

SPONTAAN DOGMATISME

Dieter Roelstraete in gesprek met Pieter Vermeersch

Mijn eerste vraag is er één van chronologische, historiserende aard: ik zou namelijk iets meer te weten willen komen over de breuk die in de zomer van 2000, met de presentatie van de “installatie” *Off The Hook* in Gent, in je schilderkunstige praktijk naar boven drijft. Heel schetsmatig zou men immers kunnen stellen dat je daarvoor nog een “traditionele” manier van schilderen hanteerde: tweedimensionaal, in zekere zin nog steeds figuratief, trouw aan de *flatness* van het beeldende oppervlak. Daarna krijgt je werk echter steeds meer de sculpturale allure van een installatie of zelfs een performance: transparant en ruimtelijk, driedimensionaal – weg van het klassieke schilderkunstige idioom en formaat, ware het niet dat het natuurlijk wél om verf blijft gaan... Mag ik mij die breuk zo helder, simplistisch zelfs, voorstellen? Of ligt de zaak toch complexer?

Misschien moet ik mijn antwoord op je vraag inleiden met een verwijzing naar een weinig bekend sleutelwerk dat ik helemaal in het begin van mijn tweejaarlijkse verblijf aan het Hoger Instituut voor Schone Kunsten te Antwerpen heb vervaardigd – dat wil zeggen, nog lang voor mijn presentatie in de *Off The Hook*-ruimte dus. Het ging hier om *8 Paintings*, een achtdelige reeks kleine schilderijen waarop telkens hetzelfde valse beeld te zien was, namelijk dat van een autoruit met ruitenwissers; voor die schilderijen stond 1 enkele foto model – een foto zonder ook maar enige esthetische verdienste mag ik wel zeggen... In ieder geval was het er mij om te doen dat ene beeld, die ene foto zo vaak mogelijk zo exact en accuraat mogelijk te reproduceren: dat was het uitgangspunt van waaruit de schilderkunstige act zich moest voltrekken – een extreem dogmatisch standpunt, een extreem artificiële benadering ook. De naakte idee, het neutrale, machinale reproduceren als praktisch primaat. Het primaire objectief was het formuleren van een soort *Neue Sachlichkeit*, een zo onpersoonlijk mogelijk plastisch idioom, loutere techniek, pure kunstmatigheid. Het prachtige is dat er op de duur dan toch weer een soort “natuur” in naar boven drijft, er opnieuw een soort “natuurlijkheid” verschijnt – hoe systematischer je tracht ieder spoor van spontaniteit uit je beeld te weren, hoe weerbarstiger dat spontane zich dan toch weer weet te manifesteren. Het exacte reproduceren is niet alleen *onleefbaar*, maar ook eenvoudigweg *onmogelijk*. Dat was toen al een belangrijke spanning in mijn werk.

Zelfs in een zo rigide mogelijk uitgezuiverd mechanisch proces duiken uiteindelijk wel “natuurlijke” programmeerfoutjes op.

Precies. In ieder geval beschouw ik die reeks ook als een sleutelwerk omdat het mijn eerste radicale poging vertegenwoordigt om op een of andere manier “los te komen” van het canvas, in die zin dat ik voor het eerst, door iedere dag opnieuw hetzelfde beeld te schilderen, ook op een erg concreet-fysieke wijze met het schilderen *als proces* werd geconfronteerd. De houding, mentaliteit en intentie van heel mijn artistieke praktijk zit op exemplarische wijze in dat ene werk vervat – je zou het bij wijze van spreken zelfs een manifest kunnen noemen. *Painting on the edge*: op een heel strakke, uitgezuiverde manier articuleert dit sleutelwerk alles waar ik als kunstenaar voor sta.

En toen kwam dus de uitnodiging om deel te nemen aan dat onafhankelijk, eerder kleinschalige kunstenaarsinitiatief *Off The Hook* – een scharnierpunt, zo is later wel gebleken.

Het was alleszins de eerste keer dat ik als schilder met een dergelijk sterk gedetermineerde – en determinerende – ruimtelijke context werd geconfronteerd. Aanvankelijk wist ik ook niet zo goed wat ik nu eigenlijk met die vitrines en die lege ruimte moest beginnen. Er waren grosso modo twee pistes, twee opties: ik kon kiezen voor de *historiek* van de ruimte, een werk realiseren waarin het verleden van die lege etalage opnieuw tot leven werd gewekt, of de bestaande ruimte simpelweg, in al zijn absoluteheid, als een soort driedimensionaal canvas benaderen. Nu had ik enige tijd daarvoor al een zelfportret gemaakt met transparante plastic als drager: in de keuze voor die doorzichtige non-entiteit in plaats van het traditionele witte doek weerklonk uiteraard al iets van mijn “onderzoek” naar het fundament van de verf. Hoe fundamenteel kan verf worden getónd, en tegelijk toch de representatie

behouden worden? Kan ik verf als pure verf tonen – zonder het beeld, de representatie te verwaarlozen? Dezelfde vragen stelden zich natuurlijk ook in de architecturale formatie van de *Off The Hook*-tentoonstellingslocatie, met die grote glazen oppervlakken als voornaamste karakteristiek. Net zoals de 8 *Paintings*-reeks en het zelfportret op doorschijnende plastic diende zich in *Off The Hook* een uitgelezen mogelijkheid aan de “randen” van het schilderij, de *outer limits* van de schilderkunstige praktijk te verkennen. Maar in *Off The Hook*, en later dus ook in de werken voor Koraalberg en Strombeek-Bever, speelt ook de reductionistische operatie: al deze projecten draaiden op de schematische formule van één beeld per dag, waaruit dan het beeld van de werken als geheel moesten voortvloeien.

Verschuift het accent hier voorgoed van product naar productie, van schilderij naar schilderkunstige act?

Productie is een belangrijk gegeven, maar de act zelf heb ik nooit zo essentieel gevonden. Natuurlijk speelt het zelfbewustzijn van de schilderkunstige act een zekere rol, maar de klemtoon ligt bij mij nooit op de actie als dusdanig – in die zin verzet ik mij ook ten stelligste tegen iedere poging mijn werk als een soort “performance” te typeren... Weet je, ik vond het heel leerzaam om *Off The Hook* als het ware naar een soort levend organisme te zien evolueren: het publiek kon de ruimte dan wel niet betreden, iedere dag kwamen toch een aantal mensen een kijkje nemen om te zien hoe het werk verder evolueerde, hoe de ruimte zich nu weer zou transformeren tot weer een anders geschakeerde *light box*... Het was mij dan ook in eerste instantie om het expliciteren van de *fundamentals* van de schilderkunst te doen: de werkelijkheid van licht en kleur op een zo basaal mogelijke wijze tot leven brengen. En hoe dat in zijn werk ging? Enerzijds was het hele arbeidsproces opgevat volgens een tamelijk rigoureuze, vooraf opgelegd werkschema, maar anderzijds permitteerde ik mij ook de artistieke vrijheid om mij door bepaalde invallen of beïnvloedingen, zoals bijvoorbeeld een bepaalde lichtinval of toevallige kleurencombinatie, te laten verrassen – en dat maakte het werk, ondanks dat streng analytische uitgangspunt, natuurlijk interessant. Het arbeidspatroon moet voldoende flexibel zijn om zich daadwerkelijk voor het toeval, de contingenties van het bestaan open te stellen. Op die manier zie ik trouwens ook de parallel met het “dagelijks leven”: je slaat de deur achter je dicht, een nieuwe dag op kantoor wenkt – in mijn geval de vitrine van *Off The Hook* – waar je iedere dag opnieuw hetzelfde werk verricht. Maar telkens anders natuurlijk: het dagdagelijkse gebeuren met al zijn minutieuze variaties, het reliëf van *das Alltagsleben*.

Dat we als toeschouwer natuurlijk alleen maar kunnen ervaren middels de registratie van het continue proces van transformatie waardoor het werk “in leven” wordt gehouden. Hoe belangrijk is dat registratieve aspect dan? Maken de foto- en videoregistraties van het creatieve proces in Gent, Antwerpen en Strombeek-Bever integraal deel uit van het werk als dusdanig?

Dat hangt in grote mate af van de specifieke ruimtelijke context. In Strombeek-Bever bijvoorbeeld gold de videoprojectie als een soort “toegift” die het publiek letterlijk en figuurlijk een inkijk bood in de *tactiele* natuur van de schilderkunstige act, de pure fysiek van de handeling – die natuurlijk ook een rol speelt. Maar nogmaals: het videobeeld waarop je mijzelf, *caught in the act*, ziet schilderen is allerminst een toegeving aan de vereisten van het performance-idiom. Het gaat niet om een scènebeeld of een choreografie, maar gewoon om het schilderen als schilderen. *Neue Sachlichkeit*, niets meer en niets minder. Bovendien beperkt de registratie van het creatieve proces zich ook nooit tot zomaar één beeld – er is juist een overvloed aan “illustratief” beeldmateriaal, en die dienen allen éénzelfde *informatief* doel: het tonen van verf-als-verf, ongeachte de drager.

Het is maar verf...

Inderdaad – noem het gerust een *demystificatie van de metafysiek van het werk*, van de metafysica van het beeld ook: het doorprikken van de romantische illusie van het kunstenaarschap. Schilderen is “ook maar werk”, een dagelijkse praktijk als zovele anderen. In die zin vormt de inkijk, door middel van het illustratieve beeldmateriaal waarin de handeling wordt geregistreerd, inderdaad een integraal onderdeel van het werk: de inkijk, zoals bijvoorbeeld het glazen membraan van de vitrines, demystificeert en

informeert. En tegelijk is het ook een poort waarlangs “de Ander” het werk kan betreden. Want [*plechtig*] “het kunstwerk blijft altijd in het hoofd van de kunstenaar maar hoopt desalniettemin op de ontmoeting met de Ander.” Dat heb ik niet gezegd, maar één of andere filosoof – vraag me niet hoe hij heette... Wittgenstein misschien? In ieder geval had ik bij het schilderen van de vitrines in *Off The Hook*, de ramen van Koraalberg of de glazen doos in Strombeek-Bever het gevoel dat ik me niet alleen in een werkkamer, maar meer nog in een *denkkamer* bevond – bijna alsof ik in mijn eigen denkende hoofd rondliep, het denkproces daar als het ware al schilderend tot uitdrukking bracht!”

“De ontmoeting met de Ander”, dat klinkt anders wel bepaald idealistisch – en de werken in Gent, Antwerpen en Strombeek-Bever lijken me juist ook heel erg *off limits*, afstandelijk, alsof ze heel bewust op het fysieke isolement van de afgeschermd *light box* stáán. Behalve het werk in Koraalberg – waar de ruimtelijke condities van de galerie de continuïteit tussen de *works in progress* in Gent en Strombeek-Bever doorbreken – kon je geen enkele van de ruimtes daadwerkelijk betreden, en in Strombeek-Bever werd het ons bovendien heel erg duidelijk gemaakt dat dat ook de bedoeling was, dat het publiek geen deel mocht hebben aan de ruimtelijke ervaring.

Er is inderdaad een grens die het publiek niet “mag” of kan overschrijden – maar dat wil helemaal niet zeggen dat ik het publiek iets wil ontzeggen of ontnemen. In Gent was de concrete ruimtelijke context van de tentoonstellingsplek eenvoudigweg van die aard dat ik het publiek weinig meer kon gunnen dan die ene inkijk. In Strombeek-Bever heb ik die conditie bewust opnieuw willen opzoeken – en dat precies om de mystificatie van de schilderkunstige ruimte onderuit te halen: ik gun het publiek juist heel veel, namelijk een inkijk in de interne keuken, het “brein” van de schilderkunst. Er wordt een zekere afstand gecreëerd, maar in ruil daarvoor is het publiek wel de bevoorrechte getuige van de analyse, de *ontmanteling* van het beeld.

De ontmanteling van het beeld – wat op zich weer in een nieuw, metabeeld resulteert.

Inderdaad. En dat klinkt allemaal heel erg theoretisch en wiskundig, maar het belangrijkste is toch dat deze metabeelden, deze reflecties over het produceren van beelden, de nodige visuele impact genereren. Uiteindelijk moet het eindresultaat toch een overrompelende visuele ervaring blijven. Het “sublieme” blijft wat mij betreft dus wel een uiterst actuele, relevante esthetische categorie.

“Overrompeling” – dan denk ik meteen aan de monumentale “*murals*” die je recent in het S.M.A.K. in Gent en in het Programa Art Center in Mexico City hebt gerealiseerd: kamergrote muurschilderingen waar je als “toeschouwer” middenin staat, in ondergedompeld wordt. Een scherper contrast met de afstandelijke driehoeksmeetkunde van bijvoorbeeld het werk in Strombeek-Bever is moeilijk denkbaar.

Het contrast is er echter enkel één van ruimtelijke aard: het zijn gewoon welbepaalde ruimtelijke condities die mij tot enerzijds het werken op vitrines en/of anderzijds het werken in de ruimte, met de welbekende *dégradés*, leiden. Die reusachtige muurschilderingen met die uiterst subtiele kleurschakeringen zien er misschien “spontaner”, “intuïtiever” uit – ze lijken zich alvast makkelijk tot een esthetische ervaring van het sublieme te leiden – maar uiteindelijk gaat het toch ook maar om het consciëntieuze uitvoeren van een ruimtelijk rekensommetje. De filosofie van de *dégradés* is niet minder wiskundig dan de reductionistische filosofie van het “één basiskleur per dag”-devies. Alle werken vloeien voort uit éénzelfde basisintentie, een soort primordiale attitude: mijn werk concentreert zich niet rond een centrale overkoepelende thematiek, maar rond een gegeven *mentaliteit* – die eigenlijk een wiskundig geformatteerde interesse voor het beeld is, of een interesse voor de schilderkunst als dusdanig.

De calculus van de kleur, zeg maar. Ook naar aanleiding van je werk in Mexico hadden we het reeds over dat contrast tussen de extreem zakelijk gestemde conceptuele apparatuur van waaruit je vertrekt, en de overweldigende fysieke gewaarwording van het afgewerkt product – de apollinische en dionysische pool zeg maar, de analytische ratio van de “creatieve” formule

versus de synthetiserende, haast holistische aisthesis van het *environment* dat aan de hand van deze formule werd “geproduceerd”.

Ik denk dat dit inderdaad het centrale spanningsveld is waarop mijn recente werk in grote mate rust. Automatische versus beleving. Het is volgens mij ook de enige manier om het schilderen spannend te houden – althans voor mij. Ja, het is net die spanning die het schilderen leefbaar maakt. Als een extreem rigide conceptuele attitude ook nog eens in een extreem rigide, dat wil zeggen volslagen geconceptualiseerd beeld moet resulteren – wel, dan heb je simpelweg *dode* kunst. Een streng, zuiver, technisch idee moet toch in zekere mate worden “gecorrigeerd” door een visueel interessante uitvoering.

Al was het maar om tautologieën te vermijden. Die zoals bekend *niets* zeggen, nietszeggend zijn... Maar wat bedoel je juist met een “visueel interessante uitvoering”? Kunnen we daar opnieuw de klassieke idee van schoonheid aan vastknopen, die inmiddels zo zeer historisch achterhaald schijnt, en zo vaak gedeconstrueerd is geworden, dat zij intussen weer actueler lijkt dan ooit?

Natuurlijk is schoonheid interessant of minstens mooi meegenomen, maar het produceren van schoonheid kan nooit een objectief zijn. Jij noemt mijn werken in de Kunst Nu-ruimte in het S.M.A.K. te Gent of in Programa Art Center in Mexico City een “pleidooi voor schoonheid”, ik beschouw die schoonheid gewoon als *inherent* aan mijn manier van werken, niets meer en niets minder. Misschien zit de ware schoonheid hem, opnieuw, in de contrasterende spanning tussen de formulaïsche natuur van het schilderen als “bandwerk” en de esthetische ervaring van één of ander *sublime* dat door dit bandwerk wordt gegenereerd.

Het is moeilijk om het sublieme in schilder Kunstige termen los te zien van het werk van Barnett Newman of Marc Rothko. Storen die associaties jou, of stimuleert hun aanwezigheid jou net?

Ik kan niet zeggen dat ik mij op één of andere manier met die traditie verbonden voel – daar is mijn methode eenvoudigweg veel te objectief, en veel te objectiverend voor, en de hune juist veel te subjectief. De primaire impuls van mijn artistieke praktijk is allesbehalve romantisch, maar veeleer *prozaïsch* – wat niet bepaald gezegd kan worden van een kunstenaar als Rothko bijvoorbeeld...

In jouw geval kan die prozaïsche impuls hooguit een romantisch *resultaat* hebben. Hier keert dus opnieuw die spanning tussen methodologie – *de iure, a priori* – en ervaring – *de facto, post factum* – terug.

Zo zou je het inderdaad kunnen stellen. En ik wil hier nogmaals onderstrepen hoe belangrijk ik die ervaring wel vind: ik schilder namelijk ook met het oog op een resultaat waar ik evenzeer blijvend van kan genieten. Ook ik wil achteraf deel hebben aan die ervaring: idealiter zou een sterk beeld eigenlijk dagelijks geconsumeerd moeten kunnen worden. Behalve mijn verlangen naar een conceptueel solide basis wil ik ook mijn eigen visuele honger stillen – en daar heeft het publiek dan ook wat aan...

Maar als we dan teruggrijpen naar het zogeheten sleutelwerk dat deze hele manier van denken heeft geïnspireerd, die acht identieke “kopieën” van een absoluut waardeloos fotografisch beeld – hoe conceptueel waterdicht ook, was dat niet tegelijk een ontzettend *saai* kunstwerk? Waar zit de esthetische meerwaarde, die “visueel interessante” dimensie dan nog? Of is het enkel een “interessant” kunstwerk *tout court*? En je weet natuurlijk dat het predikaat “interessant” – dat als begrip trouwens zelf een product is van de filosofie van de Romantiek – doorgaans weinig meer is dan een eufemistische variatie op “irrelevant” of “lelijk”...

“Ja, maar dat ene “sleutelwerk” was dan ook niet zomaar een kunstwerk, maar veeleer een statement, een manifest – ik heb het trouwens nooit tentoongesteld. De rigiditeit van de schilder Kunstige geste – altijd maar hetzelfde schilderen, “*like a machine*” zou Warhol zeggen – was de hele pointe van het werk, meer niet. En natuurlijk kwam ik er al heel snel achter dat zoiets gewoon niet leefbaar is, letterlijk niet

“interessant”. Noem het een theoretische, conceptuele oefening – maar dan wel een heel instructieve en, naar later is gebleken, bepalende. Een *raster*.

Nu, het mooie is dat ook de werken in Gent, Antwerpen, Mexico, Amsterdam of Strombeek-Bever op hun manier samen een raster of blauwdruk vormen die weer andere schilderijen genereren, die mij ertoe aanzetten toch weer naar het canvas terug te keren. Er is dus een interessante wisselwerking waarin het – voor mij althans – artificiële onderscheid tussen tweedimensionaal en driedimensionaal schilderen teniet wordt gedaan. Het ruimtelijke, “sculpturale” werk is ondenkbaar zonder de impulsen die in oorsprong door het onderzoek op het traditionele schilderdoek werden geproduceerd, en nu is ook het verdere onderzoeken van de mogelijkheden van dat meer “traditionele” schilderen ondenkbaar zonder de impulsen die het werken in de ruimte, het letterlijke aftasten van de randen en grenzen van het picturale oppervlak, mij heeft gegeven. Ik ben net terug uit Mexico en ik weet nu al dat ik de komende drie-vier maanden alleen op doek ga schilderen. En de ervaringen die ik de komende maanden opdoe zullen dan weer worden gerecupereerd in de “installaties” die daar dan weer op volgen... Ik wil mij vrij tussen beide “extremen” van tweedimensionaal doek en driedimensionale ruimte door bewegen – ze zijn de spreekwoordelijke eb en vloed van mijn artistieke praktijk. Een polariteit die op haar manier weer de oppositie tussen Spartaanse techniek en visuele exuberantie reflecteert – en die zich trouwens ook in nog andere, voor een beter begrip van mijn werk belangrijke dualismen manifesteert: denk bijvoorbeeld ook aan de spanning tussen de *hard edge*-reflectie van het schilderen op glas enerzijds, en de organische, diffuse luminositeit van het daaruit voortvloeiende beeld anderzijds, binnen is er die visuele ervaring van “immersie”, van buitenaf gezien de weinig aantrekkelijke ordelijkheid van *the grid*. Net die spanningsvelden, die dialectiek van these (systeem), antithese (ervaring) en synthese (kunst), houden het schilderen in leven en aantrekkelijk.

Is dat de ontsnappingsroute uit de zogenaamde historische impasse van “het einde van de schilderkunst”? Of ervaar je niet zoiets als een uitputting van de schilderkunstige middelen?

Natuurlijk (her)ken ik het verhaal van het einde van de schilderkunst, dat kan ook moeilijk anders. Op een bepaalde manier is het verhaal van de schilderkunst ook uitverteld, “voltooid” – maar je moet het einde van de schilderkunst nu ook weer niet zo letterlijk begrijpen: het gewicht van de geschiedenis van de schilderkunst, of van welke geschiedenis dan ook, is niet zozeer een belemmering, als wel een uitdaging.”

Dat had Malevitsj al begrepen toen hij, na zijn legendarische *Zwart Vierkant* te hebben geschilderd in 1913, doodleuk verder bleef schilderen. En twintig jaar later borstelt hij dan dat fenomenale zelfportret bij elkaar – je weet wel, in dat rode kardinaalskloffie... Picabia is een ander voorbeeld: de moeren en bouten uit zijn dadaïstische periode leken al evengoed het “einde van de schilderkunst” te signaleren, terwijl het net zijn late werk is dat recent nog de rode draad vormde in een prestigieuze overzichtstentoonstelling van “figuratieve” schilderkunst...

Ja, dat was de tijdgeest natuurlijk: ook Picasso ging zich meteen na de meest radicale, dat wil zeggen “wetenschappelijke” excessen van het kubisme – het kubisme als methode, als loutere formule – in de haast archaische, “foute” figuratie van een soort neoclassicistisch réveil herbronnen. Het einde van de schilderkunst, dat is eigenlijk gewoon hetzelfde als de schilderkunst *heruitvinden*, telkens weer een nieuw begin maken. En dat nieuw begin is altijd weer een terugkeer – en ja, dat bevestigt natuurlijk ons vermoeden dat het verhaal van de schilderkunst inderdaad “uitverteld” is, dat de spelregels onwrikbaar vast liggen... Afbeelding en representatie versus fundamenteel zelfonderzoek en abstractie, dat zijn zowat de asymptoten waartussen het schilderen zich nu en tot in de eeuwigheid moet voltrekken – ik denk niet dat er een alternatief is, er is op dat vlak inderdaad niets meer te ontdekken. Ook in mijn eigen werk ervaar ik de absolute dubbele begrenzing: abstract of figuratief – je zou ook kunnen zeggen: autonoom of heteronoom, autoreflexief of narratief – je kunt niet om de keuze heen, laat staan dat je jezelf *buiten* dat dilemma kunt denken.

Is dat dan de reden waarom je die uiterst meticuleus uitgevoerde “fotorealistische” landschappen bijvoorbeeld zo vaak met een reusachtige fluorescerend band “onklaar maakt”, je iedere neiging tot al te expliciete figuratie afremt en uiteindelijk zelfs saboteert? Door er letterlijk

een “streepje abstractie” aan toe te voegen?

Daar heb je inderdaad gelijk in – het is net alsof ik het niet kán. Zomaar een landschap schilderen zonder dat beeld dan ook te bevragen of te problematiseren... Nee, dat gaat niet. Het beeld móét onderuit gehaald worden, anders is het niet langer interessant. Het beeld móét zichzelf becommentariëren, het beeld moet gebroken worden – en die breuk maakt ons dan weer bewust van het feit dat we uiteindelijk altijd naar een beeld kijken. Ook dat is natuurlijk een consequentie van die polemische oppositie tussen de illusie van de totale figuratie, het beeld dat met de werkelijkheid samenvalt, en de illusie van de totale abstractie, het beeld dat zijn eigen besloten werkelijkheid is. *No way out*, inderdaad – de parameters van die discussie liggen al decennia lang vast. Maar, en dat is heel belangrijk, dat is een discussie die toch vooral door de critici is gevoerd, en slechts in véél mindere mate door de kunstenaars zelf. Het “einde van de schilderkunst” is bovenal een verhaal van de kritiek, en het is bekend dat die kritiek niet altijd evenveel notie heeft van wat in de praktijk gebeurt. Wie zich als kunstenaar te vaak de vraag stelt of hij schildert “na” het zogeheten einde van de schilderkunst hypothekeert zijn eigen praktijk, rijdt zich eenvoudigweg vast in het retorische spel van het “einde van de geschiedenis” – en dat kan niet lang blijven boeien. Natúúrlijk is het niet zo evident om vandaag nog te schilderen – dat wil zeggen, om te schilderen *in* en *met* de taal die de geschiedenis van de schilderkunst ons heeft nagelaten. Maar ironisch genoeg schrijft de *ontologie* van de schilderkunst en de ontologie van het schilderkunstige beeld zich nu juist in zoveel andere media van beeldproductie: het schilderkunstige beeld is overal en alomtegenwoordig. De schilderkunst heeft zich van zijn gedaante bevrijd.”

Dieter Roelstraete is hoofdredacteur van het driemaandelijks mediatijdschrift AS en als curator verbonden aan het M HKA. Hij was co-curator van de tentoonstelling *Storage & Display* (Programa Art Center, Mexico City 2003) waaraan ook Pieter Vermeersch deelnam. Samen met Diederik Peeters vormen zij het free noise jazz power trio *Spasm*