERENDE PARADIJZEN

Hoe zou je zelf je werk omschrijven?

In 2005 schreef ik: *"My work is about time and things escaping us and therefore needing escape in return."* Zo zie ik het nog steeds. En onlangs las ik een citaat uit het tweede Surrealistisch Manifest (1929) van André Breton waarin veel aspecten zitten die me fascineren: "Alles lijkt erop te wijzen dat er een zekere geestesgesteldheid is waarbij leven en dood, het reële en het imaginaire, verleden en toekomst, het zegbare en het onzegbare, hoogte en diepte niet langer als onverenigbaar worden opgevat." Het interesseert me om ongerijmdheden toe te laten en ze daardoor op te heffen. In verschillende van mijn werken (bijvoorbeeld *The Joker*, *Stardust*, ...) kan je zien dat ik vaak met de instabiliteit en contradicties binnen de realiteit werk. Van daaruit vertrekt de zoektocht naar ideaalbeelden en formuleer ik de vraag naar de betekenis van deze ideale voorstellingen.

Persoonlijk vind ik het illusoire karakter van je werk ook zeer belangrijk; zowel het creëren van een illusie als het tegelijkertijd doorprikken ervan lijkt me een steeds terugkerende strategie. Je stuurt er ook op aan door de vele verwijzingen naar fantasie en dromen, ben je het daarmee eens?

Absoluut. Ik verwijs steeds naar dagdromen, idealen en fantasieën. Filip Luyckx gaf ooit de titel *'disenchanted paradises'* of 'ontnuchterende paradijzen' aan een tekst over mijn werk en ik vond die titel zeer geschikt. In die zin zie ik mijn werk als een spiegel van een tendens in de maatschappij en in ons denken. De creatie van een droommachine, zowel uit commercieel standpunt als uit overlevingsstrategie.

Het werk *The Earth is Flat* is hier een goede illustratie van. Hiervoor creëerde ik in een verlaten kapel de illusie van een koepelvormige plafondschildering door het plafond te bekleden met honderden identieke posters met een wolkenprint erop. Aan de zijkanten van de koepel liet ik stukken plafond zichtbaar of kleefde posters met de witte zijde zichtbaar, zodat het beeld zichzelf oplost. Er wordt een illusie gecreëerd maar datzelfde beeld ondermijnt zichzelf weer door de realiteit binnen te laten.

DE ERVARING 'MISPLAATST' TE ZIJN

Je hebt verschillende residenties achter de rug, o.a. in Praag, in Jeruzalem, in Parijs, in China, ... Wat heb je daar precies gedaan? Hadden die residenties een impact op je artistieke bezigheden?

In Praag ging ik een tijd naar de Academie, het was een uitwisseling, in Jeruzalem studeerde ik onder meer Hebreeuws; het interesseerde me om een nieuw schrift te leren en zo de evidentie van bekende tekens in vraag te stellen. In Parijs en Beijing verbleef ik in kunstenaarsresidenties in de traditionele zin: je hebt een tijd een atelier in een andere stad. Elk verblijf heeft een blijvende invloed op mijn werk gehad. Het maakt mijn denken los. Je ziet de relativiteit van je eigen werkwijze en je zekerheden worden ontworcht waardoor je jezelf en je werk gaat herdefiniëren en in een ruimere context plaatsen.

Heeft het feit dat je deeltijds in Shanghai woont enige invloed op je werk?

Een grote invloed. De ervaring 'misplaatst' te zijn is voor mijn werk van groot belang. In China beweeg ik me in een plaats waar ik de 'codes' niet (precies) ken. Ik ben er blind voor geijkte interpretaties eenvoudigweg omdat ik ze niet ken en ze nooit als een 'local' kan aanvoelen. Daardoor komt er een denkruimte vrij die los staat van evidenties en logica wat voor mij heel goed functioneert. Ik ben me constant bewust hoe relatief mijn zienswijze is waardoor ik de manier waarop ik met beelden en tekens omga, ga herbekijken en bevragen.

En daarbij komt dat China zich in een tempo ontwikkelt dat in Europa op dit moment onvoorstelbaar is. Er is een wreedheid en ruwheid aanwezig die me wakker houdt en me bewust maakt van maatschappelijke transformaties. De wijze waarop ideaalbeelden van de Westerse cultuur in de Chinese infiltreren is gruwelijk, daarbij komt het feit dat China een autoritair regime is.

Binnenkort stel je tentoon in Taipei en in China, hoe wordt daar op jouw werk gereageerd?

Natuurlijk hoop ik als kunstenaar dat er enthousiast op mijn werk wordt gereageerd. En tegelijkertijd ben ik me ervan bewust dat ik vanuit een andere culturele context werk dan de meeste toeschouwers daar. Bijvoorbeeld: in IT Park Gallery in Taipei zal ik een werk maken dat ingaat op het geheugen van de ruimte en het idealiseren van beelden. Ik zal de bestaande gaten in de muren vullen met gekleurd plamuur om daarna met boorgaten tekeningen in de muur te maken van onder andere een *pin up* en een palmboom, tattoo ontwerpen die ik op het internet vond. Het herbepresteren van de tentoonstellingsmuur en er dan gaten in boren is natuurlijk ook een gekend stramien voor Aziatische kunstenaars, maar het exotische van een palmboom is voor een Taiwanese van een andere orde dan pakweg voor een Noord-Europeaan.

Ook de verwijzingen in de titel van dit werk "*As Beautiful as a Chance Encounter on a Gallery Wall of a Painter and a Drill Hole*" zullen in een Taiwanese context minder bekend zijn. In Europa zal een deel van het publiek de verwijzing herkennen naar de bekende zin uit het werk van Comte de Lautréamont die door André Breton werd aanzien als een voorloper op surrealistische geschriften. Maar als Belgische kunstenaar heb ik mijn achtergrond en referenties. Ik kan en hoef dit niet te wijzigen omdat mijn werk in een andere cultuur wordt tentoongesteld. Er is ongetwijfeld een raakvlak en dat is belangrijk.

MARKIEZIN ZKT. KUNST

Wat was jouw motivatie om deel te nemen aan de tentoonstelling *Markiezin zkt. kunst*?

Het leek me wel iets om een werk in een kasteel te maken; een kasteel vandaag is een gecontroleerde, museale omgeving. De geschiedenis ervan is in verhalen gegoten. Het is een realiteit die tegelijkertijd buiten de hedendaagse werkelijkheid staat. De meest fascinerende ruimte in het kasteel vind ik de badkamer. Het lijkt me zo'n contradictie om afvoerpijpen en sifons in een historisch gebouw te zien. Het ondermijnt het geconstrueerde, samenhangende beeld en je wordt daardoor heel bewust van de context.

Je kreeg *carte blanche* wat je deelname betreft, waarom heb je gekozen om een buitenproject te doen, in plaats van iets in een van de vertrekken van het kasteel?

Het interieur van het kasteel is een besloten en geconditioneerde omgeving. Het is een museum waar objecten een vaste plaats hebben en muren geen boorgaten verdragen. Het interesseert me om op de aanwezige context in te gaan en die te versterken of uit te

vergroten, daarvoor heb ik graag speelruimte. Van de buitenkant van het kasteel kon ik een abstractie maken waardoor er plaats komt voor inbeelding.

***The Weight of Wonder* bestaat uit een pad van roze grind, het is niet de eerste maal dat je met een dergelijk materiaal werkt, wat roepen materiaal en kleur voor jou op?**

De eerste keer dat ik het materiaal gebruikte was in het werk *Is/et* (2001), ik gebruikte het toen als verwijzing naar strandzand. In Gaasbeek zijn de korrels groter, te vergelijken met een ordinair kiezelpad. Door een artificiële kleur toe te voegen - fel roze - wordt het een surreëel en sprookjesachtig beeld. Het roze herinnert aan Barbie en Disney die een ideale, maar geconstrueerde wereld vertegenwoordigen.

Het is (letterlijk - de grind weegt 15 ton) een vrij groot project voor een relatief korte tentoonstelling: hoe ga je om met de vergankelijkheid van je werk?

Elk object of artefact heeft een houdbaarheidsdatum. Als je een 19^{de}-eeuws schilderij bekijkt, zie je de invloed van tijd erop. De tijdslimiet die in mijn werken ligt, zie ik als een uitvergroting van deze realiteit. Mijn werken worden steeds goed gedocumenteerd en het werk overleeft in foto's. Een manier om herinneringen te bewaren die heel effectief blijkt te zijn.

Hoe zie je je werk verder evolueren in de toekomst?

Ik weiger om er een voorstelling van te maken. Als ik weet hoe mijn werk in de toekomst er uit moet zien, dan maak ik het nu, dan hoeft ik niet te wachten tot die 'toekomst' komt. Een oeuvre groeit in de diepte en/of in de breedte. Ik heb de neiging om steeds het bekende te verlaten en de achter-, onder-, of bovenkant van de dingen te bekijken. Als ik weet dat een werk fantastisch was, heb ik niet de neiging om het te herhalen, wel om het helemaal om te gooien en weer verder te zoeken. Ik ben niet op zoek naar zekerheid in mijn werk, wel naar het onbekende.

Ann Geeraerts