



Red Trunk, 2021
oil on canvas
50 x 47 cm

BEN SLEDSENS

HANNIBAL





DE WERELD VAN BEN SLEDSSENS

Herwig Todts

Door de wereld van Ben Sledsens loopt, diep in het woud, een orangerode vos. Wat later duikt een prachtige wolf op. Een grote bruine beer houdt halt en kijkt ons aan voor hij door de bergbeek waadt. Een zeldzame das met zijn mooie zwart-wit gestreepte kop schuifelt door de bosanemonen aan de rand van een dennenbos. Op een idyllische plek in het bos staat, heel alleen, een wit schaap. Dieren – een zwaan, een grijze kat en allerlei vogeltjes, zoals een roodborstje op de twijgen van een blauwe regen, pimpelmezen op de takken van een witte rozelaar en goudhaantjes tussen rode rozen, maar net zo goed een bij of een vlieg – spelen geregeld de hoofdrol in het werk van de kunstenaar. Vaak lijkt het of ze poseren. Op een open plekje in een pseudo-exotisch woud is een hop te zien, netjes in profiel zodat je zijn ornithologische kenmerken stuk voor stuk kan aanvinken: de lange, dunne, gebogen snavel, de zwart-wit gepunte kuif, dito vleugels en staart. Vaak ook is er ogenschijnlijk geen vuiltje aan de lucht, maar een ree spitst de oren, klaar om op de vlucht te slaan. Een persoon – het is niet duidelijk of het een vrouw of een man is – in een besneeuwd bos kijkt onze richting uit, maar de hond die de wandelaar vergezelt, is kennelijk gealarmeerd door iets of iemand verderop: dreigt er gevaar, zal het bij een onschuldige ontmoeting blijven of was het loos alarm?

Heel veel lijkt er niet te gebeuren in de schilderijen van Ben Sledsens, al zijn de beelden nu ook weer niet per definitie lieflijk en roerloos: op een andere open plek in het woud bevindt zich, moederziel alleen, een gezadeld paard; de ruiter valt nergens te bekennen. Een hert – één van België's 'big five' – tracht aan jagers te ontkomen. Een schildpad is op zijn rug beland. Een netjes gevelde boomstam ligt naast een soortgenoot, die, getuige de flinke zaagsnede, klaar blijkt om op zijn beurt te worden gerooid.

Net zoals dieren treden ook jonge vrouwen en mannen vaak op als suggestieve en intrigerende narratieve elementen. Een man zit in de late namiddag aan de rand van een klif en kijkt uit over een bos aan de voet van de bergen. Hij of een soortgelijk casual gekleed type – witte of blauwe sportschoenen, een opgerolde jeansbroek, een eenvoudig T-shirt of een dunne pull, de onvermijdelijke baseballpet – wandelt met een knapzak door het bos en volgt een witte vogel; elders is hij, op de vlucht voor een wolf, in een boom geklauterd of ontmoet hij een vrouw die met pijl en boog aan het jagen is. Vaak blijkt er niet zo'n groot verschil te zijn tussen de activiteiten van de mannen en die van de vrouwen: één vrouw heeft een ladder tegen een boom geplaatst om hoog in de kruin een stuk fruit te verorberen en van het uitzicht te genieten; een andere vrouw is in een boom geklommen om eieren uit een nest te halen; nog een andere richt een geweer op een wolf die zich in de verte laat zien.

Een populaire legende onder de inheemse volkeren van Noord-Amerika verhaalt hoe de leider van een roedel wolven zich over een jonge vrouw ontfermde nadat ze was gevlucht voor haar gewelddadige echtgenoot. In zijn *Metamorphosen* beschrijft Ovidius hoe de kuise Romeinse godin van de jacht, Diana – steevast gewapend met pijl en boog – tijdens het baden werd bespied door de jager Actaeon, waarop zij hem voor straf veranderde in een hert. Hans en Grietje werden door hun straatarme ouders achtergelaten in het bos, waar ze een wit vogeltje ontmoetten die hen naar het peperkoeken huisje van een boze heks leidde. De composities van Sledsens' schilderijen – een situatie, personages, iets wat naar het verloop van een gebeuren zweemt – moedigen ons aan op zoek te gaan naar een verhaal, een geboekstaafde beschrijving van de lotgevallen van bekende personages. De associaties die je als toeschouwer maakt, zijn wellicht vooral afhankelijk van je persoonlijke literaire repertoire.

Andere schilderijen van Sledsens bevatten dan weer verwijzingen naar bekende en minder bekende werken uit de kunstgeschiedenis. Zo doet de jonge die ligt te luieren in de schaduw

van een boom denken aan Bruegels *Land van Kokanje* (1567, Alte Pinakothek München). Die inmiddels welbekende liefde van Ben Sledsens voor kunsthistorische voorbeelden loopt als een rode draad door de interpretaties van zijn werk. Manfred Sellink, museumdirecteur en gezaghebbend kenner van Bruegel en diens tijdgenoten, noemt Sledsens' referenties aan Bruegel, Le Douanier Rousseau en andere grootmeesters 'wel ghecookte rapen' of de geslaagde assimilatie en emulatie van gecanoniseerde inspiratiebronnen.¹ Opnieuw is de rijkdom van ons persoonlijke kunsthistorische repertorium doorslaggevend voor de appreciatie van dergelijke referenties. Katsushika Hokusais houtsnede *De grote golf van Kanagawa* ('Zesendertig gezichten op de berg Fuji', 1831) zal wel door de meeste kunstliefhebbers worden herkend als de bron van een schilderij als *Three Waves* (2022). Maar wie denkt bij *Catching Fish* (2021–2022) aan *The Fog Warning* van de Amerikaanse realist Winslow Homer (1885, Museum of Fine Arts Boston)? En is die verwijzing ook belangrijk voor de interpretatie en appreciatie van Sledsens' schilderij? Homer toont een visser die met zijn vangst, een paar enorme heilbotten, terugkeert naar zijn schip, maar aan de einder de dreiging van een dikke mistbank ontwaart. In *Catching Fish* is de roeiboot gevuld met nog meer flink uit de kluiten gewassen vissen, maar hier lijkt een jonge vrouw de sloep zelfverzekerd door een wat minder woelige zee te loodsen. Hongerige meeuwen cirkelen boven het vaartuig. Verbeeldt Homers schilderij het onzekere lot van dappere mannen in een onberekenbare wereld, dan zou je *Catching Fish* kunnen opvatten als een beeld van dé jonge vrouw die doortastend en vol zelfvertrouwen voor het ruime sop en de wijde wereld kiest. Zonder de herinnering aan het dramatische schilderij van Winslow Homer is er evenwel geen aanleiding om van Sledsens' meisje in een visserssloep een zwaarwichtige metafoor te maken.

Voor de kunstenaars uit de renaissance en de barok waren doelbewuste verwijzingen naar de ideale voorbeelden van schoonheid en grandeur uit de klassieke oudheid een cruciaal onderdeel van een strategie om hun eigen creaties kracht bij te zetten. Zo wordt de morele superioriteit van Christus bevestigd door zijn uiterlijke schoonheid, die herinnert aan een Griekse god als Apollo. Dergelijke referenties doen bovendien een beroep op de historische en kunsthistorische kennis én de ijdelheid van de toeschouwer. "Christus is 'goed' omdat hij 'mooi' is als Apollo, en ik ben deel van deze verheven cultuur, omdat ik, als gecultiveerde kunstliefhebber, de referentie herken en begrijp." Ook om de kwaliteiten van de kunstenaar zelf te duiden waren referenties

belangrijk; de allerbesten werden vaak vergeleken met de legendarische Griekse schilder Apelles (van wie overigens geen enkel werk bekend is). In de loop van de negentiende eeuw was er echt sprake van een zekere inflatie van kunsthistorische referenties: in wisselwerking met iconografische en stilistische nieuwigheden werden voortdurend vergeten kunstenaars herontdekt en gecanoniseerd: de Hollandse landschap- en genreschilders Jacob van Ruisdael, Pieter de Hooch, Johannes Vermeer, de Spaanse barokschilders en de impressionist avant-la-lettre Frans Hals, de schilders van het quattrocento, de Vlaamse primitieven, Bosch, Bruegel enzovoort. Geïnspireerd door de ene kunsthistorische herontdekking na de andere zette James Ensor ten slotte een baldadig en ironisch orgelpunt achter de eeuwenoude zucht naar kunsthistorische referenties.

Ben Sledsens gaat veel vrijmoediger om met het kunsthistorische verleden dan zijn voorgangers. Wat dat betreft, is hij openhartig en ongecompliceerd. De kunstgeschiedenis inspireert hem inhoudelijk én formeel, maar de referentie op zich, de status en de betekenis van het model waaraan zijn eigen creatie herinnert, heeft niet zoveel belang. Mij doet *Girl in the Hammock* (2019) denken aan een jeugdwerk van Gustave Courbet (*Le Rêve* (of *Le Hamac*), 1844, Sammlung Oskar Reinhart 'Am Römerholz', Winterthur), al weet ik niet of dat inderdaad Sledsens' inspiratiebron is geweest – en voor een goed begrip van 'zijn' meisje in een hangmat maakt dat in se ook niet veel uit. Niettemin is het specifieke karakter van de schilderijen van Sledsens op een vage en algemene wijze het gevolg van zijn liefde voor artistieke realisaties uit een zowel ver als recent verleden. De postmoderne argwaan voor de misleidende retoriek van beelden lijkt uit het werk van Ben Sledsens te zijn verdwenen. Is het daarom dat kunstcriticus Jeroen Laureyns het gevoel heeft bij Sledsens voor "een kentering in de kunst" te staan?²

Kunsthistorische referenties vormen net zomin als al dan niet vermeende associaties met literaire bronnen de sleutel tot de schilderijen van Ben Sledsens. De titels die hij aan zijn werken geeft, blijken doorgaans wel betrouwbare indicaties. *Hunted Deer* (2020–2021) vertelt waarom het hert rent: jagers zitten het dier achterna. *Hazenpad* (2019) is een letterlijke uitbeelding van een haas die over een pad rent in de richting van een hol – een konijnenhol in plaats van een hazenleger, o ironie. *The Devil in a Suit* (2020) zet ons ertoe aan om niet te lang stil te staan bij de onzichtbare tegenstander met wie de duivel in een zwaardgevecht is verwikkeld. De duivel heeft een pak aan: is dat niet

intrigerend? De voorstelling van een man – hij draagt sportschoenen, een opgerolde jeansbroek en een modieus T-shirt – die een kruisboog richt op de rode appel op het hoofd van een knaap gaf Ben Sledsens de laconieke titel *Shooting Apples* (2019–2020). Dat de vrijheidslievende scherp-schutter Willem Tell de verscheurende beslissing moest nemen om het leven van zijn zoontje in de waagschaal te leggen (door een appel van zijn hoofd te schieten), doet er in de voorstelling van Sledsens niet toe. De titels reveleren de inhoud van een beeld: *Between Fish* (2021–2022) vestigt onze aandacht op de oranje guppy's aan de voeten van een jonge blonde vrouw die behoedzaam over de ongelijke bodem van een waterplas stapt. *Girl in the Blue Room* (2020) toont een jonge vrouw die, gekleed in een bleke jurk en met zwarte laarzen aan, poseert op het parket van de (niet 'een') blauwe kamer. In die kamer hangt een ander schilderij van Sledsens: *Blue Tits on White Pink Branches* (2019–2020). Een blond meisje in een korte groene jurk lijkt wel aanbehold in Matisse's geliefde kamer met uitzicht op de Middellandse Zee, maar het schilderij heet *Blue Room, Blue Sea* (2021–2022). De titel en het beeld vertonen geen spoor van allegorische en/of moraliserende connotaties. De fascinatie van Sledsens voor de charme van eenvoudige huiselijke taferelen – een meisje dat haar haar kamt en poseert in een lichtgroene bloemetjesjurk bij een tafel met een spiegel en wat bloemen in een vaas – lijkt oprecht en overtuigend. Karen Van Godtsenhoven om voor de tentoonstelling *Rik Wouters & het huiselijk utopia* in het Mode-Museum Antwerpen (2016) ook enkele schilderijen van Ben Sledsens te selecteren.³

Blue Room, Blue Sea is maar één voorbeeld van een titel waarin Ben Sledsens onze aandacht vestigt op de hoofdrolspelers in veel van zijn werken: een violette hemel, het appelblauw-zeegroene wateroppervlak van een door paarse bomen omgeven meer, een geel bos, gele rozen op een gele tafel voor een gele wand, de witte nevel in een tropisch woud, een roze rivier, een rood bospad in een herfstrood bos... In feite keert Ben Sledsens zo terug tot de vaststelling en aanbeveling van de Franse symbolist Maurice Denis, die aan het eind van de negentiende eeuw, op de vooravond van het modernisme, in een theoretische tekst zijn collega's, kunstkenner én -liefhebbers er attent op maakte "niet te vergeten dat een schilderij, voordat het een strijdros, een naakte vrouw of een of andere anekdote wordt, in essentie een plat vlak is, bedekt met kleuren die op een welbepaalde manier geordend zijn" (*Art et critique*, 1890). Als er in het werk van Ben Sledsens steeds meer iets op het spel staat, dan is het precies de picturale realisatie van een natuurgetrouwe, ogenschijnlijk illustratieve situatie die eigenlijk wordt bepaald door

het samenspel van verschillende kleurvlakken. Daardoor is zijn werk verwant aan de spectaculaire coloristische experimenten van een Pierre Bonnard, al ontwikkelt Sledsens steeds meer een geheel eigen kleurenpalet.

Wellicht is het de groeiende fascinatie voor aparte, onverwachte en tegelijk verrassend subtiele combinaties van tinten die maken dat Sledsens geleidelijk aan steeds minder 'koddige' vormen gebruikt en meer en meer kiest voor regelmaat en eenvoud: een boomstam die bestaat uit enkele verticale kleurstroken, bladeren die als in gotische miniaturen stuk voor stuk worden weergegeven of die worden samengevoegd tot enkele lobachtige vormen. Zo construeert hij natuurgezichten en taferelen die de naïviteit van kinderlijke illustraties verbinden met de betoverende pracht van een denkbeeldige natuur. Een wereld die doodgewoon is en tegelijkertijd de sprookjesachtige aantrekkingskracht bezit van de fantasieën waar je met de ultieme kinderopas Mary Poppins in zou kunnen stappen – Ben Sledsens presenteert zijn buitengewoon grote schilderijen bij voorkeur op instaphoogte.

Geweld, onrecht, de fysieke en mentale kwetsbaarheid van de mens, tot en met de dreigende ondergang van de wereld: in de wereld van de kunstenaar lijkt het ware dystopische gelaat van de werkelijkheid vervangen door een fata morgana.

"Droom je eigen dromen bij mekaar als een daad van verzet", zo dichtte en zong Kris De Bruyne. Misschien schuilt de kracht van het werk van Ben Sledsens uiteindelijk in die be-trachting.

1 Manfred Sellink, 'Wel ghecoockte rapen': enkele opmerkingen bij het werk van Ben Sledsens', in *Ben Sledsens*, Hannibal Books, 2018.

2 Jeroen Laureyns, 'Amor Vincit Omnia. Notes on the return of love and the lyrical landscape in the work of Ben Sledsens', in *Ben Sledsens*, CAC Malaga, 2022.

3 Karen Van Godtsenhoven, 'Lust for Life: utopische Belgische mode aan het begin van de 21ste eeuw', in *Lust for Life*, Hannibal Books, 2016, p. 28 e.v. Voor het eerdergenoemde boek *Ben Sledsens* (Hannibal Books, 2018) schreef Karen Van Godtsenhoven ook een inspirerende bijdrage: 'Paradise Found: kleurgebruik in het werk van Ben Sledsens'.

THE WORLD OF BEN SLEDSSENS

Herwig Todts

Moving through the world of Ben Sledsens, a reddish-orange fox walks deep in the woods. A little later there is a handsome wolf. A large brown bear stops and looks at us before he or she wades through a mountain stream. A badger with its lovely black and white striped face waddles through wood anemones at the edge of some pine trees. In a clearing in the forest, a white sheep poses all alone. Creatures: a swan, a grey cat and all kinds of birds, a robin sitting on a twig of wisteria, blue tits on the branches of a white rose bush, goldcrests among red roses, but just as easily a bee or a fly – all regularly play starring roles in Sledsens’ work. They often seem to be posing as if for a portrait. In the clearing of a pseudo-exotic forest, you see a hoopoe neatly in profile, so that you can tick off its ornithological characteristics one by one: the long, thin, curving beak, a black and white pointy crown on its head, ditto wings and tail. Often the setting appears very carefree, but that deer is pricking up its ears and may leap off at any moment. A person – woman or man, it’s not clear – in a snowy forest is looking in our direction, but the dog accompanying them on their walk is apparently alarmed by something or someone deeper in the forest. Is danger lurking, or an innocent encounter, or is it simply a false alarm?

Not much seems to actually happen in Ben Sledsens’ paintings, but these images are by no means sweet and motionless either. A saddled horse stands all on its own in an open space in the forest, no rider to be seen. A deer – one of Belgium’s ‘big five’ – flees from hunters. A turtle finds itself on its back. A neatly felled tree trunk lies next to its fellow, which, marked with a felling cut, is evidently ready to be cleared in turn.

Like the animals, young women and men also feature as suggestive and intriguing narrative elements. A man sits on the edge of a cliff in the late afternoon, looking out over a forest at the foot of the mountains. He, or someone similar, a casually dressed character – white or blue running shoes on his feet, rolled-up jeans, a simple T-shirt or thin pullover, the inevitable baseball cap – walks through the woods with a bag over his shoulder while following a white bird; next, he has climbed up a tree to escape a wolf; elsewhere, he meets a woman who is hunting with a bow and arrow. There is often not much difference between the activities of the young men and women. One woman has placed a long ladder against a tree in order to sit high up on a branch, eat a piece of fruit and enjoy the view. Another climbs a tree to steal eggs from a nest. And another aims a rifle at a wolf in the distance.

There is an old legend among the Indigenous peoples of North America about the leader of a wolf pack who befriends a young woman after she has fled her violent husband. Ovid describes in his *Metamorphoses* how Diana, the chaste Roman goddess of the hunt who is invariably armed with a bow and arrow, was surprised while bathing by Acteon; she punished him by transforming him into a deer. Hansel and Gretel were left in the forest by their penniless parents, where they met a white bird who led them to the gingerbread house of the wicked witch. The configuration of Sledsens’ paintings – a situation, characters, something that hints at some kind of meaningful development – encourages us to look for a story, a documented description of the fortunes and misfortunes of familiar characters. The associations that come to you as a viewer may very well depend on the richness of your personal literary repertoire.

Other pictures revisit well-known as well as lesser-known images. A boy lies in the shade of a tree, as in Pieter Bruegel’s Elder’s *The Land of Cockaigne* (1567, Alte Pinakothek, Munich). Sledsens’ familiar love for art-historical examples is often mentioned in interpretations of his work. Manfred Sellink, museum director and authoritative connoisseur of the art of Bruegel and his contemporaries, calls Sledsens’ references to Bruegel, Le Douanier Rousseau and

other great masters “*wel ghecoockte rapen*” (“well-cooked turnips”) – that is to say, the successful assimilation and emulation of canonised sources of inspiration.¹ Once again, the richness of our own knowledge is decisive for the appreciation of such art-historical references. Hokusai’s *Great Wave off Kanagawa* (part of the series *Thirty-Six Views of Mount Fuji*, 1831) will be recognised by most art lovers as the source for Sledsens’ 2022 painting *Three Waves*. But not everyone will recognise a reference to *The Fog Warning* by the American realist Winslow Homer (1885, Museum of Fine Arts, Boston) in *Catching Fish* (2021–2022). And is it relevant, for the interpretation and appreciation of Sledsens’ artwork? Winslow Homer depicts a fisherman returning to the main boat with his catch, a pair of huge halibut, just as he sees a huge fog bank looming on the horizon. In *Catching Fish*, the boat is filled with even more oversized fish, but the young woman rowing is apparently steering confidently through a less-turbulent sea. Hungry seagulls circle above the vessel. If Homer’s painting depicts the uncertain fate of brave men in an unpredictable world, then you could see *Catching Fish* as an image of a young woman self-assuredly moving forward into the sea and the wide world. But without having Homer’s dramatic painting in mind, there would really be no reason to turn Sledsens’ girl in a fishing boat into a metaphor heavy with meaning.

For Renaissance and Baroque artists, deliberate references to the ideal models of beauty and grandeur from Greco-Roman antiquity were a crucial part of a strategy to assert the value of their own creations. Thus the moral superiority of Christ is confirmed by the outward beauty of God’s son, which puts you in mind of a Greek god such as Apollo. At the same time, such references are also making an appeal to the historical and art-historical knowledge – and therefore to the vanity – of the viewer. ‘Christ is “good” because he is “beautiful” like Apollo, and I am part of this exalted culture because, as a sophisticated art lover, I recognise and understand the reference.’ References were also important to indicate the artist’s own quality and erudition, and the very best artists were often likened to legendary Greek painters, such as Apelles (of whom, incidentally, no original work is actually known, either then or now).

In the course of the nineteenth century, there was a real inflation of art-historical references. Interacting with iconographic and stylistic innovations, forgotten artists were constantly rediscovered and canonised: the Dutch landscape and genre painters Ruysdael, De Hooch and Vermeer, the Spanish Baroque painters, the Impressionist avant-la-lettre Frans Hals, the painters of the

Quattrocento, the Flemish Primitives, Bosch, Bruegel and so on. Inspired by one art-historical rediscovery after another, Ensor finally put a rowdy and ironic full stop to the age-old longing for such references.

Ben Sledsens is much more free and easy with the art-historical past than his predecessors. He is forthright and straightforward about it. Art history inspires him both with its content and its form, but the reference in itself, the status and meaning of the model to which his own creation is referring, is not so important. *Girl in the Hammock* (2019) reminds me of an early work by Gustave Courbet (*The Hammock*, 1844, Oskar Reinhart Collection, Winterthur), but I don't know if that was indeed Sledsens' source of inspiration, and to understand 'his' girl in a hammock, it doesn't really matter. But the specific quality of Sledsens' paintings is, in its own vague and general way, the result of his love for artistic products from a distant and recent past. The postmodern suspicion of the misleading rhetoric of images seems to have disappeared from his work. Is that why art critic Jeroen Laureyns has the feeling that Ben Sledsens represents "a turning point in art"?²

Art-historical references are not the key to Ben Sledsens' paintings, no more than any of the associations with literary sources are, imagined or not. The titles he gives to his works are usually reliable descriptions. *Hunted Deer* (2020–2021) indicates why the deer is running: hunters are chasing him. *Hazenpad* (Hare's Path, 2019 – in Dutch a metaphor for running away) is the literal portrayal of a hare running down a path towards a burrow (a rabbit burrow instead of a hare form, is it irony?). *The Devil in a Suit* (2020) encourages us not to dwell too long on the invisible adversary with whom the devil is engaged in a sword fight. The devil is wearing a suit: isn't that intriguing? Almost as an aside, Sledsens provides the picture of a man, dressed in trainers, rolled-up jeans and a fashionable T-shirt, aiming a crossbow at the red apple on the head of a boy, with the title *Shooting Apples* (2019–2020). The fact that the freedom-loving marksman William Tell was faced with the devastating choice of risking his son's life (by shooting an apple balanced on his head) is irrelevant in Sledsens' image. The titles reveal the content of an image: *Between Fish* (2021–2022) draws our attention to the orange guppy fish at the feet of a young blonde-haired woman who is carefully stepping over an uneven lake bed. *Girl in the Blue Room* (2020) shows a young woman dressed in a pale dress and black boots on the parquet floor of 'the' (not 'a') blue room. In that room, another of Sledsens' paintings is hanging on the wall: *Blue Tits on White Pink Branches* (2019–2020).

A blonde girl in a short green dress has arrived, as it were, in Matisse's beloved room overlooking the Mediterranean Sea, but the painting is called *Blue Room, Blue Sea* (2021–2022). The title and image show no sign of allegorical or moralising intentions. Sledsens' interest in the charms of simple domestic situations – a girl combing her hair, in a green dress at a table with a mirror and some flowers in a vase – seems authentic, and convinced Karen Van Godtsenhoven to select several paintings by Ben Sledsens for the *Rik Wouters & The Private Utopia* exhibition at MoMu, Fashion Museum Antwerp (2016).³

Blue Room, Blue Sea is just one of many examples of a title in which Ben Sledsens draws our attention to the central characters in his works: a violet sky, the apple-blue-sea-green surface of a lake surrounded by purple trees, a yellow forest, yellow roses on a yellow table against a yellow wall, the white mist in a tropical forest, a pink river, a red forest path through an autumn-red forest... In fact, Ben Sledsens is revisiting the observation and recommendation of the French symbolist Maurice Denis, who, at the end of the nineteenth century, on the eve of modernism, called on his colleagues, art connoisseurs and art lovers in a theoretical text to "remember that a painting, before it depicts a warhorse, a naked woman or some anecdote or other, is in essence a flat surface covered with colours, arranged in a clearly determined composition" (*Art et Critique*, 1890). If there is more at stake in Ben Sledsens' work as time passes, it is precisely that pictorial realisation of a true-to-life, deceptively illustrative situation that is actually determined by the interplay of different planes of colour. As a result, his work is distantly related to the spectacular colourist experiments of Pierre Bonnard, while Sledsens is steadily developing his own distinctive colour palette.

Perhaps it is the growing fascination for unusual, unexpected but surprisingly subtle combinations of colours that is gradually leading Sledsens to use fewer 'cute' shapes and opt more for the regular rhythm of simple shapes: a tree trunk consists of a few vertical strips of colour, leaves are displayed piece by piece as in Gothic miniatures, or merged into single lobe-like shapes. And so he constructs nature scenes and tableaux that link the naivete of children's illustrations to the expression of enchanting splendour in imaginary nature. A world that is normal and at the same time also has the fairytale appeal of the kind of fantasy world Mary Poppins would invite you to – Ben Sledsens loves to present his extraordinarily large paintings at just the right height for stepping into.

Violence, injustice, the physical and psychological vulnerability of humans, up to and

including the impending destruction of the world, in the artist's world the true dystopian face of reality seems to have been replaced by a *fata morgana*.

"Gather your dreams as an act of resistance," as Belgian singer Kris De Bruyne wrote and sang. Perhaps the strength of Ben Sledsens's work lies, ultimately, in this pursuit.

1 Manfred Sellink, 'Well-cooked turnips: a few notes on the work of Ben Sledsens', in *Ben Sledsens*, Hannibal Books, 2018.

2 Jeroen Laureyns, 'Amor Vincit Omnia. Notas sobre el retorno del amor y el lirismo paisajístico en el obra de Ben Sledsens' ('Amor Vincit Omnia: Notes on the Return of Love and Landscape Lyricism in the Work of Ben Sledsens'), CAC Malaga, 2022.

3 Karen Van Godtsenhoven, 'Lust for Life: Utopian Belgian Fashion in the Early 21st Century', in *Lust for Life*, Hannibal Books, 2016, p. 28 and following. Karen Van Godtsenhoven wrote an inspiring contribution for *Ben Sledsens* (Hannibal Books, 2018) cited above: 'Paradise found: the use of colour in the work of Ben Sledsens'.





LE MONDE DE BEN SLEDSSENS

Herwig Todts

Au plus profond de la forêt, un renard roux se promène dans le monde de Ben Sledsens. Puis, peu après, un loup magnifique. Un grand ours brun s'arrête et nous regarde, avant de s'aventurer dans une rivière de montagne. Un blaireau solitaire, avec sa jolie tête rayée de noir et de blanc, marche dans les anémones en lisière d'une pinède. Dans une belle clairière, un mouton blanc prend la pose, complètement seul. Ce sont les animaux – un cygne, un chat gris et toutes sortes d'oiseaux, un rouge-gorge sur les rameaux d'une glycine, des mésanges bleues sur les branches d'un rosier blanc, des roitelets parmi les roses rouges, mais aussi une abeille ou une mouche – qui jouent le rôle principal dans le travail de l'artiste. Bien souvent, ils semblent poser pour un portrait. Dans la clairière d'un bois pseudo-exotique, une huppe fasciée se détache clairement de profil, si bien que l'on peut détailler une à une ses caractéristiques ornithologiques – le long bec arqué typique, une houppe noir et blanc pointue sur le crâne, les ailes et la queue de même couleur. Souvent, il semble ne rien se passer, mais un chevreuil pointe les oreilles et se tient prêt à détalier. Un personnage, homme ou femme – ce n'est pas clair –, nous regarde depuis un bois enneigé, mais le chien qui l'accompagne est manifestement alerté par

quelque chose ou quelqu'un qu'il voit plus loin : un danger menace-t-il, cela ne sera-t-il qu'une innocente rencontre ou était-ce une fausse alerte ?

Il ne semble pas se passer grand-chose dans les peintures de Ben Sledsens, sans pour autant qu'elles soient forcément charmantes et paisibles : un cheval sellé paraît seul au monde dans une clairière, son cavalier est introuvable. Un cerf – un des « *big five* » de Belgique – fuit devant les chasseurs. Une tortue a atterri sur le dos. Un tronc qui vient d'être abattu gît à côté d'un autre qui va semble-t-il subir le même sort, à voir la profonde entaille qu'on lui a déjà infligée.

Outre les animaux, des jeunes gens apparaissent souvent aussi en tant qu'éléments narratifs suggestifs et intrigants. Un homme, assis au bord d'une falaise à la tombée du jour, contemple un bois au pied de la montagne. Lui ou un type habillé dans le même style informel – chaussures de sport blanches ou bleues aux pieds, jeans retroussés, simple tee-shirt ou pull fin et l'inévitable casquette de base-ball – marche dans le bois, équipé d'un sac à dos, en suivant un oiseau blanc. Ailleurs, il échappe à un loup en grimpant dans un arbre ou rencontre une femme qui part à la chasse, armée d'un arc. Les activités de ces hommes et de ces jeunes femmes ne diffèrent guère, en général ; l'un a appuyé une échelle contre un tronc afin de cueillir un fruit perché bien haut dans la couronne et de profiter de la vue. Une autre grimpe dans un autre arbre pour prendre des œufs dans un nid. Une dame pointe un fusil vers un loup dans le lointain.

Selon une légende autrefois populaire parmi les peuples amérindiens, le chef d'une meute de loups eut pitié d'une jeune femme qui s'était enfuie à cause d'un mari violent. Ovide raconte dans ses *Métamorphoses* que Diane, la déesse romaine de la chasse, qui était toujours armée d'un arc, fut surprise au bain par Actéon, qu'elle changea plus tard en cerf pour le punir. Hansel et Gretel sont abandonnés par des parents misérables dans les bois, où ils rencontrent un oiseau blanc qui les mène à la maison de pain d'épices d'une méchante sorcière. La composition des peintures de Sledsens – une situation, des personnages, un indice laissant présumer l'événement qui suivra – nous encourage à partir à la recherche d'une histoire, d'une description enregistrée des tribulations de figures connues. Les associations que vous faites en tant que spectateur dépendent sans doute surtout de la richesse de votre propre bagage littéraire. D'autres représentations reprennent des tableaux plus ou moins connus. Comme dans le *Pays de Cocagne* de Bruegel (1567, Alte Pinakothek München), un garçon est couché à l'ombre

d'un arbre. La prédilection désormais bien connue de Ben Sledsens pour les exemples tirés de l'histoire de l'art court comme un fil rouge à travers l'interprétation de son œuvre. Manfred Sellink, directeur de musée et éminent connaisseur de l'art de Bruegel et de ses contemporains, décrit les références de Sledsens au maître flamand, au Douanier Rousseau et autres grands peintres comme des « *wel ghecoekte rapen* », des navets bien cuits ; il les voit, autrement dit, comme l'assimilation et l'émulation réussies de sources d'inspiration canonisées¹. De nouveau, notre répertoire personnel d'histoire de l'art est déterminant pour apprécier ce genre de références. La *Grande vague de Kanagawa* (Les trente-six vues du mont Fuji, 1831) d'Hokusai sera certainement reconnue par la plupart des amateurs comme la source de la toile *Three Waves* (2022). Mais qui reconnaît dans *Catching Fish* (2021–2022) un rappel de *Sirènes de brumes* du réaliste américain Winslow Homer (1885, Museum of Fine Arts Boston) ? Et cette référence est-elle également importante pour l'interprétation et l'appréciation de la peinture de Sledsens ? Winslow Homer montre un pêcheur qui revient avec ses prises, quelques énormes flétans, mais qui voit à l'horizon la menace d'un immense banc de brouillard. Dans *Catching Fish*, le bateau est rempli plus généreusement encore de poissons tout juste pêchés, mais la jeune femme semble mener avec assurance sa barque sur une mer un peu moins agitée. Des mouettes affamées tournoient autour de l'embarcation. Si la toile d'Homer représente le sort incertain des hommes braves dans un monde imprévisible, on pourrait considérer *Catching Fish* comme une image de la jeune femme qui opte pleine d'aplomb et de confiance pour le grand large et le vaste monde. Mais, sans le souvenir de la toile dramatique de Winslow Homer, rien ne pousse à voir dans la jeune fille à la barque de Sledsens une métaphore lourde de sens.

Pour les artistes de la Renaissance et du baroque, les références délibérées aux idéaux de beauté et de grandeur de l'Antiquité gréco-romaine font partie intégrante d'une stratégie visant à accroître la valeur de leurs propres créations. La supériorité morale du Christ se voit ainsi confirmée par sa beauté physique exceptionnelle, qui rappelle un dieu grec comme Apollon. De telles références sollicitent également la vanité du spectateur ainsi que ses connaissances dans le domaine de l'histoire et de l'histoire de l'art. « Le Christ est 'bon' parce qu'il est 'beau' comme Apollon, et je fais partie d'une élite parce que moi, amateur d'art cultivé, je reconnais et comprends la référence. » Les références étaient également importantes pour définir les qualités de l'artiste lui-même, et les meilleurs étaient sou-

vent comparés à des peintres grecs légendaires comme Apelle (dont aucune œuvre du reste ne nous est parvenue).

Les références à l'histoire de l'art ont subi une véritable inflation dans le courant du XIX^e siècle, durant lequel des artistes oubliés se sont constamment vus redécouverts et canonisés en interaction avec des nouveautés iconographiques et stylistiques : les paysagistes et peintres de genre hollandais Ruysdael, De Hooch, Vermeer, les baroques espagnols et un impressionniste avant la lettre comme Hals, les peintres du Quattrocento et les Primitifs flamands, Bosch, Bruegel, etc. Inspiré par ces nombreuses redécouvertes, Ensor met finalement un point d'orgue plein de malice et d'ironie à cette sempiternelle quête de références historiques.

Ben Sledsens se montre bien plus libre que ses prédécesseurs avec le passé historique. Dans ce domaine, il est franc et sans complications. L'histoire de l'art l'inspire dans le domaine des thèmes et de la forme, mais la référence en soi, le statut et la signification du modèle qu'évoque sa création n'ont pas une telle importance. *Girl in the Hammock* (2019) me fait penser à une œuvre de Gustave Courbet (*Le rêve*, 1844, Oskar Reinhart Stiftung Winterthur) mais j'ignore si elle a effectivement été la source d'inspiration de Sledsens, et cela ne fait pas grande différence pour la compréhension de « sa » fille dans un hamac. Néanmoins, la spécificité des peintures de Sledsens résulte au moins de façon vague et générale de son amour pour les réalisations artistiques d'un passé récent ou plus lointain. La méfiance postmoderne pour la rhétorique trompeuse des images semble avoir disparu de son œuvre. Est-ce pour cela que, confronté à celle-ci, le critique Jeroen Laureyns a le sentiment d'être face à un « revirement dans l'art² » ?

Les références à l'histoire de l'art constituent, tout autant que les associations voulues ou non avec des œuvres littéraires, la clé des peintures de Ben Sledsens. En général, les titres qu'il donne à ses œuvres s'avèrent des indications fiables. *Hunted Deer* (2020–2021) raconte pourquoi le cerf court : il a des chasseurs aux trousses. *Sentier des lièvres* (2019) – le titre original en néerlandais, *Hazenpad*, est une métaphore pour s'enfuir – est la représentation littéraire d'un lièvre courant sur un sentier en direction d'un trou (un gîte de lièvre plutôt qu'un terrier de lapin, ironie ?), *The Devil in a Suit* (2020) nous encourage à ne pas rester trop longtemps immobiles devant l'adversaire invisible avec lequel le diable est engagé dans un combat à l'épée. Le diable porte un costume : intrigant, non ? La représentation d'un homme vêtu de chaussures de sport contemporaines, de pantalons roulés à la

cheville, d'un tee-shirt à la mode, qui pointe une arbalète vers la pomme rouge posée sur la tête d'un gamin est laconiquement intitulée *Shooting Apples* (2019–2020). Le fait que Guillaume Tell, le tireur d'élite épris de liberté, se retrouve face à l'obligation déchirante de devoir mettre en danger la vie de son fils (en tirant sur une pomme posée sur sa tête) n'a pas d'importance dans la représentation de Sledsens. Les titres révèlent le contenu d'un tableau : *Between Fish* (2021–2022) attire notre attention sur les guppys orange aux pieds d'une jeune femme blonde qui marche prudemment sur le fond inégal d'un étang. *Girl in the Blue Room* (2020) montre une jeune femme habillée d'une jupe claire et de bottes noires sur le parquet de « la » (et non d'« une ») chambre bleue. Dans cette pièce, une autre peinture de Sledsens – *Blue Tits on White Pink Branches* (2019–2020) – est accrochée au mur. Une jeune fille blonde dans une courte robe verte a en quelque sorte atterri dans la chambre bien-aimée de Matisse avec vue sur la Méditerranée, mais la peinture se nomme *Blue Room, Blue Sea* (2021–2022). Ni le titre ni le tableau ne portent trace d'intentions allégoriques et/ou moralisatrices. La fascination de Sledsens pour le charme des situations intimes toutes simples – une fille qui se peigne pose dans une jupe verte près d'une table avec un miroir et quelques fleurs dans un vase – semble réelle et a convaincu Karen Van Godtsenhoven de sélectionner pour l'exposition *Rik Wouters & l'utopie privée* (2016), organisée au musée de la Mode d'Anvers (MOMU), quelques-unes de ses toiles³.

Blue Room, Blue Sea n'est que l'un des nombreux exemples de titres par lesquels Ben Sledsens attire notre attention sur les acteurs principaux de ses œuvres : un ciel violet, la surface bleu canard d'un lac entouré d'arbres violets, un bois jaune, des roses jaunes sur une table jaune devant un mur jaune, la brume blanche dans une forêt tropicale, une rivière rose, un sentier rouge à travers un bois enflammé de rouge automnal... En fait, Sledsens retourne ainsi au constat et à la recommandation du symboliste français Maurice Denis qui, à la fin du XIX^e siècle, à la veille du modernisme, appelle dans un texte théorique ses collègues, les connaisseurs et les amateurs d'art à « ne pas oublier qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouvertes de couleurs en un certain ordre assemblées » (*Art et Critique*, 1890). Si quelque chose intervient toujours plus dans l'œuvre de Ben Sledsens, c'est bien la concrétisation picturale d'une situation réaliste, apparemment illustrative, qui est en fait déterminée par le jeu de différentes surfaces de couleur. Son œuvre est en cela apparentée aux expérimentations coloristes spectaculaires d'un Pierre

Bonnard, mais Sledsens développe progressivement sa propre palette.

Peut-être est-ce la fascination croissante pour des combinaisons particulières, inattendues, étonnamment subtiles de teintes qui font que Sledsens utilise peu à peu des formes moins « fantasques » et opte de plus en plus pour la régularité de formes simples : un tronc est fait de quelques traits de pinceau verticaux, les feuilles sont, comme dans les miniatures gothiques, reproduites une à une ou réunies en quelques formes lobées. Il construit ainsi des vues de la nature et des scènes associant la naïveté d'illustrations d'enfant avec la représentation de la splendeur enivrante d'une nature imaginaire. Un monde parfaitement banal qui possède en même temps la force d'attraction des fantasmes dans lesquels vous pourriez vous rendre en compagnie de Mary Poppins, la plus célèbre des nounous – Ben Sledsens présente de préférence à hauteur du spectateur ses toiles d'un format inhabituellement grand.

Violence, injustice, vulnérabilité physique et psychique de l'homme et même déclin menaçant du monde, dans le monde de l'artiste, le véritable visage dystopique de la réalité semble remplacé par une *fata morgana*.

« Rêve tes propres rêves rassemblés comme un acte de résistance », chantait Kris De Bruyne. Peut-être la force de l'œuvre de Ben Sledsens se résume-t-elle finalement dans ces mots ?

- 1 Manfred Sellink, « 'Wel ghecoockte rapen' : enkele opmerkingen bij het werk van Ben Sledsens », dans *Ben Sledsens*, Hannibal Books, 2018.
- 2 Jeroen Laureyns, 'Amor Vincit Omnia. Notes on the return of love and the lyrical landscape in the work of Ben Sledsens', dans *Ben Sledsens*, CAC Malaga, 2022.
- 3 Karen Van Godtsenhoven, « Lust for Life : utopische Belgische mode aan het begin van de 21ste eeuw », dans *Lust for Life*, Hannibal Books, 2016, pp. 28 et suiv. Karen Van Godtsenhoven a écrit pour la publication *Ben Sledsens* citée ci-dessus (Hannibal Books, 2018) un article inspirant : « Paradise Found : kleurgebruik in het werk van Ben Sledsens ».

DIE WELT VON BEN SLEDSSENS

Herwig Todts

Durch Ben Sledsens Welt läuft, tief im Wald, ein orange-roter Fuchs. Etwas später: ein prächtiger Wolf. Ein großer, brauner Bär bleibt stehen und schaut uns an, bevor er durch den Bergbach wadet. Ein seltsamer Dachs mit seinem auffällig schwarz-weiß gestreiften Kopf spaziert durch die Buschwindröschen am Rande eines Kiefernwaldes. An einer schönen Stelle im Wald posiert ganz allein ein weißes Schaf. Tiere: ein Schwan, eine graue Katze und allerlei kleine Vögel, ein Rotkehlchen auf den Zweigen einer Glyzinie, Blaumeisen auf den Ästen eines weißen Rosenstocks, ein Goldkehlchen zwischen roten Rosen, aber auch eine Biene oder eine Fliege spielen immer wieder die Hauptrolle in seinem Werk. Es scheint oft, als ob sie für ein Porträt Modell stehen. Auf einer Lichtung in einem pseudo-exotischen Wald sieht man einen Wiedehopf im Profil, so dass man seine ornithologischen Merkmale nacheinander abhaken kann: den typischen langen, dünnen, gebogenen Schnabel, einen schwarz-weißen Spitzkamm auf dem Kopf, dito Flügel und Schwanz. Häufig wirkt es auch, als ob es scheinbar kein einziges Problem gibt, aber dann spitzt ein Reh die Ohren und könnte plötzlich flüchten. Eine Person, Frau oder Mann, das ist nicht deutlich, schaut in einem verschneiten Wald in unsere Richtung, aber der Hund, der mit ihr spazieren geht, wird offenbar von etwas

oder jemandem im Wald aufgeschreckt: Besteht Gefahr, bleibt es eine unschuldige Begegnung oder war es falscher Alarm?

Tatsächlich scheint in Ben Sledsens Gemälden nicht viel zu passieren, aber diese Bilder sind dennoch garantiert nicht lieblich und starr: Ein gesatteltes Pferd steht ganz allein auf einer Waldlichtung, ein Reiter ist nirgends zu sehen. Ein Hirsch – einer der ‚Big Five‘ Belgiens – flieht vor Jägern. Eine Schildkröte ist auf ihrem Rücken gelandet. Ein sauber gefällter Baumstamm liegt neben einem zweiten Exemplar, das bereit zu sein scheint, mit einem großen Sägeschnitt gerodet zu werden.

Wie die Tiere fungieren auch junge Frauen und Männer oft als suggestive und fesselnde narrative Elemente. Ein Mann sitzt am späten Nachmittag am Rande einer Klippe und blickt auf einen Wald am Fuße der Berge. Er oder ein ähnlich gekleideter Typ im Freizeitoutfit – weiße oder blaue Turnschuhe an den Füßen, hochgekrempelte Jeans, ein einfaches T-Shirt oder ein dünner Pulli, die unvermeidliche Baseballmütze – läuft mit einem Rucksack durch den Wald und folgt einem weißen Vogel, ist andernorts auf der Flucht vor einem Wolf, der einen Baum hochklettert, und trifft eine Frau, die mit Pfeil und Bogen jagt. Oft ist der Unterschied zwischen den Aktivitäten der Männer und denen der jungen Frauen gar nicht so groß: Die/der Eine hat eine Leiter an einen Baum gestellt, um hoch oben in der Krone ein Stück Obst zu verzehren und die Aussicht zu genießen. Eine andere Frau klettert auf einen Baum, um die Eier aus einem Nest zu holen. Eine Dame richtet ein Gewehr auf einen weit entfernten Wolf.

Bei den indigenen Völkern Nordamerikas war einst eine Legende verbreitet, die davon erzählte, wie der Anführer eines Wolfsrudels sich einer jungen Frau annahm, die vor ihrem gewalttätigen Ehemann geflohen war. Ovid beschreibt, in seinen *Metamorphosen* wie die keusche römische Göttin der Jagd, Diana, die stets mit Pfeil und Bogen bewaffnet war, von Aktaion beim Baden überlistet wurde, den sie zur Strafe in einen Hirsch verwandelte. Hänsel und Gretel wurden von ihren armen Eltern im Wald ausgesetzt, wo sie einen weißen Vogel treffen, der sie zum Pfefferkuchenhaus einer bösen Hexe führt. Die Komposition von Sledsens Gemälden – eine Situation, Personen, etwas, das den Verlauf eines Ereignisses andeutet – regt dazu an, nach einer Geschichte zu suchen, einer durch Quellen belegten Beschreibung des Schicksals vertrauter Personen. Die Assoziationen, die sie beim Betrachter wecken, können vor allem von der Fülle des persönlichen literarischen Repertoires abhängen.

Andere Darbietungen greifen bekannte und weniger bekannte Bilder auf. Wie in Pieter Bruegels d.Ä. *Das Schlaraffenland* (1567, Alte Pinakothek München) liegt ein Junge im Schatten eines Baumes. Ben Sledsens mittlerweile bekannte Liebe zu kunsthistorischen Vorbildern zieht sich wie ein roter Faden durch die Interpretation seiner Arbeiten. Der Museumsdirektor und Kenner der Kunst Bruegels und seiner Zeitgenossen, Manfred Sellink, nennt Sledsens‘ Bezüge zu Bruegel, Le Douanier Rousseau [Der Zöllner Rousseau] und anderen Großmeistern ‚Wel ghecoockte rapen‘ [gut gekochte Rüben], also die gelungene Aneignung und Nachahmung kanonisierter Inspirationsquellen.¹ Auch hier ist der Reichtum unseres persönlichen kunsthistorischen Repertoires entscheidend für die Würdigung solcher Bezüge. Hokusais *Große Welle vor Kanagawa* (aus: *Sechsenddreißig Ansichten des Berges Fuji*, 1831) wird wahrscheinlich von den meisten Kunstliebhabern als Quelle für ein Gemälde wie *Three Waves* (2022) erkannt. Aber wer erkennt in *Catching Fish* (2021–2022) eine Erinnerung an *The Fog Warning* des amerikanischen Realisten Winslow Homer (1885, Museum of Fine Arts Boston)? Und ist dieser Bezug wichtig für die Interpretation und Würdigung von Sledsens‘ Gemälden? Winslow Homer stellt einen Fischer dar, der mit seinem Fang, einem Paar riesiger Heilbutte, zu seinem Schiff zurückkehrt, aber die Bedrohung durch eine heraufziehende Nebelbank am Horizont wahrnimmt. In *Catching Fish* ist das Boot mit noch größeren Fischen gefüllt, aber die junge Frau scheint die Schaluppe souverän durch eine etwas weniger kabbelige See zu steuern. Hungrige Möwen kreisen über dem Schiff. Wenn Homers Gemälde das ungewisse Schicksal tapferer Männer in einer unberechenbaren Welt schildert, dann könnte *Catching Fish* als Bild einer jungen Frau gesehen werden, die sich selbstbewusst und zuversichtlich für die hohe See und die weite Welt entscheidet. Aber ohne die Erinnerung an das dramatische Gemälde von Winslow Homer gibt es keinen Grund, Sledsens‘ Mädchen im Fischerboot zu einer gewichtigen Metapher zu machen.

Für die Künstler der Renaissance und des Barocks war die bewusste Bezugnahme auf die idealen Beispiele von Schönheit und Größe aus der griechisch-römischen Antike ein entscheidender Teil einer Strategie zur Stärkung der Würde ihrer eigenen Schöpfungen. So wird die moralische Überlegenheit Christi durch die äußere Schönheit des Gottessohnes bestätigt, die an einen griechischen Gott wie Apollo erinnert. Solche Bezüge appellieren auch gleichzeitig an das entwickelte historische und kunstgeschichtliche Wissen sowie an die Eitelkeit des Betrachters. „Christus ist ‚gut‘, weil er ‚schön‘ ist wie Apollo,

und ich bin Teil dieser erhabenen Kultur, weil ich als kultivierter Kunstliebhaber diese Referenz erkenne und verstehe.“ Referenzen waren auch wichtig, um die Qualitäten des Künstlers selbst zu verdeutlichen, und die Besten wurden oft mit legendären griechischen Malern wie Apelles verglichen (von dem übrigens kein einziges Werk bekannt war).

Im Laufe des 19. Jahrhunderts kam es tatsächlich zu einer gewissen Inflation kunsthistorischer Referenzen: Im Zusammenspiel mit ikonografischen und stilistischen Neuerungen wurden vergessene Künstler immer wieder neu entdeckt und kanonisiert: die niederländischen Landschafts- und Genremaler Ruysdael, De Hooch, Vermeer, die spanischen Barockmaler und der Avant-la-lettre-Impressionist Hals, die Maler des Quattrocento, die flämischen Primitiven, Bosch, Bruegel und so weiter. Inspiriert von einer kunsthistorischen Wiederentdeckung nach der anderen, setzt Ensor schließlich einen mutwilligen und ironischen Orgelpunkt hinter die uralte Sehnsucht nach kunsthistorischen Referenzen.

Ben Sledsens geht viel offener mit der kunsthistorischen Vergangenheit um als seine Vorgänger. Er bringt es offenherzig und unkompliziert auf den Punkt. Die Kunstgeschichte inspiriert ihn sowohl inhaltlich als auch formal, aber die Referenz an sich, der Status und die Bedeutung des Modells, an das seine eigene Kreation erinnert, spielt keine so große Rolle. *Girl in the Hammock* (2019) erinnert mich an ein Jugendwerk von Gustave Courbet *Die Hängematte* (1844, Oskar Reinhart Stiftung Winterthur), aber ich weiß nicht, ob das tatsächlich die Inspirationsquelle von Sledsens war, und für das richtige Verständnis von ‚seinem‘ Mädchen in der Hängematte ist das auch nicht wirklich wichtig. Die Besonderheit von Sledsens‘ Gemälden ist jedoch auf eine vage und allgemeine Weise seine Liebe zu Kunstwerken aus der fernen wie auch der jüngeren Vergangenheit. Das postmoderne Misstrauen gegenüber der irreführenden Rhetorik der Bilder scheint aus Ben Sledsens Werk verschwunden zu sein. Ist der Kunstkritiker Jeroen Laureyns deshalb der Meinung, dass Ben Sledsens „einen Wendepunkt in der Kunst“ darstellt?²

Weder kunsthistorische Bezüge noch vermeintliche oder tatsächliche Assoziationen zu literarischen Quellen sind für die Gemälde von Ben Sledsens entscheidend. Die Titel, die er seinen Werken gibt, erweisen sich in der Regel als zuverlässige Hinweise. *Hunted Deer* (2020–2021) erzählt, warum der Hirsch wegläuft: Die Jäger sind ihm auf den Fersen. *Hazenpad* (2019) – auf Niederländisch eine Metapher für weglaufen – ist die direkte Darstellung eines Hasen, der einen

Weg zu einem Bau entlangläuft (ein Kaninchenbau statt einer Sasse, oh Ironie?). *The Devil in a Suit* (2020) fordert dazu auf, uns nicht zu lange mit dem unsichtbaren Gegner zu beschäftigen, mit dem der Teufel einen Schwertkampf führt. Der Teufel trägt einen Anzug: Ist das nicht faszinierend? Lakonisch nennt Sledsens die Darstellung eines Mannes in modernen Turnschuhen, hochgekrempelten Jeans und modischem T-Shirt, der mit einer Armbrust auf den roten Apfel auf dem Kopf eines Jungen zielt, *Shooting Apples* (2019–2020). Dass der freiheitsliebende Scharfschütze Wilhelm Tell vor der verheerenden Entscheidung stand, das Leben seines kleinen Sohnes zu riskieren (indem er ihm einen Apfel vom Kopf schoss), spielt in Sledsens‘ Darstellung keine Rolle. Die Titel enthüllen den Inhalt eines Bildes: *Between Fish* (2021–2022) lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die orangefarbenen Guppys zu Füßen einer jungen blonden Frau, die vorsichtig über den unebenen Grund eines Teichs schreitet. *Girl in the Blue Room* (2020) zeigt eine junge Frau in einem hellen Kleid und schwarzen Stiefeln auf dem Parkett ‚des‘ (nicht ‚eines‘) blauen Zimmers. In diesem Zimmer hängt ein weiteres Gemälde von Sledsens an der Wand: *Blue Tits on White Pink Branches* (2019–2020). Ein blondes Mädchen in einem kurzen gelben Kleid ist gewissermaßen in Matisse‘ geliebtem Zimmer mit Blick auf das Mittelmeer angekommen, aber das Gemälde heißt *Blue Room, Blue Sea* (2021–2022). Der Titel und das Bild zeigen keine Spur von allegorischen und/oder moralisierenden Hintergedanken. Sledsens‘ Faszination für den Charme einfacher häuslicher Situationen – ein Mädchen, das sich die Haare kämmt, in einem grünen Blumenkleid an einem Tisch mit einem Spiegel und einigen Blumen in einer Vase posiert – scheint echt zu sein und hat Karen Van Godtsenhoven davon überzeugt, einige der Bilder von Ben Sledsens auch für die Ausstellung im Antwerpener Modemuseum *Rik Wouters & het huiselijk utopia [Rik Wouters & die häusliche Utopie]* (2016) auszuwählen.³

Blue Room, Blue Sea ist nur eines von vielen Beispielen für einen Titel, mit dem Ben Sledsens unsere Aufmerksamkeit auf die Protagonisten in seinen Werken lenkt: ein violetter Himmel, die türkisfarbene Wasseroberfläche eines von violetten Bäumen umgebenen Sees, ein gelber Wald, gelbe Rosen auf einem gelben Tisch vor einer gelben Wand, der weiße Nebel in einem tropischen Wald, ein rosafarbener Fluss, ein roter Waldweg durch einen herbstroten Wald. Ben Sledsens greift damit auf die Beobachtung und Empfehlung des französischen Symbolisten Maurice Denis zurück, der Ende des 19. Jahrhunderts, am Vorabend der Moderne, in einem theoretischen Text seine Kollegen, die Kunstkenner, aufforderte „nicht zu vergessen,

dass ein Gemälde, bevor es ein Schlachtross, eine nackte Frau oder eine Anekdote darstellt, im Wesentlichen eine ebene Fläche ist, die mit Farben bedeckt ist, die in einer wohldefinierten Anordnung zusammengebracht wurden“ (*Art et Critique*, 1890). Wenn es im Werk von Ben Sledsens zunehmend um etwas geht, dann ist es die bildliche Umsetzung einer natürlichen, scheinbar illustrativen Situation, die tatsächlich durch das Zusammenspiel verschiedener Farbflächen bestimmt wird. Damit ähnelt sein Werk den spektakulären koloristischen Experimenten eines Pierre Bonnard, doch entwickelt Sledsens zunehmend eine ganz eigene Farbpalette.

Vielleicht ist es die wachsende Faszination für ausgeprägte, unerwartete, dabei aber überraschend subtile Farbkombinationen, die Sledsens dazu veranlasst, immer weniger ‚skurrile‘ Formen zu verwenden und sich mehr und mehr der Regelmäßigkeit einfacher Formen zu bedienen: ein Baumstamm besteht aus einigen vertikalen Farbstreifen, Blätter werden wie in gotischen Miniaturen Stück für Stück wiedergegeben oder zu lappenartigen Formen zusammengefügt. So konstruiert er Naturszenen und Szenen, die die Naivität der kindlicher Illustrationen mit der Darstellung der bezaubernden Pracht einer imaginären Natur verbinden. Eine Welt, die völlig alltäglich ist und gleichzeitig den märchenhaften Reiz der Fantasien ausstrahlt, in die man mit dem ultimativen Kindermädchen Mary Poppins eintreten könnte – Ben Sledsens zieht es vor, seine außergewöhnlich großen Gemälde auf Einstiegshöhe zu präsentieren.

Gewalt, Ungerechtigkeit, die physische und psychische Verwundbarkeit des Menschen bis hin zum drohenden Weltuntergang – in der Welt des Künstlers scheint das wahre, dystopische Gesicht der Realität durch eine Fata Morgana ersetzt.

„Träumt eure eigenen Träume gemeinsam als einen Akt des Trotzes“, schrieb und sang der flämische Liedermacher Kris De Bruyne. Vielleicht liegt die Stärke der Arbeit von Ben Sledsens letztlich in diesem Bestreben.

1 Manfred Sellink, “‘Well-cooked turnips’: a few notes on the work of Ben Sledsens”, in: *Ben Sledsens*, Hannibal Books, 2018.

2 Jeroen Laureyns, “Amor Vincit Omnia. Notas sobre el retorno del amor y el lirismo paisajístico en el obra de Ben Sledsens”, CAC Malaga, 2022.

3 Karen Van Godtsenhoven, “Lust for Life: Utopian Belgian fashion in the early 21st century”, in: *Lust for Life*, Hannibal Books, 2016, S. 28 ff. Karen Van Godtsenhoven schrieb einen inspirierenden Beitrag für die oben genannte Publikation *Ben Sledsens* (Hannibal Books, 2018): “Paradise Found: The Use of Colour in the Work of Ben Sledsens”.

The Red Fox, 2019–2020
oil and acrylic on canvas
200 × 180 cm



Under a Tree, 2021–2022
oil and acrylic on canvas
200 × 190 cm





Rowing on the River, 2020
oil and acrylic on canvas
190 × 290 cm



Lady and the Wolf, 2019
oil, acrylic and spray paint on canvas
220 × 200 cm





Three White Roses and a Bee, 2019
oil and acrylic on canvas
35.5 × 30 cm

Pink Flowers in a Blue Vase, 2021
oil and acrylic on canvas
35 × 30 cm

Girl combing her hair, 2019
oil and acrylic on canvas
200 × 160 cm





The Huntswoman and the Wanderer, 2020
oil and acrylic on canvas
190 x 290 cm





Seven Trees, the Sea, and the Sunset, 2021

oil and acrylic on canvas
90 × 75 cm

Egg Thief, 2020

oil and acrylic on canvas
270 × 200 cm



Against the Waves, 2020–2021

oil and acrylic on canvas
200 × 190 cm





Blue Tits on White Pink Branches, 2019–2020

oil and acrylic on canvas
120 × 100 cm

Girl in the Blue Room, 2020

oil and acrylic on canvas
200 × 160 cm





LIST OF WORKS

p. 1
Red Trunk, 2021
 Oil on canvas, 50 × 47 cm
 Private collection, Brasschaat
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

pp. 4–5
 Studio view Ben Sledsens, 2022
 Photo Tim Van Laere Gallery

pp. 10–11
 Portrait of Ben Sledsens, 2022
 Photo Tim Van Laere Gallery

p. 17
The Red Fox, 2019–2020
 Oil and acrylic on canvas, 200 × 180 cm
 Private collection, Belgium
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 19
Under a Tree, 2021–2022
 Oil and acrylic on canvas, 200 × 190 cm
 Adrienne and Chris Birchby Collection, Salona Beach
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

pp. 20–21
Rowing on the River, 2020
 Oil and acrylic on canvas, 190 × 290 cm
 Private collection, Indonesia
 Courtesy Tim van Laere Gallery, Antwerp

p. 23
Lady and the Wolf, 2019
 Oil, acrylic and spray paint on canvas, 220 × 200 cm
 Private collection, Indonesia
 Courtesy Tim van Laere Gallery, Antwerp

p. 24, left
Three White Roses and a Bee, 2019
 Oil and acrylic on canvas, 35.5 × 30 cm
 Private collection, Antwerp
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 24, right
Pink Flowers in a Blue Vase, 2021
 Oil and acrylic on canvas, 35 × 30 cm
 Private collection, Antwerp
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 25
Girl combing her hair, 2019
 Oil and acrylic on canvas, 200 × 160 cm
 Private collection, Brussels
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

pp. 26–27
The Huntswoman and the Wanderer, 2020
 Oil and acrylic on canvas, 190 × 290 cm
 Private collection, Mexico City
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 28
Seven Trees, the Sea, and the Sunset, 2021
 Oil and acrylic on canvas, 90 × 75 cm
 Collection Zuzeum, Riga
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 29
Egg Thief, 2020
 Oil and acrylic on canvas, 270 × 200 cm
 Collection of H.S.H the Prince Wenceslas von Liechtenstein
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 31
Yellow Room, 2021
 Oil and acrylic on canvas, 190 × 150 cm
 Collection The State Hermitage Museum, St Petersburg
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 33
Bear in the Deep Woods, 2018–2019
 Oil and acrylic on canvas, 200 × 180 cm
 Jonathan Cheung Collection, UK

p. 35
Against the Waves, 2020–2021
 Oil and acrylic on canvas, 200 × 190 cm
 Private collection, Belgium
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 36
Blue Tits on White Pink Branches, 2019–2020
 Oil and acrylic on canvas, 120 × 100 cm
 Private collection, Hasselt
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 37
Girl in the Blue Room, 2020
 Oil and acrylic on canvas, 200 × 160 cm
 Private collection, Belgium
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 39
Night Bather, 2021
 Oil and acrylic on canvas, 160 × 170 cm
 Collection Rinus Van de Velde, Antwerp
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 41
Morning Row, 2018
 Oil and acrylic on canvas, 200 × 175 cm
 Private collection, Brussels
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

pp. 42–43
 Installation view Tim Van Laere Gallery, Antwerp, 2020
 Photo Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 45
Girl Lying in the Grass, 2019–2020
 Oil and acrylic on canvas, 230 × 210 cm
 Tim Van Laere Collection, Antwerp
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

pp. 46–47
Morning Encounter, 2019–2020
 Oil, acrylic and spray paint on canvas (3 panels), 250 × 555 cm
 Collection Bart and Dominique Van Rompuy, Antwerp
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 49
Autumn Walk, 2020–2021
 Oil and acrylic on canvas, 270 × 200 cm
 Ståhl Collection, Norrköping, Sweden
 Courtesy Tim Van Laere Gallery

p. 51
Three Waves, 2022
 Oil and acrylic on canvas, 200 × 190 cm
 Collection Dirk Cavens, Antwerp
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 52, top left
Yellow Roses with a Fly, 2021
 Oil and acrylic on canvas, 35 × 30 cm
 Private collection, Antwerp
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 52, top right
Pink Roses in a Red Room, 2021
 Oil and acrylic on canvas, 35 × 30 cm
 Private collection, Antwerp
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 52, bottom left
Six Sunflowers in a Vase, 2022
 Oil and acrylic on canvas, 40 × 35 cm
 Private collection, Antwerp
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 52, bottom right
Purple Flowers in a Blue Vase, 2020
 Oil and acrylic on canvas, 35 × 30 cm
 Private collection, Antwerp
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 53
White Flowers in a Purple Room, 2021
 Oil and acrylic on canvas, 60 × 50 cm
 Private collection, Belgium
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 55
Two Ponds, 2018–2019
 Oil and acrylic on canvas, 200 × 170 cm
 Private collection, Brussels
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 57
Winter Walk with Dog, 2022
 Oil and acrylic on canvas, 180 × 170 cm
 Collection Museum of Contemporary Art San Diego, USA
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

pp. 58–59
 Installation view Kunstmuseum Luzern, Lucerne, 2021
 Photo Marc Latzel

p. 61
Tree Trunk, 2018
 Oil and acrylic on canvas, 120 × 100 cm
 Private collection, Belgium
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

pp. 62–63
Chased by a Wolf, 2020–2021
 Oil and acrylic on canvas, 200 × 260 cm
 COSA Foundation, Istanbul
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 65
Lonely Rider, 2019–2020
 Oil, acrylic and spray paint on canvas, 200 × 180 cm
 Private collection, Belgium
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 66
Pink River, 2020
 Oil and acrylic on canvas, 50 × 47 cm
 Private collection, Brussels
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 67, top left
Night and Moon, 2019
 Oil and acrylic on canvas, 40 × 35 cm
 Collection Ysewyn-Peeters, Antwerp
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 67, top right
Blue Trees and the Moon, 2019
 Oil and acrylic on canvas, 40 × 35 cm
 Private collection E.R., Milan
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 67, bottom left
Blue Lake Purple Trees, 2019
 Oil and acrylic on canvas, 40 × 35 cm
 Private collection, Ghent
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 67, bottom right
Yellow Landscape, 2019
 Oil and acrylic on canvas, 40 × 35 cm
 Collection Sandra Swimberghe, Antwerp
 Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 69
Swan, 2018–2019
Oil, acrylic and spray paint on canvas, 200 × 177 cm
Private collection, Belgium
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 71
Girl in Peach Dress, 2019–2020
Oil and acrylic on canvas, 190 × 150 cm
Collection Nigel Powell & June Fernandez, USA
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 72
Robin on Wisteria, 2019
Oil and acrylic on canvas, 110 × 100 cm
Private collection, Belgium
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 73
Seven Trees, Yellow Pond, 2021
Oil and acrylic on canvas, 43.5 × 40 cm
Private collection, Belgium
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 75
The Devil in a Suit, 2020
Oil and acrylic on canvas, 200 × 180 cm
Private collection, Belgium
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 77
Badger in the Pine Woods, 2020–2021
Oil and acrylic on canvas, 195 × 170 cm
Private collection, Antwerp
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 78, left
Five Trees, Gray Lake, 2021
Oil and acrylic on canvas, 43 × 40 cm
Private collection, Belgium
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 78, right
Six Palmtrees and the Night Sea, 2021
Oil and acrylic on canvas, 43 × 40 cm
Private collection, Belgium
Courtesy Tim van Laere Gallery, Antwerp

p. 79
Red Road, 2020–2021
Oil on canvas, 125 × 100 cm
Collection Daniel Berger, Jupiter, Florida
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 81
Girl with a Letter, 2020
Oil and acrylic on canvas, 190 × 140 cm
Private collection, USA
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

pp. 82–83
In the Yellow Forest, 2022
Oil and acrylic on canvas (3 panels), 180 × 360 cm
The George Economou Collection, Greece
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 84
Turning Red, 2022
Oil and acrylic on canvas, 100 × 90 cm
Private collection, Belgium
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 85
Nocturnal Landscape, 2021
Oil and acrylic on canvas, 90 × 80 cm
Private collection, Belgium
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 87
Winter Forest, 2021
Oil and acrylic on canvas, 160 × 150 cm
Collection Reilly Opelka, Delray Beach
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 88
Five Goldcrests on Rose Branches, 2019–2020
Oil and acrylic on canvas, 120 × 100 cm
Private collection, Westerlo
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 89
Young Cat, 2019–2020
Oil and acrylic on canvas, 200 × 185 cm
Private collection, Russia
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 91
Between Fish, 2021–2022
Oil and acrylic on canvas, 200 × 160 cm
Private collection, Belgium
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 93
Catching Fish, 2021–2022
Oil and acrylic on canvas, 175 × 160 cm
Collection Elke Segers, Antwerp
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

pp. 94–95
Shooting Apples, 2019–2020
Oil and acrylic on canvas, 200 × 300 cm
Collection Bart and Dominique Van Rompuy, Antwerp
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 96
Yellow River, 2021
Oil and acrylic on canvas, 50 × 47 cm
Collection Ali Tahmaseb, Antwerp
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 97
Sitting on a Cliff's Edge, 2021
Oil and acrylic on canvas, 190 × 180 cm
AZ Artgestion Collection, Bilbao
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 98
Turquoise Vase White Flowers, 2020–2022
Glazed ceramic, h 44 × ø 42 cm
Private collection, Antwerp
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 99
Red Room with Lilies, 2021
Oil and acrylic on canvas, 150 × 130 cm
The George Economou Collection, Greece
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

pp. 100–101
Portrait of Ben Sledsens, 2022
Photo Tim Van Laere Gallery

pp. 106–107
Installation view Tim Van Laere Gallery, Antwerp, 2022
Photo Tim Van Laere Gallery

pp. 109
Rowing against the Waves, 2021
Oil and acrylic on canvas, 180 × 200 cm
Tim Van Laere Collection, Antwerp
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 110
Morning Pond, 2020
Oil and acrylic on canvas, 100 × 90 cm
Collection Nassima Landau Foundation, Tel Aviv
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 111
Yellow Vase Yellow Flowers, 2021–2022
Glazed ceramic, h 44 × ø 47 cm
Collection Bart and Dominique Van Rompuy, Antwerp
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 112
Palms in the Morning, 2021
Oil and acrylic on canvas, 40 × 35 cm
Collection Fondation Croÿ-Roeulx, Belgium
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 113
The Free One, 2022
Oil and acrylic on canvas, 165 × 160 cm
Private collection, New York
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

pp. 114–115
Unexpected Arrival, 2021
Oil and acrylic on canvas, 170 × 280 cm
Van de Weghe Collection, New York
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

pp. 116–117
Wanderer with Bird, 2022
Oil and acrylic on canvas, 190 × 200 cm
Private collection, Spain
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 119
Verloren Schaap, 2018–2019
Oil and acrylic on canvas, 200 × 175 cm
Private collection, Belgium
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

pp. 120–121
Installation view CAC Malaga, Malaga, 2022
Photo CAC Malaga

pp. 123
Magpie with a Pearl Earring, 2019–2020
Oil and acrylic on canvas, 200 × 170 cm
Collection Demaerel, Belgium
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

pp. 124–125
Distant Sea, 2022
Oil and acrylic on canvas, 180 × 280 cm
Private collection, Sweden
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

pp. 126–127
Installation view Tim Van Laere Gallery, Antwerp, 2022
Photo Tim Van Laere Gallery

p. 129
Girl in the Hammock, 2019
Oil and acrylic on canvas, 225 × 210 cm
Private collection, Belgium
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 130
Girl in Purple Dress, 2022
Oil and acrylic on canvas, 190 × 140 cm
AZ Artgestion Collection, Bilbao
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 131
Seagull Above the Waves, 2022
Oil and acrylic on canvas, 35 × 40 cm
Collection Elias, Antwerp
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 133
Beach Road, Three Swallows, 2022
Oil and acrylic on canvas, 100 × 90 cm
The George Economou Collection, Greece
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 134
Pink River Moon, 2021
Oil and acrylic on canvas, 180 × 175 cm
Private collection, Russia
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 135
Pink Vase Purple Flowers, 2021–2022
Glazed ceramic, h 37 × ø 41 cm
Collection Bart and Dominique Van Rompuy, Antwerp
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 137
Trees in the Snow, 2022
Oil and acrylic on canvas, 100 × 90 cm
Collection Dominic Stas & Dominique Veys, Antwerp
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 139
The Turtle, 2019
Oil, acrylic and spray paint on canvas, 200 × 177 cm
Private collection, Israel
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 140
Mediterranean Landscape, 2021
Oil and acrylic on canvas, 40 × 35 cm
Collection Pamela Verliefden, Brussels
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 141
A Rose at the Dinner Table, 2020–2021
Oil and acrylic on canvas, 150 × 130 cm
Green Family Collection, Dallas
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 143
Blue Room, Blue Sea, 2021–2022
Oil and acrylic on canvas, 200 × 165 cm
Tim Van Laere Collection, Antwerp
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 144
White Vase Pink Flowers, 2021–2022
Glazed ceramic, h 44 × ø 47 cm
Collection Kris Van Assche, Paris
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 145
Peach Road Peach Beach, 2020–2021
Oil and acrylic on canvas, 90 × 100 cm
Private collection, Belgium
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 147
Hoopoe, 2021–2022
Oil and acrylic on canvas, 210 × 180 cm
Collection Daniel Berger, Jupiter, Florida
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 148
Purple Sky, Blue Sea, 2022
Oil and acrylic on canvas, 35 × 40 cm
Tim Van Laere Collection, Antwerp
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 149
Still Life in front of the Blue Sea, 2021–2022
Oil and acrylic on canvas, 90 × 75 cm
Collection Mauro Poponcini, Antwerp
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 151
Two Morning Bathers, 2021–2022
Oil and acrylic on canvas, 190 × 180 cm
Collection Venus Williams, Palm Beach Florida
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 152
Window View, 2021
Oil and acrylic on canvas, 43.5 × 40 cm
Claudine King Collection, Dallas
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 153
Yellow Blossom, 2022
Oil and acrylic on canvas, 200 × 190 cm
Collection CAC Malaga, Spain
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 155
Figures across the lake, 2019
Oil, acrylic and spray paint on canvas, 205 × 180 cm
Collection ICA Miami, USA
Courtesy Tim van Laere Gallery, Antwerp

p. 156
Blue River, 2020
Oil on canvas, 110 × 100 cm
Private collection, Antwerp
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 157
Waterfall Moon, 2021
Oil and acrylic on canvas, 47 × 50 cm
Private collection, Brooklyn
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 159
The Lake Painter, 2020–2021
Oil on canvas (2 panels), 350 × 270 cm
Collection Nassima Landau Foundation, Tel Aviv
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 161
Jungle Mist, 2022
Oil and acrylic on canvas, 43 × 40 cm
Private collection, Belgium
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 162
The Sea through the Trees, 2022
Oil and acrylic on canvas, 40 × 45 cm
Private collection, Belgium
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 163
Riderless Horse, 2021–2022
Oil and acrylic on canvas, 270 × 185 cm
COSA Foundation, Istanbul
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 164
Chopped Tree, 2018
Oil and acrylic on canvas, 120 × 100 cm
Collection Elke Segers, Antwerp
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 165
Yellow Forest, 2021
Oil and acrylic on canvas, 120 × 100 cm
Private collection, Belgium
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 167
Roe deer in the Forest, 2022
Oil and acrylic on canvas, 200 × 190 cm
Collection Dirk Cavens, Antwerp
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 168
Flower Field Vase, 2022
Glazed ceramic, h 23.5 × ø 16 cm
Private collection, Antwerp
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 169
Yellow Dress, Red Ball, 2022
Oil and acrylic on canvas, 200 × 150 cm
Collection Raf Simons, Belgium
Courtesy Tim van Laere Gallery, Antwerp

p. 171
Three lemons, 2022
Oil and acrylic on canvas, 80.5 × 90 cm
Private collection, Belgium
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 172
Green Vase Yellow Flowers, 2021–2022
Glazed ceramic, h 47.5 × ø 51 cm
Private collection, Belgium
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 173
Still Life With Fruit and Roses, 2021–2022
Oil and acrylic on canvas, 75 × 100 cm
Private collection, Belgium
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 175
Hunted Deer, 2020–2021
Oil and acrylic on canvas, 220 × 210 cm
Private collection, Belgium
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 176
Pink Pond Green Trees, 2021
Oil and acrylic on canvas, 110 × 100 cm
Collection Tom Van Laere, Antwerp
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 177
Girl in a Tree, 2020–2021
Oil and acrylic on canvas, 190 × 175 cm
Collection Walter Tambke, Kyiv
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 179
Girl by the Balcony, 2019
Oil and acrylic on canvas, 200 × 160 cm
Collection Gellman-Polakoff, Dallas
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 180
Red Vase White Flowers, 2022
Glazed ceramic, h 47 × ø 51 cm
Collection Dirk Cavens, Antwerp
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 181
Wolf in the Deep Forest, 2021
Oil and acrylic on canvas, 200 × 185 cm
Collection P. Leclef, Antwerp
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 183
Hazenpad, 2019
Oil, acrylic and spray paint on canvas, 200 × 170 cm
Private collection, China
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 185
Red Road Distant Boat, 2021–2022
Oil and acrylic on canvas, 90 × 100 cm
Collection Rinus Van de Velde, Antwerp
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 187
The Forest behind the Garden, 2021–2022
Oil and acrylic on canvas, 100 × 85 cm
Private collection, Belgium
Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp

p. 188
Portrait of Ben Sledsens, 2022
Photo Tim Van Laere Gallery

COLOPHON

Works:

© Ben Sledsens, 2022

Photographs & reproductions of drawings:

Tim Van Laere Gallery

Texts:

Herwig Todts & Stefan Weppelmann

Translation:

Hilde Pauwels (Dutch)

Jacqueline Todd (English)

Anne-Laure Vignaux (French)

Nadja Sommer (German)

Copy-editing:

Chantal Huys (Dutch)

Cath Phillips (English)

Françoise Osteaux (French)

Frauke Berchtig (German)

Project management:

Hadewych Van den Bossche

Graphic design:

Tim Bisschop & Johan Jacobs

Printing & binding:

Graphius, Ghent, Belgium

ISBN 978 94 6436 677 8

D/2022/11922/57

NUR 642

© Hannibal Books, 2022

www.hannibalbooks.be

HANNIBAL

All rights reserved. No part of this publication
may be reproduced or transmitted in any form
or by any means, electronic or mechanical,
including photocopy, recording or any other
information storage and retrieval system, without
prior permission in writing from the publisher.

TIM VAN LAERE GALLERY