

Through Romance, curated by Luk Lambrecht
Lempertz, Brussels, 9 September – 15 October 2021



Koen van den Broek, *Blinds #2*, 2021, oil on canvas, 210×157,5, Courtesy Galerie Greta Meert, Brussels

English

Lempertz and Studio Koen van den Broek cordially invite you to 'Through Romance', a solo exhibition curated by Luk Lambrecht.

For the first time, an exclusive selection of works created in van den Broek's studio on Jeju Island (South-Korea) is presented in dialogue with recent works on canvas and a series on paper based on the architecture of Le Corbusier.

For this occasion, a large-scale mural by van den Broek marks the monumental museum like exhibition space, following the rich tradition of artists like Anish Kapoor, Ellsworth Kelly and Sean Scully, who have previously exhibited at the invitation of Lempertz.

During Brussels Gallery Weekend, 9 - 12 September 2021
Vernissage Thursday 9 September, 6 pm - 10 pm
Friday 10, Saturday 11 and Sunday 12 september, 11am - 7pm

Regular opening hours:
13 September - 15 Oktober 2021
Monday - Friday, 10 am - 5.30 pm

Dutch

Lempertz en Studio Koen van den Broek nodigen u van harte uit voor 'Through Romance', een solotentoonstelling gecureerd door Luk Lambrecht.

Voor het eerst wordt een exclusieve selectie van werken uit de studio van den Broek op het eiland Jeju (Zuid-Korea) gepresenteerd in dialoog met recente werken op canvas en een serie op papier geïnspireerd door de architectuur van Le Corbusier.

Voor deze gelegenheid maakt van den Broek een grootschalige muurschildering die de museale tentoonstellingsruimte transformeert en zo de rijke traditie voortzet van kunstenaars als Anish Kapoor, Ellsworth Kelly en Sean Scully, die eerder bij Lempertz hebben tentoongesteld.

Tijdens Brussels Gallery Weekend, 9 - 12 september 2021
Vernissage donderdag 9 september, 18u - 22u
Vrijdag 10, Zaterdag 11 en Zondag 12 september, 11u - 19u

Openingsuren:
13 september - 15 oktober 2021
Maandag - Vrijdag, 10u - 17u30



KOEN VAN DEN BROEK *BLINDS#2*, 2021. Oil on Canvas, 210 cm x 157.5 cm. Photo: Courtesy of Gallery Greta Meert, Brussels

LEMPERTZ

1798

KOEN VAN DEN BROEK
THROUGH ROMANCE
AN EXHIBITION CURATED BY LUK LAMBRECHT
9 SEPTEMBER — 15 OCTOBER 2021

VERNISSAGE THURSDAY 9 SEPTEMBER, 6 PM — 10 PM
10 — 12 SEPTEMBER, 11 AM — 7 PM
13 SEPTEMBER — 15 OCTOBER
MONDAY — FRIDAY, 10 AM — 5.30 PM

Lempertz and Studio Koen van den Broek cordially invite you to 'Through Romance', a solo exhibition curated by Luk Lambrecht.

For the first time, an exclusive selection of works created in van den Broek's studio on Jeju Island (South-Korea) is presented in dialogue with recent works on canvas and a series on paper based on the architecture of Le Corbusier.

For this occasion, a large-scale mural by van den Broek marks the monumental museumlike exhibition space, following the rich tradition of artists like Anish Kapoor, Ellsworth Kelly and Sean Scully, who have previously exhibited at the invitation of Lempertz.

The exhibition will take place at the current COVID-19 restrictions.
Visit our website for the latest updates.

LEMPERTZ
6 RUE DU GRAND CERF
1000 BRUSSELS
T +32 (0)2 514 05 86
BRUSSEL@LEMPERTZ.COM
WWW.LEMPERTZ.COM

Through Romance

Notes on the variations and nuances of a pictorial language

in this case:

on Koen van den Broek's artistic production

in the context of the Brussels Auction House Lempertz

Painting transports knowledge through the medium paint on supports, and therefore also the light of the place where the paintings were made. Light and colour are sensuous components in the oeuvre of Koen van den Broek, who lives and works in Antwerp, owns a studio on the South-Korean island of Jeju, and who already as child was passionate about life in California. Three times light—that must be lots of luck indeed, and the worldwide transport of works under the influence of another light generates a discourse about the luminous impact on painting and its perception.

Van den Broek is architect and knows very well that architecture and light function like a team. That is expressed stunningly and subtly in Le Corbusier's oeuvre, who for that matter wasn't just a professional architect: he also painted. When the sun shines brightly, the monochrome colour fields of Le Corbusier's concrete church in Firminy generate a deliciously ephemeral play of areas of colour in the famous house of prayer. Also the evocation of a star-spangled sky by means of small recesses in the concrete add to the metaphysical accentuation of the sacred space. And on the rhythm of the light and of the seasonal Christian feast days, the colours whirl around—deliberate and intended light reflections on the concrete context of the walls. 'Painting cannot compete with architecture. Architecture cannot compete with painting. But they talk,' van den Broek wrote during a nocturnal moment of reflection.

The more or less schematic painting of 'landscapes' on the basis of self-made photographs is a way to preserve reality in art and to save it from a detached interpretation that would reject or deny the world. Van den Broek's landscapes—small or panoramic, providing a wide view or showing some blown-up detail, painted with soft shades or with hard colours—are directly visual for everybody, recognizable as images that belong to humans and their surroundings, as part and parcel of their environment. The colour alienates the 1/1 experience of looking, because colour sometimes causes the light to float as an explicit accent that emphasizes the shape of the observed (urban) landscape.

A kerb (that is, a border) is a motif that often features in van den Broek's oeuvre. As a compositional element, the kerb is not a trivial thing. It's a perfect sign that lends visual perspective, opens and/or denies the pictorial skin within the painting, which itself as a 'window' leads us to a well-defined motif. For indeed, a kerb zooms in on and separates another space; the kerb is as it were an unpredictably twisting horizon in an area that has been specified as 'urban'. It's a line that follows a trajectory, a line that defines and like a lane in the early paintings of the American artist Frank Stella keeps ranks, till it disappears to follow wherever it leads to on its structurally twisting path.

The painting as a window, the painting literally as a look-out: this is a meaningful artistic, deliberate strategy to orient the gaze of the spectator towards perceptual, material and imaginary/imaginative sensual pleasure. An experience that doesn't comment on contents, but that constitutes all the more a dialogue with modern painting, departing from for example Henri Matisse's powerful *Porte-Fenêtre à Collioure* (1914). An open window onto a reality that needn't justify itself, and that consequently can limit itself *and* become image through an abstract colour field. The tendency towards abstraction via a superb looking at reality around us is in van den Broek's oeuvre—like in Raoul De Keyser's—a 'plastic' way to keep the painting on the middle lane between representation and presentation. The painting as a dispute with the state of affairs of reality, and (at the same time) with the materiality of the oil paint that captures the illusion of the image.

Blinds (window blinds with slats) are another recurrent motif in van den Broek's artistic production. The motif conditions and hampers the direction of our gaze, and adds a layer of unspeakable mystery to images that articulate the problem of looking from inside to the world outside. Slats block out the light or orient the incoming light towards the interior, where it can fall softly on the walls or floor. Our gaze remains alert to the open 'stripes' that allow us to keep in touch with the external reality. In this in-between area, van den Broek prompts us to look: exterior-interior. A coinciding of the private and a (panoramic) public space. Spying through the slats as an *étude* in a deliberate game of observation. The eye that alternates between the slats that array themselves as barricades.

Like *Borders*, *Blinds* are industrial readymades the artist uses as an alibi to structure areas of paint in compositions that allow a discourse beyond the 'recognizable' that prompts the act of painting. Van den Broek's art is full of 'romance' with his modern predecessors. Henri Matisse, Ellsworth Kelly, Frank Stella, Richard Tuttle and Blinky Palermo are queuing up next to his conscious pictorial preoccupations 'in time and space' and add an elegant and adventurous substructure to it. The bantering division of compositions in irregular stripes, with the content being suggested by the interaction of colours that unfurl themselves in a symbolic content, is the essence of van den Broek's abstraction of a linear viewing behaviour.

Van den Broek's work shifts the subject, in the early work even through the ephemeral shadows of things. In this shifting manner, he managed to pilot the painting off-screen in a 'wide space'—the window on the world is shattered, the splinters continue their existence in the shadows that reality pushed out of the corners. Indeed, the artist knows how to strip the painting of its compelling materiality and limitations through perfectly timed framings. His paintings continue their life in the world 'far' outside the painting, and though the world belongs to us all, afterthoughts are defined by whom we are.

In 1894, in a letter to Henri Cazalis, Stéphane Mallarmé expressed an idea I like to link to what I experience when confronted with van den Broek's work: 'Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit.' It's not about painting the thing, but the effect it produces. It's no coincidence that Marcel Broodthaers called Stéphane Mallarmé the founder of modern art. It was Mallarmé who arrayed the emotionally empty, meaningless words and gave them a rhythm on a white, empty sheet of paper—meaningless, but visually burning with plasticity, like a 'sonnet that is an allegory of itself'. The result? While painting, van den Broek brushes aside what he usually observed through the filtered gaze of his hastily self-made photographs. Tactile strips of paint dance up and down, wind themselves up, and there they go, escaping the support.

The pleasure of painting expresses itself not only in the intentional and decided gesture of the hand of the painter, but also in the strikingly southern, clear use of colours, in such a way that the possible suggestion of reality always appears alert and ‘positive’, without a noticeable addition of the presence of humans. Like so many painted shadows, the public themselves is in the front line of the scene, in which the potentially sweet idea of acting happens in ultimate intimacy.

Koen van den Broek’s paintings cannot simply be shrugged off and consumed. The paint works its way into the delicious looking, substantial texture, without a sense of finality. No narratives, but an orientation of the place—that’s all. It’s as if the painter takes the spectator to places via paths that hold out an unspoken promise. Paintings that cultivate a secret, without turning mawkish or mysterious, or trying our patience. Van den Broek’s painting is atypical, atypical, and thus also ‘concretely’ observable. He smartly eludes triviality and the smallness of recent Belgian painting, and creates monumental formats, in which, like in Barnett Newman’s work, we are sucked into the adventure of paint like in a maelstrom, which in the end we survive, in high spirits and cheerful.

The recent monumental works are large landscapes that are home to some discoverable memory of art and that practise the art of quoting without lapsing into cunning pastiches. Painting is a constant, progressive *étude* of successive, unpredictable montages in the (imaginative) mind, performed with bare hands. This turns paintings into something ‘worldly’, something ‘earthly’, because—from the point of view of someone who deals with the world in an intelligent manner, departing from content, and through ‘human’, successful and sometimes failing hands—a particular shape is given to the process of letting worlds ‘vary’.

The standstill of the paint and the halting of the producing, ‘mechanized’ hand, involve releasing the painting into the world. A pictorial moment of farewell that turns into a ‘fixed’ fact and allows the artist once more (with a clean slate) to (nervously) keep going the urge and the longing to achieve the absolute work of art *and* absolute beauty, as a never-ending process. Being allowed and being able to make an exhibition with Koen van den Broek also generates—collectively, with his studio team—a large degree of freedom. Time and again, the value of the mobilization of works of art resides in their showing to a public— if art isn’t shown in public, it is doomed, destined to disappear in wooden crates, waiting for moments of scarce relief.

For ages, the crossroads of the art market has been situated in the rooms of auction houses. In these places—which are not always popular with active artists—supply and demand sometimes become interwoven with irrational motives that cannot (always) be controlled by even the most ‘sober’ and down-to-earth human being. Now, a prestigious Brussels auction house has made available space and means for an artist who in this stage of his careers doesn’t really need the services of such an institution. An auction involves a letting go of works of art and/or a changing of the guard. The beautiful setting of an Art Nouveau house with the allure of a museum, and the context of deciding and asking the right price for works of art provide an exquisite environment for an exhibition in which the freedom of showing art works transforms their meaning and turns them into the sum of subjective, emotional and even poetical parameters *and* motives.

The work of art is ‘something’ and an exhibition of works of art is ‘many things’. For that reason, I agree with the French philosopher Bruno Latour, who considers the making of an exhibition a ‘meta-experiment’. From my own experience, I know that an exhibition can generate another reality that not only simply ‘presents’, but a reality into which the makers can perfectly smuggle the process of creation, which helps to reveal to a large public the ‘roots’ of the work and provides a context, without ever turning into an ‘educational’ project. The perception of a work of art is always linked to our knowledge of the world outside the work, as well as to our use of this knowledge, in order to give that which we see a meaningful place in the process of ‘life’, as a permanent learning search for that what will never be clear to us. As Gerhard Richter put it: ‘We aren’t capable of viewing paintings without searching for their inherent similarity with what we’ve experienced and what we know.’

An exhibition of contemporary art mustn’t lapse into an experience of ‘something’ that remains some sophisticated pastime or turns into a form of amusement. On the contrary: a good exhibition results in an experience: moments of wonder, linked to an aesthetical pleasure that cannot be categorized in general terms. An exhibition unfolds a way of thinking, reveals unnoticed links between subjects that on the demand side become the ‘supply’ for an eager public that can mentally acquire a share in it. A good exhibition is therefore a stock exchange: an exchange of proverbial stock between public and artist. In this instance, the exchange takes place in the beautiful, stylish rooms of an auction house. The context cannot be better or more relevant for the creation of a temporary exhibition with a mid-career artist—a generous initiative that isn’t part of the regular activities of an auction house.

The mighty Art Nouveau facade of Auction House Lempertz, near the equally imposing Brussels Courthouse, features well-preserved wooden windows with graceful arabesques. They wrestle themselves through the same sort of curves as Koen van den Broek’s ‘border paintings’. The delicious facade turns into a temporary billboard with an adaptation of an existing painting, with transparent stickers that will light up in the evening like a monumental light box. By day this will be partially visible from inside, when in late summer, here and there the sun will cast/project ephemeral-coloured shadows on the white walls of the prestigious auction house.

The facade project is a drastic intervention that originated simultaneously with van den Broek’s recently painted strips of paper: studies of how the sunlight falls onto the concrete of Le Corbusier’s church in Firminy in the southeast of France. The architect-artist links the perception of the church to the vicissitudes of chance. The architecture becomes ‘subservient’ to the ever-changing perception of the organized ‘divine’ light, turns into a house for ‘spirituality’, but doesn’t seize control. It’s quite a surprise that an architect uses the chance changes of the light in an ever-changing manifestation of colours.

In numerous small works on paper, van den Broek tries to capture the play of light. An impossible task, and consequently these are at most ‘studies’ that try to capture light and colour with acrylics. For the artist, this series is a sort of ‘filmic diary’ of impressions of the church, based on self-made photographs. The transparent facade at Lempertz and the studies on paper share a plastic-pictorial element: they deal with time and space, in this case through architecture and a simple, white sheet of paper.

The facade becomes transparent to images, and like in *Alice in Wonderland*, it becomes possible to go ‘right through it’. In this instance, art is literally robbed of its high threshold/doorstep; the public walks ‘through’ the work of art, which has been conceived as a monumental, processed, interpreted ‘on-site’ image that was produced with high-tech means. The impact of a facade on which a ‘drawing’ was made based on a single painting raises questions about the status of the original painting vis-à-vis its blown-up duplicate. The interaction ‘says’ a lot about our contemporary view of images, which are often manipulated with a simple mouse click, without anyone noticing.

Once more, the omnipresent digitization of images calls forth different and very surprising associations. Gerhard Richter pointed this out when he was about eighty, as he made a digital scan of one of his abstract oil paintings, with which he then created new digitally printed images, without touching a brush. At this exhibition, van den Broek’s experiment with the deconstruction of an existing painting with the aim to create a fragmented ‘luminous’ digital image that is almost impossible to capture in a single glance, will doubtlessly benefit his creative restlessness.

When you walk through the doorway of Auction House Lempertz in the Grote Hertstraat, you’re confronted right away with a direct sightline leading towards a small room in the back. Its doors used to be closed, but now they’re wide open. This once was a junk room, but now it’s restored to dignity. A single painting by van den Broek is on view here on a wall, like in a stately Italian palazzo—which generates a delicious double perspective from the central ‘exhibition room’. Spatially, the painting partially diverges from the central exhibition room and manifests itself as it were in relief vis-à-vis the monumental wall painting the artist will create on the wall that provides access through the open door to the backroom.

Already in its spatial use of the exhibition room, the exhibition plays a thrilling game of yo-yo with the foreground and background, which results in a multistage viewing, thanks to the shifting level of the walls with art works. The monumental walls of the exhibition room—on the left and right—function like a real hall of honour: van den Broek’s works quite impressively visualize his professional, nomadic life, both with respect to his geo-inspiration and ditto art production, in which the city of Antwerp literally functions as a ‘home port/haven’ in the world.

Presented like a guard of honour, two rows of large canvases talk ‘side by side’ about the many implicit romances with the work of the artists referred to above, which, when engaging in (contemporary) painting, help him to keep both feet grounded in the fertile, inspiring and back-covering humus of modern and more relevant recent painting. Koen van den Broek is familiar with the ways of the world—and he paints the world. He presents the world he sees and observes as a neutral background against which all good and evil play their part, in both the private lives of people and in their living together with others, with sometimes miserable, oppressive and unjust consequences. The world view van den Broek paints, has nothing to do with moralizing conclusions or judging current society, but provides various outlooks on soft allegorical ‘depictions’ on canvas and paper, which not only open up and occupy architectural and urban spaces, but also potential social ones.

The exhibition *Through Romance* gives concrete expression to a deliberate visualized reflection on the creation of images in our time. Van den Broek confronts us with the problem of this pictorial challenge by seeing the practice of painting through the filtering frame/format/method of a think lab, in which the artist not only reflects on the representation on canvas and paper, but also muses over the role of photography and the computer. The digital tools that (in this case) transform manually produced images in monumental stickers—which function like a transparent, ‘luminous’ fleece between the interior and (public) exterior space—are simply aids that allow the artist to keep in touch with the technological innovations and possibilities of his time, as has always been the case in the history of art.

As exhibition, *Through Romance* is a well-founded exercise that takes place in the folds of an auction house, where the beautiful architecture of the past now provides an opportunity to present Koen van den Broek’s painterly *and* pixilated oeuvre. In a corner of the exhibition room of the auction house, with some degree of propriety, an auctioneer calls out: ‘Who offers more?’

Luk Lambrecht
Brussels/Macôn
July/August 2021

PS 1¹

Koen van den Broek's pictorial activity make me ponder the influence of the American artist Ed Ruscha (b. 1937), who is not often quoted (that is, at least in Belgium). I'm thinking especially of his fabulous diptych *Course of Empire* (two series of five paintings). Part of this work he created in black and white in 1992; then, in 2003–2005 he painted a 'coloured response' with the same number of paintings. Using a free, abstract, 'minimal' visual language, Ruscha thinks carefully about the impact of recent globalization, the fundamental slowdown of industrial production and the no longer calculable consequences of the speed of technological progress. With this powerful series, Ruscha presents the concept of 'history' not 'as a trajectory or a cycle of narratives', but as 'a process'—as an alternative 'artistic tool'. With this idea constantly in the back of his mind, he causes the reality of painting to 'transcend' radically.

A particularly interesting fact is that the series seems to relate directly to a moralising series of the same name that was created by the American painter Thomas Cole (1801–1848) around 1830 (the year the state of Belgium was born). Each of Cole's five amazing paintings evoke the duration of a single day, at different points in time, with the successive stages of the rise and decline of 'a country' linearly-progressively passing under review: from the primitive state to destruction and loneliness, after which the cycle of rise and decline of a country or empire can start all over again. This is truly an impressive suite.

It's incredible to see how Ruscha repeats this historical pattern in his double series of five paintings, setting out from a quiet, black and white, carefree 'blue collar situation', while only a decade later, in subdued colours, he depicts the complete overhaul of American society with regard to technology, labour and trade. Quite sparkling are the duo *Tool & Die* (1992) and its counterpart *The Old Tool & Die Building* (2004), with Korean captions near the collar of the box-like 'unit'.

It's simply sublime how Ruscha plays this simple game with concepts such as globalization, trade and communication, by for example painting the roof of a phone box; in the 2005 counterpart of this painting, he depicts in a metasurrealist manner an abstract-useless concrete pole, with next to it a detail of a camouflaged tree trunk. With regard to this urban motif, there are visible similarities in van den Broek's work, who indeed paints explicitly more expressionist objects that belong to American culture—objects that refer to the appeal American culture has held for the artist for decades.

Art is a never-ending story of encounters along roads and motorways, where car parks express the need to look ahead every now and then, and if necessary, refuel (at least) if one wants to get past the horizon.

PS 2

On the night of 5 August 2021, Koen van den Broek paints a new monumental work, based on a photograph. The work is destined to be exhibited in a back room in Auction House Lempertz. The photographic image on which the painting is based, features a scene ‘inside’ a temple, with a view of the garden and the sea beyond. The photograph is taken in bright sunlight, which explains the dim view of the inside of the temple—a phenomenon that always occurs in case of bright backlight that enters the room.

The broad black edge as part of the interior reminds me of a darkroom and provides a ‘focused’ and attractive view of a semi-abstract, atmospheric evocation of what is visible outside. Because of the compositional layeredness with stripes of colour, the colours turn into a suggestion of a garden, of a landscape and seascape scenery.

The composition guides our gaze from bottom to top—‘di sotto in su’—like in most of van den Broek’s *Blinds*. The work looks like a sort of abstract geometrical black and white window—almost a reference to Ellsworth Kelly’s legendary *Fenêtre, Musée d’art moderne, Paris* (1949). Then it ‘lifts’ the gaze to layers of colour in which a beautifully shimmering green represents the idea ‘garden’. Above that, a delicious symphonic play of colours unfolds, competing with the shimmering light phenomena of nature that can never be captured with paint or photography. A paradoxical azure stripe alludes to the presence of the immense ocean, above which a pastel sunset stands out, soft as sugar, which as it were further (higher up) merges with an unfathomable cosmic blue, as if ‘crowning’ the succession of painted colour games in this splendid new painting.

The higher we orient our gaze in this painting, the more ‘contemplative’ the atmosphere that overwhelms the spectator. *Korean Temple* is a painting that as it were peeps through a keyhole. It’s as light as a feather, with nervous brushstrokes. Formally, it reminds us of a Polaroid with ‘black’ edges; with regard to the photographic image used, we could also refer to a schematic ‘already-made painting’—a nod to Ellsworth Kelly.

In this context, it’s quite remarkable that van den Broek combines his tendency to create abstract landscapes with compositions that (even) remind us of flower motifs (like Ellsworth Kelly’s compositions from around 1950): apart from his abstractions from reality, he also paints stylized flowers, albeit in the full materiality of their contours.

Korean Temple is a mysterious painting, all the more so because a small spherical motif at the top of the composition strongly ‘triggers’ the tendency to interpret what we see. Is it a lamp or a spherical thing that watches and/or guards us and the site?

Painting is a tactical game that—if practised indeed tactfully—mercilessly guides us to the sort of imagination that is lacking in our life. ‘The responsibility of the artist consists in perfecting his work so that it may become attractively disinteresting.’²²

PS 3

Upon looking closely at van den Broek's paintings, the paint starts to digress about itself: it talks about its loneliness, its fragility, its being left to its own devices—here in the guise of a tree. The paint talks about artistic deviation: about the discrepancy between the artist's intention and the action of painting, and precisely this elusive moment 'makes' the identity of a work of art. The discrepancy between wanting and making, results in a dissonant 'handwriting': a unique, private visual language that arouses wonder in ourselves—and even in the artist.

Precisely this typical human shortcoming in the a priori failure of the action of painting generates *the* difference. The momentum of making turns the uncertain into something visual; this is where the poetics of the image takes control. Rationalist, sublime image and language strategist Marcel Duchamp succeeded in articulating this specific moment of the creation particularly clearly in a lecture in 1957: "The gap which represents the inability of the artist to express fully his intention; this difference between what he intended to realize and did realize, is the personal "art coefficient" contained in the work. In other words, the personal "art coefficient" is like an arithmetical relation between the unexpressed but intended and the unintentionally expressed."³

When Jean-Luc Godard interviewed Marguerite Duras on the back seat of a car while being driven around, afterwards the tape was hardly intelligible. The captivating conversation jolted and jerked with the noise of the traffic. Only when the car halted before the traffic lights, the conversation could be understood.

This anecdote about two *enfants terribles* of the French avant-garde takes me back to the paint's wavering in the visualization of the motifs in *Blinds*: van den Broek's paintings with the luminous colours. The waverings that interfere with the longing when capturing the reality on the canvas, are perceived by the eye as a succession of 'blind' moments in the image, which reveal themselves only reluctantly. In the colour, Koen van den Broek conjures up unseen 'worlds', which present themselves deliciously mundane as 'other' realities inside and outside the frame.

Epilogue

The discovery

Look around you
carefully
and you'll see
that everything is coloured.

K. Schippers
(1937–2021)

1. Inspired by Ed Ruscha, *Course of Empire*, The National Gallery, London, 2018.
2. John Cage, *Silence: Lectures and Writings, 50th Anniversary Edition*, Wesleyan University Press, 2011.
3. *The Creative Act*, lecture by Marcel Duchamp in Houston, Texas, 1957, published in *Art News*, Volume 56, No. 4, summer 1957.

Through Romance

notities over de variaties en nuances van een schilderkunstige taal
in casu:
de artistieke productie van Koen van den Broek
in de context van het Brusselse Veilinghuis Lempertz

De schilderkunst vervoert kennis via verf op dragers en daarmee ook het licht van de plaats waar de schilderijen werden gemaakt. Licht en kleur zijn sensuele componenten in het oeuvre van Koen van den Broek, die woont en werkt in Antwerpen, een studio bezit op het Zuid-Koreaanse eiland Jeju en van kindsbeen af gepassioneerd geraakte door het leven in Californië. Driemaal ander licht is een heel ander scheepsrecht en het wereldwijd transporteren van werken onder de invloed van ander licht genereert een discours over de lumineuze impact op het schilderen en diens perceptie.

Koen van den Broek is architect en weet goed dat architectuur en licht een samenspan vormen. Dat drukt zich hemelsmooi en subtiel uit in het oeuvre van Le Cobusier, die trouwens niet alleen architect was, maar ook schilder. De monochrome kleurvlakken van Le Corbusiers betonnen kerk in Firminy genereren bij fel zonlicht een heerlijk efemeer spel van kleurschimmen in de beroemde gebedsplaats. Ook zijn evocatie van een sterrenhemel door middel van kleine uitsparingen in het beton draagt bij aan de metafysische accentuering van de sacrale ruimte. En de kleuren zwieren zich – op het ritme van het licht en van de kerkelijke hoogdagen van de seizoenen – via weloverwogen en berekende lichtreflecties op de betonnen context van de muren. ‘Painting cannot compete with architecture. Architecture cannot compete with painting. But they talk,’ schreef Koen van den Broek op een blad papier op een nachtelijk moment van reflectie.

Het min of meer schematisch uitschilderen van ‘landschappen’ op basis van zelf genomen foto’s is een manier om de realiteit in de kunst te redden en te behoeden voor een onderkoelde interpretatie die de wereld zou ontzeggen of negeren. De landschappen van Koen van den Broek – klein of groots, in het volle gezicht of deels in uitvergroot detail, tot stand gebracht met zachte kleuren of met harde tinten – zijn voor iedereen visueel direct en herkenbaar als beelden die bij de mens en zijn omgeving behoren en thuishoren. De kleur aliëneert de 1:1 ervaring van het kijken, omdat kleur het licht soms laat drijven als een expliciet accent op de vorm van het in het oog gehouden (urbane) landschap.

Een borduur (*border*) is een motief dat wel vaker voorkomt in Koen van den Broeks oeuvre. In compositorisch opzicht is het geen fait divers. Het is een perfect teken dat visueel perspectief verleent, de picturale huid opentrekt en/of negeert binnen een schilderij dat als een ‘venster’ leidt naar een gedefinieerd afgebakend motief. De borduur van een pad zoomt nu eenmaal in en zoomt een andere ruimte af; de borduur is als een onvoorspelbaar kronkelende horizon in een als ‘stedelijk’ aangestipt gebied. Het is een lijn die een weg volgt, een lijn die afbakent en als een baan in de vroege schilderijen van de Amerikaanse schilder Frank Stella in het gelid blijft, tot ze verdwijnt en structureel kronkelend haar pad volgt.

Het schilderij als een venster, het schilderij dat letterlijk op een uitkijk is aangewezen – het is een zinvolle artistiek intentionele strategie om de blik van de toeschouwer te navigeren naar een perceptuele, materiële en denk-(ver)beeldige zinnenstreling. Een ervaring die de inhoud in het midden laat, maar des te meer een dialoog wordt met de moderne schilderkunst, vertrekkend vanuit bijvoorbeeld het machtige *Porte-Fenêtre à Collioure* (1914) van Henri Matisse. Een openstaand venster op een realiteit die zich

niet hoeft te verantwoorden en bijgevolg kan volstaan én beeld worden via een abstract kleurveld. De neiging naar abstractie op basis van een puntgaaf kijken naar de ons omringende realiteit is net zoals in het oeuvre van Raoul De Keyser ook bij Koen van den Broek een 'plastische' manier om het schilderij in de tussenbaan te houden van representatie en presentatie. Het schilderij als een uiteenzetting met de stand van zaken van de realiteit en (tegelijk) mét de materialiteit van de olieverf die de illusie van het beeld fixeert.

Blinds (lamellen) vormen een ander motief in Koen van den Broeks artistieke productie. Het motief conditioneert en belemmert de richting van ons kijken, en legt een laagje onuitspreekbaar mysterie over beelden die het kijken van binnen naar buiten problematiseren. Lamellen weren het licht of drijven het inkomende licht naar het interieur, waar het zacht kan vallen op muren of vloer. Onze blik blijft alert door de geopende 'strepen', die er voor zorgen dat we voeling houden met de externe realiteit. In dit tussengebied zet Koen van den Broek ons aan het kijken: exterieur-interieur. Een samenvallen van een private en een (wijde) publieke ruimte. Gluren doorheen de lamellen als een 'étude' in een bewust spel van waarnemen. Het oog dat alterneert tussen de lamellen die aantreden en zich aanstellen als barricades.

Net als *Borders* zijn de *Blinds* industriële readymades die de schilder aanwendt als alibi om verfpartijen te structureren in composities die een debat toelaten voorbij het 'herkenbare' dat tot de act leidt van het schilderen. De kunst van Koen van den Broek is doordrongen van een 'romance' met zijn moderne voorgangers. Henri Matisse, Ellsworth Kelly, Frank Stella, Richard Tuttle en Blinky Palermo staan aan de flanken te duwen van zijn 'bewust in tijd en ruimte' picturaal bezig zijn en geven er een zwierige en avontuurlijke onderbouw aan. Het badinerend opdelen van composities in onregelmatige strepen, waarbij de inhoud wordt gesuggereerd door de interactie van kleuren die zich in een symbolische inhoud ontsppen, maakt de kern uit van zijn abstraheren van een lineair kijkgedrag.

Van den Broeks werk schuift het onderwerp voor zich uit; in het vroege werk zelfs via de efemere schaduw der dingen. Op die verschuivende manier wist hij het schilderij buiten beeld te piloteren in een 'wide space' – het venster op de wereld ligt aan diggelen, de scherven leven verder in schaduwen die de realiteit deels uit de hoek duwde. Koen van den Broek weet dan ook met perfect getimede kadreringen het schilderij te ontdoen van zijn dwingende materialiteit en begrenzing. Zijn schilderijen leven verder in de wereld 'ver' buiten het schilderij, en alhoewel de wereld van ons allemaal is, worden de bijgedachten ingekleurd al naargelang wie wij zijn.

In 1864 schrijft Stéphane Mallarmé aan Henri Cazalis een bedenking die ik maar al te graag koppel aan wat ik ervaar bij de werken van Koen van den Broek: 'Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit.' Niet voor niets verhief Marcel Broodthaers Stéphane Mallarmé tot grondlegger van de moderne kunst. Hij was het die de emotioneel inhoudelijk nietszeggende woorden schikte en ritmeerde op een wit, leeg blad papier – nietszeggend, maar visueel brandend van plasticiteit, als een 'sonnet allégorique de lui-même'. Het effect? Koen van den Broek schildert met een grove borstel doorheen wat hij meestal waarnam via de gefilterde blik van zijn haastig zelfgemaakte foto's. Tactiele banen verf dansen heen en weer en krommen zich, hop... een weg de drager uit.

Het plezier van het schilderen drukt zich niet alleen uit in het intentie-vaste handgebaar van de kunstenaar, maar ook in het opvallend zuiders heldere gebruik van kleuren, zodat de mogelijke suggestie aan de realiteit er altijd alert en 'positief' uit tevoorschijn komt, zonder de noemenswaardige invoeging van de aanwezigheid van de mens. De toeschouwer zelf staat net zoals de vele geschilderde schaduwen in de frontlinie van de scène, waarin de potentieel zoete idee van het acteren zich voltrekt in ultieme intimiteit.

De schilderijen van Koen van den Broek laten zich niet zomaar van zich afschudden en consumeren. De verf wringt zich een weg in de heerlijk ogende, substantiële textuur zonder finaliteit. Geen verhalen, wel een oriëntatie van plaats, meer niet. Het is alsof de schilder de toeschouwer meevoert langsheen plaatsen via paden die een onuitgesproken belofte in zich dragen. Schilderijen die een geheim cultiveren, zonder melig of mysterieus te worden of het geduld van een mens op de proef te stellen. De schilderkunst van Koen van den Broek is atypisch, atopisch, en bijgevolg ook 'concreet' waarneembaar.

Hij ontwijkt met verve de kleinigheid en de kleine kantjes van het recente Belgische schilderen en schildert dat uit op monumentaal grote formaten, waarin zoals bij Barnett Newman een mens in het avontuur van de verf wordt meegezogen als in een maalstroom die men per slot van rekening met plezier en levenslustig overleeft.

De recente monumentale werken zijn grootse landschappen die een of ander achterhaalbaar geheugen van de kunst meedragen en die de kunst van het citeren praktiseren zonder te vervallen in doortrapte pastiches. Schilderkunst is een voortdurende, voortschrijdende 'étude' van opeenvolgende, onvoorspelbare montages in de (verbeeldings)geest en uitgevoerd met de blote handen. Dat maakt dat schilderijen 'werelds' zijn, 'mondain' worden omdat – vanuit een intelligent-inhoudelijk omgaan met de wereld via 'menselijke', succesvolle en af en toe falende handen – een particuliere vorm wordt gegeven aan proces van het laten 'variëren' van werelden.

De stilstand van de verf, alsook het halt toeroepen aan de producerende, 'machinale' hand, betekenen het loslaten van een schilderij in de wereld. Een picturaal moment van afscheid dat een 'vast' feit wordt en de kunstenaar opnieuw (met een schone lei...) toelaat om de drang en het verlangen naar het bereiken van het absolute kunstwerk én absolute schoonheid als een nooit ophoudend proces (nerveus) voortdurend aan de gang te houden. Een tentoonstelling kunnen en mogen maken met Koen van den Broek genereert ook collectief met zijn studioteam een grote mate aan vrijheid. In het publiek tonen schuilt telkens de waarde van de inzetbaarheid van kunstwerken – anders blijft de kunst dode letter en gedoemd te verdwijnen in houten kratten, wachtend op momenten van karige opluchting.

Het kruispunt van de kunstmarkt situeert zich al sinds mensenheugenis in de zalen van veilingen. In die niet altijd voor actieve kunstenaars populaire plaatsen raken vraag en aanbod soms vervlochten met irrationele drijfveren die zelfs de meest 'nuchtere' en zakelijk denkende mens niet (altijd) onder controle kan houden. Een prestigieus Brussels veilinghuis heeft nu ruimte en middelen 'veil' voor een kunstenaar die in dit stadium van zijn carrière nog niet meteen is aangewezen op de diensten van een dergelijk huis. Een veiling betekent uit handen gegeven doorstroming van kunstwerken en/of het wisselen van de wacht. Het prachtige kader van een art-nouveaupand met museale allures en een context waarin de exacte prijs wordt overwogen en bedongen voor kunstwerken is hier een exquisite omgeving voor het maken van een tentoonstelling waarin de vrijheid van het tonen de betekenis van de kunstwerken transformeert als een optelsom van subjectieve, emotionele en zelfs poëtische parameters én beweegredenen.

Het kunstwerk is 'iets' en de tentoonstelling van kunstwerken is 'many things'. Om die reden treed ik de gedachte bij van de Franse filosoof Bruno Latour, die het maken van een tentoonstelling beschouwt als een 'meta-experiment'. Uit ervaring weet ik dat een tentoonstelling een andere realiteit kan genereren die niet alleen en boud 'presenteert', maar perfect het proces van creatie kan binnensmokkelen die naar een breder publiek toe de 'roots' van het werk helpt te ontvouwen en te contextualiseren, maar daarbij nooit 'educatief' wordt. De perceptie van een kunstwerk is altijd verbonden met de kennis die we daarbuiten bezitten én gebruiken om datgene wat we zien een zinvolle plaats te geven in het proces dat 'het leven' uitmaakt, als een permanent lerend zoeken naar datgene wat ons nimmer of nooit duidelijk zal worden. In de woorden van Gerhard Richter: 'We aren't capable of viewing paintings without searching for their inherent similarity with what we've experienced and what we know.'

Een tentoonstelling van actuele kunst mag niet vervallen in een beleving van 'iets' dat binnen de grenzen blijft van het betere tijdverdrijf of deel wordt van het amusement. Daartegenover staat dat een goede tentoonstelling een ervaring oplevert: momenten van verwondering gekoppeld aan esthetisch plezier dat niet met algemene termen valt te rubriceren. Een tentoonstelling ontvouwt een denken, ontsluit onuitgegeven verbanden tussen onderwerpen die aan de vraagzijde het 'aanbod' worden voor een belust publiek, dat er in mentaal opzicht 'een aandeel' in kan verwerven. Een goede tentoonstelling is bijgevolg een *stockexchange*: een uitwisselen van spreekwoordelijke aandelen tussen publiek en kunstenaar. Dit gebeurt nu specifiek in de mooie, stijlvolle lokalen van een veilinghuis. De context kan niet beter en scherper voor het organiseren van een tijdelijke tentoonstelling met een mid-career kunstenaar, een genereus initiatief dat niet meteen tot de reguliere activiteiten behoort van een veilinghuis.

De machtige art-nouveaugevel van Veilinghuis Lempertz, dichtbij het al even imposante Brusselse Justitiepaleis, is voorzien van goed bewaarde houten ramen met sierlijke arabesken. Ze wringen zich door eenzelfde soort bochten nemen als Koen van den Broeks 'borderpaintings'. De heerlijke façade wordt een tijdelijk billboard met een bewerking van een bestaand schilderij met lichtdoorlatende stickers, die 's avonds zullen oplichten als een monumentale *light box* en die overdag partieel te zien zijn binnenin, wanneer ze hier en daar bij het licht van de late zomerzon efemere kleurschaduwen afwerpen/projecteren op de witte muren van het prestigieuze veilinghuis.

Het façadeproject wordt een drastische ingreep, die parallel tot stand kwam met van den Broeks recente, beschilderde stroken papier: studies over hoe het zonlicht valt op het beton van Le Corbusiers kerk in Firminy in het zuidoosten van Frankrijk. De perceptie van de kerk wordt door de architect-kunstenaar gelinkt aan de wisselvallige omstandigheden van het toeval. De architectuur wordt hier 'dienstbaar' aan de steeds wisselende perceptie van het georganiseerde 'goddelijke' licht, wordt een huis voor 'spiritualiteit', maar neemt zelf niet het heft in handen. Het is wonderbaarlijk dat een architect het toeval van het licht inzet in een steeds wisselende verschijning van kleuren.

Koen van den Broek poogt in talrijke kleine werken op papier het spel van het licht te vatten. Een onmogelijke opdracht en bijgevolg zijn dit hooguit 'studies' die licht en kleur proberen te fixeren in acrylverf. Het is een reeks waarin de kunstenaar een soort 'filmisch' dagboek bijhoudt van impressies van de kerk op basis van zelf genomen fotobeelden. De transparante gevel van Lempertz en de studies op papier delen een plastisch-picturaal element: ze verwijzen naar tijd en ruimte, in dit geval via de architectuur en een eenvoudig wit blad papier.

De gevel wordt beeld-transparant en net zoals bij *Alice in Wonderland* 'er dwars doorheen' toegankelijk. De kunst wordt hier letterlijk van haar hoge dorpel/drempel beroofd; het publiek wandelt 'through' het kunstwerk, geconcipieerd als een monumentaal bewerkt, geïnterpreteerd en hoogtechnologisch geproduceerd digitaal 'in situ' beeld. De impact van een op basis van één schilderij 'betekende' façade roept kantlijnen op bij het statuut van het originele schilderij tegenover haar uitvergroet duplicaat. De wisselwerking 'zegt' ons veel over onze actuele waarneming van beelden die in veel gevallen via een eenvoudige muisklik op de pc worden gemanipuleerd zonder dat iemand het in de gaten kan houden.

De alomtegenwoordige digitalisering van beelden roept opnieuw andere en compleet verrassende associaties op. Dat bewees Gerhard Richter rond zijn tachtigste, toen hij een digitale scan van een van zijn abstracte olieverfschilderijen maakte, waarmee hij vervolgens nieuwe digitaal geprinte beelden componeerde zonder maar één penseel aan te raken. Dit experiment in Brussel van Koen van den Broek met de deconstructie van een bestaand schilderij met het oog op de realisatie van een gefragmenteerd 'oplichtend' en haast niet in één oogopslag te vatten digitaal beeld, komt zeker zijn toekomstige creatie-nervositeit ten goede.

Wanneer je van de stoep van de Grote Hertstraat door de deuropening stapt, wordt je meteen geconfronteerd met een directe kijklijn naar een nooit eerder geopende achterliggende kleine Lempertz-ruimte, waarvan de opvallende deuren nu wagenwijd open staan. Deze ruimte was een rommelkamer en wordt nu even in ere hersteld. Hier wordt één enkel schilderij van Koen van den Broek als in een statig Italiaans palazzo een muurtje toebedeeld, wat vanuit de centrale 'toonzaal' een heerlijk ontdubbelend perspectief genereert. Het schilderij wijkt ruimtelijk deels af van de centrale toonzaal en ageert en manifesteert zich als het ware in reliëf met de monumentale muurschildering die Koen van den Broek zal uitvoeren op die muur die via de openstaande deur toegang verleent tot dat achterkamertje.

De tentoonstelling speelt reeds via het ruimtelijk gebruik van de tentoonstellingszaal een spannend jojospel met voor- en achtergrond, wat een getrapt kijken uitlokt, dankzij het verschuivende niveau van de kunstdragende muren. De monumentale muren van de toonzaal – links en rechts – functioneren als een heuse erezaal: de doeken van Koen van den Broek visualiseren er op een imposante manier zijn professioneel, nomadisch leven zowel met betrekking tot de geo-inspiratie en dito productie van de kunst, waarbij de stad Antwerpen letterlijk fungeert als 'een thuishaven in de wereld'.

De als een erehaag gemonteerde twee rijen grote doeken verklappen 'zij aan zij' de vele impliciete romances met het werk van de al eerder geciteerde kunstenaars die hem helpen om bij het (actueel) schilderen met beide voeten te blijven staan in de vruchtbare, inspirerende en rugdekkende humus van de moderne en meer relevant recente schilderkunst. Koen van den Broek weet van de wereld – en hij schildert de wereld. De wereld die hij ziet en observeert, stelt hij voor als een neutraal decor waartegen alle goeds en kwaad zich afspeelt van de mens in zijn persoonlijk leven en samenleven met anderen, met soms alle miserabele, verknechtende en onjuiste gevolgen van dien. Het wereldbeeld dat hij uitschildert, heeft niets te maken met moraliserende of oordelende maatschappelijke vaststellingen van het moment, maar biedt uitzichten op zacht allegorische 'uitbeeldingen' op doek en papier, die niet alleen architecturale en urbane ruimtes, maar tegelijk potentieel sociale ruimtes opentrekken en betrekken.

De tentoonstelling *Through Romance* concretiseert een overwogen gevisualiseerd denken over beeldcreatie anno 2021. Koen van de Broek problematiseert deze uitdaging als schilder door de schilderpraktijk te zien doorheen het filterende frame/format/werkwijze van een reflecterend lab, waarin niet alleen over representatie op doek en papier wordt nagedacht, maar eveneens over de rol van de fotografie en de computer. De digitale tools die manueel geproduceerde beelden (hier) omzetten in monumentale stickers – die als een transparant 'lichtend' vlies werken tussen de binnen- en openbare buitenruimte – blijven hulpmiddelen die de kunstenaar in staat stellen voeling te houden met de technologische innovaties en mogelijkheden van zijn tijd, zoals dat altijd al het geval was in de kunstgeschiedenis.

Through Romance is als tentoonstelling een gefundeerde oefening die zich afspeelt in de plooien van een veilinghuis, waar de fraaie architectuur van toen nu de kans biedt om het oeuvre van Koen van den Broek met verve én pixels uit te rollen. Een roeper in een hoek van de toonzaal van het veilinghuis roept niet ten onrechte met verheven stem: 'Wie biedt er meer?'

Luk Lambrecht
Brussel/Macôn
juli/augustus 2021

Koen van den Broeks picturale activiteit doet mij diep nadenken over de invloed van de (hier in onze contreien) minder geciteerde Amerikaanse kunstenaar Ed Ruscha (1937). Ik denk speciaal aan zijn fabuleuze tweeluik *Course of Empire* (twee keer vijf schilderijen). Dat werk creëerde hij deels in zwart-wit in 1992, waarna hij in de periode 2003-2005 voor een 'gekleurde replot' zorgde met een identiek aantal schilderijen. Ed Ruscha denkt in zijn vrije, geabstraheerde 'minimale' beeldtaal grondig na over de recente impact van de globalisering, de fundamentele vertraging van de industrie en de niet meer te overziene gevolgen van de snelheid van technologische ontwikkelingen. Via deze machtige reeks poneert Ed Ruscha het begrip 'geschiedenis' niet 'als een traject of een cyclus van verhalen', maar beschouwt hij de geschiedenis als 'een proces' – als een alternatief 'artistic tool'! Met dit in het achterhoofd laat hij de realiteit van de schilderkunst voluit 'transcenderen'.

Bijzonder interessant is dat deze reeks rechtstreeks in verband staat met een gelijknamige moraliserende serie van rond 1830 (de geboorte van België) van de Amerikaanse schilder Thomas Cole (1801-1848). Zijn vijf verbluffende schilderijen met de titel *Course of Empire* evoceren elk de duur van één dag op verschillende tijdstippen, waarbij lineair-progressief de opeenvolgende stadia van de op- en ondergang 'een land' de revue passeren: van een primitieve staat tot vernieling en eenzaamheid – daarna kan de cyclus van opkomst en ondergang van een land of imperium opnieuw beginnen. Dit is ronduit een indrukwekkende suite van Thomas Cole.

Het is fantastisch om te zien hoe Ed Ruscha dit historisch stramien in twee keer vijf doeken herneemt vanuit een rustige zwart-witgeschilderde onbekommerde 'blue collar'-toestand tot een decennium later, wanneer hij met gedempte kleuren de complete verandering van technologie, arbeid en handel in de Amerikaanse maatschappij op doek zet. Heel spitant in deze reeks is het duo *Tool & Die* (1992) en de evenknie *The Old Tool & Die Building* (2004) met Koreaanse opschriften ter hoogte van de kraag van de doosachtige 'unit'.

Het is subliem hoe Ed Ruscha hier zo eenvoudig speelt met begrippen als globalisering, trade en communicatie door bijvoorbeeld op een schilderij het dakje van een publieke telefooncel te schilderen en op de 'evenknie' uit 2005 op een metasurrealistische manier een abstract-nutteloos gerepresenteerde betonnen paal met ernaast een detail van een gecamoufleerde boomstam. Er zijn hier zichtbaar gelijkenissen wat betreft het urbane motief met het werk van Koen van den Broek, die inderdaad expliciet méér 'expressionistische' onderwerpen schildert die duidelijk tot de Amerikaanse cultuur behoren – en verwijzen naar de decennialange aantrekkingskracht die deze cultuur op hem uitoefent.

De kunst is een nooit eindigend verhaal van ontmoetingen langs wegen en snelwegen, waar parkings de nood uitdrukken om af en toe eens om vooruit te blikken en indien gewenst wat bij te tanken als men (tenminste) over de horizon wil geraken.

PS 2

In de nacht van 5 augustus 2021 schildert Koen van den Broek op basis van een foto een nieuw monumentaal werk dat bestemd is om tentoon te stellen in de achterkamer van de tentoonstelling bij Lempertz. Het fotografische beeld waarop het schilderij is gebaseerd, bestaat uit een zicht 'binnenin' een tempel met uitzicht op de tuin en de achterliggende oceaan. De foto is genomen bij fel zonlicht en dat verklaart de donkere in de tempel – een fenomeen dat altijd optreedt bij fel tegenlicht dat binnenvalt.

De brede zwarte rand als deel van het interieur doet denken aan een fotografische donkere kamer en verleent een 'gefocust' en aanlokkelijk uitzicht op een semiabstracte, sferische evocatie van wat buiten te zien is. Via een compositorisch opgestapelde gelaagdheid van kleurstroken worden de kleuren een suggestie van tuin, landschappelijkheid en marine.

Het is een compositie die visueel de blik leidt van onder naar boven – 'di sotto in su' – zoals dat het geval is bij de meeste 'blinds' in het oeuvre van Koen van den Broek. Het werk oogt als een soort abstract geometrisch raam in zwart op wit – welhaast een verwijzing naar het legendarische *Fenêtre, Musée d'art moderne, Paris* (1949) van Ellsworth Kelly. Vervolgens 'verhoogt' het de blik naar kleurlagen waarin een prachtig zinderend groen staat voor de idee 'tuin'. Daarboven ontvouwt zich een heerlijk symfonisch spel van kleuren dat wedijvert met de zinderende, nooit met verf of fotografie te fixeren lichtverschijnselen in de natuur. Een paradoxaal hemelsblauwe streep alludeert op de aanwezigheid van de immense oceaan, waarboven zich een pastelkleurige, suikerzachte zonsondergang aftekent, die als het ware verder (hogerop) versmelt met een onpeilbaar kosmosblauw, als 'kroon' op de uitgeschilderde opeenvolgend kleurspelen in dit prachtige nieuwe schilderij.

Hoe hoger men de blik richt op dit schilderij, hoe 'contemplatiever' de sfeer die zich meester maakt van de toeschouwer. Het schilderij met de titel *Korean Temple* is een doek als een kijken doorheen een sleutelgat. Het is vederlicht en nerveus uitgevoerd; het doet formeel denken aan een polaroid met 'zwarte' randen; in relatie tot het gebruikte fotobeeld, kan men – knipogend naar Ellsworth Kelly – ook spreken van een geschematiseerd 'already-made' schilderij.

Het is in dit verband merkwaardig dat Koen van den Broek zijn neigingen tot abstracte landschappelijkheid tegelijkertijd combineert met composities die (zelfs) doen denken aan bloemmotieven (net als bij Ellsworth Kelly, ca. 1950), en naast zijn uit de realiteit geplukte abstracties ook gestileerde bloemen schilderde, weliswaar in hun volle contour-substantie.

Korean Temple is een mysterieus schilderij, temeer omdat een soort bolmotiefje bovenaan de compositie de neiging tot interpreteren sterk 'triggert'. Is het een lamp of een bol-ding dat ons én de site in de gaten houdt en/of bewaakt?

Schilderkunst is een tactisch spel dat – met tact uitgevoerd – ons meedogenloos meevoert naar het soort verbeelding die in ons leven ontbreekt. *The responsibility of the artist consists in perfecting his work so that it may become attractively disinteresting.*²

PS 3 (afbeelding boompje)

Bij het nauwkeurig kijken naar de schilderijen van Koen van den Broek zet de verf letterlijk 'een boompje op' over haar eenzame, broze en aan haar lot overgelaten verschijningsvorm.

De verf spreekt over de artistieke afwijking: over de kortsluiting tussen de intentie van de kunstenaar en de handelende uitvoering die precies in dát onvatbare moment de picturale identiteit 'maakt' van een kunstwerk. Die kortsluiting tussen willen en maken, levert de dissonante 'schriftuur' op: een unieke, particuliere beeldtaal die bij ons – en zelfs bij de kunstenaar zelf – tot verwondering leidt.

Het typische menselijk tekort in het a priori uitvoerend falen genereert in de kunst hét verschil. Het momentum van het maken brengt het ongewisse in beeld; de poëtica van het beeld neemt het hier over. Rationalist en subliem beeld- en taalstrateeg Marcel Duchamp wist dit specifieke moment van 'creatie' in 1957 heel helder te verwoorden tijdens een lezing: "The gap which represents the inability of the artist to express fully his intention; this difference between what he intended to realize and did realize, is the personal "art coefficient" contained in the work. In other words, the personal "art coefficient" is like an arithmetical relation between the unexpressed but intended and the unintentionally expressed."³

In een interview – op de achterbank tijdens een autorit – van Jean-Luc Godard met Marguerite Duras, was het op tape opgenomen gesprek amper te verstaan. Het boeiende gesprek hortte en haperde op her geruis van de verkeersdrukte. Alleen bij het halt houden van de auto voor een rood licht werd het gesprek helder.

Deze anekdote van de twee *enfants terribles* van de Franse avant-garde, doet mij terugkoppelen naar het haperen van de verf bij het visualiseren van de motieven in de *Blinds*: de kleuroplichtende schilderijen van Koen van den Broek. De haperingen die het verlangen verstoren bij het fixeren van de realiteit tegen het canvas, ervaart het oog als een opeenvolging van 'blinde' momenten in het beeld, die zich tegen heug en meug amper prijsgeven. In de kleur tovert Koen van den Broek ongeziene 'werelden', die zich heerlijk werelds aandienen als 'andere' realiteiten in en buiten het frame.

Epiloog

De ontdekking

Als je goed om
je heen kijkt
zie je dat alles
gekleurd is.

K. Schippers
(1937-2021)

-
1. Geïnspireerd door Ed Ruscha, *Course of Empire*, The National Gallery, Londen, 2018.
 2. John Cage, *Silence: Lectures and Writings, 50th Anniversary Edition*, Wesleyan University Press, 2011.
 3. *The Creative Act*, lezing van Marcel Duchamp in Houston, Texas, 1957, gepubliceerd in *Art News*, volume 56, nr. 4, zomer 1957.