

Knockando!

Hans Theys

Knockando!

Kunstenaars aan het woord

Tornado Editions

2019

INTERPRETATIE : DE VRAAK VAN HET INTELLECT

De vroegste manier om kunst te ervaren moet betrekking gehad hebben op het bezwerende, magische karakter ervan : de kunst was een instrument van de ritus. De vroegste theorie van de kunst, die van de Griekse filosofen, stelde dat kunst mimesis was, nabootsing van de werkelijkheid.

Op het moment dook voor het eerst de vraag op naar de waarde van de kunst. Went de theorie van de mimesis betekent alleen el krachtens haar terminologie een uitdaging aan de kunst om zichzelf te rechtvaardigen.

Plato, de man die deze theorie naar voren bracht, schijnt dat gedaan te hebben om te peneren dat de waarde van de kunst iets twijfelachtigs is. Hij was iemand die de gewone, materiele dingen zelf al als mimetische objecten beschouwde, als nabootsingen van transcendente vormen of structuren, en dus kon in zijn ogen ook het beste schilderij van een bed nooit meer zijn dan een „nabootsing van een nabootsing“. Voor Plato bezit de kunst geen bijzonder nut (iemand die wil gaan slapen, is niet geholpen met een geschilderd bed) en evenmin veel waarheidsgehalte in de strikte zin van het woord. Ook als Aristoteles de kunst verdedigt, valt hij Plato niet aan waar hij zegt dat elke vorm van kunst een onslachtig „trompe l'oeil“ is en dus een leugen is. Wel bestrijdt hij Plato's opvatting dat de kunst geen nut heeft. Leugachtig of niet, volgens Aristoteles bezit de kunst een zekere waarde, en wel omdat er een geneeskrachtige werking van uitgaat. Kunst is wel degelijk nuttig, beweert Aristoteles, nuttig op een medicinale manier, omdat zij geveerlijke emoties opwekt en loutert. Bij Plato en Aristoteles gaat de theorie van kunst als mimesis daarboven hand in hand met het axioma dat kunst nooit anders dan figuratief kan zijn. (...)

Het betrekking tot de kunst is in feite heel het Westerse bewustzijn en heel het Westerse denken binnen de grenzen gebonden van die afgebakend zijn door de Griekse theorie van de kunst als mimesis of weergave. Deze theorie is er debet aan, dat de kunst als zodanig - op een ander vlak dan de concrete kunstwerken - problematisch wordt, verdedigd moet worden. Dit verdedigen van de kunst heeft ook het leven geschonken aan de zonderlinge zienswijze, volgens dewelke iets, waar we „vorm“ tegen hebben leren zeggen, gescheiden wordt van iets anders, waar we „inhoud“ tegen hebben leren zeggen, en daarmee aan de roedbedoelde stap die van inhoud iets wezenlijks en van de vorm iets bijkomstigs maakt.

Zelfs tegenwoordig, nu de meeste kunstenaars en critici de theorie van de kunst als weergave van een externe realiteit hebben opgegeven ten gunste van de theorie van de kunst als subjectieve expressie, zelfs nu houdt het belangrijkste onderdeel van de mimesis-theorie nog stand. Of wij het kunstwerk nu opvatten als afbeelding (kunst als afbeelding van de werkelijkheid), de inhoud komt nog op de eerste plaats. Het kan een gewijzigde inhoud zijn. Hij kan tegenwoordig minder figuurlijk zijn, minder duidelijk realistisch. Maar nog altijd gaat men uit van de veronderstelling dat het wezenlijke van een kunstwerk de inhoud is. Of, zoals het vandaar de dag meestal geformuleerd wordt, een kunstwerk zegt per definitie iets, heeft een bedoeling, („X bedoelt het volgende...“, „X probeert te zeggen, dat...“, „X bedoelde dat...“, enzovoorts.) (...)

De overgrote nadruk op het begrip „inhoud“ wordt verduurzaamend door de eeuwige, onuitputtelijke bezigheid die wij interpretatie noemen. En omgekeerd houdt de gewoonte kunstwerken te benaderen met de bedoeling ze te gaan interpreteren de waarde in stand dat er werkelijk zo iets als de inhoud van een kunstwerk bestaat.

t.g. en Erik van der Wurff opgedragen

In 1984 kreeg ik van een collega filosofiestudent deze stencil toegestopt, met de opmerking dat het voor mij, met mijn belangstelling voor kunst en literatuur, boeiend zou kunnen zijn het oeuvre van Kafka te bestuderen zonder het te interpreteren. Het voorliggende boek is voortgevloeid uit dit genereuze gebaar. Pas dertig jaar later besefte ik dat het ging om een tekst van Susan Sontag, vertaald en gestencild door een onbekend persoon.

Iedereen heeft een soort van persoonlijke vormvisie. Bij alle grote kunstenaars is de kern van deze vormvisie al aanwezig in hun vroegste werk en tot op bepaalde hoogte bestond hun werk erin dit ritme geleidelijk te ontvouwen (...) De kunstenaar kan dit niet sturen, het maakt deel uit van zijn of haar aard (...) Hoe minder je je bewust bent van je eigen vormritme, hoe meer kans dat het rijker en voller zal worden en zich zal blijven ontwikkelen

Henry Moore, 1941

Waar het nu om gaat, is onze zintuigen opnieuw te leren gebruiken. We moeten leren meer te zien, meer te horen, meer te voelen. Onze taak bestaat er niet in zoveel mogelijk inhoud in een kunstwerk te vinden en nog minder van er meer inhoud uit te persen dan al aanwezig is. Het is onze taak de inhoud terug te dringen zodat we het ding zelf kunnen zien. (...) De opdracht van de kritiek zou erin moeten bestaan aan te tonen *hoe het is wat het is*, zelfs *dat het is wat het is*, in plaats van uit te leggen wat het betekent.

Susan Sontag, 1964

‘We zijn allemaal doortrapte oplichters, geloof niemand van ons.’

Hamlet tegen Ophelia, 1603

Inhoud

- 15 Inleiding
- 17 Over toeval en verdraagzaamheid
Denkend aan Isi Fiszman
- 23 Eetbare mayonaise
Dertig vragen voor Rogier Van der Weyden
- 27 De gouden vogel
Denkend aan James Lee Byars
- 31 Nieuwe aardappelen
Gesprek met Raoul De Keyser
- 39 Ik ben een maker, ik wil het zien en afsluiten
Een weerbarstig gesprek met Raoul De Keyser
- 47 Van oude spoken en dingen die niet voorbijgaan
Vademecum voor een prachtige tentoonstelling van Luc Tuymans
- 53 De wenkbrauwen van de clown
Gesprek met Luc Tuymans
- 75 Sokkels voor de nacht
Gesprek met Berlinde De Bruyckere
- 87 Over twijfel en openheid
Gesprek met Berlinde De Bruyckere
- 95 Een soort van uitblijvend antwoord
Gesprek met Berlinde De Bruyckere
- 101 Over zachte duivels
Gesprek met Elly Strik

- 105 Over raaf worden en donkere suikerbroden
Gesprek met Elly Strik
- 117 Over glazen tranen en grondig vergaan
Gesprek met Marlene Dumas
- 123 De discrete charme van piramides
Gesprek met Tamara Van San
- 145 Een nieuwe beeldtaal
Gesprek met Max Pinckers
- 157 De Grot van Plato in modern tenue
Gesprek met David Claerbout
- 163 De vrijwillige gevangenen van het cynisme
Gesprek met Luc Deleu
- 171 Barricades, romboëders en sinusoiden
Over nieuw werk van Luc Deleu en T.O.P. office
- 175 Getuige ten laste
Luisterend naar Philippe Vandenberg
- 181 Laarzen en pantoffels
Gesprek met Ronald Opbuis
- 187 Licht weerkaatsende, pokdalige obstakels
Gesprek met Ronald Opbuis
- 193 Een buitenaards wezen
Gesprek met Ronald Opbuis
- 197 Waarom ik zo schilder
Brief van Ronald Opbuis aan Hans Theys
- 199 Allemaal vliezen over elkaar
Gesprek met Robert Devriendt

- 203 Verzwegen verhalen
Gesprek met Robert Devriendt
- 209 De emmer van Narcissus
Dr. J. S. Stroop over de films van Marcel Broodthaers
- 221 Voor Stroop die dikwijls impotent is bij de vrouwtjes...
Brief van Panamarenko aan Hans Theys
- 225 Pop kan de pot op!
Panamarenko over pop art
- 228 Nog wat over pop art
Brief van Panamarenko aan Hans Theys
- 229 Knockando!
Gesprek met Panamarenko
- 249 Als voetsporen van een huppelende reus
Ontmoeting met Bernd Lobaus
- 257 In den beginne was het mes
Gesprek met Bernd Lobaus
- 265 Zes stuifmeeldraden
Gesprek met Bernd Lobaus
- 271 Een brok werkelijkheid
Gesprek met Peter Buggenbont
- 275 Over spontane zelfontbranding
Nocturne over de tekeningen van Carole Vanderlinden
- 279 Mon seul désir
Gesprek over de tekeningen van Carole Vanderlinden
- 283 De toeschouwer doet geen zak
Gesprek met Walter Swennen

- 299 Leve de huisvrouw!
Mini-gesprek met Walter Swennen
- 301 Het elementaire ontsnappen
Ontmoeting met Walter Swennen
- 307 Een diamantslijper met gevoel voor humor
Over de aquarellen van Damien De Lepeleire
- 313 Een Giacometti in huis kan nooit geen kwaad
Gesprek met Damien De Lepeleire
- 337 Ik doe dingen
Gesprekje met Danny Devos
- 339 Het tedere lawaai van arceringen en acné
Gesprek met Dennis Tyfus
- 347 Bompa Dichtzak Blootgelegd met Blikopener
Gesprekje met Dennis Tyfus
- 351 Knisperende kniespieren
Ontmoeting met Dennis Tyfus
- 357 Als de fladderende anus
Gesprek met Kati Heck
- 363 En avant la musique!
Over een sculpturaal voorstel van Ann Veronica Janssens
- 371 Sculpteren met tijd
Ontmoeting met Ann Veronica Janssens
- 379 Grenzen, flinterdun, maar niet te slechten
Vier vragen voor Michel François
- 385 Gedompeld in geschiedenis
Gesprek met Joban Creten

- 391 Over het geestrijke snijden en de ridderlijke schoonmaak
Gesprek met Patrick Van Caekenbergh
- 405 Goed, snel en helder wit
Gesprek met Guy Rombouts
- 417 Liefde is bling
Gesprek met Guy Rombouts
- 421 Rubens op een biljarttafel
Gesprek met Christopher Wool
- 427 Over gaten en bulten
Gesprek met Erwin Wurm
- 433 Penelope als schikgodin
Gesprek met Jerry Gorovoy over Louise Bourgeois
- 437 Alles over Sneeuwvitje
Over het vormdenken van Paul McCarthy
- 443 Aan gene zijde van Annette
Alberto Giacometti in Londen
- 447 Gelijmde broosheid
Vijftien minuten met Tracey Emin
- 451 IJkpunten in een onttoverde wereld
Gesprek met Frank Maes over Royden Rabinowitch

Inleiding

Toen mij enkele jaren geleden door een Cubaans kunstcritica werd gevraagd wat ik specifiek achtte aan de Belgische kunst, heb ik geantwoord dat het van navelstaarderij zou getuigen te geloven dat Belgische kunstenaars meer bricoleren dan hun buitenlandse collega's of een meer ontwikkelde zin voor het surreële zouden hebben dan de Fransen, de Spanjaarden of de Zuid-Amerikanen, om maar een voorbeeld te noemen.

Als er wel één ding is waarin wij excelleren, dacht ik, dan is het de acceptatie van de verscheidenheid.

Zou deze gedachte ook berusten op kortzichtigheid of gezichtsbedrog? Waarschijnlijk wel. Toen ik deze vermeend uitzonderlijke verscheidenheid bovendien trachtte in verband te brengen met een lange democratische traditie, een katholieke verduldigheid en een grote bereidheid en rekbaarheid van de talloze verzamelaars, kreeg ik van mijn gespreksgenote te horen dat dit een typisch burgerlijke overtuiging was.

Dat zou wel kunnen, want een burger ben ik zeker.

In elk geval schijnt de waarde van deze bloemlezing vooral te liggen in de verscheidenheid van de benaderingen. Althans, hierin zag ik een zin voor het samenbrengen van deze gesprekken, waarin ik samen met de kunstenaars op zoek ga naar hun specifieke artistieke vorm.

De onderliggende gedachte van dit boek is het contra-intuïtieve inzicht dat kunstenaars veel minder bezig zijn met zogenaamde ideeën dan algemeen wordt aangenomen. Tenslotte bestaan er maar weinig ideeën, maar eindeloos veel vormen. Kunstenaars werken natuurlijk met ideeën, maar ook met woorden, letters, beelden, tekeningen, anekdotes, herinneringen, verhalen, kleuren, klanken, patronen, ritmes, materialen en technieken die alle samenkomen in 'een oefenende omgang met de dingen' die hopelijk leidt tot ontsporingen, die op hun beurt leiden tot voorwerpen en beelden die je niet vooraf kan bedenken. Kunstenaars denken met vormen, niet met een daarvan scheidbare 'inhoud' of 'betekenis'. Als er al sprake is van een betekenis, dan ontstaat die achteraf, in de toeschouwer (die ook de kunstenaar zelf kan zijn) bij het kijken of luisteren naar de gemaakte dingen.

In totaal sprak ik de voorbije veertig jaar uitvoerig met meer dan 200 kunstenaars. De teksten in dit boek vormen daar verschillende soorten van neerslag van. Indien mogelijk, werden de teksten nagelezen door de kunstenaars in kwestie.



Over toeval en verdraagzaamheid

Denkend aan Isi Fiszman

In diepe droefenis schrijf ik u, verre lezer, in een wereld die mij steeds vreemder toeschijnt en leger, over oude zaken die zich immer blijven vernieuwen, zoals de kunst en de dood. 'Dankzij de dood blijft de wereld eeuwig groen, jong en fris,' schreef Marcus Aurelius tot zichzelf (in een wereld die nog geen lezers kende). Wist hij veel dat de wereld steeds ouder zou worden en grijzer, vuiler, kaler, grover, platter, dommer, lelijker en onwelriekender.

En nu is ook Isi Fiszman verdamppt.

Meteen nadat ik de voorbije zaterdag een ontroerende dag pratend en wandelend met hem heb doorgebracht, is hij ingeslapen en niet meer wakker geworden.

Een uitzonderlijk verzamelaar

Velen weten niet wie Isi Fiszman (°1938) is of was, ook al maken ze deel uit van de Belgische kunstwereld die onder meer dankzij hem gekenmerkt wordt door een buitengewone verscheidenheid en radicaliteit. Hij was een verzamelaar die ertoe deed, die het verschil maakte, die het verschil mogelijk maakte door een radicale galerie als Wide White Space volop te steunen door bij vrijwel elke tentoonstelling een werk te kopen, door A te financieren, door Pour te financieren, door tal van kunstenaars de mogelijkheid te geven onverstoord te werken, door hen de toestemming te geven te doen wat ze wilden doen, te zijn wie ze wilden zijn.

Vanaf de vroege jaren zestig was hij de eerste verzamelaar van het werk van Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Panamarenko, Hugo Heyrman, Bernd Lohaus, Daniel Buren, Carl Andre, James Lee Byars, Christo en vele anderen, die toen nog niet de beroemde kunstenaars waren die we vandaag kennen uit boeken en slecht gemaakte tentoonstellingen, maar mensen die anders in de wereld wilden staan. De laatste decennia ondersteunde hij kunstenaars als Angel Vergara en Lise Duclaux.

Tijdens de opening van een tentoonstelling bood Fiszman aan een bokaal van Broodthaers te kopen op voorwaarde dat hij hem kapot mocht laten vallen. Broodthaers verklaarde zijn artistiek geweten tijdelijk op te heffen en gaf toestemming de bokaal te laten vallen, op voorwaarde dat Fiszman hem de scherven terug zou bezorgen. En met die scherven maakte Broodthaers een van zijn mooiste werken: *Machine à poèmes*, dat hij aan Fiszman heeft geschonken.

Deze anekdote toont dat een verzamelaar belangrijk kan zijn als hij de geeste van iemands werk begrijpt. Panamarenko vertelde mij eens dat hij met Broodthaers stond te praten tijdens een vernissage in de Wide White Space, toen een keurige dame Broodthaers kwam feliciteren met de schoonheid van een vergiet dat gevuld was met eierschalen. Marcel liep naar het vergiet, plantte zijn vuist in de sculptuur en vroeg haar: 'En nu? Vindt u het nu nog schoon?'

Wie weet vandaag nog dat kunstwerken iets anders kunnen zijn dan verkoopartikelen, decoratieve opsmuk of tot 'beelden' en 'betekenissen' gereduceerde excuses voor pseudo-intellectueel gezemel? Welke museumdirecteur in ons land geeft blijk van enige inzicht in hun tegelijk poëtische en politieke kracht? Ik zie daar niets van. Tentoonstellingen zijn lelijk, samengeraapt, onzinnig, beschamend. Echte nieuwsgierigheid, naar de dingen zelf, lijkt niet meer te bestaan. De instituten hebben het echte, oude plastische denken opgeslorpt en spuwen het traag en ontdaan van smaak weer uit.

(De tentoonstelling met werk van De Keyser in het S.M.A.K., met de retrograde scheiding van oud en nieuw werk, de sombere eerste ruimte en de overtollige, patsverige, beschamende houten constructie in de grote zaal. De overbeladen Panamarenko-tentoonstelling in het M HKA, met de grafzerkkleurige sokkels van MDF. De afzichtelijke Beuys-tentoonstelling in dezelfde kelder. Voor alle jonge mensen telkens weer een verkeerd beeld oproepend van de wereld waar die werken zijn uitgetuimd en van de specifieke levensvisie van hun makers.)

Anders was het met Fiszman, die Andy Warhol in New York bezocht en hem vroeg welk werk hij het moeilijkst kon verkopen. 'Most Wanted Men,' antwoordde Warhol: een van zijn prachtigste poëtisch-politieke werken. En dan kocht Fiszman dat. In het S.M.A.K. bevindt zich een topwerk van Carl Andre, bestaande uit dunne metalen buizen die Andre in Nederland uit een gesloopt gebouw heeft gered. Uniek. Krachtig. Radicaal. Ongekuist minimalisme. Geen namaakwerk voor de markt, maar een uitzonderlijk denk-ding, een zijn-ding. Voor de helft eigendom van wijlen Konrad Fischer en voor de helft van... Fiszman.

Ook mij heeft Fiszman toestemming gegeven om te bestaan en te zijn wie ik was. Niet door iets van mij te kopen, maar door naar mijn toneelstukken te komen kijken, mijn teksten te lezen en samen met mij te wandelen door het Zoniënwoud, pretend over die keer dat een verstrooide Broodthaers pamfletten van het verzet ging afleveren bij de Gestapo, in de Boomkwekerijstraat, en als bij mirakel ontsnapte, over de passage in *The Damned* waarin de staalmagnaat een nazisymphisant aanduidt als zijn vicepresident en zo het lot van de Joodse gemeenschap bezegelt, of over zijn papa die, op de vlucht voor de nazi's, toen Isi vier jaar oud was, overleden is.

Fiszman schonk zich aan anderen, omdat hij zelf achtergelaten was in het donker. Hij zocht naar het licht. Hij droomde en hoopte. Hij wilde niet verzaken of opgeven.

Toen ik hem anderhalf jaar geleden voor de camera interviewde over A, vertelde hij dat hij soms de enige toeschouwer was, samen met Jef Cornelis.

'Je was alleen?' vroeg ik.

'Ja,' zei hij.

'Maar waarom deed je het dan?' vroeg ik.

En toen viel er een lange stilte.

'Omdat ik dacht dat we de wereld gingen veranderen,' zei hij.

Mijn wereld heeft hij in ieder geval veranderd. Al was het maar in mijn dromen.

Noodzaak en toeval

Tijdens zijn laatste levensdag, leek Fiszman begeistert. Urenlang, zonder verpozen, vertelde hij tientallen anekdotes en probeerde hij mij deelachtig te maken aan verschillende inzichten. Onstuitbaar ging hij door, van elf uur 's ochtends tot zes uur 's avonds. Soms weende hij, meestal lachten we. Ik probeerde alles te onthouden. Tussen half vijf en zes wandelden we door een afkoelend, duister wordend Zoniënwoud. Zijn herdershond was op een vreemde manier zacht geworden. Zolang we achter hem bleven, was hij rustig. Maar toen hij met een wilde sprong alsnog probeerde een jogger omver te duwen, kon Isi hem met enkele stevige rukken opnieuw tot de orde roepen. De avond viel snel, en snel sprak Isi, als op de laatste pagina's van *Honderd jaar eenzaamheid*.

Soms waren het nieuwe gedachten en anekdotes die hij uitsprak, soms waren het beelden, woorden en verhalen die ik hem al vaak had horen vertellen. Als bundels in een haarvlecht doken ze op en verdwenen ze weer, samenvloeiend tot een wonderlijke heldere stroom van beelden. En ineens

doek daar een cliché op, dacht ik de eerste seconde, maar dan werd alles helder en begreep ik hoe hij had willen leven, en waarom.

Het cliché was het befaamde vers 'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard' van Mallarmé, dat Marcel Broodthaers vaak heeft gebruikt. Ik had het al vaak door Fiszman horen vernoemen, en altijd had ik gedacht dat het werd aangehaald uit een soort van plichtsbesef of misschien zelfs uit geestelijke luiheid, maar ineens, daar in het bos, terwijl de duisternis om ons heen greep, werd alles gedurende enkele seconden wonderlijk helder.

Wat betekent dit vers eigenlijk? Binnen de poëtica van Mallarmé, denk ik, betekent het dat elk geslaagd gedicht een noodzakelijke taalkundige en zelfs visuele vorm heeft die je kan vergelijken met de schijnbaar noodzakelijke, maar uiteraard toevallige constellatie van sterrenbeelden. De perfecte, noodzakelijke vorm van een geslaagd gedicht, schreef Mallarmé, kan de toevallige, onzuivere aard van de taal, van de gesproken en door iedereen gebezigde taal, niet opheffen. Omgekeerd lijkt deze zin dus ook te zeggen dat je pas een bijzonder gedicht kan schrijven, als je de gebruikte woorden en zinswendingen kan ontrukken aan de geplogenheden van de gesproken of slecht geschreven taal, zodat mensen de woorden opnieuw gaan horen, zien, proeven en begrijpen, en zodat de gebruikte woorden en de daarmee gevormde gedichten of prozateksten een soort van autonoom bestaan krijgen, een soort van voorwerpen worden.

Waarschijnlijk vond Marcel Broodthaers in deze poëtica een legitimatie om gedichten te maken met voorwerpen zoals mosselschelpen en eierschalen en wat hun namen bij ons konden oproepen als associatie.

Voor Fiszman was de schoonheid of de relevantie van een kunstwerk verwant met de schoonheid van de wiskunde en de natuurwetenschappen, maar ook met een zinvolle, tolerante, ethische en politieke houding. Hij zag ze allemaal als voortbrengselen van een door toeval geregeerde wereld, waarin ontelbare combinaties soms tot bruikbare resultaten leidden. Hij citeerde *Le hasard et la nécessité* van de bioloog Jacques Monod, hij vertelde over een toevallig bezoek aan de plek waar Rabbi Meir Ben Baruch Von Rothenburg in 1286 werd gearresteerd, hij pleitte voor inclusieve samenlevingsmodellen, verwant met Ghandis pleidooi voor een verenigd India (in plaats van de jammerlijke opsplitsing in drie landen met drie verschillende religies) en met de waarheidscommissies van Nelson Mandela en Desmond Tutu. Alle denken is gissen. En hoe meer we ons durven vergissen, hoe meer vooruitgang we kunnen maken. 'Ce n'est pas grave de se tromper,' zei hij, 'c'est seulement grave de ne pas appliquer ce qu'on a appris, et de toujours commettre la même erreur'.

In een essay over Nietzsche, geschreven na de Tweede Wereldoorlog, betreurt Thomas Mann de eigen apolitieke houding tijdens het interbellum en hekelt hij het intellectualistisch bekritisieren van de cultuur, 'omdat alleen dit dunne laagje cultuur ons scheidt van het barbarendom'. Ik denk dat Fiszman daaraan zou hebben toegevoegd dat we juist daarom niet mogen vergeten dat dit dunne laagje cultuur door *trial and error* tot stand is gekomen, en niet als onafwendbare vrucht van een Goddelijk gestuurde ontwikkeling.

Want de persoonlijke betekenis die Fiszman toevoegde aan Mallarmé's vers, was dat elke geslaagde menselijke verwezenlijking ons niet mag doen vergeten dat de chaos er niet door werd opgeheven en dat de geschiedenis er geen richting door heeft gekregen. Misschien is er nog een gedicht na Auschwitz mogelijk, maar het mag de herinnering aan onze onmenselijkheid nooit wissen.

En dat betekent, eigenlijk, dat we ons altijd bewust moeten blijven van de toevalligheid van alles wat we hebben bereikt. En dat betekent dat we nooit mogen vergeten dat we eigenlijk niets weten. Dat we het persoonlijke telefoonnummer van God nooit zullen kennen en nooit zullen te weten komen wat Hij of Zij denkt. Dat we het Oude Testament ten eeuwigen dage zullen moeten blijven bestuderen en bevragen, zoals gebeurt in de Joodse traditie, en dat de excellentie van zoveel Joodse wetenschappers en kunstenaars misschien te maken heeft met het feit dat ze zijn voortgekomen uit een studieuze traditie, waarin niets voor definitief wordt gehouden en alles telkens weer ter discussie mag worden gebracht, herdacht en besproken. En dat we daarom tolerant moeten zijn en met respect moeten omgaan met mensen die we niet begrijpen. En dat elk denken dat gebonden is aan partijvoorschriften of groepsregels ons op lange termijn altijd zal schaden, omdat het niet open is, omdat het niet kan bewegen, omdat het zich niet kan aanpassen, omdat het eigenlijk, in wezen, geen denken is, maar een dodelijk herkauwen van woorden, klanken en uitgewoende beelden.

En dat Fiszman daarom alle mensen wilde helpen die probeerden te denken vanuit het besef van hun onwetendheid of op een eenzame manier probeerden vorm te geven aan een meerduidige, open benadering van de werkelijkheid.

Intussen waren we aan zijn huis gearriveerd. 'Ik ril over mijn hele lichaam,' zei hij, 'ik stop vlug mijn lul in het stopcontact om mij weer op te laden en dan ga ik meteen naar bed. Ik voel mij ineens heel moe.'



Eetbare mayonaise

Dertig vragen voor Rogier Van der Weyden

Enkele jaren geleden maakte ik kennis met de restauratrice Irene Glanzer, die samen met Elisabeth Bracht en Louise Wijnberg het schilderij *Cathedra* (1951) van Barnett Newman restaureerde voor het Stedelijk Museum in Amsterdam. Ze vertelde dat niemand weet welke penselen deze kunstenaar gebruikte en dat vooraanstaande restauratrices zoals Carol Mancusi-Ungaro (Whitney Museum en Harvard) zich deze dagen bezighouden met het zo nauwgezet mogelijk interviewen van kunstenaars om zoveel mogelijk informatie over hun werkwijze te vergaren voor ze overlijden.

Dit hoopvolle bericht herinnerde mij aan de verzuchting van Claude Lévi-Strauss dat hij wel wist welke vragen zijn voorgangers hadden moeten stellen aan de voorouders van de bewoners van het Braziliaanse woud die hem op dat moment omringden, maar dat hij zich niet kon voorstellen welke vragen hij zelf kon stellen om de nieuwsgierigheid van zijn opvolgers te bevredigen. Zo kwam ik op het idee drie kenners van het werk van Rogier Van der Weyden uit te nodigen om voor ons op schrift te stellen welke tien vragen ze hem zouden stellen als hij vandaag op miraculeuze wijze tot leven kwam. Zoals ik had verwacht, maar niet zonder mij te verrukken, hadden ze alle drie verschillende vragen. Ik hoop dat u er even veel plezier aan beleeft als ik.

Een van deze drie kenners, Lorne Campbell, publiceerde in 1974 een prachtig boek over Rogier Van der Weyden, dat mij tot tranen toe geroerd heeft, toen ik het in een trein van Brussel naar Antwerpen traag en ademloos doorbladerde en gretig las. Het meest ontroerende, voor mij, was te zien hoe hij uit de schilderijen vrouwegezichten isoleerde en uitvergrootte, alsof de afgebeelde personen mensen waren die hij kende. In dit ontroerende boek schrijft Campbell dat Rogier de neuzen van zijn personages kunstmatig verlengde, omdat dit hen een vromer uitzicht gaf. Ik had het Antwerpse station echter nog maar pas verlaten, toen ik een vrouw ontmoette met precies zo'n lange, vrome neus als de dames en heren op Rogiers schilderijen. Ik maakte een foto van de dame in kwestie en mailde de foto, zonder bijschrift, naar Londen.

'I know,' schreef Campbell enkele uren later terug, 'Since 1974, I have seen hundreds of them in Britain as well.'

Dirk De Vos (°1943)

1. Ik had u onmiddellijk herkend toen ik u stond op te wachten in het Centraal Station van Brussel door een latere portrettekening, gemaakt naar een schilderij dat dus wel degelijk uw trekken weergeeft. Ik vermoed dat het geen zelfportret is. Wie was de schilder van dat portret dat helaas verloren is gegaan?
2. Was Robert Campin uw leermeester?
3. Hoe komt het dat uw schilderijen onderling zo verschillen in de afwerking en in de grote formaten zelfs ronduit zwakke partijen vertonen, excuus voor deze onbeschaamde vraag die niet als kritiek is bedoeld?
4. Is het waar dat u Jan van Eyck persoonlijk hebt gekend en was hij van een oudere generatie?
5. Was uw vrouw Elisabeth, wier moeder een Van Stockhem was, soms niet de nicht van Ysabel de Stoquain, duidelijk een verfransing van Van Stockhem, die getrouwd was met Robert Campin?
6. Is de tekening die allusie maakt op de 'Scupstoel' en die het enige nog bewaarde ontwerp is van een reeks satirische gebeeldhouwde kapitelen op de benedenverdieping van het stadhuis van Brussel, wel degelijk van uw hand?
7. Ik wil u geen hartaanval bezorgen, maar leidde de opdracht voor de vier *Gerechtigheidsstaferekenen*, die in 1695 onder een Frans bombardement van het stadhuis in Brussel in de vlammen opgingen, tot uw definitief vertrek uit Doornik doordat Brussel u naar aanleiding hiervan als stadsschilder aanstelde?
8. Was de verf die u gebruikte verdunbaar met water, ook als ze gebonden was met olie (wij noemen dat een emulsie), een beetje zoals thans onze mayonaise? Maar misschien kende u al eetbare mayonaise?
9. Wanneer u iemand portretteerde, neem ik aan dat u eerst een afzonderlijke tekening maakte. Poseerde die persoon ook nog eens tijdens het schilderen?
10. Hebt u ooit een schilderij gemaakt zonder een bepaalde bestemming of zonder dat u er een opdracht voor kreeg?

Lorne Campbell (°1946)

1. Eerst zeggen dat de *Gerechtigheidsstaferekenen*, die geschilderd werden voor het Brusselse stadhuis, verwoest werden. Zou u ons alstublieft willen vertellen wat u zich nog van deze schilderijen kan herinneren?
2. Het wandtapijt van *Trajanus en Herkenbald* tonen (Historisches Museum, Bern). Wat zijn de voornaamste verschillen tussen dit werk en uw schilderijen voor het Stadhuis?
3. Welke positie bekleedde u in het atelier van Robert Campin?
4. Waar bevond zich uw atelier en hoe organiseerde u de samenwerking met uw medewerkers?
5. De *Kruisafneming* van het Prado tonen. Bent u het ermee eens dat dit het beste schilderij is dat u hebt gemaakt?
6. Welke bedoelingen had u met deze voorstellingswijze van de *Kruisafneming*?
7. De *Kruisiging* van het Escoriaal tonen en uitleggen welke schade het heeft opgelopen. Vond u het aangenaam dit schilderij te kunnen maken zonder bemoeienissen van een opdrachtgever?
8. *Portret van een dame* uit Washington tonen. Zou u ons iets willen vertellen over deze dame en over de manier waarop u haar hebt geschilderd?
9. Zou u ons willen vertellen over uw schilderij (dat in Genua is terechtgekomen en dat wij enkel kennen van een beknopte beschrijving van Bartolommeo Facio) van een parelend bezwete, badende dame in het gezelschap van een hondje en twee jongelingen die haar door een kier bespieden?
10. Bent u in Italië geweest? Zo ja, wat waren uw indrukken van dit land en haar kunst?

1. Ziet u zichzelf als een kunstenaar of als een ambachtsman?
2. De figuren in de *Kruisafneming* (Prado, Madrid) zijn opgesteld in een bak. Het is een vergulde bak die we kennen van gesneden retabels. Stellen deze figuren levende wezens voor of gepolychromeerde beelden? De figuren zijn eigenlijk te groot voor de bak. Doet u dit bewust, om een spanning te creëren die het beeld sterker, dramatischer maakt?
3. Hoeveel tijd nam het vervaardigen van de *Kruisafneming* in beslag?
4. Hoe groot is de oppervlakte van uw atelier? Kan u de indeling beschrijven? Wat staat er? Hoeveel mensen werken er en hoeveel mensen schilderen daadwerkelijk mee?
5. Hoeveel schilderijen hebt u gedurende uw loopbaan vervaardigd en van welke houdt u het meest?
6. Hebt u boeken? Welke?
7. Uw zoon, Pieter Van der Weyden zal u opvolgen. Kan u zijn werk beschrijven? In hoeverre verschilt het van het uwe? (De meester van de St. Catharina Legende zal later vereenzelvigd worden met deze zoon.)
8. Vertel ons over uw leertijd, welke schilders kende u persoonlijk?
9. Op de buitenluiken van de *Bladelin-triptiek* (De Vos, cat. nr. 15) is een *Annunciatie* geschilderd die duidelijk van een andere, zwakkere hand is. Werd deze schildering in uw atelier vervaardigd? Door wie? En zoniet, werd deze schildering dan later aangebracht? Hoe ging dit in zijn werk?
10. In het *Retabel van de Zeven Sacramenten* (De Vos, cat. nr. 11) zijn tien koppen op een intermediaire drager van tinfoelie geschilderd en opgekleefd. Waarom werd dit gedaan?

4 juni 2008

De gouden vogel

Denkend aan James Lee Byars

Ik ontmoette James Lee Byars (°1932) in oktober 1996, een half jaar voor zijn overlijden. Enkele weken eerder had Maria Gilissen hem bezocht in een bejaardentehuis in Santa Fe, waar hij in afwachting van zijn dood rustig gehouden werd met pillen. Maria Gilissen week enkele dagen niet van zijn zijde, bood de verplegers aan zich te ontfermen over het toedienen der medicijnen en verstopte de pillen. Toen ze merkte dat Byars langzamerhand herstelde, besloot ze terug te keren naar België om een volmaakte reddingspoging voor te bereiden. Bij haar tweede bezoek liet ze zich aflossen door Jule Kewenig en Stephen Mckenna tot Byars in staat was het bejaardentehuis te verlaten en naar Europa te reizen. Enkele dagen na zijn aankomst belde ik aan bij Maria Gilissen om enkele notities op te halen. Mevrouw Gilissen was niet thuis, maar ik werd opengedaan door haar veelarmige assistente Krystyna Szymorowski, die mij voorstelde aan de kunstenaar.

Byars zat aan de eettafel en knipte met een grote schaar ronde vormen uit foto's. Hij droeg een zwart fluwelen pak en een heel lange, zwarte, kanten sjaal. Hij dronk rode wijn en stopte af en toe een heel dun plakje parmaham in de mond, dat had liggen drogen op een voor de open haard gelegd, bordeauxkleurig, fluwelen kussen.

'Leg nog wat blokken op het vuur,' zei hij tegen Krystyna, 'waar verstoppen jullie dat hout, trouwens? Leg nog wat blokken op het vuur, ik bevries. Wat vind je van dit portret van Maria?' vroeg hij aan mij. 'Het is een goed portret, vind ik. Ik heb het zelf gemaakt.' Hij toonde mij het gezicht van Maria Gilissen, dat hij uit een foto had geknipt alsof het voor een medaillon bestemd was.

'Ze lijkt op een madonna,' zei ik, 'zo heb ik haar nog nooit gezien.'

'Een tank,' zei hij, 'ze is een tank... Zo'n armen heeft ze. Ze pakt hier een ton op en daar, in elke hand een ton, en dan begint ze te stappen. Ze is opgegroeid in een Nederlands dorpje in de buurt van Maastricht... Welke vind jij de beste?'

Hij had een nog niet verknipt portret van Maria Gilissen van een stapeltje genomen en schoof erover met een wit blad waar een cirkel was

uitgespaard. Hij toonde twee manieren om de foto te kadren. Ik zei dat ik de tweede manier de beste vond. 'OK,' zei hij, 'knip maar uit.' Dan riep hij naar Krystyna, die in een andere kamer werkte.

'Krystyna heb je nog een kopie van die foto? Breng nog eens een kopie van die foto! En een schaar voor Hans! En meer hout op het vuur!'

Ik keek naar de andere cirkelvormig uitgeknipte fotootjes en ik herkende het door Marcel Broodthaers gemaakte portret van Marcel Lecomte, een foto van Marie-Puck, een portret van Isi Fiszman en een piepkleine ballekenskop van Mario Merz.

'Zou je even naar boven willen lopen en in mijn kamer een fotootje zoeken?' vroeg Byars. 'Ik moet het op de vloer hebben laten vallen.'

Ik ging naar de derde verdieping en begon de vloer af te zoeken. Na enkele minuten vond ik, onzichtbaar weggezonden in de textuur van een ruw geknoopt, wit tapijt, een minuscuul rond fotootje met een diameter van ongeveer drie millimeter. In het midden ervan bevond zich een vrijwel onzichtbaar zwart stipje. Ik raapte het fotootje op en bracht het naar beneden.

'Het is een vogel,' zei Byars, 'je moet ernaar kijken met het vergrootglas.'

Ik keek naar de foto met het koperen vergrootglas dat op de tafel stond en ik ontdekte dat het zwarte stipje twee vleugeltjes had... twee ragfijne, naar beneden doorbuigende lijntjes. Ik was getroffen door de elegantie die schuilging op dit onooglijke stukje papier.

'Er staat een vogel op,' zei ik. 'Mooi!'

'Ik heb in Parijs pas een fraaie tentoonstelling over vogels gezien,' zei Byars. 'Er staat een wonderlijk vliegtuig van Panamarenko, een soort van vliegend platform genaamd *Bernouilli*. Het is een werk naar mijn hart. Er is ook een petieterig oorhangertje met vijf witte veertjes te zien, en daar hebben ze dan de vogel van Brancusi naast gezet. Prachtig! Een magnifiek evenwicht. Hier een vliegtuig van Panamarenko, daar een minuscuul hangertje en ginder de Brancusi! En de kooi! De kooi is buitengewoon! Met vijf paartjes zeldzame vogels die Franse ornithologen hebben meegebracht uit het Australische regenwoud. Ze zijn ze zelf gaan halen. Ze hebben zorgvuldig vijf paartjes uitgekozen, en die zitten nu in die kooi. Vijf bij zes bij acht meter! En de achterwand is een zilveren spiegel! En dan vijf roestvrijstalen staven waar ze op kunnen zitten, de ene boven de andere, waar ze willen. En hun voedsel wordt geserveerd in twee keer vijf kommetjes van Chinees porselein van de Sung-dynastie en in elk kommetje zit verschillend voedsel. En elke dag komen die ornithologen met verrekijkers kijken of alles nog in orde is. Om te zien of ze gelukkig zijn. En ze zijn gelukkig! Ze hebben niet één veertje verloren! En de vrouwtjes

zitten zichzelf de hele tijd te bekijken in de spiegel en ze geven zichzelf kusjes tegen de spiegel en de mannetjes kijken een beetje rond. Maar er is één mannetje... dat is de chef. Hij is ongeveer één centimeter groter dan de andere vogels. En hij is de baas. Hij zit helemaal boven. Te slapen. Behalve als er wat mis is, dan trekt hij één oog open. En die vogel – het is een mannetje – dat is de chef. Hij is helemaal geel, keizerlijk geel, en hij zit altijd boven. Zijn vrouwtje is olijfgroen. Olijfgroen, met gele pootjes en een geel snaveltje. Daaraan kan je zien dat ze zijn vrouwtje is, aan die gele pootjes en dat gele snaveltje. Maar hijzelf is helemaal geel, keizerlijk geel, met gele pootjes en gele lippen en gouden ogen. Hij is de chef. En toen ik toekwam zat hij zich te wassen in de grote porseleinen kom die dienst doet als bad. Ik droeg de jas die achter je hangt.'

Ik keek achter me en zag een roodfluwelen jas die versierd was met zwarte, kanten vlinders.

'Hij was zich volop aan het wassen, maar zodra ik de zaal binnenkwam, hield hij ermee op om rustig te kunnen kijken. Hij keek niet naar mij, maar naar de vlinders. Want die eet hij normaal gezien op. En dan deed hij een onzichtbaar teken naar zijn vrouwtje, dat zichzelf boven voor de spiegel zat te kussen, maar dat meteen naar beneden kwam gevlogen en aan zijn linkerzijde ging zitten, een beetje naar achteren, zoals het hoort. En dan zei hij: "Kijk, vlinders!"

Maar zijn vrouw antwoordde: "Idioot, dat zijn geen vlinders, dat zijn kanten versierselen, en jij zit opgesloten in een kooi." En toen vloog ze weer naar boven om zichzelf te gaan bewonderen voor de spiegel... De chef beëindigde rustig zijn toilet en vloog dan ook naar boven om een tukje te doen op de hoogste zitplaats.

Misschien waren hun woorden lichtjes verschillend,' besloot Byars, 'maar ze hadden het in elk geval over die vlinders en het is een waar gebeurd verhaal.'

2 augustus 1997

Nieuwe aardappelen

Gesprek met Raoul De Keyser

Zes uur 's ochtends. Uit de bek van een merel gulpen gele ellenbogen die in mijn hoofd nazinderen als verlichte eilanden met ondenkbare, steeds wisselende contouren. Ik kan niet slapen, want gisteravond heb ik Raoul De Keyser (°1930) ontmoet. En ik ben vergeten hem iets te vragen over de knipsels van Matisse. En ik moet nu alles opschrijven voor ik het vergeet... Eergisteren heb ik voor het eerst aandachtig naar enkele schilderijen van hem gekeken, wat ik zo lang mogelijk heb uitgesteld, mijn overtuiging indachtig dat sommige ontmoetingen of pogingen tot begrip zo lang mogelijk verdaagd moeten worden, kwestie van voldoende onverwerkte schoonheid over te houden voor de dagen en nachten die nog komen moeten. De schilderijen waren pas naar Antwerpen gebracht en iemand had ze voor mij uitgepakt. Ze stonden op de vloer. Op handen en voeten kroop ik van schilderij naar schilderij, verrukt over hun vederlichte factuur. 'Een oefening in het wit!', dacht ik. 'Een volledig terugtrekken van de legers en een blootleggen van de wapenen! Maar dan zonder pathos... Als een dichter die met drie doorzichtige woorden alle kracht van de literatuur oproept en tegelijk haar broos skelet durft te tonen...'

Mijn hopeloze taak betrachtend iets van mijn ontroering op u over te brengen, en voor één keer verzakend aan mijn weigering kunstwerken te vergelijken met andere dingen, haal ik hier voor u enkele lukraak gekozen regels aan uit het werk van Nescio: 'En de heuvels waren te laag en niet steil genoeg, hoe kon je daar moe van worden? En moe moest ze worden of ze sprong uit elkaar van kracht, in scherven van dichteresje en vrouw en courtesane. Bovenop keken ze in een dalletje met hellende zwarte en gele en groene rechthoekige veldjes en denboschjes en eiken hakhout er tussen op de hellingen. En daaroverheen in de vlakke, uren ver met niets markants erin, alleen een recht brok rivier, dat breed van hen wegliep, tot waar i zich in een bocht verloor. Daaraan, heel klein, de roode afdaken van steenbakkerijen en hun schoorstenen, hoog en toch verloren in de wijde...'

Snel geschilderde, witte, transparante sluiers, die hier en daar door hun superpositie de dunste weergave tonen van wat een schilderij kan



zijn. Flinterdunne schilderijen, die schalks het schilderen vieren. Geen iconisering en tegelijk afbraak van de macht van het beeld in een schiftende factuur, zoals bij Tuymans, zelfs geen tactische bespiegeling over het in een schilderij kantelen van een slechte tekening, zoals bij Swennen. Alleen maar schilderen. Zo dun, dat een mogelijk beeld zich enkel opricht op de dunste beentjes, omdat het alleen ontstaat uit het ineens schuiven van de dunste namaakvlakken. Dun dus. Met hier en daar een uitgespaarde of toegevoegde vlek, soms vettig, maar meestal dun. Wat een lef! Dacht ik. Wat een kracht! Wie durft nog dunner? Zo vrolijk! Zo dansant! Zo vrij!

En na mijn bezichtiging van de nieuwe schilderijen reed ik op een geleende fiets door de stad, naast de jonge beeldhouwer Michael Wiesner. De wereld was helder. Ergens op de tweede verdieping stootte een jonge moeder een venster open, zodat aan de overkant van de straat een hoekstoot van licht een flitsende kerf in de gevel sloeg. 'Je sculpturen zijn schoon,' riep ik boven het verkeerslawaaï uit, 'maar ze hebben geen onderkant of geen achterkant. Dat kan geen kwaad, maar je moet het wel weten... Je zou ze ook een achterkant kunnen geven en misschien tentoonstellen met een soort steun, zoals Afrikaanse deuren tentoongesteld worden. Je moet eens kijken naar die platte, witmarmeren boon van Giacometti. Ik denk dat die op een soort van steuntje tentoongesteld wordt.'

'Waar ga je nu met De Keyser over spreken?' riep Michael boven het overbelichte spektakel uit. 'Hij wil niet met mij spreken,' riep ik terug. 'Hij wil niet meer geïnterviewd worden. Hij is het beu. Hij is pas nog geïnterviewd en hij was er ziek van. Maar ik ben blijven aandringen. En ten slotte is hij gezwicht. Hij wil niet geïnterviewd worden, maar hij is wel bereid tot een gesprek. Op voorwaarde dat het niet langer duurt dan twintig minuten. En hij wil niet uitleggen *waar zijn schilderijen over gaan en hoe ze gemaakt zijn*. En hij wil geen enkele vraag beantwoorden over andere kunstenaars... Hij heeft overschot van gelijk.'

We fietsten snel door de aan scherven vallende stad, zwenkend tussen auto's, andere kleurvlekken en plots vallende schaduwen en gaten van licht. 'Maar waarover ga je dan spreken?' riep de jongeman. 'Ik ken hem niet,' riep ik terug. 'Ofwel neemt hij zijn werk absoluut ernstig, als een soort van mystieke missie, ofwel moet het mogelijk zijn hem te vragen of hij de twee gele vlekken op de rand van het schilderij *Ready* ook grappig vindt en hoe hij ze erop gezet heeft. En als hij niet antwoordt, zal ik zeggen dat Bacon ze erop gesmeten zou hebben. Wat niet waar is, natuurlijk, want de vlekken

zijn veel te groot en te precies, maar ze hebben wel een gelijksoortige functie als de meeuwenschetten van Bacon, omdat ze voor het schilderij geschoven lijken en een bijkomende picturale diepte oproepen. Als we dan niet aan de praat raken, zal het lastig worden.'

Het gesprek dat geen interview mocht zijn

Het is avond. Raoul De Keyser zit in een geheime kamer op een chaise longue, omdat hij onlangs zijn rug heeft bezeerd. Voor hem, tegen de muur, hangt een prachtige affiche met een in het blauw gedrukte, getekende vrouwenfiguur van Giacometti. Daarnaast hangen een tiental prentbriefkaarten en twee affiches met afbeeldingen van eigen werk. Bovenop de gordijnkast rust een wit wolkje van Luk Van Soom. Verder tref ik er een beperkte bibliotheek voor dagelijks gebruik aan. Ik herken het boek *Beeldarchitectuur en kunst* van Jean Leering, Goethes *Italiaanse reis*, *Matisse at Villa Le Rêve* van Marie-France Boyer, een boek van Paul Léautaud en boeken over Seurat, Henry van de Velde, Warhol, Giacometti en Picasso.

Ik heb uw nieuwe schilderijen gisteren gezien. Samen vormen ze een lichtvoetige oefening in het wit. Ze zijn heel grappig.

RAOUL DE KEYSER: Ja, dat wordt wel eens beweerd over mijn werk.

Bijvoorbeeld de twee gele eilanden op de rand van het schilderij 'Ready'. Ze zijn grappig omdat ze iets vertellen over het maken van schilderijen, terwijl ze eigenlijk zouden moeten zwijgen. Ze hebben iets ongepasts, omdat ze ondanks alles willen bestaan. Ze willen er zijn zonder te voldoen aan de verwachtingen en geplogeden. Het zijn 'aardappelen': vormen die geen berkenbare vormen zijn... Hoe hebt u ze eigenlijk aangebracht?

DE KEYSER: (Zwijgt.)

Bacon zou ze gesmeten hebben.

DE KEYSER: Het lila werkje dat u daar ziet heb ik ook gesmeten. (Hij wijst naar een van de prentbriefkaarten op de muur, waarop het werk *Bleu de ciel* uit 1992 afgebeeld staat.) En het werk achter u. (Het werk *Front*, dat afgebeeld staat op pagina 77 van de *Troublespot-catalogus*.) Daar heb ik met de tube naar gesmeten. Dan moet je beducht zijn voor karpersprongen.

De onderschildering hebt u gemaakt met een vod?

DE KEYSER: Ja. Zoals ik in dit schilderij het eindresultaat bewerkt heb met mijn schildersvod omdat ik het raster te mooi vond. (Hij wijst naar het schilderij *Lok* uit 1995, Ludion, p.66. De titel wordt daar vertaald als *Decoy*, zodat de knipoog naar het Franse woord 'loque' verloren gaat.)

Wat zijn karpersprongen?

DE KEYSER: Als de tube het doek eerst raakt met haar staart en dan kantelt, kan ze vreemd terechtkomen... Je kan ook een kerf als resultaat krijgen... U ziet het, we moeten altijd waakzaam blijven...

Om gepast te reageren wanneer het schilderij zichzelf maakt.

DE KEYSER: Als de tegenstander iets loslaat, moet je ervoor zorgen dat je die gebeurtenis exploiteert. Veel dingen liggen vooraf niet vast... Bijzaken kunnen bijvoorbeeld hoofdzaken worden... Het schilderij *Crook* is bijvoorbeeld vertrokken van een tekening, maar de hoek in de tekening was anders.

Wat betekent het woord 'Crook' voor u?

DE KEYSER: Een elleboogstoot... Ik zou nog eens in het woordenboek moeten kijken...

(Bladerend in het woordenboek.) Het staat hier: 'A bend, curve or book... Anything booked or curved. A professional criminal...'

DE KEYSER: (Glimlacht.)

Bij elke kunstenaar vraag ik mij af op welke manier zijn of haar kijkbeeld is voortgevloeid uit een gevoeligheid die voorafging aan hun werk. Maar in uw geval lijkt die vraag absurd te worden, omdat het visuele ritme van uw werk zozeer verbonden is met de textuur van de schilderijen en u altijd zoekt naar een vorm van dubbelzinnigheid: de blauwe strepen in 'Closerie V' vormen geen voorstelling van een zonneblind, maar ze roepen er wel een beeld van op. Herinnert u zich in uw geval zo'n voorafgaande visuele gevoeligheid of denkt u dat uw persoonlijke visuele wereld volledig tot stand is gekomen door het schilderen?

DE KEYSER: Ik denk dat die volledig is voortgevloeid uit het schilderen.

Zonder uw werk zou ik natuurlijk niet kunnen spreken over uw visuele gevoeligheid, omdat er niets zichtbaar zou zijn. En uw schilderijen zijn echte schilder-schilderijen, in die zin dat het vruchten zijn van een schilderend denken over schilderen. Maar volgens mij moet uw beeld van de werkelijkheid vroeger ook al uiteengevallen zijn in verschillende vlakken. Of sommige kleurlekken moeten zich soms beel autonoom gedragen hebben.

DE KEYSER: U zet mij aan het denken. (Lacht.)

Giacometti probeerde de opbollende materie te tekenen die zich bevindt onder het prentje dat wij erop projecteren. Op deze affiche zien we de in luchtige, blauwe kringelingen gevatte opbollende of holle vormen van een vrouwspersoon... Het werk ontroert ons, omdat we die warrelingen herkennen zonder dat we ons herinneren waar we ze al eens hebben gezien... Twee weken geleden, in Parijs, heb ik met mijn zoon Cyriel lang staan kijken naar zo'n maarwis-achtige, smalle kop. 'Die kop zwelt op als je er lang naar kijkt,' zei Cyriel. En dat was ook zo. En toen we buitenkwamen heb ik drie mensen gezien die zo'n smalle kop hadden. De derde persoon was een vrouw met een grote, zwarte bril. De bril deed niets af aan het effect.

DE KEYSER: Toevallig heb ik hier een boekje over Giacometti liggen... (Hij haalt een boekje tevoorschijn dat geklemd zat tussen de chaise longue en de muur.) Er zit een knipsel in met een beeld dat mij echt heeft ontroerd... Voor zover we in deze tijden nog over ontroering mogen spreken...

Elke dag moeten we de droogstoppels en betweters van onze tijd eraan herinneren dat er een niet-sentimentele, verstandelijke ontroering bestaat die op een visuele manier oproepen kan worden...

DE KEYSER: Achter u, op de boekenplank, bevindt zich een tentoonstellingsfolder met een andere foto van hetzelfde beeldhouwwerk...

(We kijken samen naar twee zwart-wit foto's van *L'objet invisible*, een uit de jaren dertig daterende, Afrikaans of Etruskisch aandoende, houten vrouwenfiguur van Giacometti.)

Ik was in Parijs het meest ontroerd door de beelden uit deze periode. Ik vind ze ongelooflijk mooi...

DE KEYSER: (Knikt.)

Maar u ziet toch dat het lichaam van de vrouw uit elkaar lijkt te vallen? Elk lichaamsdeel lijkt zich autonoom te gedragen. U zou bijvoorbeeld alleen het vooraanzicht van haar linker dijbeen schilderen en u zou het laten rondzweven in het schilderij.

DE KEYSER: U doet mij twifelen...

Wat u in deze sculptuur aantrekt, vermoed ik, is juist het feit dat de vrouw uit elkaar lijkt te vallen. Ze wordt visueel alleen samengehouden door de omlijsting van de rugleuning achter haar, net zoals u in een van de grote schilderijen in deze tentoonstelling rechtsonder een extra boek toevoegt met twee dikke, witte strepen.

DE KEYSER: U zegt dat ze uiteen lijkt te vallen... Ik vind eerder dat ze er gemonteerd uitziet. Als een stapeling... Hoe zou u een zijwaartse stapeling noemen?

Een mooie vraag... Bedoelt u dat we naar uw werk kunnen kijken als naar zijwaartse stapelingen?

DE KEYSER: (Glimlacht.)

Hoe noemt u de onbepaalde vormen in uw werk, die ons aan aardappelen doen denken, maar dan aardappelen die soms de vorm aannemen van rafelige vlaggen, zoals hier bijvoorbeeld? (Untitled, 2006. Te zien in de Zwirner-catalogus van 2006.)

DE KEYSER: Ik heb daar geen naam voor. Maar de vlek die u aanwijst, is voor mij een zwierende schommel.

Op twee schilderijen kunnen we bovenaan de rode boekjes zien waarmee u het formaat van het doek hebt aangegeven voor u het hebt opgespannen.

DE KEYSER: Ja, ik span mijn doeken zelf op. Ik ben de zoon van een timmerman. Ik wil het contact met de dingen behouden... Verder is het soms goed dat je die rode hoekjes nog kan zien, omdat ze helpen het doek vast te zetten... U noemt mijn huidige tentoonstelling een 'lichtvoetige oefening in het wit'. Voor mij bestaat de tentoonstelling uit twee delen. Enerzijds zijn er inderdaad de kleinere, lichtvoetige werken, maar anderzijds zijn er ook de twee grote, stugge werken... Ik durf zeer snel

werken, maar die vlugheid houdt precisie in. Soms mag het niet langer duren, soms moet iets gezet worden.

U hebt het nu over de snelheid van Léautaud, die elke tekst in één ruk wilde schrijven, maar niet zonder het honderdduizend keer te proberen, tot de tekst zichzelf had gestileerd...

DE KEYSER: Ik herinner mij dat ik eens een onderschildering had voorbereid waar ik alleen nog een overhoekse lijn aan toe wilde voegen. Dat heeft maanden geduurd, omdat ik wilde dat de lijn het doek nauwelijks zou raken en omdat ik bang was dat ik mijn onderschildering zou bederven. Het moest in één juiste beweging gebeuren, als een sprong over een ravijn... Maar soms wil ik ook een grappige, een dansende of een stugge lijn neerzetten, natuurlijk... En over het wit... Ik heb de fond van deze schilderijen zeer licht geschilderd om het lichtvoetige te benadrukken, het beweeglijke, zodat je je afvraagt waarom sommige vlakken geen twee meter van het doek wegvliegen. Ze hangen zeer los aan elkaar...

Nu zegt u het zelf!

DE KEYSER: (Lacht.)

Dirk De Vos schreef dat u schilderijen maakt met vlakken die een niet-figuratieve, maar concrete werking hebben, als wentelende fragmenten van filmsets. Ik denk dat u leeft in een wereld van loshangende flarden...

DE KEYSER: Bent u er zeker van dat u geen psychologie gestudeerd hebt? (Lacht.)

Het spijt mij, maar uw tijd is om.

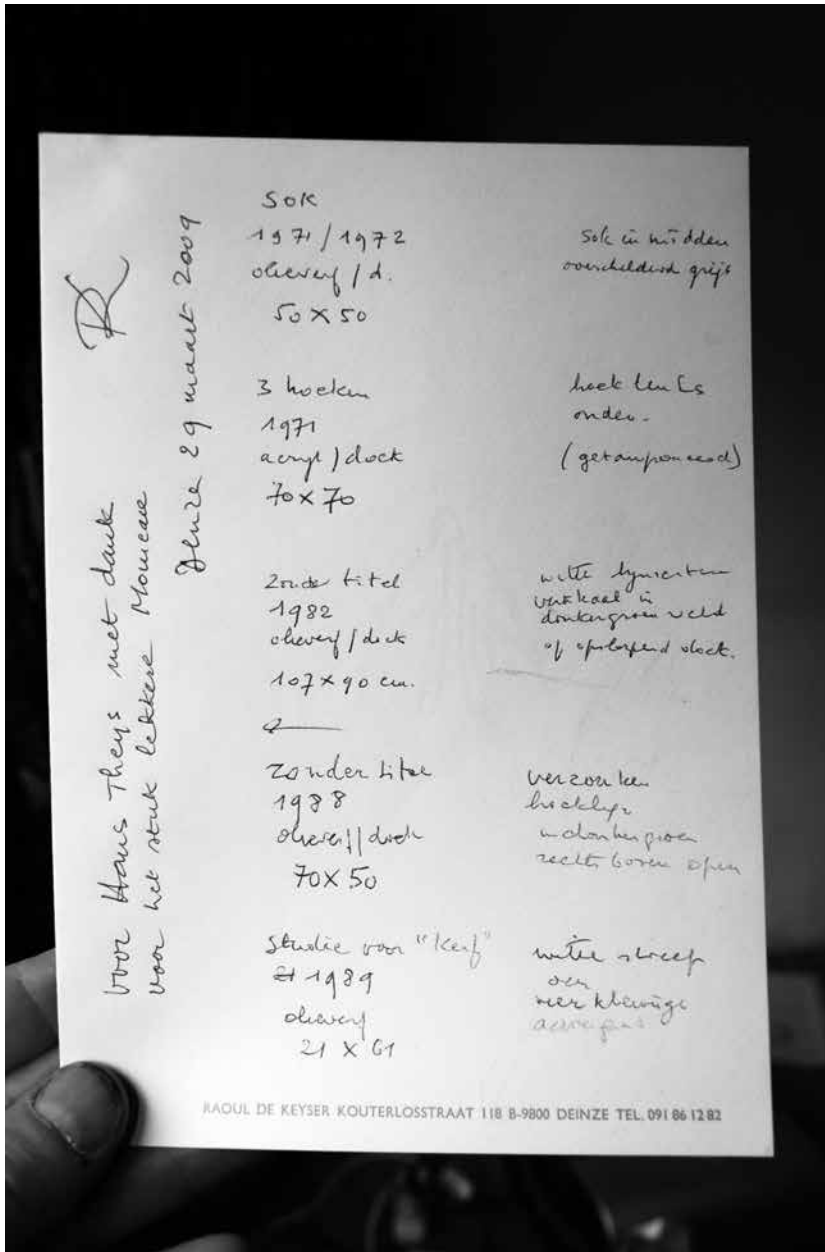
22 februari 2008

Ik ben een maker, ik wil het zien en afsluiten

Een weerbarstig gesprek met Raoul De Keyser

Op een stralende zondagmiddag stuur ik mijn door zichzelf aangedreven voertuig onder laaghangende, aan de onderkant blauw, paars of grijsachtig bewasemde, witte wolkentreinen in de richting van de geheime woning van de schilder Raoul De Keyser. In de kofferruimte bevindt zich feestelijk gebak, dat ik samen met hem en zijn zoon Piet hoop te verorberen onder het gestaag opslurpen van door Raoul zelf gebrouwen, modderdikke filterkoffie die hij tijdens het gesprek, als uit een distilleerkolf, in kleine dosissen over de wachtende kopjes zal verdelen. Enkele weken geleden liet De Keyser mij toe tot zijn atelier, waar ik een reeks schilderijen, in verschillende toestand van gereedheid, heb mogen filmen. Voor iets anders had ik geen toestemming gevraagd, zodat ik, wanneer De Keyser over zijn werk begon te spreken, schroom voelde, bang mezelf schijnbaar onder valse voorwendsels te hebben opgedrongen. Maar ik was amper buiten, toen ik besepte dat ik de camera opzij had moeten leggen en mezelf kwetsbaar had moeten maken door te vertellen wat ik zag, dacht en voelde, zoals ik altijd doe als een kunstenaar mij in vertrouwen neemt door zijn of haar werk te tonen. Sinds die mislukte kans over een mooie en nieuwe reeks werken te spreken met de kunstenaar, weinig dagen na hun voltooiing, ben ik blijven dromen over een nieuwe ontmoeting.

Ik weet precies waarover ik met De Keyser wil spreken: over de manier waarop de factuur van een schilderij, door uitgelokte, maar tegelijk onverhoopte ontsparingen, tot een nieuwe picturale ruimte kan leiden. Maar het lijkt alsof De Keyser zich zo'n gesprek niet kan voorstellen. Hij wil niet over de factuur van zijn werk spreken, zegt hij. Waarom niet? Daar kunnen we alleen maar naar gissen. Wellicht omdat hij te vaak domme vragen heeft moeten beantwoorden. Wellicht omdat hij te vaak toch geprobeerd heeft iets zinnigs te zeggen, maar er dan niks van terugvond in de gepubliceerde teksten. Wellicht omdat hij vroeger zelf over kunst heeft geschreven en het gevoel had de boel op te lichten. Wellicht omdat hij werkelijk gelooft dat er niks over zijn werk te vertellen valt. En wellicht,



50K
1971/1972
olieverf / d.
50 x 50

Sole in witte dellen
overheldend grijs

3 hoeken
1971
acryl / doek
70 x 70

hoek ten Es
onder -
(getamponneerd)

Zonder titel
1982
olieverf / doek
107 x 90 cm.

witte lijnen
witte kaal in
donkergroen veld
of oplopend veld.

Zonder titel
1988
olieverf / doek
70 x 50

verzouken
biedende
wonderbaarlijk
recht bomen open

Studie voor "Keijf"
21 1989
olieverf
21 x 61

witte streep
over
meer kleverige
aanwijzingen

RAOUL DE KEYSER, KOUTERLOSSTRAAT 118 B-9800 DEINZE TEL. 091 86 12 82

en dat is misschien de belangrijkste reden, omdat hij zich niet alles meer herinnert, of bang is zich dingen verkeerd te herinneren. Niet alleen omdat het soms zo lang geleden is, of omdat de kracht van zijn geheugen taant, maar ook omdat de dingen op een zodanige manier hebben plaatsgevonden, dat ze niet zijn opgeslagen door het bewuste geheugen. (De dingen die we ons nog herinneren, zijn verarmd door het opslaan. De dingen die we ons niet meer kunnen herinneren, zoals geuren, komen soms met volle kracht terug, omdat ze op een niet bewuste, meer lichamelijke manier werden bewaard. Wat dan over het onthouden van lichamelijke gebeurtenissen zoals het voltrekken van een schilderij?)

We zitten in de woonkamer. De Keyser, zijn zoon Piet en ik. Rondom ons hangen en staan vijf schilderijen, die de kunstenaar speciaal voor deze ontmoeting heeft samengebracht. Hij heeft ook een met de hand geschreven catalogus samengesteld, die naast twee schilderijen op een plankje klaar staat. We zitten tegenover elkaar. We kijken elkaar recht in de ogen.

RAOUL DE KEYSER: In 1980, naar aanleiding van een tentoonstelling in het ICC, heeft iemand over mij geschreven dat ik een twijfelaar ben... Maar dat is helemaal niet zo. Als ge mij vraagt wanneer ik die of die penseelstreek heb gezet, dan kan ik daar dikwijls niet op antwoorden, omdat ik het niet meer weet. Het is moeilijk een actie achteraf te verwoorden, omdat er veel impuls bij zit, veel ontsnappingen, veel snelle schermutselingen.

Over dit schilderij ('Untitled', 1982, Jacobs: 421), dat sinds een paar maanden in de woonkamer hangt, hebt ge mij verteld dat het al 'reparerend' tot stand is gebracht. Overal waar de zuigende ondergrond de kleur wegtrok, hebt ge het schilderij geretoucheerd tot de laag min of meer dekkend en stabiel bleef. Daardoor ontstond een komische, bijna klungelige factuur.

DE KEYSER: Ik heb veel verschillende soorten doek gebruikt. Dit werk is gemaakt op lichtjes geprepareerd, zeer opslorpend doek. Helemaal in het begin schilderde ik met olieverf, dan ben ik overgeschakeld op acrylverf om redenen die ik mij niet herinner of die niet erg duidelijk waren, maar toen ik volop bezig was met acrylverf, kwam ik tot de vaststelling dat als ik met dunne lagen schilderde, het werk veel te vlug gedaan was. Ik wilde opnieuw lang bezig zijn met schilderen. Daarom ben ik weer met olieverf beginnen schilderen en was ik blij dat de verf opgeslorpt werd. De verf verdween in het doek terwijl ik bezig was, dus moest ik hernemen,

aanvullen wat verdwenen was. Die verf verdween niet gelijkmatig, waardoor er een eerder moeizaam werk ontstond, want ge wilt dan toch aanzuiveren wat ge onderweg kwijtgespeeld zijt... Het schilderij maakt deel uit van een reeks die ik getoond heb bij Richard Foncke in 1980-1982. Samen met de schilderijen op basis van de apenverdrietbomen in mijn tuin waren dit de voornaamste schilderijen uit die periode. Ik noemde die schilderijen *Zacht apeverdriet*, alsof je erover zou kunnen lopen... Het model van dit schilderij heet *Tornado* (1981, Jacobs: 402). Dat is ook 'gerepareerd'.

Vanwaar het zuigende doek als ge trager wilde werken? Dat versnelde het droogproces toch ook?

DE KEYSER: Ja, maar het resultaat was anders. (Hij zwijgt en kijkt mij aan met priemende ogen.) Ik wil geen antwoord meer geven op uw vragen. Waarom antwoordt ge niet zelf op uw vragen? Dan heb ik er misschien ook iets aan.

Omdat ik teksten en boeken probeer te maken die ons iets bijbrengen over de werken zelf in plaats van over de speculaties van de auteur. Ik kan mij trouwens niet voorstellen dat gij geïnteresseerd zijt in zo'n speculaties.

DE KEYSER: Ik lees geen teksten over kunst. Vroeger schreef ik er zelf, maar ik ben ermee gestopt toen ik mijzelf voor de zoveelste keer het woord 'spanningsveld' zag gebruiken.

Dat is het juist. Ik heb het woord 'spanningsveld' nog nooit gebruikt. Ik probeer juist iets anders te doen. Maar ik ben moe. Dat geef ik toe. En als ge wilt kan ik onmiddellijk vertrekken. Gij moogt kiezen.

(Vanuit een ooghoek zie ik dat De Keyser's zoon, die zich twee meter ter linkerzijde van hem bevindt, begint te glimlachen. De Keyser zwijgt en kijkt mij strak aan. Ik sta op en loop in de richting van het schilderij in kwestie.)

Vroeger hing hier een landschap van Jean Brusselmans. Het was een winterlandschap. Ge vond het fantastisch, want ge had er veel geld voor betaald, in plaats van een appartement aan zee te kopen, zoals uw vrouw wilde. Wat was er zo bijzonder aan dat schilderij? Ik weet het niet. Ik heb het ook maar één keer gezien, nu al een jaar geleden. Maar als ik mij goed berinner, schenen de bomen zwart te zijn en lag er sneeuw op hun takken. Sneeuw in een schilderij, dat vind ik dikwijls grappig. Want ge hebt wit nodig om een klassiek schilderij af te werken. Maar dikke pakken wit, dat



kan voor een komisch schilderij zorgen. En dikke pakken wit op openschijnlijk zwarte takken, dat levert een boeiend beeld op... Is het toeval dan, dat het schilderij dat nu op dezelfde plek hangt, schijnbaar ook een zwart-wit structuur heeft?

DE KEYSER: (Boos.) Dat is geen zwart. Dat is Hooker-groen... Ik heb heel veel met groen gewerkt. Soms was ik het beu en kon ik een hele tijd geen groen meer zien... Piet, kunt gij voor ons een tube Hooker-groen gaan zoeken? Wacht, ik kom mee...

(Beide mannen verdwijnen en komen na tien minuten terug. De Keyser heeft twee nieuwe schilderijtjes bij. Intussen heb ik hooker-groen opgezocht: het is een mengsel van Pruisisch blauw en guttegom, een naar saffraan neigend geel.)

DE KEYSER: Ik kan alleen Hooker-groen in acryl vinden. Ik ben er nochtans zeker van dat het olieverf was... Ik heb wel twee werkjes van het vierluik *De Zandvlo* meegebracht. Mijn vader heeft de spieramen ervoor gemaakt. In plaats van 2,5 cm had hij ze 5 cm dik gemaakt. Dat speelde zich hier af, ik zal het nooit vergeten. Ik had de hele dag gewerkt aan de universiteit, ik kwam om vijf uur thuis, en dan zag ik dit resultaat. 'Waar is hij?' vroeg ik aan mijn vrouw. Hij zat al op café, zijn geslaagde dag te vieren. Ik daar naartoe. '20 x 30 x 5 cm, dat is geen schilderij meer, dat wordt een bak!' zei ik. Maar hij was tevreden over zijn werk.

Om terug te keren op uw vraag over de reden waarom ik voor dat schilderij een opslorpende ondergrond heb gebruikt: het gaat in de eerste plaats om die witte lijnresten. Veel van mijn schilderijen zijn een oefening in moeizaam schilderen, een aanzuiveren van lijnen of vlakken. Vroeger had ik een buurman die de witte lijnen op het voetbalveld aanbracht. Hij deed dat nog met een emmer en een kwast. Tijdens het schilderen moest hij zich soms herpakken, omdat het weerbarstige gras zich verzette... Ik heb ook altijd gezocht naar vormen van weerbarstigheid. Wat is technisch kunnen? Het overcrossen van daar naar daar. Sommigen doen dat zo rechtlijnig mogelijk, een ander doet dat al walsend...

Dikwijls, als ge bolletjes of kleine vlekjes plaatst op uw doeken, dan doet ge dat in een uitgespaard vlakje en laat ge een dun lijntje van de ondergrond doorschemerend rond het toegevoegde vlakje. Ik vind dat grappig. Vindt gij dat ook grappig?

DE KEYSER: Ja, ik vind dat ook grappig.

Ge hebt vijf schilderijen klaar gezet voor onze ontmoeting. We staan nu voor 'Drie boeken: II' uit 1971.

DE KEYSER: Het is ook geschilderd op zuigend doek.

In de mini-catalogus die ge voor mij hebt gemaakt, staat dat het schilderij getamponneerd is. Wat hebt ge daarvoor gebruikt? Een doek, papier, een spons?

DE KEYSER: Dat weet ik niet meer.

Nu kijken we naar 'Untitled' (1988, Jacobs: 555), dat ge in de catalogus omschrijft als 'Verzonken boeklijnen in donkergroen, rechtsboven open'.

DE KEYSER: Een oude voetballijn die vervaagt...

'Studie voor "Kerf"' (1989) hebt ge later gemaakt. We zien een witte horizontale streep die bovenop verschillende gekleurde vlakken werd aangebracht. Het lijkt alsof ge de kleurvlakken twee keer geschilderd hebt.

DE KEYSER: Dat denk ik niet. Maar het zou kunnen. Ik ben het misschien vergeten... Op dit schilderij (*Sok*, 1971) stond oorspronkelijk een voetbalkous, die ik na een jaar bedekt heb. Ik heb wel vaker dingen overschilderd. In 1992 heb ik in een Berlijnse galerie een reeks werken getoond die ik *Souvenirs massacrés* heb genoemd. Het ging om steeds terugkerende beelden, waarvan ik vooraf wist dat ik ze zou overschilderen.

Hier heb je de boord van het schilderij achteraf wit geschilderd.

DE KEYSER: Ja, soms doe ik dat, als de boord bevuild is.

Het doek is beel korrelig.

DE KEYSER: Ja, ik heb ooit een experiment ondernomen met allerlei verschillende soorten doek, om te zien hoe hetzelfde Hooker-groen erop zou reageren. Ik vroeg mijn leverancier om mij zoveel mogelijk verschillende soorten doek te bezorgen. Het resultaat was een doek van 50 bij 50 cm, dat bestaat uit allemaal rechthoekjes die ik naast elkaar heb geplakt tot ze een vierkant vormden. Daarna heb ik ze beschilderd met dezelfde kleur in dezelfde menging. Naargelang van de textuur van het doek wordt het groen donkerder of lichter. Het werk heet *Studie voor Lamastre*.

Wat betekent de titel?

DE KEYSER: De titels van deze werken zijn namen van gemeenten die ons, gezien vanuit onze standplaats in Frankrijk, omringden: Lamastre, Chambonas, Vanes... Tijdens uw bezoek aan het atelier, vorige keer, hebt ge gezien dat ik veel smalle en kleine doekjes heb gemaakt op heel uiteenlopende formaten. Dat komt door het feit dat ik al het doek wil gebruiken dat ik nog heb. Alle restjes. Mijn zoon Piet vindt dat ik nieuw doek moet kopen, maar ik hou van die vrijwillige armoede.

Wat trekt u aan in het werk van Jean Brusselmans?

DE KEYSER: Zijn brutaliteit, die zich zelfs toont in de zelf gemaakte kaders en spieramen.

En in het werk van Courbet?

DE KEYSER: De huid van zijn schilderijen en de dichtheid van de dingen... Ik heb mezelf in Wenen eens de opdracht gegeven bij schilderijen te kijken naar mensenhuid en dierenhuid. Ik vroeg mij af bij welke schilders je eerder de mensenhuid zou waarnemen dan de verf op het doek. Ik vond 7 of 8 mooie voorbeelden. Vijf ervan waren van Rubens. Eén van Courbet.

Vorige keer hadden we het over Giacometti.

DE KEYSER: In een brief schrijft ge dat ik misschien aangetrokken wordt door de interieurs in dat fotoboek. Maar ik hou het meest van de foto waar hij onder zijn jas de straat oversteekt. Die capuchon! En dan, zeer romantisch, die foto van dat cafébezoek met zijn vriendin. Formidabel! Ik was eens de tweede bezoeker van een tentoonstelling met zijn werk in het Musée d'Art Moderne in Parijs. Er was nog een Japanner voor mij. Die had gekampeerd voor de ingang. Ik ben meteen naar het einde van de tentoonstelling gelopen en ben dan rustig terug gewandeld, de menigte tegemoet. Ze hadden zeer grote sokkels gebruikt. Daar had ik moeite mee...

30 maart 2009



Van oude spoken en dingen die niet voorbijgaan

Vademecum voor een prachtige tentoonstelling van Luc Tuymans

De tentoonstelling heet 'Les Revenants'. Letterlijk betekent dit woord zoiets als 'de spoken', maar ooit werd de term gebruikt om de Jezuïetenorde te omschrijven. Het motief (het verhaal, het concept) van deze tentoonstelling is dan ook de macht van deze orde en de manier waarop de katholieke kerk, als machtsapparaat, beelden gebruikt heeft om haar macht te bestendigen en uit te breiden. Het thema van de tentoonstelling is een logische voortzetting van het thema van heel Tuymans' werk: de kracht van het beeld en de strijd met machtige beelden. Tuymans is geen strovuur: iemand die veel furore maakt met een dun ideeetje dat fel, heet en lawaaierig opflakert en even snel weer dooft. Hij is als een broeierige lavastroom, die verborgen in de diepte langzaam, maar onafgebroken inwerkt op traag verschuivende aardplaten.

In januari van dit jaar was ik in het Newyorkse Museum of Modern Art waar ik tot mijn grote vreugde Tuymans' portret van Condoleezza Rice aantrof, net naast een zaal waarin de volledige Baader-Meinhof reeks van Richter tentoongesteld werd. Een prachtig museum, met prachtige opstellingen van prachtige werken. En daar hing het door Tuymans geschilderde portret van de Amerikaanse minister van buitenlandse zaken, terwijl dit land in staat van oorlog is! Een tour de force! Een wapenfeit dat mij goesting geeft om verder te werken.

Het mooie aan dit portret is niet alleen de mogelijk pacifistische, politieke betekenis ervan, maar ook dat het tegelijk een eerbetoon is aan een machtige vrouw van Afro-Amerikaanse afkomst. De kracht van Tuymans' werk heeft immers te maken met een telkens terugkerende, 'inhoudelijke' dubbelzinnigheid of rijkdom, die bovendien een weerslag krijgt in een vorm die juist door middel van een zeer grote precisie en economie tot een heldere schildertechnische formulering van een onvast beeld komt.

De inhoudelijke dubbelzinnigheid krijgt in deze tentoonstelling gestalte door zowel te verwijzen naar de kwaliteiten en uitzonderlijke verwezenlijkingen van de Jezuïetenorde, als naar de verregaande en vaak

nefaste en ondemocratische, politieke, morele, pedagogische en esthetische invloed van deze machtige club.

In de geïllustreerde weekbladen kan u meer lezen over de redenen voor de keuze van dit motief. Hier zou ik willen spreken over de manier waarop de zogezegde inhoud van deze schilderijen vorm krijgt (door middel van kleur, verftoets, compositie, afwezigheid van ‘modelé’, enzovoort) en aan ons verschijnt als in de verschillende facetten van een pauselijke manchetknoop.

In het grootste schilderij, dat *Rome* heet, herkennen we het interieur van de Sint-Pietersbasiliek tijdens de inzegening tot kardinaal van aartsbisschop Danneels. Danneels bevindt zich rechts onderaan, tussen de andere kandidaten, die worden aangegeven met enkele bleke toetsen. Weinige ogenblikken later zullen de verse kardinalen knielen. Het asymmetrisch gekaderde beeld, met de twee kronkelende zuilen rechts op de voorgrond, en de duizenden gelovigen in de diepte, roept een doeltreffend beeld op van de reusachtige architectuur van de basiliek. Ineens krijgen de enorme beelden in de nissen hun ware proporties terug. De kerk verschijnt als een imposant, intelligent theater, dat een machtige club heeft mee tot stand gebracht en in stand gehouden, verborgen en geprofileerd.

De zuilen zijn overdreven amorf benaderd, waardoor hun theatrale kronkelingen versterkt worden, maar waardoor ze ook uit elkaar lijken te vallen, als waren ze van rook gemaakt. De toetsen zijn schijnbaar grof neergezet, met haren die uiteengeweken zijn. Tussen de toetsen is de witte achtergrond te zien met hier en daar markeringen in potlood. (Voor Tuymans aan een doek begint, beschilderd hij het met witte verf.) Het doek is snel gemaakt. Het is krachtig en efficiënt. Het toont de macht van het beeld als iets lepreus, iets voddigs, iets bederfelijks dat tegelijk toverachtig kan zijn. De basis van het werk was een zelfgemaakte print van een beeld met een lage resolutie, waardoor het coloriet doet denken aan illustraties in oude schoolboeken. De werkelijkheid heeft iets van een uiteenfezelend bordpapier theater of een dwarreling van lichtvlekjes. In die zin doet het werk veel denken aan het schilderij *Versailles* waarop je de achterzijde van het kasteel van Fontainebleau ziet, als een oude, gekleurde prentbriefkaart.

‘Waarom de achterzijde?’ vraag ik.

‘Omdat de voorzijde te clichématig zou overkomen,’ antwoordt Tuymans, ‘en ook omdat de fontein iets toevoegt aan het theatrale, protserige, maar tegelijk bijna huiselijke, kleinburgerlijke van het beeld.’

Wat ons treft in het schilderij is dat de fontein meteen onze aandacht lijkt te trekken, als schijnbare kern van het schilderij, terwijl niet echt een poging gedaan wordt de fontein zelf, de ruimtelijkheid van het vallende

water of het parelende licht weer te geven. Integendeel. Onze blik schampt af op deze bleke, blinde vlek en ontmoet daarboven de fata morgana van het kasteel, waarvan het bijna transparante beeld uiteenvalt in duizenden korte, smalle verftoetsen. Ik vertel Tuymans hoe ik bewonder dat hij het ‘floeue’ van Richter naar waarde heeft kunnen schatten, maar uiteindelijk heeft vervangen door een eigen vorm: naast elkaar geplaatste toetsen, die in dit schilderij een effect oproepen dat ik het best kan vergelijken met de bleek omrande bloemen die ik tijdens mijn jeugd tijdens de turnles wel eens zag verschijnen op de benen van sommige schooljongens.

‘Richter veegt schilderijen uit,’ vertelt Tuymans, met een vegende armbeweging. ‘Ik schilder nat in nat.’

‘Je schildert op de pas aangebrachte, witte ondergrond?’

‘Ja.’

Elders beschreef ik al hoe Tuymans voorwerpen oproept door enkel schaduwlijnen te schilderen, maar daarbij zelfs die schaduwlijnen uiteen laat vallen in dwars aangebrachte, korte penseelstreekjes.

‘Gebruik je daarvoor dunne penselen?’ vraag ik hem.

‘Nee, ik gebruik altijd dezelfde penselen,’ vertelt hij. Hij toont mij een emmertje waarin zich een vijftigtal identieke, twee centimeter brede penselen bevinden.

‘Wat voor penselen zijn dat?’ vraag ik.

‘Gewoon synthetische rommelpenselen,’ antwoordt hij, ‘met duur materiaal kan ik niet werken.’

‘Die kleine toetsen breng je dan aan door je penselen in de breedterichting te gebruiken, op de hoekjes?’ vraag ik.

‘Ja, ik geef van die kapjes,’ zegt hij.

‘Ik schilder op een klassieke manier,’ vertelt hij, ‘eerst de lichte tonen en dan steeds donkerder. Langzaam verdonker ik het beeld op de plekken die daarna het meest aandacht zullen krijgen, zoals de haren van het meisje in *The Exorcist*.

‘Het beeld van het kasteel lijkt te trillen als in hete lucht,’ zeg ik.

‘Ja, het is de bedoeling te komen tot een beeld dat niet versteent of dood valt. Dat kan je ook goed zien in het schilderij *The Valley*, dat is gebaseerd op een oude film over een Amerikaans stadje waarin blonde, blauwogige jongetjes geboren worden die kwaadaardige, buitenaardse wezens blijken te zijn. In deze context zien we natuurlijk gewoon een scholier. Om het beeld minder grafisch en statisch te maken heb ik op het einde de iets groenere, gele partijen aangebracht op de rand van de schaduwpartijen, bijvoorbeeld op de linkerkoon en op de neus, waardoor je de rand van de lichter gele

vlakken herformuleert en het vlak een grovere dimensie geeft. Bij mij gaat het niet om de vluchtlijnen, maar om het definiëren van iets door middel van kleur.’

‘Zoals bij Cézanne, Velásquez en El Greco?’

‘Ja, aanvankelijk kende ik El Greco alleen maar uit boeken en vond ik hem heel maniëristisch. Maar toen ik op mijn achttiende – in Boedapest of all places – voor het eerst werken van hem fysiek ontmoette – het waren portretten van heiligen –, zag ik dat die beelden bijna uit elkaar vielen en een deconstructief element vertoonden. Ondanks de mystiek was de kleurtemperatuur extreem koel doorgevoerd. Daarbij kwam dat ik mij die schilderijen, zodra ik het gebouw had verlaten, niet tonaal of kleurmatig kon herinneren. Mijn ontmoeting met deze schilderijen van El Greco heeft mij duidelijk gemaakt wat een beeld of een schilderij zou kunnen betekenen.’

Een andere beeldproblematiek die aanwezig is in deze tentoonstelling is een soort van aanval op Rubens.

‘Rubens was de Cecil B. DeMille van zijn tijd,’ vertelt Tuymans. ‘Al zijn schilderijen zijn concentrisch, ze proberen een alsmaar doorgaande, filmische beweging in één beeld te creëren. Dat ergert mij in zijn werk. Vandaar ook de asymmetrische blik op de Sint-Pietersbasiliek in *Rome* of het schilderij op basis van een afbeelding van een kerk in een boek (*The Book*), waarin de enige illusie van volume of diepte wordt opgeroepen door de schuin lopende vouw in het midden. En ten slotte dat schilderij op basis van een beeld van een kerk waarin de architectuur wordt afgewisseld met trompe-l’oeil. Wat mij interesseert is het statische beeld, dat toch wankelt. In *The Book* krijgt de vouw in het boek een pendant in de verticale, bijna fluo-paarse nepschaduw aan de rechterzijde. In *The Deal*, het schilderij waarop je de Paus vrede ziet sluiten met de generaal van de Jezuïeten, heb je dat effect vooral in het gewaad van de paus, dat geschilderd is met cerelium blauw en daarop witte, met geel gemengde kraplak, waardoor je een soort van ruimte creëert, maar tegelijk dat plankachtige krijgt.’

‘Waaruit de manchetknoop van de paus opdoemt als een openbarstende scheur, als de opborrelende werkelijkheid van het schilderij dat geboren wordt? Jij hebt iets met knopen en knoopsgaten?’

‘Ja, en ook met brillen. Door een bril krijg je een kleurverschil dat gemakkelijk te schilderen is, het beeld (bijvoorbeeld de suggestie van een gezicht) wordt direct geformuleerd. Het zijn de momenten waaraan alles ophangt en die tegelijk alles onzeker maken. Zoals je bij Velásquez nooit weet of je te maken hebt met een contour, een schaduw of een denkbeeldige lijn... Ik hou meer van Jan van Eyck dan van de schilders

uit de renaissance met hun ‘modelé’ en hun sfumato. Een Van Eyck kan je uitvergroten tot op het formaat van een muur: het beeld blijft scherp. Velásquez komt daar dichtbij. Een quasi minimalistische, geweldige economie, die toch in diepte resulteert, eerder dan in plathheid, zonder een perspectivische ruimte te suggereren.’

‘Vandaar ook *The Book*, en je schilderij op basis van het deksel van een Japans, gelakt doosje?’

‘Ja, *The Book* toont een beeld dat je veel trager waarneemt en dat wordt platgeslagen door de vouw. Daardoor zie je beter dat die Jezuïeten werkten en werken met theaters en façades.’

‘Het schilderij *The Exorcist* is gebaseerd op de scène van de duivelsuitdrijving in de gelijknamige film?’

‘Ja, de priester, die wordt gespeeld door Max von Sydow, is een Jezuïet.’

Tuymans schildert altijd op los doek. Pas als de schilderijen af zijn, worden ze op een spieraam aangebracht. Ik sta temidden van verschillende, nog niet opgespannen schilderijen. Naast het afgewerkte beeld bevinden zich op elk doek kleurvlekken. Ik maak enkele foto’s van deze vlekken naast *The Exorcist*. Het valt mij op hoeveel zuivere kleuren hier te zien zijn, bijvoorbeeld rood, die je in het doek amper terugvindt. Ik vermoed dat deze vlekken de ijken zijn op basis waarvan Tuymans hun verschillende waarden bepaalt.

‘Ja, in dit schilderij heb ik veel moeite gehad met de kleuren,’ vertelt hij. ‘Het was moeilijk om de waarden juist te krijgen, om te bepalen hoe ver de contrasten konden gaan, hoe ik het floue kon scherp zetten en hoe ik al die kleuren in elkaar kon schilderen en in hun gelaagdheid toch die lichtgevende kracht te geven’

‘De waarden zijn de relatieve gradaties van alle kleuren in vergelijking met de toon van het zwaartepunt van het schilderij?’

‘Ja. In dit geval was dat het haar van het meisje. Maar omdat ik van licht naar donker werk, moet ik alle waarden voortdurend aanpassen naarmate die haardos uit het niets opdoemt. In dit schilderij was dat niet makkelijk. Bijvoorbeeld deze groene lijn was heel belangrijk.’

Hij toont mij een flinterdunne, bijna glanzende, smaragdgroene lijn die eruitziet als de uiterste kring van een vlek.

‘Een amper zichtbare temporisering van de ruimte van het schilderij.’

Ten slotte zijn er nog twee schilderijen waarover ik hier niets heb verteld. Het eerste toont het wassen zegel van Loyola, de stichter van de Orde der Jezuïeten.

‘Bij dit schilderij begrijp ik het minst waarom je het hebt geschilderd,’ zeg ik. ‘Tenzij je er heel veel plezier aan hebt beleefd.’

‘Ja, ik hield wel van het vettige van de was,’ antwoordt Tuymans, ‘en het beeld van bloed dat erdoor wordt opgeroepen.’

Links van dit schilderij hangt *The Pledge*, een werk waarop twee mensen met witte gewaden zich ter aarde werpen. ‘Dat zijn aanhangers van de charismatische beweging,’ vertelt hij. ‘Het beeld heeft iets amorfs, vooral door de veel te grote voeten.’

Dan zie ik dat dit werk bijna een tweelingbroer is van het beroemde werk met de twee ganzen, dat Tuymans baseerde op een schilderij dat zich in zijn kinderkamer bevond. Eén van deze ganzen had een groot, eivormig, zwart oog, waarvan hij als kind dacht dat het hem op een dag zou kunnen opslokken. Hier is dit oog uitgedijd tot een donkere, amorfe vlek die een paar schoenen moet voorstellen. De kunstenaar heeft nog eens hetzelfde schilderij gemaakt, allicht zonder het te beseffen. De oude spoken zijn nog steeds present.

17 april 2007

De wenkbrauwen van de clown

Gesprek met Luc Tuymans

Prelude

Onlangs stond ik op een trein te wachten in de buurt van een tiental oudere personen die samen op stap waren. Het trof mij dat ze allemaal tegelijk spraken, zonder werkelijk naar elkaar te luisteren, alsof niet de betekenis van hun woorden belangrijk was, maar wel de mogelijkheid klanken te uiten en gebaren te maken in een ingewikkelde, maar elegante polyfonie en groepsdansen, een beetje zoals ganzen samen snaterend rondscharrelen. De zogezegde betekenis van de gebruikte woorden was duidelijk niet meer dan een aanleiding voor een spel met vormen (toon, ritme, gebaar) dat bij de gesprekspartners een gevoel van vertrouwdheid, veiligheid en geborgenheid scheen op te roepen.

Sommige mensen kunnen om een of andere reden geen aansluiting vinden bij dit soort samenspel. Ze nemen de woorden te letterlijk, een beetje zoals autisten. Ze begrijpen niet hoe ze een plaats voor zichzelf kunnen maken in dit soort spektakel. Ze voelen zich snel ongemakkelijk. Er is iets mis met hun zijn. Ze denken dat ze zich beter zullen voelen als ze iets bijzonders doen. En daarom worden ze doeners. Hun doen wordt een masker. Ze worden clowns.

Sommige clowns doen het met woorden. Ze stoppen niet met praten. Wat ze zeggen klinkt heel logisch, heel redelijk en heel doordacht, maar hun gedachten zijn onpersoonlijk, gevoelloos en zonder aandacht voor de anderen. Het lijkt alsof ze hetzelfde doen als de ganzen, maar ze hebben iets krampachtigs. Hun spreken is geen samenspel, maar een dwingende monoloog. Hun praten is een wanklank. Wie lang naar deze clowns blijft kijken of luisteren voelt alleen nog angst. Het is de angst van de materie die naar zichzelf kijkt en stokt.

Sommige clowns trouwen met elkaar en verwekken kinderen.

Inleiding

Tweeëntwintig jaar geleden, in 1983, was ik bevriend met de acteur Johan Heestermans, die enkele schilderijen van Luc Tuymans bezat. Toen ik in 1985 vernam dat deze kunstenaar enkele schilderijen zou tonen in het

zwembad van de Oostendse thermen, ben ik samen met Linda Dasseville naar de opening gegaan. Tuymans en de dichter Bob Van Ruyssevelde stonden aan de ingang van het zwembad naast een krat bier, waar ze af en toe een flesje uitvisten. Ik heb geen andere bezoekers gezien. Toen ik drie jaar later, in november 1988, samen met Damien De Lepeleire het tijdschrift NOUS oprichtte, was Tuymans de eerste kunstenaar die we uitnodigden om een bijdrage te leveren. We bezochten zijn atelier.

Hij legde uit dat hij veel met foto's werkte en gaf ons twee foto's mee die we mochten publiceren. Tegen de muren stonden honderden schilderijen, waarvan sommige nu wereldberoemd zijn. De Lepeleire herinnert zich vooral het schilderij met de ganzen. Ik herinner mij vooral de omzichtigheid waarmee Tuymans bij ons gezamenlijk vertrek de asbak in een klaarstaande emmer met water leegde en de manier waarop hij, toen we het huis hadden verlaten, zich vijftig meter verder omkeerde en het huis minstens twee minuten lang fixeerde. 'Waar kijk je naar?' vroeg ik. 'Ik wil zeker zijn dat er geen brand is uitgebroken,' antwoordde hij.

Vandaag is Luc Tuymans een internationaal bekend kunstenaar. Terecht. Zijn werk is poëtisch en compleet. Hij maakt échte schilderijen, die snel en direct geschilderd zijn, met mooie dunne verfpartijen. Maar behalve als schilderij functioneren zijn werken ook als beeld: ze roepen gevoelsmatige en rationele beelden en gedachten op, ze nemen stelling binnen de geschiedenis van het beeld en ze geven gestalte aan een vorm van intelligentie die niet louter beeldend en niet louter discursief is, maar beide benaderingen als onscheidbaar ziet. Allicht spreekt hij daarom altijd over 'beelden' en niet over 'schilderijen', ook al trekt hij zijn beelden uit verf en doek.

Wat mij het meest getroffen heeft in de schilderijen van Tuymans, naast de lichte, soms sensuele textuur, de kleurtemperatuur en het gebruik van schaduwlijnen, is dat ze vorm geven aan instabiele beelden. Daarmee bedoel ik geen beelden die zomaar wazig zijn of moeilijk te vatten, maar beelden die door hun vorm laten aanvoelen dat elk beeld een verzinsel is en dat elke poging dit te verbergen – door gedachten of beelden als absoluut voor te doen – neerkomt op machtsmisbruik of ordinaire luiheid. Iedereen zoekt naar vaste vormen en stabiele woorden waarin hij of zij zich kan nestelen, maar het kunstwerk wenst zoveel mogelijk evidenties te tartten. Ik denk dat Tuymans zou zeggen dat hij preciaire beelden 'iconiseert' zonder ze te institutionaliseren. Het doel is beelden te maken met een

politieke, ontwrichtende kracht. Zijn beelden tonen gaten of scheuren in het behang van de macht. Tegelijk, en daarom boeien ze mij vooral, tonen ze ook gaten in het behang dat wij over de werkelijkheid draperen.

In de beeldenwereld van Luc Tuymans zijn we getuige van de ontmoeting tussen een hotelkamer en een gaskamer. De gaskamer is gebouwd om te misleiden en te vernietigen. De hotelkamer is ingericht om je een indruk van huiselijkheid en beschutting te bieden. Maar deze beschutting is schijn. Je voelt dat de hotelkamer altijd zal blijven bestaan, terwijl jouw verblijf, en bij uitbreiding ook je verblijf op aarde, maar tijdelijk is. De inrichting van de hotelkamer wordt bedreigend. Maar dan ontstaat er een barst. Het beeld dat we hebben van de hotelkamer is maar schijn. Wat zien we eigenlijk? We zien een beeld dat we zelf over een bundeling atomen projecteren. We zien een hotelkamer uit onze herinnering. We zien onszelf, twijfelend. We zien een schilderij van Hopper zonder personage. We voelen een verlies. En dan vinden we opnieuw beschutting in de gedachte dat iemand dit schilderij heeft gemaakt.

Maar hoe gaat dit in zijn werk? Hoe kan iemand een beeld creëren dat de zichtbare werkelijkheid en het gangbare, tautologische gebruik van beelden overstijgt of ontwricht? Elke kunstenaar creëert zijn eigen voorlopers, zoals Borges zei. Wie het werk van Tuymans kent, herkent de schuine composities en het gebruik van harde, bijna zwarte schaduwen in het werk van Edward Hopper. Soms lijken zijn beelden op overbelichte schilderijen van Hopper (zonder personages, dan) waarvan alleen de donkere partijen nog zichtbaar zijn. Het werk van Tuymans doet ook denken aan Manet, over wiens schilderijen Zola schreef dat de toeschouwers onder andere geschokt waren door de bleke, gestileerde gezichten van de personages, die sterk contrasteerden met bepaalde zwarte partijen zoals de wenkbrauwen. Bij Hopper neemt dit contrast de vorm aan van de zwarte, schijnbaar uitgestoken ogen van de vrouw in *Morning Sun*. (Tuymans vertelde mij dat hij dit werk zag in Londen. Hij omschrijft de ogen als 'ge-icepickt'.) Zou het kunnen dat Manets schilderijen hun politieke kracht putten uit deze specifieke vormeigenschappen? Ik geloof van wel. Naar alle waarschijnlijkheid gebeurde dit zelfs ongewild. Manet wilde gerespecteerd worden en medailles winnen op het jaarlijkse Salon, maar iets in hem maakte dat hij telkens weer beelden maakte die voor bijna al zijn tijdgenoten onverdraaglijk waren.

Zo'n wringende, beschamende, onhandige, persoonlijke benadering is onvermijdelijk. Soms wordt ze op gang gebracht door technische vernieuwingen die nieuwe vormen mogelijk maken, meestal gaat ze uit van een afwijkend kijkbeeld dat nieuwe vormen zoekt om zichzelf gestalte te geven en te onderscheiden van bestaande beelden en kunstwerken.

Ik denk dat elke kunstenaar specifieke beelden maakt die voortvloeien uit en gestalte geven aan dit persoonlijke kijkbeeld: een raster dat hun waarnemingen filtert en hun werken herkenbaar maakt. Omdat Luc Tuymans niet alleen prachtige schilderijen maakt, maar ook veel heeft nagedacht over beelden in het algemeen, wilde ik hem vragen wat hij dacht van deze overtuiging en of hij haar ook op zijn werk van toepassing achtte.

Spreeken met een kunstenaar is onmogelijk. Om met het paradigmabegrip van Kuhn te spreken: twee wetenschappers of kunstenaars die uitgaan van verschillende paradigma's spreken noodzakelijk langs elkaar heen, omdat de inhoud van hun woorden afhangt van hun paradigma. Het moeilijkst bij het spreken met een kunstenaar is luisteren. Elke keer als je een woord denkt te herkennen, hoor je niet echt meer wat er wordt gezegd en wijk je af van het specifieke. Eigenlijk kan je niet echt luisteren als je niet weet wat je moet horen. De enige manier om deze hermeneutische cirkel te doorbreken is je onderdompelen in het werk van de kunstenaar: een oefenende omgang met de dingen, zoals Benjamin het ergens uitdrukte.

Zodra dit luisteren een gewoonte wordt, een houding, ontwikkel je een besef van de gelijkwaardigheid van elk paradigma. In het licht van het onkenbare ding op zich en de eeuwige schemerzone waarin voorwerpen of feiten aan woorden en zinnen gekoppeld worden, kan je de wereld voortaan alleen nog zien als een landschap van wisselende talen en beeldenreeksen die meer of minder losmaken in ons gemoed, meer of minder praktisch resultaat afwerpen, maar allemaal een evenwaardige schoonheid en logica bezitten.

De absolute gelijkwaardigheid van verschillende benaderingen van de werkelijkheid betekent echter niet dat het geen zin heeft ons in deze benaderingen te verdiepen. Integendeel. De rijkdom van ons geestesleven berust juist in deze verschillen, die alleen na nauwgezet onderzoek zichtbaar worden. Daarom probeer ik in het onderstaande gesprek het woordgebruik van Luc Tuymans zoveel mogelijk te respecteren, ook als sommige woorden zozegzegd niet bestaan, omdat je ze niet terugvindt in woordenboeken.

Tuymans spreekt op een intense, zeer precieze manier in lange stapelzinnen die een onderwerp van alle mogelijke zijden tegelijk willen belichten. Omdat je deze manier van spreken alleen kan weergeven door voortdurend bijzinnen tussen komma's, haakjes of gedachtestreepjes te plaatsen, heb ik echter besloten sommige zinnen op te delen. U moet zich zijn verhaal voorstellen als een ononderbroken stroom van overwegingen, kantelend en kerend, als een eindeloze slang die zich om de holle of zelfs onbestaande boom van de werkelijkheid slingert.

De clown en de praalwagen

Ik heb een boek met beelden van clowns voor je meegebracht.

LUC TUYMANS: Dank je.

De clown staat in jouw werk voor het masker, de stijl, de esthetiek of de interieurinrichting: elke vorm van aankleding of representatie die je als bedreigend kan ervaren omdat de ware wereld verborgen blijft achter een schijnwerkelijkheid die als absoluut wordt voorgesteld. Ik denk daarbij aan de figuren van de dood in de films van Lynch, die vaak een clownmasker dragen.

TUYMANS: De 'candy colored clown' van *Blue Velvet*.

Of de clown in 'Lost Highway'.

TUYMANS: Ik heb maar twee werken gemaakt met het beeld van een clown. Een tekening en een schilderij. Ze gaan allebei terug op John Casey.

Een seriemoordenaar die zich verkleedde als clown.

TUYMANS: Ja.

Het gaat mij niet om de figuur van de clown op zich, maar om het beeld van een vermomde, verborgen werkelijkheid. Ik zie bijvoorbeeld een verband met je tekening van een met bloemen uitgedoste praalwagen. Groot vertoon aan de buitenzijde, maar binnenin zitten mensen verborgen die de constructie moeten voortduwen.

TUYMANS: Ja, ik heb dat zelf ooit gedaan. Ik herinner mij vooral het contrast tussen het enorme kabaal van de omstanders en de stilte van de mensen aan de binnenkant.

Je bent zelf ook onzichtbaar in je werk. Het lijkt alsof je jezelf wegsnijdt uit de werkelijkheid om tot krachtiger beelden te komen. Zoals Kafka of zelfs Proust... Er zijn veel overeenkomsten tussen jouw werk en dat van Proust. Eerst is er de overtuiging dat de ware mens, zo die al bestaat, schuilgaat achter een reeks sociale en andere vermommingen. Dan is er de verlossende werking van het licht, dat de voorwerpen minder star maakt en een wereld van bewegende beelden oproept, en ten slotte is er de tijdloze werkelijkheid die schuilgaat achter de wereld van de verschijnselen en het sociale verkeer. Voor Proust bestaat onze identiteit in de continuïteit tussen onze verschillende indrukken. Die continuïteit speelt zich af in het verborgene. Buitenstaanders zien alleen maar maskers. De kunstenaar heeft echter een direct contact met een tijdloze werkelijkheid die bij of zij in zich draagt.

Ik zie een verband met jouw werk omdat het zich op een soortgelijke manier schrapt tegen autoritaire, verstarde beelden. Het lijkt alsof je daarom verwonde beelden maakt, overlevende beelden, beelden die uit een tijdloze werkelijkheid afkomstig lijken te zijn en toch actueel overkomen. Elk beeld is een inbreuk, een overtreding, een voorzet, een uitdaging waar je geen vat op krijgt, een dreigende uitnodiging, een troostende afschrikking. De schuine lijnen en de asymmetrie creëren beelden die we ons moeilijk kunnen herinneren, ook al blijven ze ons achtervolgen. Eigenlijk heb je een vorm gevonden om onstabiele beelden te laten verschijnen. Voorwerpen deemsteren weg of doemen op, bijna uitsluitend aangegeven door schaduwlijnen of door donkere, vaak lineaire partijen van een overbelicht beeld. Als je die lijnen van dichtbij bekijkt, blijkt bovendien dat ze zijn samengesteld uit tientallen tot honderden onregelmatige verftoetsen, die bovendien vaak in de dwarsrichting aangebracht worden, zodat de lijnen uiteen lijken te vallen. Zelfs de verftoetsen lijken door hun ribbeltjes uit elkaar te vallen. Alles verbreekt.

TUYMANS: Dat sommige beelden vanuit een bepaalde hoek gezien worden, geen ideale, maar een schijnbaar toevallige hoek, heeft natuurlijk te maken met de thematiek van het document (omdat mijn werken geen artistieke composities zijn van in het begin), maar ook met het feit dat ik een beeld pas achteraf van een kader voorzie en dat ik ook zo denk: ik wil beelden maken die (net zoals wanneer je naar de werkelijkheid kijkt) blijven bewegen en ik wil de kijker dwingen altijd betekenis te geven, zoals ik als kind ook gedwongen werd betekenis te geven aan een werkelijkheid die weerstand bood, die zich niet gaf.

Er is altijd een samenkomst tussen kilte en warmte in je beelden. Je zou hieruit kunnen afleiden dat kilte voor jou iets warm is, omdat je er vertrouwd mee bent vanuit je kindertijd, maar een louter psychologische verklaring interesseert mij niet.

Wat mij boeit is hoe zo'n ervaring een visuele structuur kan krijgen, bijvoorbeeld doordat het strijken van het licht en het verstrijken van schaduwen een onwerkelijk en tijdelijk karakter kunnen verlenen aan voorwerpen, waardoor ze minder definitief, ontoegankelijk of bedreigend overkomen.

TUYMANS: Ja.

Ik denk dat een kind de verpletterende indruk kan hebben zeer vergankelijk en bijna onzichtbaar te zijn in vergelijking met het omringende decor, zodat elke aantasting van dit decor bevrijdend kan werken. Je zou bijvoorbeeld ook het werk van Guillaume Bijl kunnen zien als een opeenvolging van ontmaskeringen van decors die bij als agressief en dwingend ervaart of ervoer. In jouw werk zou je dit kunnen afleiden uit de asymmetrische composities, de harde kadering en de ongelijkmatige behandeling van de verschillende elementen van een figuur, zoals je die ook bij Manet aantreft (bijvoorbeeld zijn portretten waarbij de handen onafgewerkt blijven).

TUYMANS: Eerst zou ik iets willen zeggen over het fragmentarische in mijn werk. Op een bepaald moment heb ik besloten dat ik geen fragmentarisch werk wilde maken – in de zin van afbeeldingen van onderdelen van een grotere, onzichtbare werkelijkheid –, maar wel beelden waarbij het zogezegde fragment het volledige beeld wordt. Dat is een belangrijke nuance.

Wat de insteek van de werkelijkheid betreft, is er zeker sprake van onthechting. Dat klopt. Maar tegelijkertijd is er een soort van onverschilligheid, die te maken heeft met het statement van de dingen zelf en de manier waarop je daarmee omgaat, zoals je net hebt gezegd. Dat is elementair, omdat de werkelijkheid zoals ik ze uiteindelijk ervaar eigenlijk dingen genereert, meer dan ik ze zelf genereer. In die zin beschouw ik mijzelf als ondergeschikt aan de werkelijkheid. Ik denk dat zelfs een imaginaire wereld niet bestaat zonder een bepaalde voorstelling van de werkelijkheid. Mijn werk heeft vooral daarmee te maken: met de vraag naar het auteurschap, in termen van wat origineel is en wat niet, hoe men appropriateert, hoe men dingen tot zich neemt. Niet zozeer in het idee van het samplen, maar eerder in het enkelvoudig poneren van een beeld dat zich immobiliseert.

Binnen deze immobilisering krijgt het beeld wel een totaal andere functie, en dat is de functie waarover je spreekt in verband met die onstabiele. Of het beeld eerder destabiliseert dan stabiliseert heeft te maken met de manier waarop het beeld gefocust wordt. Ik schilder nooit

op een opgespannen doek. Het beeld wordt pas achteraf gekadreed door er wit rond te schilderen. Daarna wordt het doek opgespannen. Al mijn schilderijen hebben een verschillend formaat. Ik kan ze tot op de millimeter scherpstellen. Door de wisselende formaten worden mijn schilderijen heel fysiek teruggekoppeld naar de kijker, maar ondanks die fysieke terugkoppeling – ook door het feit dat ik nooit aan meer dan één schilderij tegelijk werk – krijg je raar genoeg een soort van... afstand. Dit spel van afstand en aantrekking heeft te maken met mijn obsessieve interesse voor het stilstaande beeld en hoe ik mij dat binnen een bepaald onvermogen herinner of niet, wat ik weglaat, of waarop ik mij specifiek ga focussen.

Eigenlijk vraag je mij of ik weet waar die levenslange fascinatie voor beelden vandaan komt... Maar zelf vind ik die fascinatie niet zo uitzonderlijk. Dat is een belangrijk standpunt, omdat andere mensen haar wel uitzonderlijk schijnen te vinden. Ik vind dat raar, omdat ik in mijn werk probeer naar een evidentie te gaan. Bij Proust zie je dat ook: een specifieke logica in de manier van denken, in de manier van kijken en observeren, in de manier van zintuiglijk reageren en in de manier waarop dat zintuiglijke wordt ingeschakeld in een soort van intelligentie die, of ze de persoon nu overstijgt of niet, tracht zich binnen een groter geheel of patroon in te passen.

Al heel vroeg in mijn ontwikkeling ben ik beïnvloed door een boek van Ernst Bloch, *Asthetik des Vorscheins*, of de esthetiek van het verschijnen, waarin hij spreekt over de verhouding tussen het niet en het niets. Ik heb daar eens iets over geschreven dat in Bern is gepubliceerd. Tussen het niet en het niets heb je het gebied van alles wat wordt of verwordt. Die zone is voor mij, binnen haar banaliteit, het boeiendst, omdat ze fungeert als incubator. Het stilleggen van dit wordingsproces, om te zien wat er dan gebeurt, leidt tot het fragmentarische, dat in principe als een geheel wordt voorgesteld.

De oorlog en het kind

Je vertelt vaak dat je fascinatie voor beelden die te maken hebben met de Tweede Wereldoorlog voortkomt uit het feit dat je ouders aan tafel vrijwel elke dag over die oorlog spraken. Ik zou die vaststelling in verband willen brengen met het schilderij van de ganzen dat in je slaapkamer hing toen je een kind was en waarover je vertelt dat je bang was dat het zwarte, eivormige oog van een van deze ganzen je op een dag zou opslokken. Ik neem aan dat je ouders het schilderij met de ganzen in je slaapkamer gehangen hebben omdat ze je kamer gezellig wilden maken, zoals ze

vermoedelijk het bele buis gezellig wilden maken, terwijl het op een of andere manier juist heel bedreigend moet zijn geweest.

Als ik naar je werk kijk, krijg ik de indruk dat je voorwerpen probeert op te lossen, omdat ze tijdens je kindertijd een onverdraaglijke, verpletterende aanwezigheid moeten hebben gehad. Misschien waren de gesprekken van je ouders over de verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog vooral zo moeilijk te plaatsen, omdat die verschrikkingen, als je ze rationeel benaderde, inderdaad zoveel aandacht schenen te verdienen en zo aan het oog onttrokken dat ze misschien misplaatst waren als dagelijks gespreksonderwerp. Is het mogelijk dat je als kind de indruk had dat die oorlog voor jouw ouders een grotere realiteit was dan jouw aanwezigheid en dat je eigen bestaan heel broos was, bijna onzichtbaar misschien?

TUYMANS: Ja. (Zwijgt.)

...

TUYMANS: Deels ook door het overkoepelende gegeven dat je die oorlog als kind niet kon bevatten, omdat je hem niet had ervaren, en doordat hij altijd terugkeerde als referentiepunt in een situatie. Meestal spraken ze erover wanneer we aan het eten waren, dat maakte het nog harder. Dat eten werd er agressiever door, of minder vredig, laat ik het zo maar zeggen, zodat ik niet van mijn eten kon genieten.

Anderzijds creëerde dit terugkerende onderwerp ook een soort van fobie, die samenging met een extreme fascinatie voor dit onderwerp. Niet zozeer een fascinatie voor de dingen die we allemaal wel weten, de documentaires die we allemaal wel hebben gezien, de gruwelen die allemaal naar boven zijn gekomen, maar eerder voor het feit van het constante, dagelijkse refereren aan die oorlog binnen een huiselijke context, dus de trivialisering van dat gegeven eigenlijk. Later is daar een zoektocht uit voortgekomen die eerst onbewust was, maar zich nadien gerationaliseerd heeft. In die zin is er een klare lijn in mijn hele oeuvre, die ook rechtstreeks te maken heeft met het belangrijke thema van de onthechting.

Mijn werk gaat minder in op het element van de tijd als een tijdelijk fenomeen: het daglicht, het onderweg zijn, de ervaring daarvan of het nabeeld van die ervaring. Dikwijls krijg je bij mij eerder het idee van de tijd in zijn verwezenlijking en ook de tijd als reconstructie of het beeld als reconstructie. Want elk beeld dat door mij geappropriëerd wordt, wordt natuurlijk geschilderd en in die zin eigenlijk verwerkt en gereconstrueerd. Door een soort van mimicry ontstaat er een soort van toe-eigening van het

beeld, maar eigenlijk wordt het beeld omgevormd tot iets (een schilderij) dat zich niet zozeer in de herhaling van dat beeld zelf inpast.

Naast deze extreme fascinatie was er ook de extreme fascinatie voor het object an sich, als doorgetrokken element. Want in tegenstelling met veel Duitsers voor wie de holocaust een soort van barbaars gegeven is dat niet deelachtig kan zijn aan de cultuur, zag ik die verschrikking – en zeker na het zien van een film als *Hitler: ein Film aus Deutschland* van Syberberg, die daar hetzelfde over dacht – eerder als een normatief ingeschakeld iets dat vanuit de cultuur ontwikkeld is. Voor mij ging het om een etnische zuivering die in de eerste plaats cultureel beslagen was. Zo kwam ik tot de overtuiging dat het veel boeiender was die zaak op een of andere manier te objectiveren en binnen het poneren van die objecten de werkelijkheid te fetisj-iseren, bijvoorbeeld met dat schilderij van een gaskamer waarin de kleurtemperatuur en andere emotieve elementen een beeld zouden kunnen creëren dat de kijker op het verkeerde been zet en waar het beeld aan metonymie begint te lijden omdat het een soort van overbenoeming wordt: door de manier van afbeelden wordt de gaskamer opnieuw een gemaskeerde ruimte, iets wat in mijn ogen noodzakelijk is, omdat ze destijds ook al een gemaskeerde ruimte was.

Juist dat extreme wantrouwen ten opzichte van de werkelijkheid en het object an sich wordt tot op de dag van vandaag continu doorgetrokken in mijn werk. Dat gebeurde in verschillende stappen. Het begon met emotieve, tamelijk existentiële beelden waarin het gestuele een rol speelde en waarin het kleurgebruik anders was. Op een bepaald moment ben ik daarmee opgehouden omdat de afstand te klein werd. Ik heb dan een noodzakelijke stop ingebouwd en vier à vijf jaar met film geëxperimenteerd – op een totaal organische, toevallige manier –, waarna ik teruggekeerd ben naar het schilderen, maar dan met een ander vermogen tot conceptualisering, waarbij de afstand zich vertienvoudigd had. Toen maakte ik bijvoorbeeld die beelden van speelgoed dat een eigen logica begint te ontwikkelen binnen de waarneming van de werkelijkheid, beelden als *Wiedergutmachung*, waarin ik het heb over dingen als genetische manipulatie of het vermarkten van levende, organische dingen of het leven an sich. Of beelden zoals *Der diagnostische Blick*, die extreem losgekoppeld worden van zoiets als de holocaust, maar vertrekken van een medisch, klinisch waarnemen van de werkelijkheid. Ten slotte is er de huidige benadering, waarin een aantal dingen meer wordt geactualiseerd, maar tegelijkertijd toch steeds dat soort van elementaire visie gaat vertolken. Eigenlijk is het een verhaal zonder eind dat mij nieuwsgierig maakt, want er zijn een hoop dingen die ik vroeger nooit zou hebben geschilderd en nu wel. Ik

vind het boeiend om te zien hoe een interesse zich aandient, welke dingen zich aandienen en hoe je verder kan kijken... In die zin is het thema dat je hebt aangehaald inderdaad heel belangrijk voor mijn oeuvre, maar dat belet niet dat er een enorme verscheidenheid is in de manier waarop de beelden evolueren.

Visuele strategieën

Ik zou de vraag nog eens willen stellen: zou het kunnen dat de buitensporige aandacht van je ouders voor dit onderwerp jou het gevoel gaf dat je amper bestond?

TUYMANS: (Bitter.) Het was in elk geval niet plezant.

Wat mij interesseert, zijn niet de zogenaamd psychologische conclusies die je uit dit gegeven zou kunnen trekken, maar wel hoe een gevoelig kind, bij gebrek aan rationele argumenten, bepaalde visuele strategieën kan ontwikkelen om weerstand te bieden aan een verpletterende verschijningsvorm van de werkelijkheid. Een van de gevolgen hiervan is bijvoorbeeld dat je schilderijen bij sommige toeschouwers waarschijnlijk overkomen zoals het interieur van je ouders bij jou moet zijn overgekomen: als dingen waar ze geen vat op hebben en die gevoelens en gedachten kunnen oproepen waar ze geen meesterschap over hebben.

TUYMANS: Ja, het interieur is belangrijk. Mijn werk gaat in de eerste plaats over de wereld van het binnen, niet van het buiten, ook al bestaan er intussen wel beelden van landschappen, bijvoorbeeld in de laatste tentoonstelling in Berlijn. Kijk, onlangs heb ik dit geschilderd.

(Hij toont een reproductie van *Dusk*, een schilderij van een torengedebou met een blauwe hemel als achtergrond. De reflectie van het gouden licht van de ondergaande zon lijkt een gedeelte van het gebouw op te lossen.)

Het is een vrij groot schilderij. Door het gouden zonlicht krijg je een soort van idylle. Het belangrijkste is de overstraling van het beeld – in het schilderij is het licht nog veel harder dan in deze reproductie –, waardoor je een onthechting krijgt ten opzichte van de vormen die je eigenlijk ziet. Als je dan kijkt naar de andere werken die in deze tentoonstelling te zien waren, dan gaat het duidelijk over een soort van waarnemen van iets ambigus binnen het religieuze. Je kon hetzelfde zien in de tentoonstelling over de passiespelen in Oberammergau, met die acteurs van het dorp, die ik heb herleid tot een soort van mannequinachtige, compleet onwezenlijke verschijningen die volledig zijn uitgevlakt en waarin de schaduwen nog eens dat onwezenlijke gaan beklemtonen omdat ze zo dicht tegen de muur

staan. Door aanduidingen zoals een gestileerde kerstboom of zo, krijg je die fundamentele vraagstelling van wat je nu eigenlijk kan geloven en wat niet.

Iemand wees erop dat de rechterband van Boudewijn in het schilderij 'Mwana Kitoko' zo onwezenlijk slap naar beneden hangt. Dat deed mij denken aan de gesepareerde bandjes van het schilderij 'Wiedergutmachung' waar het, in tegenstelling met de gelijknamige tekening, lijkt alsof de bandjes doorlopen en afkomstig zijn van kinderen die zich buiten beeld bevinden. Dat schilderij deed mij denken aan een schilderij waarop twee voeten worden afgebeeld, vermoedelijk de voeten van de schilder...

TUYMANS: Het was de bedoeling de jeugdigheid van de koning terug te dringen. In de gereserveerdheid van zijn houding zit een extreme onzekerheid. De rechterhand is een beetje wak, een beetje minder beslist dan de hand die de sabel omklemt. Dat vond ik een schone discrepantie binnen het beeld.

Je hebt onlangs beelden gemaakt waarvan je vroeger niet had gedacht dat je ze ooit zou maken, bijvoorbeeld 'Dusk', maar je schildert dat kantoorgebouw wel op een moment dat het beeld niet meer functioneert, omdat er zoveel licht weerkaatst wordt dat je denkt dat je een kolkende, gesmolten massa ziet. Het obstakel lost op.

TUYMANS: Ja, zoals je in het begin van dit gesprek hebt gezegd, gaat het erom zoveel mogelijk uit de beelden weg te nemen om ze uit te zuiveren. Om het beeld te perfectioneren probeer je het echter ook ergens te laten falen. Dat breekpunt is eigenlijk de insteek naar het beeld, de beginvorm van waaruit het beeld geanalyseerd en gemaakt wordt. Om dat te bereiken werk ik met materiaal dat in principe al onzuiver is of de tussenliggende stappen formuleert.

Bijvoorbeeld door bestaand, verkleurd papier te gebruiken voor je tekeningen?

TUYMANS: Ja, dat was vooral in het begin zo. Nu iets minder, maar toch... Ik werk bijvoorbeeld nooit op een wit doek, altijd op een doek dat een kleur wit heeft, of een schakering van wit. Voor een aantal werken heb ik ook maquettes gemaakt en heel vaak gebruik ik polaroidfoto's om te kunnen visualiseren hoe een beeld evolueert van zeer licht naar donker. Zo verkrijg ik contrasten waardoor ik verschillende lagen kan separeren om een beeld te formuleren en op te bouwen. Dat zijn belangrijke tussenstappen. Er worden intermediairs ingebouwd ten opzichte van het

beeld en de manier waarop het verschijnt en tenslotte wordt het ook nog eens geschilderd, wat nog eens een andere verschijningsvorm oplevert.

Het breekpunt biedt zowel jou als de toeschouwer een toegang tot het beeld?

TUYMANS: Ja. In veel beelden kan je zo'n ingang aanwijzen. Het gaat om het punt dat je eerste en sterkste gewaarwording bepaalt. Van daaruit gaat je blik uitwaaiëren over de rest van het beeld. Dat punt hoeft zeker niet centraal gelegen te zijn. Het is het idee van een verwonding, van een litteken, zoals je dat al had met het werk *Body*, maar dan op intuïtief vlak. In bijna elk beeld krijg je zo'n gerationaliseerd litteken doorgestuurd. Elk schilderij bevat een punt dat wak genoeg is om een mogelijkheid tot ingang te doen ontstaan. Mijn beelden zijn dus anders dan bij de Vlaamse Primitieven, bij wie alle voorwerpen even gedetailleerd en volledig uitgebeeld worden vanuit een soort extreme fascinatie met de werkelijkheid. Heel bewonderenswaardig, natuurlijk, maar het ging toch om een perfectere voorstelling van de wereld die zin kreeg vanuit een dogma dat nu allang niet meer bestaat. De huidige kunstenaar kan alleen nog werken vanuit een bewust dilettaantisme. In die zin krijg je sowieso een andere insteek.

Het kijkbeeld

Als maker van boeken over hedendaagse kunst ga ik altijd op zoek naar het specifieke 'kijkbeeld' van een kunstenaar. Doorgaans kom je daar slechts gaanderweg achter, na een maandenlange of meestal jarenlange samenwerking. Je probeert zoveel mogelijk met de beelden en de materialen te werken en achter de bewuste intenties van de kunstenaar te komen en plotseling, werkend aan een boek, een tentoonstelling of een film, begin je het te zien. Soms gaat het sneller. Ik heb ooit een wonderlijk gesprek gehad met de schilder Robert Devriendt, waarin de puzzelstukken sneller dan ooit ineenvielen.

Devriendt gaat altijd gekleed in laagjes, hij draagt verschillende lagen kleren boven elkaar. Vaak bordeauxkleurig. Toen we elkaar in 1997 ontmoetten op de Brugse Grote Markt, zag ik dat hij bordeauxkleurige schoenen droeg en ik vroeg hem of hij die kleur voor mij wilde beschrijven. Als gevolg van deze vraag (het was bordeaux met wit, op de wijze van Jordaens) legde hij mij uit dat hij schildert met de glacistechniek, waarbij verschillende, semi-transparante laagjes over elkaar heen worden geschilderd. Een half uur later vertelt hij mij over een beeld dat hem als kind beeft geraakt: een koe die laag per laag werd opengesneden voor een keizersnede. Het had hem getroffen dat

bet grote beest eigenlijk uitsluitend bestond uit tal van vliezen en laagjes met binnenin een karmijnrode bolle.

Het verband tussen zijn manier van kleden, zijn schildertechniek en het verbaal over de koe is niet toevallig. Niet omdat de gebeurtenis met de koe de oorsprong vormt van zijn werk, maar wel omdat het verbaal aantoont dat hij als jongen al keek zoals bij later als schilder zou kijken en werken. Zijn werk bestond al als een manier van kijken. Een ander kind zou dezelfde keizersnede niet op Devriendts manier hebben gezien, geduid of ontbouden.

Jouw kijkbeeld heeft onder andere iets te maken met wat je 'overstraling' noemt: het overbelichte beeld dat het voorwerp onwezenlijk maakt.

TUYMANS: Ja, natuurlijk. Het schilderij van Boudewijn in Congo (*Mwana Kitoko*) en het schilderij van de Belgacomtoren (*Dusk*) zijn heel verschillend, maar in beide heb je het idee van de overstraling. Die extreme belichting gaat bijna over tot een soort van verkitsching van de werkelijkheid. Het uniform van de koning en het torengedouw zijn echter niet zomaar gekozen. Het zijn voorwerpen die iets propageren. *Het zijn symbolen die iets met een machtsprincipe te maken hebben.* Dat is belangrijk. Mijn fascinatie voor het maken van beelden heeft ongetwijfeld iets te maken met de macht die de beelden zelf hebben, het wantrouwen dat ze opwekken en het destabiliseringsproces dat het beeld zelf al in zich draagt, nog voor het door mij geschilderd wordt.

Meestal gaat het om beelden die ik heb waargenomen en die pas na een zichzelf duidende analyse een bepaalde betekenisgelaagdheid krijgen. Door die beelden te reproduceren ga ik hun betekenisgelaagdheden verdubbelen en verveelvoudigen. In plaats van ze te vereenvoudigen, ga ik ze complexer maken en tegelijkertijd toch proberen terug te keren tot een eenduidig beeld. Eigenlijk gaat het hier om het beeld dat zich immobiliseert. Dat is niet nieuw, dat is ook niet iets dat ik heb uitgevonden, maar door het feit dat we met een ballast aan beelden te maken krijgen, hebben we een nieuwe tijdservaring die nieuwe beelden nodig maakt.

Onze tijdservaring is er een van extreem verlies, omdat we weinig vat hebben op het contemporaine van de tijd zelf. In die zin is er ook een noodzaak om die tijd ofwel te gaan verlengen ofwel te gaan verbinden met een bepaalde manier van kijken, met een bepaalde, contemporaine reactie op een gevirtualiseerde wereld. Die manier van kijken is een constante, die is gelinkt aan een persoon, die heeft een soort van continuüm, die heeft een soort van beperking.

Die beperking komt tot uitdrukking in de manier waarop iemand rondkijkt en hoe sommige dingen worden gevalideerd en andere niet.

In het begin van mijn werk waren er beelden als *Die Zeit* of *Our New Quarters* of *Body* of zelfs *Gaskamer*. Dat zijn werken met een eerder onmiddellijke, grafische gesteldheid die een rechtstreekse werking hebben binnen het icoon en zijn symboolfunctie. Vandaag is mijn werk geëvolueerd naar een meer complexe, eerder opnieuw schilderkunstig geformuleerde manier van kijken naar de werkelijkheid, maar wel met de bagage en de onderbouw van de beginperiode. Zo is het mogelijk geworden dingen te gaan contemporaniseren, opnieuw te actualiseren, zonder de band met mijn oorspronkelijke ervaring te verliezen. Continu leg ik de link naar het uitgangspunt, maar elke keer probeer ik mijn beelden een stap verder te duwen, ook in termen van grootteorde, in termen van schaal, in termen van de kunde van het schilderen zelf. Dat zijn dingen die met elkaar verbonden zijn.

Ik heb wel de indruk dat de afstand ten opzichte van wat geportretteerd wordt – een gebouw, een persoon of wat dan ook – eigenlijk alleen maar groter is geworden. Dat is het rare: hoe ouder ik word, hoe groter de onthechting en hoe abstracter het object, zeker als motiefelement dat je als fetisjerend moment kan inschakelen. En dat is wat mij nu al een aantal jaren interesseert, omdat je daardoor een graad van abstrahering krijgt die begint te botsen met de manier waarop de zaak wordt verbeeld.

Lege schilderijen en pornografie

Toen ik de schilderijen van de tentoonstelling 'The Arena' zag, met die beelden van lege diaprojecties, was ik vooral getroffen door de manier waarop ze geschilderd zijn. Ze hebben een sensuele, concrete kwaliteit die in deze schilderijen meer opvalt omdat het motief teruggedrongen is. Tegelijk vond ik het onverwacht grappige schilderijen, omdat het ogenschijnlijk gaat om abstracte beelden, terwijl het gewoon lege beelden zijn... geprojecteerd niets.

TUYMANS: Ja, in die lege schilderijen ging het over de idee van totaal niets en een oude fascinatie voor het licht. Die lege dia's gaan over een totale negatie van het beeld en het materialiseren van zo'n lichtvlek en zijn verschijnen als een constructie op een constructie, namelijk als een niet langer cohabiteren met een ruimte. Toch leunen ze dicht aan bij beelden zoals het stillevens dat in Kassel getoond is.

Voor mij vormden de *Slides* een tegenstelling met de schilderijen van de apen, die deel uitmaakten van dezelfde tentoonstelling: een soort van pornografische beelden die zich vermenschelijken binnen hun ontmenselijking, omdat de lichamen van die kleine apen dicht bij een menselijke structuur

komen dan die van een chimpansee of een gorilla. Net die apen werden in een Japans museum door een taxidermist in die posities gedrongen en verschijnen binnen onze inhibities als een soort van informatieverdracht.

De apen, als kinderen, zijn machteloos. In die zin spreken deze schilderijen over machteloosheid, maar ook over de kracht van beelden. Het zijn wrede beelden. Een soort van wraakbeelden... Je hebt ooit gezegd dat je de seksuele daad niet kan afbeelden, omdat die zich in een eeuwige herhaling afspeelt. Bedoel je daarmee dat er iets in de seksuele daad is dat het tijdelijke overstijgt en daarom niet afgebeeld, niet bevroren, niet geïmmobiliseerd kan worden? Iets dat gelijk is aan de droom? In die zin zou je de schilderijen met de apen ook kunnen beschouwen als een demonstratie van de onmogelijkheid seksuele beelden te maken.

TUYMANS: Er is ook nog een beeld van een dildo met een torsootje. Dat is misschien het meest expliciete beeld... Je hebt alleszins het idee van de tijdloosheid van de acte zelf en het repetitieve ervan. Dat is ook de abstractie die pornografie in zich draagt: dat het niet echt is, maar een 'beeld' van de daad. Dat maakt het moeilijk dit onderwerp rechtstreeks aan te pakken. In die zin is Caravaggio een soort van pornografisch schilder, omdat het clair-obscur en de verhoging van de werkelijkheidsgraad – door dingen te tonen in een soort van verval en een soort van mutileringsprincipe – het gevoel oproepen dat het schilderij extreem fysiek geladen is. Maar zelfs in Caravaggio's schilderijen is er genoeg afstand, want zonder die afstand kan je zoiets gewoonweg niet visualiseren. De grens tussen seksualiteit en pornografie heeft ook iets te maken met de grenzen van het private beeld, dat heel fascinerend is en heel moeilijk te kenschetsen of te vertolken.

De geluidloosheid als daad

Je laat je beelden ontstaan door ze overbelicht te laten opdoemen uit polaroidfoto's, door delen van het beeld weg te nemen, weg te snijden en eigenlijk een soort van gewelddaden te voltrekken, op het beeld, maar ook op jezelf, omdat je altijd jezelf wegsnijdt. Het beeld zwijgt. Het is stil. Je privé-leven kan je niet...

TUYMANS: ... van die dingen afleiden. Neen, dat klopt. Waar het voor mij om gaat is dat met de beelden, bijvoorbeeld met die lege projecties of zelfs met een beeld zoals *Dusk* – met bijna al mijn beelden eigenlijk –, een parameter is gemaakt die belangrijker is dan het private beeld. En dat is de parameter van de geluidloosheid als daad, bijna als een politieke daad, zoals ook Manet heeft gedaan door als eerste werkelijke beelden te gaan collageren en ze

te laten botsen met hun omgeving of door hun omgeving gewoonweg als een blanco te gaan uitschakelen, bijvoorbeeld in de achtergrond van *De fluitspeler*. Hij voegde aan de afgebeelde werkelijkheid een abstractie toe die de werkelijkheidsgraad verhoogde (omdat het focussen eenvoudiger wordt), maar tegelijkertijd net daardoor elke vorm van formaat, uitstraling en effect van de ervaring op losse schroeven zet.

Het heeft iets autoritairs in die zin dat het een dwingende maatregel is waarmee de schilder zich positioneert binnen het beeld. En dat zijn dingen die onder andere leiden naar het idee van stilte, maar dan stilte als een gewicht, een corpus bijna binnen dat beeld, zoals ik ook geloof dat het idee van diepte niet iets is dat beperkt blijft tot de renaissanceïstische opvatting van de vluchtlijnen, het perspectief en de constructie, maar wezenlijk iets te maken heeft met de temperatuur van een beeld, de gebruikte tonen en alle elementen die zich binnen het verglijden van de waarden van die tonen afspelen. Dat zijn voor mij geen dingen die onwezenlijk zijn, dat zijn dingen die tot de werkelijkheid behoren, aan de werkelijkheid deelachtig zijn.

Fysieke intelligentie

TUYMANS: Juist die soort van fysieke intelligentie vind je bijvoorbeeld in de beste films van Lynch, zeker in *Eraserhead*. Het gaat om een soort van parcours waarbij vanuit de materie een soort van wereld geschapen wordt die eerst overgaat van een micro- naar een makrokosmos en dan zichzelf ontwaardt. Dat is fascinerend, omdat je daarmee eigenlijk de wereld fysiek een ander tijdsbestek gaat geven. Volgens mij is het niet toevallig dat Lynch oorspronkelijk schilder was. De schilderkunstige en de filmische daad benaderen de dingen op dezelfde manier. Het gaat niet zozeer om het fotografische beeld, of om de mogelijkheid iets ontelbare keren te reproduceren, als wel om de manier waarop we – binnen een bepaalde voorstelling van het unicum – iets benaderen, tot aan een bepaalde grens, of grensoverschrijdend, waarbij je ergens een soort van punt zuigt aan het visualiseringsproces, zodat je ergens kan beginnen en er zich een duidelijk bepaald verloop kan ontwikkelen.

In een schilderij is dit verloop natuurlijk minder zichtbaar dan in een film, omdat het statisch is en buiten een narratieve context functioneert. Daardoor bezit het ook een ander tijdsgehalte. Dat zie je bij elk goed schilderij. Het gaat om de overtuiging dat het fysieke element van het visualiseringsproces niet in een soort van domheid omslaat, maar in een soort van perfide, pervers verlangen om het fysieke te prolongeren of stop te zetten. In dit genot schuilt het pornografische van elk beeld dat

ik heb gemaakt. Dikwijls wordt geopperd dat mijn beelden asexueel zijn, maar volgens mij is dat niet zo. Ik zou kunnen wijzen op de speelgoedchilderijen, maar ook op *Dusk*. Als je goed kijkt, zie je dat daar een zeker gehalte... Vooral het fysieke haal je er zo altijd uit.

Eigenlijk heb ik dat verlangen om beelden te realiseren omdat een aantal dingen niet volledig of perfect vertaalbaar zijn en zich binnen een vertraging aan mij tonen of in een vertraging worden waargenomen. Zowel de waarneming als de inadequate herinnering eraan wil ik associëren met verschillende kwaliteiten die een andere soort van zinnelijkheid aangeven dan het puurweg verschijnende element van de werkelijkheid.

Het gaat om een andere soort van intelligentie, een andere soort van insteek in de werkelijkheid, die door anderen soms wordt ervaren als een dogmatische manier om de wereld bijna als iets onveranderlijks te connoteren.

En dan heb je de plaatsbepaaldheid van het beeld... Daarstraks sprak je over de droom. Ik heb ooit een boek gelezen over de droomtijd bij de aboriginals. Die mensen (het oudste volk op aarde) communiceren met een taal die terugflasht naar vijftigduizend jaar geleden en terugkeert naar plekken die zogenaamd een bepaalde betekenis hebben, een symboolfunctie. In die dromen spelen geluid en muziek een belangrijke rol die de droom doet uitstijgen boven het loutere beeld. Eigenlijk is het een soort van oerfilm die wordt geprojecteerd binnen een gemeenschap, die de droomtijd beschouwt als de werkelijke tijd, en de werkelijkheid als de droom, waardoor bijvoorbeeld het idee van bezit een heel andere schaalverhouding krijgt.

Je kan voorwerpen of beelden beschouwen als bezit, maar ook als een voertuig voor transgressie of het doorgeven van signalen. Elk geïntellectualiseerd bestel heeft in de eerste plaats te maken met het zich sedentair maken ten opzichte van wat men wenst te beklemtonen of wenst te maken. De volledig geïntellectualiseerde wereld moet zichzelf voortdurend institutionaliseren, ook al is er schijnbaar verzet tegen instituten. Dat is een boeiend gegeven. Dat een beeld daaraan kan ontsnappen door zijn eigen iconisering vind ik ook een fascinerend gegeven.

De tegenstelling tussen het louter discursieve enerzijds en het beeld anderzijds brengt geen aarde aan de dijk. Ik denk dat elk beeld, en zeker in mijn werk, geconceptualiseerd is en dat in het begin ook al was, zoals je dat ook hebt gezegd in die vergelijking met Robert Devriendt. We zoeken altijd naar één raster of één beeld of een maat waarmee we een aantal gewichten kunnen gaan bepalen.

De archivaris en het instrumentarium

Misschien kunnen we dit thema in verband brengen met de gelijktijdige aanwezigheid van warmte en kilte in je werk, met een soort van overleven ondanks de negatie. Je kan jezelf belemmeren wegsnijden en toch aanwezig zijn in die fysieke intelligentie, in die textuur, zij het zonder dat je een bandschrift wil ontwikkelen of een stijl vormgeven, omdat je dan weer in een soort van representatie zou vervallen, weer in een beeld dat de dingen aan ons gezicht onttrekt door ze op een geïnstitutionaliseerde manier voor te stellen?

TUYMANS: Het gevecht om de beelden een soort van werkelijkheid toe te dichten is natuurlijk een eeuwig gevecht, ook omdat ik werk met bestaande beelden, al zijn het mijn eigen tekeningen of voorstudies. Ik representeer bestaande beelden. Je moet mijn schilderijen dan ook bekijken vanuit het gezichtspunt van de kopiist, de archivaris van een instrumentarium die vaststelt dat zijn instrumentarium eigenlijk niet deugt (zoals bij *Bouvard en Pécuchet* van Flaubert). Dan moet je nog één stap specifiekere gaan werken, opdat het beeld zou functioneren. Meestal ligt de oplossing in dingen die minder zichtbaar zijn, in het detaillistische, maar dan – opnieuw zoals in het begin van dit gesprek – niet als fragment van een groter, onzichtbaar geheel, maar vooral als totaalbeeld. Het kleinste detail wordt dan eigenlijk het totaalbeeld. Als daarvan vertrokken wordt, waaiert het uit naar een andere connotatie of krijgt het beeld een andere consequentie. Dat kan gaan van iets extreem kleins tot iets groots dat opnieuw implodeert, bijvoorbeeld het grote stilleven in Kassel – als vorm is het stilleven de laagste hiërarchische categorie binnen het schilderen –, dat een bepaalde idylle met een twist moest vertolken en door zijn extreme omvang en belachelijkheid omsloeg in een cerebraal ontoegankelijk beeld. *Dusk* werkt dan weer anders, omdat je daar enkel het licht krijgt als stuurfactor die aangeeft hoe je dat beeld ervaart, of helemaal niet geloofwaardig kunt ervaren, of hoe je het je herinnert, of niet kunt herinneren. Die extreem blauwe lucht en het goud van het torengedebouw kunnen nooit zo waargenomen worden. Los van de vraag of het al dan niet gaat om een clichématige opvatting over de werkelijkheid – want dat is ook een vraag die je je kan stellen – krijg je altijd een strijd tussen de afbeeldbaarheid van iets en het niet afbeelden van de dingen. Daarom heet het werk ook *Dusk*. Het gaat letterlijk over het idee van die schemerzone.

Het zwarte gat en het masker

Je vertelde ooit dat als je lang naar een gezicht kijkt, dat gezicht soms een zwart gat wordt. Giacometti vertelt dat zijn vrouw onberkenbaar werd als bij haar wilde portretteren. Soms lijken zijn tekeningen op opbollende constructies van de kleurloze

warreling van atomen die zich achter het geprojecteerde beeld bevindt dat we op iemands gezicht projecteren.

TUYMANS: In mijn geval gaat het om een gewaarwording die ik als kind had toen ik in de slaapkamer van mijn moeder, zittend aan haar kaptafel, heel lang in de spiegel naar mijn eigen gezicht keek zonder met mijn ogen te knipperen. Als je zonder onderbreking focust, begin je een periferisch beeld te ontwikkelen en dan krijgt je effectief dat gat, die opening binnen dat beeld. Dat vond ik fascinerend, omdat het willen onderzoeken en beseffen van wat je werkelijk bent, en waaruit je wezenlijk bestaat, ontardt in een soort van negatie van wat je zou kunnen zijn. Dat is een kapitale vaststelling die in mijn hele oeuvre terugkomt: de maskering van gezichten en de gaten die in alle beelden ontstaan. Dat was intuïtief al vroeg duidelijk. De wereld maskeert zich, maar tegelijk stelt ze in haar maskering, als pose of niet, een soort van valideringsproces voor. Ze gaat iets vertolken.

Ik denk dat het duidelijk archaische element van de icoon zich als beeld eerder continu bestendigt dan afbreekt. Maar je zal altijd zien dat het beeld dat wordt herhaald of gekopieerd vanuit de periferie onnoemelijk veel belangrijker geworden is dan het voordien was, al was het maar door de reminiscenties aan voorafgaande beelden. Die beelden zijn echter zo met de werkelijkheid verweven dat ze er eigenlijk niet meer uit te branden zijn en in die zin is het heel moeilijk allerlei symboolfuncties te gaan uitsluiten. Het is vrij moeilijk een soort van ondergraving te gaan maken of een opening te krijgen in die materie. En dat is toch wat ik probeer te doen.

Ik heb niet de pretentie beelden te kunnen ontmaskeren. De esthetische maskering is onvermijdelijk. Zelfs als je er tegenin gaat, zoals ik heb gedaan, creëer je altijd een bepaalde vorm waarin je een stileringsproces doordrijft om een bepaald efficiënt beeld te kunnen maken. En in dat proces creëer je een element waarin dingen tot een – soms minder en soms meer evidente – stagnatie komen, eigenlijk puur immobiel worden, en binnen die onbeweeglijkheid ontstaat natuurlijk het onvermogen. Naar dat punt wordt steeds gewerkt, het punt waar je de kar niet verder kan duwen en dan beter ophoudt. Maar dat veronderstelt natuurlijk dat je het beeld nog beter moet maken. Dat is een heel raar gegeven. Ik denk dat het allang niet meer zo is dat je je kan beperken tot één beeld. In mijn optiek moet elk beeld op zich staan, maar in bepaalde constellaties veranderen die beelden natuurlijk van betekenis, en wel op een heel exacte manier, omdat ze zich gaan verhouden tot de andere beelden. Maar dat zich verhouden tot de andere beelden is alleen maar mogelijk vanaf het moment dat die beelden al een extreme autocensuur hebben.

Het is mijn diepste wens dat ik ooit als een complete vreemdeling ten opzichte van mijn beelden zou kunnen staan, zoals om het even welke toeschouwer, in een toestand van totale onthechting, losgekoppeld van elke ambitie die ik daar ooit mee heb gehad of had kunnen hebben. Van in het begin droom ik ervan mijn beelden eens neutraal te kunnen zien. Die wens is eigenlijk onveranderd gebleven.

Als je naar je werk kijkt, dan zie je iemand die zichzelf lijkt weg te snijden uit de werkelijkheid. Maar eigenlijk is dat wegsnijden jouw manier om te bestaan.

TUYMANS: Ja, dat is de dubbelheid van het bestaan. Om deze schilderijen te kunnen maken, moet ik een lege plek worden.

Zeg je nu dat je ooit als een buitenstaander tegenover jezelf zou willen staan, zoals je jezelf hebt vormgegeven in de temperatuur van je beelden, als een al te luide stilte?

TUYMANS: Ja. Het is misschien een onmogelijke wens, maar het is een duidelijk verlangen om een eigen verdwijnpunt te simuleren. Ik doe dat natuurlijk al in mijn werk op zich, bijvoorbeeld door mijn schilderijen niet te baseren op private gebeurtenissen, maar ik ben benieuwd naar wat de totaalindruk zou zijn. De volledige slotsom, die zou ik willen ervaren.

2 juli 2005. Dirk De Vos opgedragen



Sokkels voor de nacht

Gesprek met Berlinde De Bruyckere

(Tijdens onderstaand gesprek wordt af en toe verwezen naar uitspraken van de kunstenaar Paul McCarthy. Het is niet de bedoeling dat hierdoor de indruk ontstaat dat McCarthy en zijn werk van buitengewone betekenis zijn voor Berlinde De Bruyckere (°1964). Het is gewoon een gevolg van de omstandigheid dat hij enkele dagen eerder haar atelier had bezocht, waardoor enkele van zijn uitspraken nog fris in het geheugen zaten. Normaal gesproken zou ik deze uitweidingen uit het gesprek hebben verwijderd. Het door McCarthy gebruikte en door De Bruyckere aangehaalde beeld van het leeggelopen lichaam is echter zo belangrijk, dat ik ervoor heb geopteerd het gesprek in zijn authentieke scheefgetrokkenheid te bewaren.)

Ik bevind mij in het atelier van De Bruyckere. Ze slaat gade hoe enkele mannen grote, zware kisten met sculpturen in een vrachtwagen laden. Ik kijk naar enkele kleine afbeeldingen die aan de muur hangen: *Lucretia* van Cranach de Oude, een foto van daklozen of lijken die onder dekens liggen, *The Garden* van Paul McCarthy, de *Kruisafneming* van Rogier Van der Weyden, een gevangene met een Christus-achtige houding en een kap over het hoofd, die wordt gefolterd in de gevangenis van Abu Ghraib, het retabel van Grünewald, een foto van het zontje van de kunstenares, dat in iemands schoot ligt, en veel andere beelden. Ik wandel rond de beelden die in opbouw zijn: een piëta, een takkenmens, een figuur met twee ruggen. En dan drinken we samen koffie.

Als ik naar je nieuwste sculpturen – waaronder ‘Schmerzensmann’ – kijk, valt het mij op dat je te werk gaat als een schilder. Niet alleen op de kleine schaal, omwille van de factuur van de buitenste laag – die op een vlekkerige manier gekleurd wordt vanuit de diepte – maar ook op de grote schaal, omwille van hun structuur. De sculpturen worden ondersteund door metalen skeletten die met behulp van draadstangen in de sokkel verankerd worden. Ze bestaan uit een soort van zelfdragende schillen die rond deze structuur geschikt worden. De ruimte tussen de schillen en het geraamte wordt pas achteraf opgevuld met in epoxy gedrenkte kobaltvezel. In die zin zouden we je sculpturen kunnen beschouwen als een soort van dikke verfstreken, alsof je de was met een reusachtig penseel hebt aangebracht rond een afwezige drager.

BERLINDE DE BRUYCKERE: Ik ben opgeleid als schilder. Ik zie mijzelf ook niet als een traditioneel beeldhouwster, in die zin dat ik mijn sculpturen niet opbouw vanuit een kern en ook niet laat ontstaan door het verwijderen van materiaal... Ik werk van buiten naar binnen. Ik heb nooit materiaal weggehaald. Ik ben iemand die dingen samenbrengt. Ik beschouw beelden als een soort van recuperaties: mijn eerste sculpturen waren basreliëfs die bestonden uit gevonden stukken ijzer en hout waar ik, door ze samen te brengen, een nieuw beeld mee maakte. Door een krukje en een stapel dekens samen te brengen, creëer ik een nieuwe werkelijkheid, een nieuwe betekenis. Ik ben gefascineerd door gebruikte voorwerpen en materialen. Voor mij zijn ze geladen met betekenis. Zo heb ik bijvoorbeeld eens rozen gemaakt met gebruikt lood, dat door zijn verweerdheid bruikbaar was voor mijn beeld.

Je recente sculpturen ontstaan door het samenvoegen van verschillende afgietsels van menselijke of dierlijke lichaamsdelen.

DE BRUYCKERE: Ik vraag modellen om in specifieke houdingen te poseren en dan maken we afgietsels van lichaamsdelen die mij wezenlijk lijken voor die houding. Op basis van de afgietsels maak ik een gietvorm van siliconen, waarin ik met gekleurde was de huid van de vormen schilder.

Ze komen dus werkelijk al schilderend tot stand?

DE BRUYCKERE: Ja. Voor elke sculptuur creëren we een kleurenpalet dat bestaat uit tientallen getinte brokken was. Naargelang van de kleur die ik nodig heb, smelt ik zo'n staal en schilder ik de plek in. Het effect ontstaat door het over elkaar schilderen van een aantal transparante lagen.

Een van buiten naar binnen geschilderde glaci-sandwich waarvan het resultaat pas zichtbaar wordt als je de sculptuur uit de gietvorm neemt.

DE BRUYCKERE: Ja, het uiteindelijke uitzicht kan ik niet controleren. Wel bij benadering, natuurlijk. Als ik op een bepaalde plek een bepaalde kleur wil laten doorschemeren, dan maak ik die kleur heel heet, zodat ze doorsmelt tot op de bodem, tot aan de buitenkant, dus.

En nadien kan je ze niet meer retoucheren, omdat de buitenste laag de microscopische vorm van de huid heeft overgenomen van de mal.

DE BRUYCKERE: Ja, de gietvormen zijn heel gedetailleerd.

Je recente sculpturen ontstaan door het met elkaar verbinden van verschillende, bolle afgietsels. Eerst maak je ze aan elkaar vast met dikke spelden en touwtjes en als de vorm definitief is, verbind je ze met elkaar. Door hun coloriet, maar ook door de beweging van de verschillende onderdelen, lijken deze sculpturen wel driedimensionale weergaven van sommige figuren in schilderijen van Francis Bacon.

DE BRUYCKERE: Dat wordt vaker gezegd.

Toen Sylvester in 1975 aan Bacon vroeg wat hem zo aansprak in het schilderen van gezichten van schreeuwende mensen, antwoordde hij dat het hem vooral ging om de technische moeilijkheid van het schilderen van een donkere holte.

DE BRUYCKERE: Je ziet dat ook in Berninis beeld van de Heilige Ludovica. Haar extase krijgt vorm door de opening van haar mond. Ook door haar hand, maar vooral door de mond.

De mond is de plek waar onze buitenkant overgaat in een donkere, voorwereldlijke binnenkant, waar het licht nog niet is doorgedrongen. In je laatste sculpturen treffen we ook zulke gaten aan. Als we geen rekening houden met de opvulling, zijn je sculpturen hol. Op sommige plekken bewaar je een opening. Dat gat lijkt dan de eigenlijke kern te worden, die alleen maar zichtbaar gemaakt kan worden door er een sculptuur rond te bouwen. Voor mij is dat om minstens twee redenen belangrijk. Gevoelsmatig lijken de sculpturen – door hun functie als sokkel van een opening – op te treden als voorhang van de nacht of van het onuitsprekelijke. Op structureel vlak bieden ze echter – en dat vind ik even belangrijk – een reflectie over wat het betekent een sculptuur te maken.

DE BRUYCKERE: De holte is heel belangrijk voor mij. Niet alleen de holte van de sculptuur, maar ook die van het lichaam. Enkele dagen geleden was Paul McCarthy hier op bezoek en hadden we een mooi gesprek. Ook al staan onze oeuvres heel ver van elkaar, we vertrekken wel vanuit dezelfde behoeften, dezelfde angsten en pijn. 'Hoe meer je het lichaam kan leegmaken door te braken, te bloeden, te plassen, te zweten, te huilen of klaar te komen, hoe vrijer het kan zijn,' vertelde hij.

Je zou dus naar zijn films kunnen kijken als registraties van het tot sculptuur maken van het levende lichaam, net zoals het in zijn werk naast elkaar bestaan van verschillende, min of meer gepolijste versies van dezelfde sculpturen gestalte geeft aan

een soort van vergeestelijking van de sculptuur... Hij houdt evenveel van een schets als van een gepolijst resultaat en hij houdt ervan die verschillende niveaus naast elkaar te plaatsen als verschillende graden van de verwerkelijking van een fantasie of van de poëtisering van de werkelijkheid...

DE BRUYCKERE: Hij vond ook dat ik mijn sculpturen in hun onafgewerkte staat moest tonen, met de nog zichtbare littekens.

Momenteel werk je aan een sculptuur die doet denken aan een naar voren buigend menselijk lichaam met naar beneden druipende armen, die lijken over te gaan in takken, steunstokken, insectenpoten. In de rechterenkel herkennen we ook een blootgelegd bot, dat een van binnenuit groeiende boom zou kunnen zijn.

DE BRUYCKERE: Het lijkt alsof het lijf naar beneden getrokken wordt door een parasiet. Toevallig vond ik onlangs een tekening terug uit 1997, waarin een gelijksoortige parasitaire vorm een personage lijkt te controleren.

Op de tekening zien we een menselijke figuur die omgeven wordt door heel licht aangebrachte, rode verfstrepen die zelf dwarsstreepjes dragen, als een litteken. In je onaffe sculpturen, waarvan de verschillende delen samengehouden worden door middel van nietjes, dikke spelden of touwtjes, vind je die littekens terug.

DE BRUYCKERE: Zoals ik al zei vindt Paul McCarthy dat ik die littekens in de uiteindelijke versie moet bewaren, maar voor mij zouden ze de aandacht afleiden van de essentie. Ik wil al het overbodige verwijderen. Het bewaren van de naalden of de koordjes, waardoor het beeld van een wonde of litteken wordt opgeroepen, garandeert een voor de hand liggend succes, maar voor mij zijn ze overmatig... Er is nog een ander verschil tussen McCarthy en mij. Ik vind de thematiek van mijn beelden heel zwaar. Zo'n lijf dat zich ontvouwt in een boom of een tak is voor mij alleen verdraaglijk dankzij een bepaalde vorm van esthetiek... Hierin schuilt trouwens een tweede, meer wezenlijke overeenkomst met het werk van Bacon. Hij toonde zijn schilderijen achter glas, in een mooie, houten, soms vergulde lijst. Hij bouwde een soort van 'verzachtende omstandigheid' in om zijn thema's toegankelijk te maken. Ik probeer hetzelfde te doen door dekens te gebruiken, of sokkels met een mooie patine.

In de piëta die zich hier bevindt, krijgt een van beide figuren ineens twee ruggen en in een ander beeld herkennen we een dubbele ruggengraat. Dat is een meer sculpturale manier om het samengestelde karakter van de sculptuur te laten voelen

dan het louter bewaren van de naden. Ten slotte gaat het niet om de illustratie van een idee, maar om een sculpturale benadering van een ervaring... Je zegt dat jullie werk vertrekt vanuit dezelfde angsten en pijn. Dat vind ik minder boeiend dan de vaststelling dat McCarthy ook met gaten, boltes en wormgaten werkt. Een van zijn eerste werken was een raam dat hij heeft uitgebakt in zijn raamloze studentenkot, later ging hij werken met een H-vorm die hij afleidde van de vierkante pijpen van een airconditioningsysteem en nu maakt hij opblaasbare, bolle uitvergrotingen van bestaande vormen (bijvoorbeeld een sculptuur van Henry Moore) waar hij gaten door boort. De sculpturen lijken bouwswels rond deze gaten. Zijn tentoonstellingen lijken zich trouwens binnenin ons lichaam of ons hoofd af te spelen, alsof ze niets meer zijn dan een schimmig bevolken van een wormgat. Ik vertelde hem dat zijn werk mij deed denken aan Prousts omschrijving van de droom als 'het verlichte ingewand'. 'Mooi beeld,' antwoordde hij, 'ik heb ooit een werk gemaakt dat zich afspeelde in de maag van een eekboorn...'

DE BRUYCKERE: De zaal met *The Garden*, in het S.M.A.K., vond ik onverdraaglijk.

Waarom?

DE BRUYCKERE: Om te beginnen heb je dat gerecupereerde decor van een soort van Bonanza-achtige televisieserie. Ik hou wel van dat soort omkeringen. De mannen die in de televisieserie helden zijn, laat hij hier een boom en de grond neuken. Maar ik vind dat verschrikkelijk zielig en pijnlijk. Je voelt je zo onwennig... als een voyeur... te zien hoe de vader de boom neukt en de zoon de grond. Een boom is voor mij een symbool van het leven, een fantastisch icoon. Ik vond het onverdraaglijk daartussen te moeten wandelen, met het geluid van dat mechanische neuken. En dan kwam je in die ruimte waar twee geslachtsloze, wassen poppen op een tafel lagen... Die poppen hadden vroeger gediend in *The Garden*, ze waren kapot geneukt... Echt een pijnlijk beeld...

Jullie besteden allebei veel aandacht aan de sokkels. Hij maakt bijvoorbeeld een prachtige sokkel door ordinare tafels aan elkaar te binden met tape. Jouw sokkels zijn ook mooi. Ik hou bijvoorbeeld veel van die dubbele beeldbouwersokkel: twee grote, draaibare boetseertafels die je over elkaar hebt geschoven.

DE BRUYCKERE: Ja, ik verzamel al mijn hele leven mooie voorwerpen die ik gaandeweg als sokkel ben gaan gebruiken.

In 'Schmerzemann V' lijkt de ijzeren zuil nogal massief ten opzichte van de wassen figuur.

DE BRUYCKERE: Er bestaan vijf van deze sculpturen. Ze werden gemaakt voor twee tentoonstellingsruimtes met een mezzanine. Ik wilde sculpturen maken die er zowel vanop de begane grond als vanop de mezzanine goed uitzagen. De palen zijn zo breed omdat ze verwijzen naar het traditionele standbeeld dat een held op een zuil voorstelt. Ze zijn afkomstig van een oud, vervallen station. Zo'n armoedige, verroeste palen, die drager zijn van een volledig vervormd en getormenteerd lijf, hebben niets meer te maken met de heldhaftigheid van de traditionele sculpturen.

De held is rond de zuil gezakt?

DE BRUYCKERE: Ja. Een van beide tentoonstellingen vond plaats in Londen en ik dacht voortdurend aan Nelson's Column.

Zou je nog een voorbeeld kunnen geven van een sculptuur die vanuit een sokkel is ontstaan?

DE BRUYCKERE: De piëta die je hier ziet, is oorspronkelijk ontstaan als toevoeging aan een nis. Maar uiteindelijk heb ik de nis achterwege moeten laten. Het werkte niet.

De nis bleef te aanwezig? De sculptuur kreeg er een te officieel statuut door?

DE BRUYCKERE: Ja... Eerst hebben we een vrouwenfiguur gemaakt. Daarna hebben we geprobeerd een personage op haar schoot te zetten. Dat lukte niet. Tenslotte is dit tweede personage naast haar komen te zitten. Maar het lukte niet met de nis. Zodra ik de figuren uit de nis verwijderd had en op een andere sokkel geplaatst, ben ik mij echter gaan bezighouden met de achterkant en is de gespleten rug ontstaan, alsof het tweede personage zich verdubbelt om het eerste personage te kunnen omvatten. Je zag ook dat drie benen voldoende waren. Tenslotte heb ik van het eerste personage een man gemaakt. Vooral de vrouwenborst stoorde. Ik ben heel tevreden over de achterkant. De ruggen zien eruit als twee verfrommelde papieren zakken. Eigenlijk is het beeld steeds minder figuratief geworden, zodat er steeds minder bijkomstigheden zijn die de aandacht afleiden van wat ik wil overbrengen. Voor mij gaat de sculptuur over twee mensen die troost zoeken bij elkaar, niet over mannen of vrouwen.

Daarom hebben de personages ook geen gezicht, zoals je paarden. Een van de dingen die ik sterk vind aan je paard-sculpturen is dat ze niet afstotelijk worden ondanks die harde afwezigheid van een gezicht.

DE BRUYCKERE: De paardenlichamen zijn afkomstig van afgietsels van dode paarden. De hoofden van die dode dieren zijn verschrikkelijk om aan te zien. Die wil ik niet tonen. Bij de menselijke figuren ontbreken de gezichten, omdat ik wil voorkomen dat de toeschouwers alleen maar naar het gezicht kijken en de rest van de sculptuur als bijkomstig ervaren. Ik wil dat mijn sculpturen een dialoog met de toeschouwer aangaan vanuit hun volledige zijn, niet vanuit een gezicht. Ik vind dat gezichten sculpturen te toegankelijk maken.

Laten we het nog even hebben over de 'Schmerzemannen'.

DE BRUYCKERE: Het maken van die sculpturen was een indrukwekkende ervaring. Omdat die *Schmerzemannen* zich zo hoog op een paal bevinden, bijvoorbeeld, zijn ze groter dan levensgroot. Hun lichamen zijn samengesteld uit afgietsels van paardenlijven. Het samenstellen was heel zwaar, zowel fysiek als emotioneel. De hele dag op en af met een hoogtewerker. En dan die grote paardenlijven! Op een bepaald ogenblik heb je dat met je kleine lichaam niet meer in de hand, terwijl je er toch de baas over moet blijven, zowel mentaal als fysiek... Zoals ik je net vertelde, zijn de *Schmerzemannen* ontstaan als sculpturen voor hoge tentoonstellingsruimten met een mezzanine. Ik hou van de dubbelzinnigheid van die beelden. Voor mij verwijzen ze naar de drie figuren op de Golgotha-berg. *Schmerzemann V* is de meest fallische. Aan één kant is hij rond de paal gegroeid, aan de andere kant is hij open, vrouwelijker. Maar misschien moet ik daar niet op wijzen. Ik moet de toeschouwers niet hinderen in hun pogingen betekenis aan mijn beelden te hechten. Voor mij is er geen verhaal, geen eenduidige betekenis. Het is goed als mijn sculpturen zich gaan vermengen met andere gebeurtenissen en als mensen er onverwachte dingen in zien. Als ze hun dan ook nog ontroering of troost brengen, ben ik gelukkig.

Je sculpturen lijken steeds naakter te worden. Ze krijgen iets beel menselijks, door de vleeskleurige was, maar ook iets beel onmenselijks en nachtelijks. Ze zijn beel bard. Ervaar je dat zelf ook zo?

DE BRUYCKERE: Ja. Ik vind ze heel hard.

Je maakt dingen die je van streek maken. Waarom zou je dat doen?

DE BRUYCKERE: Ik beslis dat niet bewust, die beelden overkomen mij. Net zoals ik hou van de ongelooflijke vrijheid van het aquarelleren of het inschilderen met was, ervaar ik het als een bevrijdende ervaring niet volledig te kunnen controleren wat er gebeurt. Het is een beperking te zien wat je doet... Maar mijn beelden zijn niet alleen hard. Ik zou ook willen dat ze een vorm van troost of geborgenheid bieden. Iemand vertelde mij ooit dat ze troost gevonden had in een van mijn beelden. Voor mij is dat het mooiste compliment. Ik probeer sculpturen te maken die zowel verschrikking als troost oproepen. De dekens hebben dat ook. Ze roepen een gevoel van warmte en geborgenheid op, maar ze doen ook denken aan benauwdheid en verstikking.

Zoals in de sculptuur met het figuurje dat op een omgekeerde wasteil staat? We zien de benen van de figuur, maar hoofd en bovenlichaam zijn omwikkeld met een deken...

DE BRUYCKERE: Bepaalde feministische auteurs zien in de omgekeerde wasteil een oproep aan alle huisvrouwen een eind te maken aan hun zogenaamde onderdrukking, maar dat was natuurlijk niet mijn bedoeling. Ik hou niet van zo'n bekrompen benadering van het feminisme. En mijn werk heeft geen narratieve, illustratieve, anekdotische inhoud.

De teil is voortgekomen uit de behoefte aan een sokkel.

DE BRUYCKERE: Ja, natuurlijk.

Je werkt samen met een vrouwelijk fotograaf, een vrouwelijk vormgever en een vrouwelijk administratief assistent (Katrien). Heb je daar een reden voor?

DE BRUYCKERE: In het atelier werk ik ook samen met drie vrouwen: Nele, Annelies en Leen. Leen en Annelies zijn 23. Nele is 33. Ik ben 43. Ik vind het fijn samen te werken met mensen die jonger zijn dan ik. Ze weten andere dingen, ze merken andere dingen op in het straatbeeld. Toen we onlangs terugreisden vanuit Luzern had ik een stop voorzien in Colmar, om het retabel van Grünwald te bekijken, dat voor mij een grote inspiratiebron is. Voor een van mijn medewerksters was dat beeld te hard. Voor mij betekenen de verschillen in onze reacties een verrijking...

Maar om terug te keren naar je vraag over een reden om samen te werken met vrouwen... We hebben eens een jongeman bij onze bezigheden

betrokken, maar dat werkte niet. We gaan nogal vrijmoedig om met wat we doen. We spreken tegen die beelden. We hebben het over onszelf. Ik vind dat we die beelden veel moeten vertellen, zodat ze later verder kunnen zonder ons. Maar die man ervaarde dat als bedreigend. Hij was niet op zijn gemak, zodat we ons voortdurend moesten inhouden. Je schildert zo'n groot mannenlichaam in en je maakt daar grapjes over. Maar met een man erbij gaat dat niet. Hij denkt meteen dat je met hem lacht.

Wat vind je van mijn voorstel je beelden niet te benaderen vanuit de onderliggende thema's of gevoelens, maar vanuit hun vorm?

DE BRUYCKERE: Het is de eerste keer dat een schrijver naar mijn werk kijkt vanuit de werken zelf... Ik vind het een verfrissende benadering die heel goed aansluit bij de manier waarop de werken tot stand komen, omdat ze eigenlijk allemaal uit elkaar voortkomen. Uit het ene beeld ontstaat het andere... Zo zou je bijvoorbeeld kunnen kijken naar de verschillende manieren waarop het deken in mijn werk wordt gebruikt en hoe zo nieuwe sculpturen ontstaan.

In 1999 maakte ik dat beeld van een vrouwenfiguur die op een omgekeerde wasteil staat. Het deken is daar een tweede huid geworden, die als een dwangbuis rond het lichaam is genaaid. De figuur is geen meisje, maar een volwassen vrouw met een te korte romp. Uit dit beeld is een ander beeld voortgekomen dat *Aanéén-genaaid* heet en dat samengesteld is uit losse elementen: kapotgevallen, gipsen afgietsels van ledematen die ik heb beschilderd met was, zoals een druipende kaars. De oude, vervilte dekens die ik ervoor heb gebruikt, hebben geen patroon, omdat ik wilde dat ze het uitzicht en de textuur van de huid zo dicht mogelijk benaderden.

Vandaag gebruik ik de dekens echter op een nieuwe manier, bijvoorbeeld om de arm van een figuur te ondersteunen. Het deken zorgt ervoor dat de arm niet op de ruwe, houten sokkel ligt... Onlangs heb ik werken gemaakt met heel grote vitrinekasten. Achter het antieke, wemelende glas, ontwaar je sculpturen die de vorm hebben van bomen of takken. De kleur van de bomen benadert die van de menselijke huid, waardoor ze iets fragiels krijgen. Omdat het glas de blik vervormt, staan er een paar deuren open, die je uitnodigen naar binnen te kijken. Ik wil niet dat je ze ziet als bomen, maar wel als vreemde, kwetsbare wezens. De kasten hebben een soort van onderste verdieping, waarin ik drie stapels met dekens heb gelegd. Het lijkt alsof ze de wortels van de bomen beschutten en koesteren... Ik noem die dekens ook een 'verzachtende omstandigheid', omdat ze ons soms naar een minder harde realiteit kunnen voeren.

Na de beelden met de dekens ben ik beginnen werken met figuren met lang haar. Het haar nam de functie van de dekens over. Naar aanleiding van een niet door mij gekozen titel van een groepstentoonstelling zijn critici zo'n sculptuur gaan vergelijken met Maria Magdalena, maar dat was absoluut niet de bedoeling. Het haar heeft de sculpturale functie het gezicht en de naaktheid te bedekken, dat is alles...

Daarna is die hangende figuur ontstaan. Terwijl ik haar maakte, in 2002, ben ik mij bewust geworden van de noodzaak al het overbodige weg te laten... Ik wou echt dat holle lijf tonen, dat lichaam dat alleen nog, om het heel lelijk te zeggen, een vel is dat aan een haak omhooghangt. De dikte van de haak heeft de functie dat te onderstrepen. De *Schmerzsmannen* zijn daar natuurlijk uit voortgekomen.

Een ander voorbeeld is de evolutie van de gebruikte lichaamsdelen. *San S.*, mijn beeld op basis van het Sint-Sebastiaan-motief, heb ik nog met afgietsels van vrouwenbenen gemaakt. Tot dan heb ik alleen met afgietsels van vrouwenlichamen gewerkt omdat ik, bijvoorbeeld, nooit een deken rond een mannenlichaam zou kunnen wikkelen. Ik zou ook nooit een man op een omgekeerde wasteil gezet hebben. Ik hou van mannen. Maar na *San S.* dacht ik dat het mij zou kunnen lukken om met afgietsels van mannenlichamen te werken... Zo blijft mijn werk zich ontwikkelen...

Je vertelt dat de dekens en het lange haar onder meer de functie hadden de gezichten te verbergen, omdat je vindt dat gezichten de aandacht afleiden van de totaliteit van het beeld...

DE BRUYCKERE: In zekere zin is dat ook de oorsprong van het gat in de piëta: het geeft aan waar normaal gezien het hoofd gezeten zou hebben. Het gat is functioneel, omdat ik geen sculptuur wil maken die het beeld van een afgesneden hoofd oproept. Ik heb nog geen plastische oplossing gevonden voor een mensenhoofd zonder gezicht. Toch zal het er ooit van moeten komen, ik kan het niet blijven uitstellen.

Vandaar de beelden aan de muur van Judith en Salomé met hun respectieve trofeeën?

DE BRUYCKERE: Ja, ik vraag mij af of ik misschien op zichzelf staande hoofden zou kunnen maken.

Ik zou graag nog even terugkeren naar mijn stokpaardje. Natuurlijk komen de gaten in je sculpturen voort uit je specifieke manier van werken (met een ombulsel van samengenaaide afgietsels en zoekend naar sculpturen zonder gezichten), maar zou het

niet kunnen dat je manier van werken onbewust ten dienste staat van bijvoorbeeld een buitenmatig besef van zwarte gaten die deel uitmaken van de werkelijkheid? Ik denk bijvoorbeeld aan de beld van Kafka's roman 'Het proces', die tussen het loofwerk van een gesculpteerde kansel een zwarte opening ontdekt en er beel even de band insteekt, maar die band snel terugtrekt uit angst.

DE BRUYCKERE: Ik ben er zeker van dat het gaat om een manier van kijken en voelen die veel ouder is dan mijn bewuste bezigzijn met tekeningen en beelden. Het gaat om een ervaring van angst die dateert van veel langer geleden, maar die je niet kan terugvoeren tot één beeld... Een ervaring die mij zeker heeft beïnvloed is mijn eerste zwangerschap, die ik op bepaalde ogenblikken heb ervaren als een beangstigend avontuur met een onvoorspelbare afloop. *Aanéén-genaaid* doet denken aan een zwangere vrouw, maar het kan ook gaan om een personage dat bewoond wordt door een parasiet... Het gat in de de piëta gaat voor mij meer om het wijzen op het volledig holle, dan om het gat op zich...

De schilder Robert Devriendt vertelde mij ooit dat hij als kind zag hoe een koe vlies na vlies werd opengesneden voor een keizersnede. Het had hem als kind geschokt te zien dat die koe vanbinnen hol en donker was. Ik denk niet dat hij door die ervaring schilder is geworden, maar wel dat hij als kind al keek als de kunstenaar die hij later is geworden.

DE BRUYCKERE: Dat is sterk! Het bijwonen van zo'n keizersnede is ook in mijn jeugd een dramatische belevenis geweest! Ik wilde als kind kost wat kost de geboorte van een kalfje meemaken en uiteindelijk mocht ik. Maar ik was niet geschokt door die gapende opening, maar door al dat bloed... Ik wilde altijd dierenarts worden, maar na die keizersnede niet meer. Ik ben nochtans de dochter van een beenhouwer, ik zou goed met bloed moeten kunnen omgaan... In de beenhouwerij van mijn vader heb ik fascinerende beelden gezien, die mij zeker hebben beïnvloed. De mannen die het vlees leverden droegen witte kielen, die rood zagen van het bloed. De dieren waren ontdaan van alle ballast, de kop zat er niet meer aan en het vel ook niet. Het waren grote, holle, halve beesten...

Ik weet niet wat ik hier nog aan toe zou kunnen voegen...

DE BRUYCKERE: Je hebt niet alleen mijn werk, maar ook de maker uitgebeeld! (Lacht)

3 maart 2008



Over twijfel en openheid

Gesprek met Berlinde De Bruyckere

Een van de eerste beelden die je als kind zag, waren reproducties van schilderijen van Lucas Cranach de Oude. Je hebt net een tentoonstelling met werk van hem bezocht.

BERLINDE DE BRUYCKERE: Een van de dingen die mij hebben getroffen in de tentoonstelling, is dat Cranach bepaalde thema's zo vaak herneemt, net als ik, dat je je vragen gaat stellen bij de grens van het uitpuren van één thema of, omgekeerd, het blijven verkennen van verschillende vormen en materialen voor hetzelfde thema. Een groot deel van zijn schilderijen vind ik afschuwelijk slecht geschilderd, vooral de portretten. Bij sommige portretten voel je wel dat hij bewondering heeft voor de geportretteerde. Dat zijn zalige werken om naar te kijken. Maar vaak lijkt hij gewoon opdrachten af te wikkelen...

Ik voel mij vooral heel verwant met de manier waarop hij omgaat met lichamelijkeheid, waarop hij het zinnelijke lichaam gebruikt als beeld voor het mentale lichaam. Er was een schilderij te zien van een piëta met een gesluerde Maria. Haar gezicht, maar ook de manier waarop ze de handen rond het lichaam van haar zoon legt, vertellen ons iets over de pijn die ze voelt. Je weet dat Christus dood is, maar door de manier waarop ze hem in haar armen houdt, lijkt het alsof hij nog niet dood is. Het gelaat en de gebaren van Christus vormen samen een sterke ervaring binnen het schilderij. Zijn handen zijn verkrampt, alsof ze het laatste leven nog willen vasthouden, maar je voelt dat het net is weggevloeid. Op de rand van het schilderij ligt een kroon, heel mooi, omdat het wijst op het loslaten, op het gevoel dat het genoeg geweest is. Ik zou graag zelf een werk maken op basis van een doornenkroon, waaruit je een vorm van loslaten zou kunnen aflezen. Ik vind het een heel sterk schilderij: hoe het lichaam in het beeld zit, dat die voetjes er juist niet op komen, hoe de hand in die hoek zich situeert.

De benen doen een beetje denken aan jouw sculpturen. Ik zag beneden een foto liggen van de man die geposeerd heeft voor je beeld in de houding van de 'Denker' en tot mijn grote verwondering zag ik dat zijn benen er in werkelijkheid uitzien zoals de benen van het beeld. Het been wordt op een vreemde manier smal, bijna sculpturaal. En bier heb je dat ook: een soort ingekalsd been.

DE BRUYCKERE: Zoals ik zei, voel ik mij heel verwant met Cranach door de manier waarop hij het lichaam vervormt. Ik heb nooit naar zijn werk getekend (veel meer naar Antonello da Messina), maar zijn lichamen hebben mij altijd gefascineerd omwille van het ingehoudene. Ik zou nooit kunnen tekenen naar werk van Rubens, die echt dat lichamelijke of dat volle toont, omdat het voor mij vooral over het ingehoudene gaat. Het verkrampte dat je hier voelt, komt door die deuk in dat been. Ik zou dezelfde deuk geven als ik zo'n beeld zou maken... Maar als ik het mag samenvatten, zou ik zeggen dat ik vooral getroffen ben door zijn thema's, al die essentiële vragen waar ik het in mijn werk ook over heb en die al oneindige keren gesteld zijn en beantwoord zijn en niet beantwoord zijn en opnieuw bevraagd zijn. Daarin zijn we broer en zus, denk ik.

Daarstraks sprak je over het mentale lichaam, wat bedoel je daarmee?

DE BRUYCKERE: Als ik naar zijn schilderijen kijk, dan ervaar ik dat lichamelijke als het medium om te tonen waar die figuren in wezen aan denken of mee bezig zijn: hun angsten, hun passies, hun twijfels... Het gaat altijd om de mentale staat van de mens, die wordt opgeroepen door het zichtbare lichaam.

Zojuist sprak je over je voornemen een werk te maken op basis van het beeld van een afgelegde doornenkroon. In een vorig gesprek vertelde je mij dat je graag eens een afzonderlijk hoofd wilde maken.

DE BRUYCKERE: Misschien is een kroon een sterker uitgangspunt, omdat het hoofd dan ook opgeroepen wordt, maar dan door de afwezigheid ervan. Ik was toch al van plan dat hoofd op een abstracte manier te benaderen, alleen had ik nog geen vorm gevonden.

Na ons gesprek heb ik in het Gentse Museum voor Schone Kunsten een grote kop van Rodin gezien, waarbij de bals overgaat in de sokkel.

DE BRUYCKERE: Dat doet mij denken aan de film *Salomé* van Carlos Saura. Op een bepaald moment hebben ze het hoofd van Johannes zogezegd afgehakt, maar omdat ze op de scène niet zomaar kunnen rondlopen met een afgehakt hoofd, hebben ze Johannes in een zuil verstopt, die ze met een uitstekend hoofd over de scène rollen. Dat vond ik een fantastisch beeld. Net zoals Salomé in dit schilderij: haar kleed wordt bijna een zuil. Haar blik

is ook fantastisch. Je voelt een vorm van onbevredigd verlangen. En al die andere vrouwen kijken mee. Iedereen heeft een verschillend gezichtspunt...

Of het nu gaat om Judith of Salomé, telkens voel je een passie die hen heeft laten besluiten Johannes te doen onthoofden. Dat vind ik het sterkste aan Cranach. De zorg voor haar juwelen of de fijnheid van haar kleed benadrukken dat een mooie, sensuele vrouw in staat kan zijn om zo'n gruwelijke daad te verrichten. Ik vind dat Cranach een meester is in het creëren van personages van wie je bepaalde daden niet zou verwachten. Hij toont altijd spannende tegenstellingen. Je ziet dat ook in deze hand, die een oor aanraakt. De hand zelf raakt het oor niet aan, omdat ze gevangen zit in een handschoen, hoe sierlijk die handschoen ook is.

De bond heeft ook een apart gezichtspunt.

DE BRUYCKERE: Ja, die likt het bloed op. Ik heb dat altijd een sterk moment gevonden: het afhakken van het hoofd en het rondspuitende bloed. Toen ik als kind door die Artis-Historia boeken aan het bladeren was en op die afgehakte, rollende en spuitende koppen stuitte, vond ik dat ook heel bijzonder. Ik heb er altijd een fascinatie voor gehad.

Wat is je lievelingskleur?

DE BRUYCKERE: Groen, omdat er zoveel verschillende tinten groen zijn in de natuur. Voor een tentoonstelling in Speelhoven heb ik eens een reusachtig bloementapijt gemaakt. Ik had een grote open vlakte gevonden en was opgetogen over alle soorten groen die je er kon zien. Als kind kwam ik vaak op bloemenkwekerijen, omdat mijn ouders van bloemisten afkomstig zijn. Ik heb velden met begonia's altijd heel mooi gevonden, met dat rood, geel, oranje en roze. En toen ik ineens op die overweldigende, groene plek stond, wilde ik er iets tegenover plaatsen dat even sterk was. Ik heb een Iraaks tapijt als uitgangspunt genomen en een bloementapijt ontworpen met tientallen tinten van rood en roze. De ervaring was heel intens. De bloemen vibreerden. Het zag er ook zo vreemd en intens uit, omdat er niemand was. Normaal gezien zie je bloementapijten in het midden van een stad. Het was bijzonder zo'n tapijt aan te treffen aan het eind van een doodlopende weg in Aarschot. Ik had ook grote ladders uit de fruitteelt laten plaatsen, zodat de mensen een groter stuk van het tapijt konden zien. Het mooiste aan het tapijt vond ik het verval. Na de tentoonstelling waren alle bloemen verdroogd en het gras was opnieuw beginnen groeien. Het was prachtig.

Je voelde dat je altijd iets kan proberen te doen in de natuur, maar dat het altijd tijdelijk zal zijn.

Je assistenten vertelden mij dat jij in kadavers van opengesneden paarden een schoonheid kan zien die zij aanvankelijk slechts met moeite konden ontdekken. Ik vroeg mij af of dit te maken had met een soort van vermogen om naar zo'n opengesneden paard te kijken alsof het de maquette van een landschap is. Is dat zo? Ontdek je een soort van rood landschap in zo'n paard, een landschap met veel verschillende scbakeringen en rode tinten?

DE BRUYCKERE: Ja. Ik had het nog nooit zo bekeken, maar een heel recente ervaring in de veeartsenijschool strookt volledig met wat je vertelt. Ze hadden mij een doormidden gesneden paard aangeboden om te mouleren, maar ik ben begonnen detailfoto's te maken van de ingewanden, de ribben en het spierweefsel. Daar zit heel veel kleur in. Terwijl ik die foto's aan het maken was, herinnerde ik mij middeleeuwse schilderijen waarin op een bijzondere manier wordt omgegaan met bloed en rood... Toen je mij vroeg naar mijn lievelingskleur, antwoordde ik 'groen', omdat het de kleur is die mij het meest tot rust brengt. Ik kijk graag naar bomen en naar de manier waarop het licht alle blaadjes anders kleurt. Ik heb nog nooit zo over rood nagedacht.

Wat ik zo mooi vind aan wat kunstenaars doen, is dat ze op een onbewuste manier bepaalde beelden altijd opnieuw lijken te maken. Toen ik twee maanden geleden voorstelde een groene kist te maken voor een boekje over je werk, antwoordde je eerst dat er geen groen in je werk zat. Toch zit er heel veel groen in je wassen sculpturen. Nu vertel je mij dat je rood nooit op een geschakeerde manier hebt waargenomen, terwijl je mij vijf minuten geleden vertelde dat je ooit een reusachtig rood bloementapijt hebt gemaakt. Ik stel mij dan voor dat je onbewust naar groen zoekt, omdat je weg wil van het rood. Maar tegelijk lijkt het erop dat je als kind in de slagerij geleerd hebt landschappen te zien in kadavers, om ze te kunnen verdragen.

DE BRUYCKERE: Ik denk dat je als kunstenaar niet alles moet proberen te begrijpen. Als ik oplossingen zou vinden die ik kan uitdrukken in woorden, dan zou ik geen beelden meer maken. Daarom probeer ik doorgaans ook eigenlijk zo weinig mogelijk over mijn werk te vertellen... Ik ben een beeldenvreter en een beeldenstormer. Vanuit het ene beeld volgt het andere. Het is een verhaal dat zich langzaam moet voltrekken.

In zijn inleiding tot de dagboekfragmenten van Werner Herzog over diens voetreis naar Parijs, vertelt Wieringa dat Herzog vanuit het bopeloze van het filmmaken denkt, het bopeloze van het maken van een kunstwerk en dat die twijfel inherent is aan wat hij doet. Voel je je daarmee verwant?

DE BRUYCKERE: Heel erg, daarom heb ik uit dat boek ook fragmenten gekozen die gepubliceerd worden in een nieuw boek over mijn werk. Ik zou niet kunnen werken zonder die twijfel, ook al is het soms heel moeilijk om ermee om te gaan. Twijfel is eigen aan het maken van beelden of kunstwerken, denk ik. Vanuit een zekerheid heb je eigenlijk nijs te vertellen. Je wordt gestuwd door een verlangen naar iets dat misschien onbereikbaar zal zijn. Zoals Herzog een boot met mankracht over een echte berg trekt in plaats van zo'n nepopname te doen ergens in een studio. Ik begrijp heel goed waarom hij dat niet wil vervalsen. Vanuit het zwoegen en het ploeteren ontstaan er immers helemaal andere dingen, zeker als je samenwerkt met andere mensen. Het is net vanuit die beleving en vanuit die ervaring dat je als kunstenaar iets kunt zeggen, denk ik. Het is veel gemakkelijker om in een filmstudio dingen te ensceneren dan daadwerkelijk mensen te mobiliseren om samen in een bepaald gedachtegoed te geloven en daarvoor te gaan.

Dat is iets wat ik bij mijzelf ook heel sterk ervaar in de samenwerking met de mensen rondom mij: dat ik die zot genoeg moet krijgen om allemaal voor datzelfde te gaan, elk op een andere manier, want wij zijn allemaal heel erg verschillend. Toch is er dat moment of dat beeld dat je samen wil maken en waar je naartoe wil... Het sterkste is dat er uiteindelijk mensen zijn die iets van zichzelf in die beelden herkennen. Dat is het sterke aan een goed beeld denk ik: dat het niet terugvalt op een betekenis of op een inhoud, maar dat het zo ruim is dat je er alle kanten mee op kan en dat je erin verdwaalt, dat je erin verloren loopt.

Dat het open blijft?

DE BRUYCKERE: Ja. Want als je een beeld of een kunstwerk kan benoemen, dan verstik je het, dan sluit je het af en dan is er geen reden meer voor dat beeld. Je moet een beeld kunnen loslaten. Dat kan ik wel... Ik kan het beeld alleen maar maken, een tijdje bij mij houden om op te laden en daarna af en toe eens in andere context tentoonstellen. Je moet ertegen kunnen dat je werk op veel manieren gelezen of geïnterpreteerd wordt... Als een beeld louter terugvalt op de betekenis die de kunstenaar erin heeft gelegd, vergeet je het meteen nadat je het hebt gezien. Goeie beelden laten je niet los en maken dat er altijd vragen overblijven.

De kunstenaar geeft eigenlijk vorm aan de twijfel, misschien uit afkeer voor de zogenaamde zekerheden.

DE BRUYCKERE: Dat denk ik wel. Vroeger had je de zekerheden van het geloof en de traditie, tegenwoordig zoeken we allemaal naar regels, gebruiken of normen om in deze wereld overeind te blijven, waarbij we altijd blijven twifelen of het wel de juiste zijn. Daarom keren we ook altijd terug naar mooie werken. Zodra we zouden denken dat we ze begrepen hebben, zouden we er niet meer naar verlangen ze terug te zien, altijd bij ons te hebben of in onze herinneringen te koesteren.

Herinner je je nog welk kunstwerk jou voor het eerst zo heeft getroffen?

DE BRUYCKERE: Ik kan moeilijk één kunstwerk kiezen, omdat mijn eerste contact met kunst via de boeken van Artis-Historia gebeurd is. Ik heb als kind nooit kunstwerken in het echt gezien.

Je ouders namen je niet mee naar musea?

DE BRUYCKERE: Absoluut niet. Bij ons thuis was er geen gevoel voor kunst. Er werd ook niet over gesproken. De boeken van Artis-Historia werden ook niet samengesteld door mijn ouders. Ze verzamelden wel de punten, maar het was een klant, denk ik, die de prentjes netjes in boeken plakte en mij die boeken bezorgde. Ik herinner mij nog heel goed hoe ik als kind van vijf of zes jaar oud geïntrigeerd was door de afbeeldingen in die boeken. Ik was ontroerd door de kracht van de schilderijen, ook al had ik ze nooit in het echt gezien.

Mijn eerste fysieke ervaring met kunst vond plaats toen ik in de lagere school zat en we de tentoonstelling van Gustaaf Van de Woestijne gingen bezoeken in het Gentse Museum voor Schone Kunsten. De leraar liet ons vrij rondlopen. Ik was heel erg onder de indruk van de *Kruisdraging* van Hiëronymus Bosch. Zowel Christus met het kruis als al die starende, monsterlijke figuren rond hem, hebben mij heel bang gemaakt.

Nadien ben ik een lange tijd veel meer gefascineerd geweest door poëzie en boeken dan door beeldende kunst, omdat ik in het internaat terecht kon in de bibliotheek, waar ik op grote stapels tijdschriften ben gestuit. Ze hadden wel geen enkel boek over kunst.

Hoe heb je dat internaat ervaren?

DE BRUYCKERE: Ik heb daar heel goede, maar ook heel slechte herinneringen aan. Maar ik kon met niets anders vergelijken. Ik zat al op het internaat vanaf mijn vijfde. Ik had geen broers of zussen en in dat opzicht was het heel fijn dat ik in het internaat kon samenleven met een groep vriendinnen. Anderzijds heeft die ervaring wel heel veel bepaald in mijn leven. Doordat ik als vijfjarige ineens te maken kreeg met zo'n grote school, moeilijke opdrachten en nonnen waar ik het eigenlijk niet zo goed mee kon vinden, heb ik het gevoel dat ik het altijd alleen heb moeten doen... Iedere beslissing die ik heb genomen, heb ik zelf moeten nemen. Er was niemand waarop ik kon terugvallen om dingen te vragen: doe ik dat nu wel goed of doe ik dat fout? Als kind heb ik iemand gemist die achter mij stond, die mee keek en meehielp vragen op te lossen en beslissingen te nemen. Anderzijds denk ik dat ik misschien daarom kunstenaar ben geworden, omdat ik de gewoonte heb aangenomen alle dingen zelf te bevragen. In dat opzicht vind ik het niet jammer dat ik mijn kindertijd daar heb doorgebracht.

Ik was geen superstudent. Ik bracht veel tijd door met een groep fijne vriendinnen die het door hun verbeelding op een spannende manier mogelijk maakten in je hoofd aan de wereld van de nonnen te ontsnappen. Tekenen werd mijn uitlaatklep, mijn manier om mij uit te drukken en een eigen plaats te verwerven in een wereld die één grote vraag en een open gat was.

De noodzaak om mij uit te drukken in beelden is zeker het gevolg van de omstandigheid dat ik als kind ben opgegroeid in zo'n internaat. Ik ben daar van mijn vijfde tot mijn veertiende geweest, dat is een lange periode in het leven van een kind... Toch is het niet zo dat ik als meisje van vijf jaar altijd bang en angstig en verdrietig ben geweest omdat ik het alleen moest doen. Soms gaf het mij een heel goed gevoel alleen tegen de dingen te kunnen aankijken. Er waren zeker momenten dat ik dacht: dat heb ik nu toch voor mijzelf kunnen meemaken en ik moet het met niemand delen. Ik hechtte toen al veel belang aan emoties die ik niet moest delen, die ik niet moest vertellen. En dat wil ik mijn kinderen ook gunnen, ik wil ze niet teveel beschermen en in hun ziel proberen te kijken en alles proberen te weten wat zij meemaken. Ik denk dat ik ze kan helpen door zelf heel open naar de wereld te kijken, heel ontvankelijk te zijn en iets terug te geven aan de wereld, maar mijn opdracht als moeder reikt niet verder, denk ik.

Je vertelt dat je als kind bent beginnen tekenen en een eigen wereld hebt gecreëerd. Wanneer ben je gaan beseffen dat je kunstwerken wilde maken?

DE BRUYCKERE: Dat weet ik niet meer. De nonnen hebben mijn tekenen altijd aangemoedigd. Toen ik twaalf was, heb ik besloten middelbaar kunstonderwijs te volgen. Mijn ouders hebben mij die keuze laten maken. Daar ben ik nu nog blij om. Op een bepaald moment in mijn leven ben ik mij gaan afvragen of ik niet beter eerst naar een gewone middelbare school was gegaan, omdat je aan de academie alleen maar technieken leert en geen gevoeligheid voor poëzie, literatuur, talen of kunstgeschiedenis ontwikkelt, maar ik denk dat ik dat allemaal aan het inhalen ben, ondertussen.

Het schilderij van Bosch heeft je bang gemaakt. Herinner je je de eerste keer dat je een kunstwerk hebt gezien en troost hebt ervaren?

DE BRUYCKERE: (Denkt lang na.) Vreemd. Ik heb altijd de behoefte mensen te troosten met mijn werk, maar ik kan mij niet meteen een beeld herinneren dat mij troost geboden heeft.

Misschien wil je ze zelf maken omdat je het gevoel hebt dat ze nog niet bestaan?

DE BRUYCKERE: Misschien. Ik denk dat ik meer troost vind in boeken, in films en in gesprekken met vrienden en familieleden. Mijn man en mijn kinderen geven mij rust en troost, omdat ik mijzelf zonder hen zou vergalopperen, ik zou nooit kunnen stoppen met werken.

Is het voor jou belangrijk dat je getrouwd bent met een kunstenaar?

DE BRUYCKERE: Ik denk van wel, omdat mijn man, als geen ander, de twijfel begrijpt. Er zijn momenten dat Peter (Buggenhout) even langskomt in mijn atelier en bijna over zijn schouder kijkend een opmerking maakt die er pal op is. Hij ziet dat hele proces, heeft dat gevolgd en meegemaakt en dan, op een moment dat het belangrijk is voor mij om feedback te krijgen, kan hij heel scherp de dingen benoemen en aanraken. Daar ben ik heel blij om. Hij is ook niet iemand die alles ontrafelt en uitpluist en al wat er in mijn hoofd zit wil weten om er vat op te krijgen. Zeker als kunstenaars onder elkaar moet je elkaar de vrijheid geven om een aantal belevingen en werelden te ontdekken en te ontplooiën zonder dat je daar elkaar alles moet over vertellen... Ik denk dat dit in elke familie nodig is: er moet plaats zijn om jezelf te kunnen zijn.

30 juni 2008

Een soort van uitblijvend antwoord

Gesprek met Berlinde De Bruyckere

Momenteel vindt in het Mechelse Museum Hof van Busleyden een van de best gemaakte tentoonstellingen plaats die ik in ons land ooit heb gezien. Uitleggen waarom de tentoonstelling zo bijzonder is, is niet zo eenvoudig. Het wonder speelt zich af in een betonnen kelder, waarin hoge wanden werden geplaatst die aan hun uiteinden de vorm hebben van stalen I-profielen, waardoor ze lichter worden en er functioneler gaan uitzien. De buitenste wanden werden op ongeveer anderhalve meter van de betonnen keldermuren geplaatst, zodat je die muren nog kan zien en de plaatsing van de wanden kan lezen als een sculpturale ingreep in plaats van als een ongeïnspireerde, decoratieve toevoeging. Wie de ruimte achter deze wanden verkent, ontdekt een geheime ruimte, met een bijzonder door De Bruyckere gemaakt stillevens, dat vergezeld gaat van een hoog rek met gerestaureerde en gerepertorieerde onderdeeljes van 16de-eeuwse, door kloosterzusters vervaardigde, permanent aangevulde, bijgewerkte en onderhouden Besloten Hofjes: voornamelijk uit handwerk bestaande voorstellingen van het Aards Paradijs.

De opstelling

Vooraleer dieper in te gaan op de tentoongestelde werken, wil ik nog even doorgaan over de opstelling. Die is asymmetrisch. De structuur van de tentoonstelling is overzichtelijk en uitnodigend, maar onbegrijpelijk. Daardoor komt ze tot leven, zoals een mooie tuin. Tegelijk is het een labyrint, maar dan alleen als aanzet, als suggestie. Eigenlijk bevinden we ons in een besloten hof. De asymmetrie wordt versterkt door de contrapuntisch neergezette zitbanken, die de ruimte niet domineren, maar verrijken, bijvoorbeeld door een uitzicht te bieden op de achterzijde van een monumentale sculptuur. Door deze achterzijde zo in het licht te plaatsen, belet de kunstenaar dat we de tentoongestelde werken als louter 'prentjes' gaan zien die iets moeten betekenen. Ze verschijnen aan ons als voorwerpen, als bomen, als dingen die we denken te herkennen maar niet begrijpen.



Lichtgevend en hoopvol

De tentoonstelling is opgebouwd rond de presentatie van zeven pas gerestaureerde Besloten Hofjes, die verwerkt werden in de toegevoegde wanden, die daardoor de functie krijgen van grote lijsten of toonkasten. Soms is ook de achterzijde van de Hofjes zichtbaar, waardoor ze een andere, echtere, toegevoegde werkelijkheid krijgen die hun loutere 'beeldwaarde' overstijgt, net zoals de in de ruimte geplaatste sculpturen van De Bruyckere.

Een criticus omschrijft deze tentoonstelling en de daarin opgenomen sculpturale taferelen van De Bruyckere als duister en hopeloos. Ik zie eerder het omgekeerde. Niet alleen in de werken zelf, maar ook in hun opstelling.

Wat De Bruyckere ziet in de Besloten Hofjes, vermoed ik, is niet alleen de vlijt en de toewijding van de gelovige kloosterzusters, en ook niet alleen het verfijnde, aandachtige handwerk en de voelbare tijd die nodig is geweest om deze uit veel kleine onderdeeljes zorgvuldig opgebouwde kunstwerken te vervaardigen, en ook niet alleen de geheime wijze waarop de verlangens van het lichaam hier gestalte krijgen of worden gesublimeerd, maar ook, en dat is het voornaamste denk ik, de beeldende kracht die van dit alles uitgaat. En daarmee bedoel ik niet wat je kan zien, maar wat er opdoemt in je hoofd en hart wanneer je ze beschouwt: de wensen, dromen en fantasieën van deze kloosterzusters (en de mens in het algemeen) én het besef dat zij, door deze dingen te maken, gestalte gaven aan hun wereldbeeld en zelfs aan een vorm van zijn, van handelen, van omgaan met het leven.

Op gelijke wijze lijkt het alsof de bas-reliëfs van De Bruyckere in de schemer aan ons verschijnen. Geheime verlangens lijken zich te tonen. Erotiek, dood, denken en voelen verstrengelen zich. Maar ook de 'beelden' zelf, namelijk het visuele effect van de samengebrachte materialen, verschijnen aan ons als een soort van zingeving, een soort van bezieling van de dingen en het leven, net zoals een religieuze voorstelling dat in de Middeleeuwen kan hebben gedaan voor gelovigen. En op mij maakt dit gebeuren geen hopeloze, maar juist een hoopvolle en bevrijdende indruk, al was het maar door het besef niet helemaal alleen te zijn.

Tot slot zou ik het nog eens willen zeggen: wat onze sombere criticus ziet en leest, zijn *tekens* die hij meent te herkennen en wenst te interpreteren. Wat ik zie is een sculpturaal en beeldend gebeuren, dat op een geheime, maar krachtige manier spreekt over ons bestaan en dat net zomin een 'interpretatie' van node heeft als een boom.

Gesprek

Ik heb met de kunstenaar niet over deze tentoonstelling gesproken. Maar nu ik toch aan het schrijven ben, zou ik van de gelegenheid gebruik willen maken om een paar woorden op schrift te stellen die we zes maand geleden, in juni, met elkaar hebben gewisseld.

Eerst keken we naar gouddraad, waarvan ze ergens in Frankrijk een heel stalletje had gekocht. En dan bezochten we de ateliers en keken we naar nieuwe, prachtige werken die bijna uitsluitend bestonden uit dekens die over elkaar gehangen waren. Ook liepen we door de tuin, waar honderden dekens lagen te verkleuren en beschimmelen, aangevreten door tal van diertjes. Sommige dekens vertoonden gaten, andere waren gaan vervilt en nog andere vertoonden kringvormige patronen die we bijvoorbeeld kennen van de huid van sommige katachtigen, waardoor zichtbaar werd hoe de werking van bacteriën het toevalspel van de genen kan imiteren, omdat chemische en natuurkundige wetten maar een beperkt aantal patronen mogelijk maken.

In de sculpturen die ik toen zag, kregen deze patronen en het verviltingsproces een functie, omdat ze de wollen dekens lieten terugkeren naar hun oorsprong en op dierenhuiden deden gelijken. De gaten, op hun beurt, zorgden voor schaduwen, diepte en een samengaan van verschillende lagen en kleuren, zoals we dat ook kennen van de schilderkunst. En net zoals het dooreen weven van lagen of kleurvlakken in de schilderkunst de illusie van een ruimtelijke figuur tot stand kan brengen, zo leken hier aan ons gedaanten te verschijnen, maar dan op een tegelijk schilderkunstige als sculpturale manier.

Hoe ben je tot deze nieuwe vorm gekomen?

BERLINDE DE BRUYCKERE: Ik heb vroeger een werk gemaakt dat bestond uit een kar die gevuld was met honderden boven elkaar gestapelde dekens. Veel van die dekens zijn stuk gegaan. Ik heb het werk uit elkaar genomen en heb alle dekens stuk voor stuk laten schoonmaken met een hogedrukreiniger en in de tuin laten drogen. Verder had ik mijn assistenten gevraagd om ze in het atelier op te hangen om te zien of ik er nog iets mee kon doen. Toen hebben ze besloten de dekens niet naast elkaar te hangen, maar bovenop elkaar, zonder na te denken over kleur of compositie. En toen ik binnenkwam ontdekte ik drie onbewust gemaakte bijna-sculpturen, waarmee ik aan de slag ben gegaan.

Vroeger had ik al eens een werk gemaakt met geperforeerde dekens, met mooi uitgeknipte uitsparingen, maar hier zag ik dat de gaten die door de natuur in de dekens waren gemaakt, veel meer aansloten bij mijn huidige manier van werken. Daardoor ben ik opnieuw gaan nadenken over de mogelijke betekenis van het werken met dekens.

Tegelijk ben ik donkerrood behangselpapier gaan gebruiken dat ik heb laten verwijderen van de muren van een woning. Niet om sculpturen mee te maken, maar om de woning terug te brengen tot haar oorspronkelijke staat. Het papier heb ik echter bewaard. Net zoals de loden elektriciteitsleidingen met de spijkertjes.

Die in sommige recente sculpturen aan doornenkronen of littekens doen denken.

DE BRUYCKERE: Ja. Maar ook dat behangselpapier is toevallig in mijn atelier terechtgekomen. Eigenlijk wilde ik grote tekeningen maken en herinnerde ik mij dat ik die grote papiervellen van 3 × 2,5 meter had bewaard. Ik dacht dat ze door de sporen van hun verleden een mooie ondergrond konden vormen. Maar toen kwam de angst die mooie vellen kapot te maken door er iets aan toe te voegen en ook lukte het niet om met potlood mijn tekeningen naar dat formaat te vertalen. En toen kwamen die dekens binnen en herinnerde ik mij die loden leidingen en ineens kwam alles samen in het ontstaan van een soort van monumentale, sculpturale collage-tekeningen, in plaats van tekeningen enerzijds en zich in de ruimte bevindende sculpturen anderzijds.

Sommige dekens deden mij aan de geschilderde monnikspijen van Zurbarán denken en zo ben ik opnieuw naar diens werk gaan kijken. Als ik naar die monniken kijk, dan lijkt het daar te gaan over de essentie. Alle ballast is verwijderd. Op een vergelijkbare manier is mijn werk opnieuw abstracter geworden. De figuren zijn verdwenen, ook al blijven ze aanwezig. Die monniken van Zurbarán hebben de ogen gericht op God. Eigenlijk hebben ze leren leven met een soort van uitblijvend antwoord. Dat vind ik een mooie manier om invulling te geven aan je bestaan.

3 februari 2019



Over zachte duivels

Gesprek met Elly Strik

Ik ben voor de tweede keer op bezoek in het ruime atelier van Elly Strik (°1961). De kunstenaar is groot, groter dan ik. Ze spreekt met zachte, maar besliste stem, ze draagt het heel lange haar opgeknoopt, in een geheime wrong, samengehouden door een oranje-goud-okerkleurig bandje. Ze draagt donkere kleren, een lange broek. Overal hangen reeksen tekeningen, die elk op een eigen manier gestalte geven aan een helder leesbare, maar steeds andere vormen aannemende thematiek. Voor het eerst tref ik echter ook werken aan die deze thematiek lijken achter zich te hebben gelaten. Tekeningen waarin de potloodstrepen een eigen leven beginnen te leiden, dat alleen in onze herinnering nog verbonden is met de oorspronkelijke tekeningen van pauwenveren, haarwrongen of afgeknipte haren. Twee tekeningen vullen zich met boogjes die lijken op afgeknipte, zich krommende haren... Prachtige tekeningen... Of de stromende lijnen bundelen zich en lijken een beeld op te roepen, dat er dan toch niet blijkt te zijn...

Alle tekeningen hebben een eigen factuur. Soms hebben ze een onderlaag van met een beetje olie gemengde lakverf. Soms bestaat de onderlaag uit een volledige schildering, die door het reliëf zichtbaar blijft doorheen de potloodlaag die eroverheen is gekomen. Een tekening die het aangezicht van een aap voorstelt, is op het eind besprenkeld met piepkleine witte vlekjes. Het centrum van het gezicht van de aap lijkt daardoor weg te wijken. De tekening hangt voor een hoek in de kamer, waardoor hij nog meer doet denken aan een verschijning. Een andere tekening, die vaag doet denken aan een hoofd dat is bedekt met een kanten sluier, is vanuit de achterkant doorprikt met een speld. Rond de gaatjes wellen piepkleine witte randjes op. Een andere tekening, die deel uit maakt van de reeks *The Bride Fertilised by herself*, toont een hand die beschilderd is met Marokkaanse henna-versieringen. De vingers verdwijnen in een nacht van potloodstrepen.

Spermatozoïden, pluimen, golvende haren, schaamheuvels, vlekjes, gaatjes, schemeringen, nissen, verknipte haartjes, vagina's, ogen, vagina's met ogen, apen, apen die bang zijn voor slangen, bruiden, vrouwen, haarknotten, vlechten, mutsen, handen, schelpen, verschijningen, dingen die opgeslokt worden en opdoemende spoken.

Als ik de kunstenaar vraag of ze als kind spoken zag, knikt ze.

‘Nu nog,’ zegt ze.

‘Tijdens de nacht?’ vraag ik.

‘Altijd, overal,’ antwoordt ze, ‘maar ik heb er geen last meer van, ik kan het ook uitzetten.’

Ik vertel over kunstenaars die mij verteld hebben dat ze als kind ’s nachts spoken zagen. Over Tuymans die bang was opgeslokt te worden door het eivormige, zwarte oog van een geschilderde gans. Over Ernest Claes die onder meer romanschrijver werd omdat hij als kind verhaaltjes vertelde om spoken te bedaren en een klein spookje gerust te stellen. Over kunstenaars die al te aanwezige meubels of decors proberen weg te schilderen of te temmen, over kunstenaars die geen meubels in hun huis verdragen, over mijn algemene indruk dat kunstenaars een minder stabiel of minder vanzelfsprekend beeld van de werkelijkheid hebben dan de mensen die hen omringen. Kijkend naar een paard, bijvoorbeeld, kunnen ze het oog voor de geruststellende, herkenbare gestalte ervan verliezen en verstrikt raken in de meanders van de vacht of de afwezigheid van een duidelijke omtreklijn, waardoor het paard overgaat in een achterliggende struik of schemering.

Andersom kunnen ze ook gestalten oproepen waar die niet behoren te zijn. Soms komen zo tekeningen tot stand. Of soms kan je zo beelden oproepen door niet-realistische elementen samen te voegen tot een bevlogen textuur.

‘Ik heb mij altijd vragen gesteld rond het zogenaamde realisme in de kunst,’ vertelt Strik. ‘Hoe verder je gaat in het besef dat je verbeelding beelden kan oproepen die even werkelijk lijken als de beelden van de zogezegde werkelijkheid, hoe verder je komt in je werk en in je persoonlijke leven. Het heeft te maken met heel goed kijken en heel goed luisteren. Al heb je wel een innerlijk rustpunt nodig om dat te kunnen doen.’ En dan spreken we opnieuw over de tekeningen.

ELY STRIK: Zodra ik een lijn op een blad papier zet, begint het gevecht om te zien wie de baas is. De tekening krijgt bestaansrecht en staat tegenover mij. Soms begin ik met het schilderen van een beeld of een silhouet op de achterkant van het blad, en blijf ik doorgaan tot dit beeld ook aan de voorkant opdoemt, tot ik het doorheen de voorgrond zie opdoemen.

Mooi, hoe je het beeld van een schelp oproept met enkele grappige krulletjes op een gekleurde ondergrond.

STRIK: Als ik die schelp maak, dan weet ik hoe die eruitziet: ik zie de onderliggende vorm. Als ik een zelfportret maak, dan zie ik mijzelf aan de

overkant staan, als in een spiegel. En als ik het schilderij later terugzie, hoef ik mij maar even te concentreren om mezelf opnieuw te zien staan... Maar je hebt gelijk dat bij het werken op kleiner formaat de handelingen de neiging hebben abstracter te worden, meer los te komen van het beeld. Bij de grote schilderijen werk ik met de roller, waarmee ik heel dunne lagen aanbreng die ik steeds dunner rol, zoals een lap deeg.

In deze tekening berken ik de krulletjes van een wollen muts die je vroeger hebt geschilderd, maar het motief van de muts is verdwenen.

STRIK: Ja, het is een soort van berg geworden, met landbouwpercelen die gescheiden worden door hagen... Alle maten zijn rekbaar. De schaal is onduidelijk. Het kan een scheve muts zijn, maar ook een berg, net zoals de beschilderde hand ook een landschap kan voorstellen. Elke tekening is een poging iets te laten verschijnen en dan weer weg te drukken.

Soms gebruik je een gom, zoals in het portret van Darwin.

STRIK: Ja, ineens was ik het zat en moest er iets drastisch gebeuren. Op dat moment was de tekening af.

Ik hou van de drie tekeningen die je samen ‘Wake’ hebt genoemd. Ik hou van de manier waarop de lijnen die oorspronkelijk veren of baren voorstelden autonome potloodtekeningen zijn geworden.

STRIK: In het midden zie je een landschap, dat ook het profiel van de drijvende Ophelia voorstelt. Links en rechts van haar bevinden zich een soort van wachters, die haar niet willen laten gaan. Ze kan niet weg, maar ze is ook niet echt aanwezig.

Soms doemt een silhouet op uit een vlek in een aangezicht, zoals hier, waar we na een tijdje een vrouwsilhouet in ontdekken.

STRIK: In deze tekeningen wilde ik een verzoening tot stand brengen tussen Munch en Duchamp. Ik vind het boeiend te proberen die twee visies, die twee houdingen samen te brengen... Heb je dit werk al eens in het echt gezien?

(Ze toont De man van smarten van James Ensor.)

STRIK: Het is een klein schilderij, zodat je het van dichtbij moet bekijken. Als je die kop één keer hebt bekeken, vergeet je hem nooit meer. Hij is als gesneden. Hij is duivels, en dan ineens wordt hij lief. Vreemd hoe zoiets duivels ineens lief kan worden...

20 september 2008

Over raaf worden en donkere suikerbroden

Gesprek met Elly Strik

Woensdag, 5 augustus 2009. Mijn vierde bezoek aan het atelier van Elly Strik. Ze heeft nog steeds heel lang haar, opgetast en samengehouden door een haarband die versierd is met een zigzaggend motief dat zichzelf in verschillende kleuren opvolgt, als een regenboog van bliksems: bruin, oranje, rood, geel en wit. Het motief doet denken aan de grote tekening die we vorige keer zagen, waarop ook een regenboogmotief voorkwam. Ik vertel mijn oude mop over een kunsthistoricus die ik tijdens een college hoorde verkondigen dat Gaudí's werk louter decoratief was.

ELLY STRIK: *La Sagrada Familia* van Gaudí is ongelooflijk. De hele stad krijgt er een ander karakter door. Prachtige torens, die doen denken aan de moddertorentjes die je als kind maakt. In die torens gaan duizelingwekkende, spiraalvormige trappen schuil. Boven kan je van de ene toren naar de andere stappen over heel smalle bruggen met lage leuning... Wie zoiets beweert over decoratie wil eigenlijk niet zien wat decoratie eigenlijk is... Een vriend, die een duurzame energiebron heeft ontwikkeld uit de zaden van de jatrofaplant, vroeg mij toen hij stervende was of ik een doods-kist voor hem wilde maken. Ik vond het een moeilijke vraag, maar uiteindelijk heb ik ervoor gekozen een eenvoudige kist van wit getint eikenhout te kopen en die te voorzien van een met kleurpotlood getekende fries die bestond uit half doorzichtige jatrofabladeren in verschillende groenen. Toen ik mijn vriend opgebaard zag, leek het alsof hij zweefde. De kist, voorzien van de fries, lichtte hem op. Hij leek wel een engel. Heel mooi... Het maken van een tekening met een herhalend motief heeft iets te maken met een ritueel, je zet je gedachten uit. Je tekent een eerste lijntje en herneemt het, je neemt het mee als een echo. Langzamerhand vergeet je dat eerste lijntje, waardoor je een nieuw lijntje krijgt dat op zijn beurt model gaat staan. Zo ontstaan patronen, die voor mij systemen zijn om energie door te geven.

Een ritme of raster:

STRIK: Ja, waar jij het altijd over hebt: een verzameling gaatjes, bolletjes of krulletjes waaruit een beeld kan opdoemen.

We kijken naar 'Orakel', een reeks van drie tekeningen uit 2008. Op de tweede tekening herkennen we een donker, suikerbroodvormig silhouet (een vrouw met een burka of een vrouw met lang haar van achteren beschouwd) dat is versierd met witte, geschilderde schakels. Zijn die schakels voortgekomen uit de wens een soort van haakwerk te schilderen, zoals de gebreide jurken met grote gaten in de jaren zeventig, of uit het zetten van lijntjes die zich gaan gedragen als schakels?

STRIK: Beide dingen gebeuren tegelijkertijd... Die gebreide jurken hadden ook iets folkloristisch, vind je niet?

De tekening doet natuurlijk ook denken aan met benna versierde banden, gelaatsbeschilderingen en tatoeages, die hier de vorm aannemen van een soort van net of traliewerk, zoets als een haarnetje, dat als een sluier met grote mazen een hoofd of een vrouw insnoert.

STRIK: Haakwerk of breiwerk komt natuurlijk ook tot stand als gevolg van een repetitief ritueel... Voor mij heeft de tekening ook iets te maken met het voortdurend openen en sluiten van een beeld. De vrouw met de burka is een beeld dat dit openen en sluiten in zich draagt. Op de eerste en de derde tekening zien we de begeleiders van de vrouw met de burka, die haar een extra dimensie geven.

Zijn er, naast de concrete logica van het schilderen, nog redenen waarom er zoveel wollen mutsen in je werk voorkomen? Waar komen die mutsen vandaan?

STRIK: Op een dag was ik de eerste bezoeker in de Orangerie in Parijs en na het bekijken van de *Waterlilies* van Monet was ik ook de eerste bezoeker van het toilet. Daar lag een rood mutsje, vermoedelijk achtergelaten door de laatste bezoeker van de vorige dag. Dit mutsje is hier speciaal voor mij achtergelaten, dacht ik... Vroeger had ik altijd onverwarmde, koude ateliers, zodat ik wel eens een muts droeg. Op een dag besloot ik een werk te maken over de muts die ik in Parijs gevonden had. De manier waarop ik de muts schilderde, was verwant met de verfbehandeling van de *Waterlilies*. Later is de muts ook een bruikbare metafoer gebleken.

Wat vond je van de 'Waterlilies'?

STRIK: Het kijken naar de *Nympéas* is elke keer een bijzondere visuele ervaring. De beweging in het oppervlak van die schilderijen is heel wild, weelderig en overweldigend. Door die beweging zie je de vormen niet meer, zie je niet meer waar ze vandaan komen. Zoveel details die elk een eigen leven leiden en toch een samenhangend totaalbeeld vormen. Ontroerend mooi... Het bijzondere aan de behandeling van het oppervlak van de *Waterlilies* zit in het feit dat je je bewust wordt van de onderliggende lagen. Er zit een doodsbesef in die werken.

Zoals in de eerste en de derde tekening van de reeks 'Orakel', waarin je een gezicht laat opdoemen uit dansende en verknoopte potloodlijnen die het beeld van schaambaar oproepen? Of in deze grote tekening die een donkere schedel voorstelt met een wollen muts. Het beeld van de schedel doet slechts aarzelend op uit vlakken die zelf uit een schiftende materie lijken te bestaan.

STRIK: Soms grijp ik terug naar ouder werk, omdat ik het gevoel heb dat ik het nog verder kan drijven. Het is de bedoeling een tekening zover te drijven dat ze autonoom wordt, dat er iets nieuws ontstaat. Een werk dat niet af is, mist wrangheid en spanning. In dit werk heb ik gisteren de konen van de schedel geler gemaakt.

Zodat ze meer naar voren komen en er meer ruimtelijkheid ontstaat?

STRIK: Ik zou willen dat het beeld de illusie van een donkere, transparante diepte oproept, maar tegelijk heel aanwezig is. In mijn tekeningen onderscheid ik partijen waar je schijnbaar een vooruitgestoken arm in kan laten verdwijnen en andere partijen die een meer concrete invulling hebben.

De vlakken lijken te bestaan uit streepjes, waardoor ze uit elkaar lijken te vallen. Het doet een beetje denken aan met viltstifti streperig ingevulde kleurboeken.

STRIK: Het zijn potloodstrepen op een gekleurde ondergrond. De onderste laag van mijn tekeningen bestaat meestal uit een mengeling van lak en olieverf, waarmee ik het papier op kleur breng. Eigenlijk is het een sapje, zo dun is het. Het trekt in het papier. De lakverf dient om dat sapje een beetje substantie te geven en te beletten dat een teveel aan olie het papier opvreet. De olieverf dient om het mengsel exact de kleur te geven die ik wil. Soms teken ik daarover met potlood en grafiet. Dan komen er nieuwe verflagen over. Sommige van die lagen, of gedeelten ervan, worden weggewist met

papier en een oplosmiddel... Soms wordt een tekening eerst als schildering aangebracht, heel lichtjes, waardoor je een focusverschil krijgt. Ik werk graag met grafiet of potlood. Het is een gereedschap dat zich richt naar het maken, het verandert van vorm. Ik gebruik potloden en grafietstaven van verschillende merken. Sommige merken glanzen meer dan andere. Verder gebruik ik alle diktes en alle gradaties van zachtheid en hardheid.

De schedel valt uit elkaar in verschillende vlakken, die op verschillende manieren tot stand zijn gekomen, maar vormt toch een geheel, zoals de waterlelie-schilderijen van Monet. Bovenop de schedel troont het beeld van een wervelend geschilderde, wollen muts. Beide moeten samen ook één samenhangend beeld vormen, waarbij het beeld van de muts op het eerste gezicht beel aanwezig lijkt en de schedel lijkt op te lossen in het duister. Beide partijen houden elkaar in evenwicht. De oplichtende aanwezigheid van de ogen, als een soort echo van de oplichtende muts, belet het oplossen van de schedel.

STRIK: In ideale omstandigheden wordt het portret een soort van landschap, een wijkende ruimte waarin je niet meteen een figuur herkent. In veel van mijn tekeningen probeer ik een holle ruimte op te roepen, waarin de toeschouwer kan opgenomen worden. Ik zou willen dat je de indruk hebt dat het beeld je aanraakt. Elk beeld raakt je aan op een bepaalde plek. Als ik reeksen samenstel, dan combineer ik tekeningen die je op verschillende plekken aanraken. Ik bedoel dat heel lichamenlijk... Denk jij dat het mogelijk is een kunstwerk op een lichamenlijke manier te ervaren?

Ik denk dat we al onze ervaringen als lichamenlijk kunnen beschouwen, ook ons denken. Maar er is meer. Walter Benjamin dacht dat ervaringen die we niet bewust badden opgeslagen, beter bewaard werden in ons brein, in het gebeugen van ons lichaam. Daarom kunnen bepaalde geuren of geluiden een volledig moment uit het verleden op een bijna ongeschonden manier voor ons in berinnering brengen. Omdat het gaat om geuren of klanken hebben we ze niet bewust – in beelden vertaald of onder woorden gebracht en daardoor verminkt – opgeslagen, en lijkt het alsof we ervan doordrongen zijn, zodat ook de pink zich berinnert waar hij zich toen bevond.

STRIK: Kan je mijn tekeningen horen?

Neen. Tenzij je het hebt over een soort van zoemen? Zoals we inwendig zingen wanneer we tekenen of schrijven? Of zoals de ‘druïdische zingzang’ van Lucebert, zoals Nooteboom die beschrijft?

STRIK: Neen, geen zoemen. Voor mij maken ze een hels kabaal.

Heb je dat ook met andere kunstwerken?

STRIK: Neen, alleen met mijn werk. Daarom denk ik dat het kabaal niet uit de tekeningen voortkomt, maar uit mezelf.

Je doet mij denken aan de jonge beld van ‘À la recherche du temps perdu’ die beel aandachtig kijkt naar de dingen, omdat hij wil achterbalen waar hun uitstraling vandaan komt, tot hij als oudere man ontdekt dat ze gewoon oude beelden in bem oproepen... Waarom zouden beelden geen klanken kunnen oproepen? We zouden hier een intelligente opmerking kunnen plaatsen over synesthesie, de gekleurde klinkers van Rimbaud en het gedicht ‘Correspondances’ van Baudelaire, maar ik denk liever met plezier terug aan Oliver Sachs’ beschrijving van mensen met een absoluut geboor, die elke noot als een afzonderlijk, duidelijk herkenbaar individu ervaren, waardoor ze bepaalde wijsjes niet berkennen als ze in een andere toonaard worden gespeeld. Als het voor bepaalde mensen mogelijk is noten te associëren met kleuren of vormen, waardoor ze een individueel karakter krijgen, dan moet het voor sommige mensen ook mogelijk zijn klanken te boren bij het zien van beelden. Misschien gebeurt dit met je eigen beelden, omdat ze in je gebeugen opgeslagen zitten als een soort van muziek, als een soort van muzikale reeksen? Sachs schrijft ergens dat ons gevoel van identiteit een soort van melodie moet zijn. Ik denk dat we alles kunnen ervaren als melodieën of wanklanken, als ritme, als een opeenvolging van kleuren, klanken, geuren, vormen, gaten of bulten en dat al onze ervaringen in ons brein liggen opgeslagen als ritmische reeksen, waarvan de vorm bepaald wordt door de manier waarop we waarnemen (licht en donker, groot en klein, ver weg en dichtbij, punt, lijn of vlak) en de manier waarop onze berinneringen liggen ingebed in met elkaar telkens anders verbonden neuronen, als reusachtige, driedimensionale netwerken van paternosters. (En elk netwerk bevat neuronen die ook met andere grotere netwerken zijn verbonden, zodat het eigenlijk niet gaat om drie dimensies, maar om ontelbare, door elkaar geweven druiventrossen.)

STRIK: Gek dat je dat zegt, over licht en donker. Ik vertelde je zonet dat ik soms verder werk aan oudere tekeningen om ze verder te drijven. Vaak heeft dat te maken met een goede verhouding tussen licht en donker. Je vermoedde dat ik de konen van deze tekening geler heb gemaakt om de konen naar voren te laten komen, maar voor mij had het eerder iets te maken met de paarse vlakken ernaast. Dat paars is zo aanwezig dat ik het geel nodig had om er tegenin te knallen. Ik vind het fijn om tekeningen door een soort van hemels wroeten tot een vorm van autonomie te brengen. Ik werk verder tot het beeld zo’n grote mate van realisme heeft, dat het een eigen leven gaat leiden, dat het zijn eigen bestaan in de wereld heeft

gebracht. Dat duurt heel lang. Het gevaar is vaak dat je te vroeg stopt. Je tekening roept een bepaald gevoel op en je stopt. Maar je moet doorgaan en het beeld oppompen tot bijna niemand kan ontkomen aan het gevoel dat wordt opgeroepen. Soms gaan er maanden over het maken van zo'n tekening. Het heeft ook te maken met zelf willen begrijpen wat erop staat. Het paars is nachtelijk, maar er zit ook geel in de nacht. Door de versterking van het geel, als maanlicht, krijgt het werk een landschappelijk karakter. Het wordt iets dat je niet kan pakken. Het krijgt ook een andere schaal.

Zoals in de vijfde reeks 'Snake and Bride in Blue' waarin een tekening voorkomt van een gebreide muts die het beeld oproept van een suikerbroodvormige berg?

STRIK: Voor mij is dat geen muts, maar een vrouwelijke figuur. Ik probeer die vorm zodanig weer te geven dat je ook landerijen of een soort van terrasbouw kan zien, bijvoorbeeld links bovenaan.

In een ander schilderij van deze reeks menen we een gesluierde vrouw te herkennen, waarbij een blauw parelsnoer de sluijer bovenaan en onderaan afbindt, waardoor we denken aan mensen die een kap over het hoofd krijgen vooraleer ze opgehangen worden.

STRIK: De gesluierde vrouw is de bruid. Elke bruid die ik schilder is niet zichtbaar. De tekening met de blauwe parels is de eerste tekening waar ik een serie rond heb opgebouwd. Het snoer is natuurlijk ook een slang. De eerste tekening van de reeks stelt de hangende kop van een slang voor.

Vandaar die vreemde versiering, die deed denken aan tatoeages of gelaatsbeschilderingen, maar zo vreemd geïsoleerd leek.

STRIK: Het motief is vanzelf ontstaan.

We vinden het parelsnoer terug in een vanitas-tekening waarin we versierde schedels en een wandelende Ensor herkennen.

STRIK: Het snoer ontstaat natuurlijk uit het tekenen. Het is een ketting van bolletjes. Het is een beeld voor een tekening of een reeks tekeningen. We zien inderdaad twee gestapelde doodshoofden die de toeschouwer aankijken. Op de grens tussen de twee hoofden lijken twee nieuwe ogen te ontstaan. Ook Ensor kijkt ons aan. Bovenaan de tekening staat de openingszin van een van zijn toespraken, waarin hij vertelt wanneer hij

geboren is, op een dag die gewijd was aan Venus... Geboorte en dood komen in deze tekening samen als in een kringloop, als in een halssnoer, een snoer van ijdelheden en verlangen. Ik ben heel erg geboeid door het werk van Ensor. Het oppervlak van zijn schilderijen lijkt uiteen te vallen, maar tegelijk vormt het één wereld, één beeld... De kralen zijn ook oogjes... Het werk gaat over meer dan Ensor, maar ik had Ensor nodig voor het bewuster kijken, vanwege het terugkijken. Het figuurtje met de wandelstok activeert het kijken, waardoor het beeld je in zijn greep houdt, het is lastig om je ervan los te maken, het is als een eeuwigdurend afscheid. Meer wil ik er niet over vertellen. Ik leg mijn werk niet graag uit. Het werk zelf zegt meer, het is slimmer dan ik, zoals Richter zegt.

Het heeft geen zin al je werken toe te lichten, maar als je samen met ons naar enkele werken kijkt, weten we hoe we naar je andere tekeningen kunnen kijken.

STRIK: Dat is waar...

Het beeld valt uiteen, maar tegelijk vormt het één wereld...

STRIK: Elke tekening begint met één lijntje. Dat eerste lijntje kan je nooit meer terugzien, tekenen is altijd weer afscheid nemen van het eerste lijntje. Je weet waar je naartoe wil, maar onderweg gebeurt er iets en wijk je af. Zo groeit een tekening. Het gaat om de dingen die je onderweg ontmoet en je tekening opladen. Plotseling komen alle lijnen bij elkaar en gebeurt er een soort van implosie of explosie, waarbij alle lijntjes één wereld worden en zich samenballen tot een figuratie, tot een beeld dat verschijnt. De voorbije weken heb ik sommige tekeningen, bij voorbeeld de tekening met de anthuriums, hier en daar een beetje bijgewerkt zodat er een beetje meer volume ontstond. Er zit meer spanning in wanneer er een volume gesuggereerd wordt, wanneer er dingen onder lijken te zitten.

Momenteel hangt hier maar één reproductie aan de muur, waarop we de gevouwen banden van een biddende persoon herkennen, met prominente vingers. Van wie is dit werk?

STRIK: Het beeld is afkomstig van een prentbriefkaart met een detail uit de *Kruisiging* van Matthias Grünewald. Ik hou van de turbulentie in de mouwen, maar vooral van de manier waarop de vingers in alle richtingen wijzen. Grünewald doet dat heel vaak: lichamen op een heel gekunstelde manier afbeelden waardoor ze heel expressief worden. De handen zijn

voldoende. Er zit zoveel spanning in, dat je de rest van het lichaam niet meer moet zien. Je wéét hoe de rest van het lichaam zich voelt... Ik hou ook van de raaf die met twee stukjes brood in de bek komt aanvliegen in *De ontmoeting tussen de Heilige Antonius en Sint-Paulus*. Eén stukje per persoon. De vorm van de raaf is prachtig.

Toen wisten ze nog niet hoe vliegende of lopende dieren er eigenlijk uitzagen, zodat ze die bewegingen ook niet konden suggereren.

STRIK: Waarschijnlijk is het daarom zo mooi. Het is vormelijk heel mooi opgelost. Je moet ook eens kijken naar de manier waarop het gebergte of de wolken op de achtergrond zijn geschilderd: waanzinnig modern. Weggewassen.

Zoals jij ook partijen wegwast met papier en verdunner?

STRIK: Ja.

De raaf doet mij denken aan je tekening van een bijgende kraai. Ik denk dat je die als een van je belangrijkste werken beschouwt.

STRIK: Het is een werk dat alles inleidt. Het is een dier dat mens geworden is. Het werk is erg groot, drie meter breed. Ik vind het belangrijk dat je als kijker van links naar rechts moet meekijken.

De kraai ademt op de aarde. Waarom?

STRIK: Hij is de aarde aan het voorverwarmen. Een vogel op de grond is iets anders dan een vogel op een tak. De kraai is een voorouder. Toen ik later in India kwam, zag ik daar heel veel grote kraaienzwermen. De mensen proberen ze te lokken. Ze beschouwen ze als aangename boodschappers.

Wil je nog iets vertellen over Grünewald?

STRIK: Dat je zijn werken op een lichamelijke manier ervaart. Je kan je lichamen voorstellen wat er aan de hand is in die tafereelen. Dat vind ik steeds belangrijker. Zoals ik daarstraks zei, heeft het iets te maken met de spanning tussen donker en licht. Ik vind het bijzonder dat je in je eigen lichaam kan afdalen terwijl je alleen maar bezig bent met in- en uitademen. Het is een van de thema's van de reeks *Para Goya*.

Waarom het gezicht van Goya opdoemt uit zwermdende zaadcellen?

STRIK: Het is eerder zo dat de verschijning van Goya's gezicht de zaad- en eicellen aantrekt. Niemand weet waar het hoofd van Goya is gebleven, hij ligt zonder hoofd begraven onder zijn eigen fresco. Elke tekening van de reeks spreekt een verschillend lichaamsdeel aan. De reeks krijgt daardoor iets kosmisch, dat tegelijk heel lichamenlijk is. Alsof die tekeningen je omwikkelen en ergens aanraken.

Uit deze tekening heb je het gezicht geknipt. Het personage houdt een zwaard omhoog dat glanst door de dikke laag grafet. Het zwaard praat met de uitsnede. Linksonder zien we een afgebakt, maar niet ingezuld hoofd. Is het een Judith?

STRIK: Het is een tekening naar een werk van Lucas Cranach de Oude. Het allermooiste zijn die handjes van hem, met die kriebelende vingertjes. Het lijkt alsof ze nog een beetje aan het haar van dat afgehakte hoofd zit te frutselen, alsof ze zich peinzend zit af te vragen of ze wel juist heeft gehandeld. Ik heb dat een beetje overdreven, waardoor ze van die vreemde, stompe handjes heeft. Eerst had ik het gezicht van Holofernes laten opdoemen uit haar gezicht, maar dat voldeed niet. Dan is die hand op haar schouder verschenen. Ik begrijp het zelf nog niet helemaal.

Het is nog niet af.

STRIK: Neen. Ik ben nog op zoek. Er moet nog iets gebeuren dat alles doet kloppen. Het uitgesneden hoofd doet nu denken aan een kermisattractie, vind ik.

Je hebt haar ontboofd, maar je zit nog een beetje te frutselen.

STRIK: Die grote hand was bedoeld als troost, maar het werkt niet. Maar het heeft wel iets. Je blijft aldoor naar dat gat kijken. Dat werkt dan weer wel.

En deze tekening?

STRIK: Dat is ook een werk naar Lucas Cranach de Oude, met name het schilderij *De maagd met kind onder de appelboom*. Ik heb er een Eva van gemaakt die achterna gezeten en verdreven wordt door twee appels. Van Eva zijn alleen het haar en het oor overgebleven.

Er komen veel oren voor in je tekeningen, bijvoorbeeld omringd door de vacht van apenboofden. Ik zag ze als beelden voor het vrouwelijk geslacht (een in plooitjes gebulde ingang) en wilde er verder niets over vragen. Maar misschien hebben ze ook iets te maken met het feit dat je je werk hoort? En dat we via onze oren en neus meer directe, lichamelijke indrukken opdoen dan via onze ogen (zoals Proust illustreert met het tinkelende lepeltje en het belletje van Swann)?

STRIK: Oren zijn vreemd. Ze zien er allemaal verschillend uit. Er wordt heel veel in blootgelegd. Soms kan je er een embryo in zien en soms de helft van een schedel. Leven en dood. Eva's gezicht heb ik weggegomd, maar aan de linkerkant van de tekening heb ik de hoeken zwart afgerond, zodat er een wereld lijkt te verschijnen. Haar weggelaten gezicht valt samen met een wereld. Eén mens valt samen met de hele kosmos.

Als ik iets van dat wezenlijke raak, van wat het betekent mens te zijn, dan ben ik tevreden. Tegelijk wil ik de tekening, die in de kunst meestal wordt gebruikt als beginpunt, neerzetten als een zelfstandige vorm. Daarom werk ik ook altijd op papier. Ik kan geen andere vorm meer verdragen... Soms kan ik vier uur lang dezelfde handeling uitvoeren. Soms stop ik na een minuut. Waarom? Ik denk dat het geluid dan ophoudt en daarom moet je afstand nemen en kijken. Want wat doe je eigenlijk als kunstenaar? Het gaat niet om de kunstenaar zelf, maar om de beweging die je vast kan leggen. De hand doet dingen die je niet weet. Gelukkig, want de hand liegt niet, het hoofd wel. Onlangs zag ik een mooie documentaire over Giacometti, die pratend verder boetseerde. Dat zou ik nooit kunnen. Zijn handen bleven de hele tijd contact houden met zijn werk. Hij bleef kneden van boven naar beneden en van beneden naar boven, waarbij zijn ogen zijn handen bleven volgen...

Ik heb lang gedacht dat ik na het voltooiën van een tekening telkens lichter zou worden, maar dat is niet het geval, omdat je steeds beter leert kijken en het steeds moeilijker wordt om dingen te ontwikkelen vanuit het niet weten. Je weet te goed hoe het werkt. De uitdaging zit in het niet weten, wanneer je al doende ontdekt, begrijp je ook meer... Ik heb me wel eens afgevraagd waarom iemand perse een bepaald kunstwerk wil kopen. Volgens mij koopt zo iemand tijd om samen te kunnen zijn met een werk. Een kunstwerk legt de tijd stil, denk ik. Maar iemand die met een kunstwerk leeft, gaat er altijd nieuwe lagen in ontdekken, net zoals je je partner pas leert kennen door jarenlang met hem of haar samen te leven. Jaar na jaar licht je sluiers op en pas aan het eind ontdek je de bruid. Zo'n apenhoofd met vrouwenlokken: daar kan je in verdwijnen. Je kan er heel veel tijd zoekmaken. Het heeft iets ruïne-achtigs. Een holle ruimte waarin

je kan verdwijnen. Haren! Als je ziet welke dans daarin kan plaatsvinden! Ik hou ervan dat het banale en het verhevene samenkomen. Haren kunnen je overwoekeren, steeds weer raak je erin verstrikt, ze geven een zichtbare vorm aan je eigen lichaam zijn, dier zijn of landschap zijn. Het haar is datgene wat blijft komen. Het welt op uit jezelf.

Vorige keer vertelde je mij dat je werkt met spalterkwasten.

STRIK: Het zijn de fijnste kwasten, je kan er heel fijn mee werken. Je kan ze handig vastnemen bij de haren, waardoor je heel soepel kan schilderen. Je trekt er mee in de richting van de rug van je hand. Soms draai ik het papier om bepaalde bewegingen te kunnen maken. Het fijne aan deze kwasten is het dansen. Elk haartje begint onafhankelijk te dansen. Soms lijkt het alsof zo'n kwast een eigen wil krijgt. Vroeger heb ik er ook wel eens stukken uit geknipt, om parallelle strepen van verschillende breedtes te kunnen schilderen. De kwast ligt heel dicht bij je hand. Het is ook fijn ze zo vast te nemen dat je vingertoppen op de haren rusten. Het lijkt dan alsof de haren uit je vingertoppen groeien.

Zodat je aap wordt, of kraai? Een kraai die schildert met zijn vleugels?

2 augustus 2009



Over glazen tranen en grondig vergaan

Gesprek met Marlene Dumas

In beide tentoonstellingszalen van Zeno X loopt deze dagen de tentoonstelling 'For Whom the Bell Tolls' van Marlene Dumas (°1953). De titel verwijst niet naar het boek van Hemingway, maar naar de LP met de soundtrack van de gelijknamige film met Gary Cooper en Ingrid Bergman. Dumas heeft de film niet gezien, maar houdt al jaren van de platenhoes met de afbeelding van een huilende Ingrid Bergman. Precies één jaar geleden verloor Dumas haar moeder. Voor deze tentoonstelling bracht ze een thematisch coherente, maar vormelijk veelzijdige reeks schilderijen samen, die naar aanleiding van dit verlies gestalte geven aan het voornaamste onderwerp van Dumas' werk: dat liefde, dood en seks niet in beelden gevat kunnen worden... en dan weer wel.

Het zwaartepunt van de tentoonstelling wordt gevormd door het schilderij *Einder*, dat gebaseerd is op de begrafenis en waarin Dumas eindelijk bloemen voor haar moeder schildert (die dat verschillende keren had gevraagd). De bloemen drijven op een somptueus gelaagd en teder nachtelijk blauw. De doodskist wijkt weg in een fluwelen, blauwe nacht, die in andere schilderijen terugkeert in stevige, donkere vlakken die een waterige factuur kracht bijzetten, of in de harde ogen van het zelfportret, of in de zwarte klompjes van *Waterproof Mascara*, of in een schilderij op basis van de pornofilm *Blue Movie* waarin Marilyn Monroe te zien was. In verschillende schilderijen tref je partijen aan die heel dun zijn geschilderd en die ik nog niet eerder in haar werk had gezien.

(Wijzend naar het schilderij 'Crying in Public' dat is gebaseerd op een foto van een huilende Marilyn Monroe.) Ik heb nog nooit eerder zo'n grote, waterige partij in je schilderijen gezien. Hoe heb je die gemaakt? Met vuil water, vermengd met white spirit?

MARLENE DUMAS: Ja. Ik maak mijn kwasten niet graag schoon en daarom dompel ik ze onder in water om het opdrogen van de verf tegen te gaan. En



dat water gebruik ik soms. In dit schilderij krijg je daardoor een tweedeling. Links heb je een strook met een illusionistisch gedeelte, waarin ik bepaalde fotografische kenmerken en een zeker volume tot stand breng, en rechts heb je dat grote, onbestemde vlak. Zonder dat abstracte vlak zou het voor mij geen schilderij zijn. Een schilderij is een voorwerp, geen afbeelding.

Ik heb schilderen nooit eerder met muziek of dans vergeleken, maar als ik het schilderen van *Crying in Public* zou omschrijven als een fysieke performance, los van alle thematiek, dan ging het schilderen van het rechterdeel als 'woehoe', en hier was het zoiets als 'brrrrr' en hier 'titititi' (Ze voert deze bewegingen voorovergebogen uit, omdat het doek op de grond lag toen het werd gemaakt. U kan dit interview bekijken op Vimeo.)

Toen ik jong was, wilde ik abstracte schilderijen maken, maar ik kon geen specifieke, eigen vorm vinden. Ik wilde geen zoveelste Jackson Pollock of Willem de Kooning worden. Uiteindelijk ben ik dan teruggekeerd naar de menselijke figuur, omdat die het mogelijk maakte alsnog abstracte schilderijen te maken. Ik hou erg veel van het werk van Clyfford Still: grote vlakken in één kleur met op de zijkant een lijntje in een andere kleur.

Bij jou is dat lijntje of vlekje vaak zwart, paars, donkerblauw, lichtblauw of roze.

DUMAS: Ja, vroeger beschouwde ik mij als een expressionistisch schilder, tot ik ontdekte dat de impressionisten als eerste gewerkt hebben met felroze en lichtblauw. Eigenlijk ben ik ook een impressioniste! (Lacht.) Maar als ik jou zou schilderen, heb ik natuurlijk lichtblauw nodig voor je ogen. Dat wordt een mooi abstract schilderij! Net zoals ik van het geslacht van Margaux Hemingway toch maar een mooi eenzaam heuveltje heb gemaakt! (Lacht.)

In elk van mijn schilderijen zit een spanning tussen de materialiteit en het illusionistische. Zodra ik mijzelf dreig te verliezen in het fotografische of het illusionistische, keer ik terug naar het gebaar. Het grote, met vies water gemaakte vlak dat je hier aanwijst, is voor mijzelf geen nieuwe ontwikkeling, maar het is inderdaad wel de eerste keer dat ik het zo gebruik in een schilderij. Ik probeer schilderijen te maken die even zwierig, speels en luchtig zijn als mijn tekeningen en mijn vroegere waterverfschilderijen. Ik probeer mij te laten leiden door wat er gebeurt als je bepaalde handelingen stelt...

Ik heb deze Marilyn geschilderd voor een tentoonstelling in de Verenigde Staten. Ik vond het een goed beeld voor Amerika. Iedereen zit toch maar weer met dat land in het hoofd: zullen ze eindelijk eens verstandig stemmen of gaan ze het weer verprutsen? Het schilderij is gebaseerd op de enige foto van een huilende Marilyn die ik kon vinden: ze huilt door haar scheiding van Joe DiMaggio.

De tentoonstelling bevat nog andere schilderijen die gebaseerd zijn op beelden van huilende actrices, bijvoorbeeld Romy Schneider en Ingrid Bergman, maar eigenlijk is dat toevallig. Wat mij boeide is de grens tussen private en publieke emoties. Daarom heet het schilderij ook *Crying in Public*. Om dezelfde reden heb ik ook dat werkje gemaakt naar die foto van Man Ray van een vrouw die glazen tranen huilt. Ik wilde geen pathetische tentoonstelling maken, maar ik wilde ook niet voorbijgaan aan mijn eigen recente ervaringen. Het is een tentoonstelling die gaat over vrouwen, moeders, dochters, dode vrouwen, wenende vrouwen, stromende tranen en stromend water. Maar het is ook een tentoonstelling over schilderen, over het schilderij als voorwerp, en over de onmogelijkheid bepaalde zaken in beelden te vatten.

(We staan voor het schilderij *Infinity*, dat een grote mond voorstelt.)

Hoe heb je deze streepjes geschilderd? Met een fijn penseel, met een heel grote kwast, met een kapotte kwast?

DUMAS: (Lacht.) Neen, fijne penselen gebruik ik bijna nooit. Ik schilder wel vaak met 'paper towels', hoe heet het, met keukenrolpapier. Ik kwispel of ik dep daar dan een beetje mee. Dit is duidelijk een keukenrol-schilderij. (Lacht.) Het schilderij dat je daar ziet, heet *Einder*. Ik wilde graag iets doen met de begrafenis van mijn moeder. Dit is een heel ander soort schilderij dan *Crying in Public*, dat ontstond als een soort van dans. *Einder* kwam heel moeizaam tot stand. Het bestaat uit heel veel lagen. Ik heb heel hard geprobeerd... Soms, als je te hard probeert... Er zitten talloze schilderingen van graven en kisten onder. Uiteindelijk heb ik besloten bloemen te schilderen en heb ik mijn dochter Helena gevraagd of ze de eerste bloem wilde schilderen. Ze nam een krijtje en tekende deze bloem... Toen moest ik nog een kist schilderen, maar ik ben niet goed in perspectief. Daarom heb ik mijn partner Jan Andriessse gevraagd of hij een lijn wilde schilderen. Het is een nogal beverige lijn geworden...

Ik bou van de schijnbare nacht van het diepe, warme blauw...

DUMAS: Hebben ze jou daarstraks al binnen gelaten? Had je dit schilderij al gezien?

Neen.

DUMAS: Je ziet het echt voor de eerste keer? (Stil.) Ik ben ook heel blij met dat blauw...

Een van de schilderijen heet 'Hiroshima mon Amour'.

DUMAS: Dat was een van mijn lievelingsfilms toen ik jong was. Ik hou van de vermenging van politiek, liefde en kunst. Zo wilde ik ook schilderijen maken. (Loopt naar een ander schilderij.) Dit is een portret van de Zuid-Afrikaanse, vrouwelijke dichter Elisabeth Eybers, die in december 2007 overleed, drie maand na mijn moeder. In een brief van mijn moeder vond ik een verwijzing terug naar de bundel *Einder* van Elisabeth Eybers. Vroeger begreep ik niet wat het woord 'einder' betekende. Ik hield ook niet echt van de gedichten, ik ben ze pas op latere leeftijd gaan waarderen... Hoe zou ik Elisabeth Eybers omschrijven? In een prachtig gedicht heeft ze het erover dat mensen praten over de hemel, maar zichzelf, schrijft ze, wil 'grondig vergaan'. Toen ik dit portret schilderde, dacht ik aan Richard Avedons portret van zijn vader, die aan kanker leed. Ik vind dat een van de mooiste portretten die ooit zijn gemaakt, onder meer door de angst in zijn vaders ogen... Niemand kan eeuwig leven. (Draait zich zwierig om.) Tegenover dat bijna karikaturale, getekende portret heb ik een werkje gehangen dat gebaseerd is op Man Rays foto van een vrouw met glazen tranen. Ik zou nooit gedacht hebben dat ik mij op zo'n esthetisch werk zou kunnen baseren voor een schilderij, maar toen dacht ik aan Picasso's portret van de huilende Dora Maar (het mooiste schilderij van een huilende vrouw) en zag ik hoe ik de foto in een schilderij kon laten kantelen. Eerst heb je de illusionistische, fotografische elementen. Dan is er de Picasso-achtige neus. En dan heb je die rare kriebeltjes in de rechterbenedenhoek: dat ben ik. (Lacht.)

3 september 2008



De discrete charme van piramides

Gesprek met Tamara Van San

Wat zou je vandaag over je werk willen zeggen, wat zou je gepubliceerd willen zien?

TAMARA VAN SAN (°1982): Dat de betekenis van niet figuratief beeldhouw-
werk vaak op een oppervlakkige manier benaderd wordt. Zo hoor ik soms
dat mijn werk of ikzelf niet kritisch of niet diepzinnig genoeg zouden zijn.
Ik vind dat alleen blinden zoiets kunnen denken. Ze vergeten dat kijk- en
denknormen voortdurend verschuiven.

*Toen Henry Moore ging studeren, hebben ze speciaal voor hem een docent
beeldhouwen moeten aanwerven. De beeldhouwkunst was doodverklaard in
Groot-Britannië.*

VAN SAN: Natuurlijk komt mijn werk niet voort uit een ontwikkeling
en vertaling van ideeën of thema's die uit boeken komen en geleidelijk
verdiept worden. Bij welke goede kunstenaar wel, trouwens? Het gaat er
in de eerste plaats om of de vorm nieuw is. Ik ben bezig met vormelijke
ideeën. Zoals Eva Hesse zegt: zal het werk uiteindelijk hangen, liggen
of staan? En zoals ik eraan toevoeg: welk materiaal en welke techniek
zal ik gebruiken? Bijvoorbeeld merkt Eva Rothschild ergens op dat ze
een sculptuur met behulp van gesculpteerde handjes ophangt, om geen
nylondraad te hoeven gebruiken. De oplossing is niet elegant, maar wel
een antwoord op een essentiële vraag voor een beeldhouwer die de
volledige ruimte wil gebruiken, dus ook de zoldering en niet alleen de
vloer of de muren. Zelf heb ik bijvoorbeeld sculpturen opgehangen aan
oogschroeven waar ik gebogen betonijzers in haakte, of rechtstreeks aan
een dakconstructie, waarbij de sculptuur eigenlijk zelf het ophangstelsel
vormde en zelfdragend was, omdat ze uit strengen van met wol gewapend
gips bestond.

*In 2006 verankerde je een sculptuur door een uiteinde rechtstreeks in de muur
te plamuren.*

VAN SAN: Dat bedoel ik. Je bent bezig met vormen, met vormelijke oplossingen, niet of nauwelijks met kunsthistorische, sociale of politieke thema's. Althans niet expliciet. Ook al denk je na over de plaats van je werk ten opzichte van alle kunst die al bestaat, over de gelijkheid tussen de seksen of de teloorgang van het milieu, de hoofdzaak blijft nieuwe vormelijke oplossingen te vinden door middel van denkend handelen. Hoe breng je mensen ertoe meer dan een negatieve leegte te ervaren bij het kijken naar een niet-figuratieve vorm? Hoe leid je hun blik? Hoe maak je gevoelens, gedachten, beelden en verhalen los, zodat je sculpturen schijnbaar beginnen te spreken? Eva Rothschild, die vaak met driehoeken werkt, wijst er bijvoorbeeld op dat geometrische vormen zoals driehoeken, cilinders of bollen al bestonden voor de mens bestond. Als ik dat lees, denk ik meteen aan eivormige keien, woestijnrozen, kristallen, mineralen of regenbogen. Waaraan dankt de vorm van een piramide haar aantrekkingskracht? Toch niet aan een sociaal of politiek concept? Waarom kan haar werking niet spiritueel, emotioneel of zintuiglijk zijn? Ik werk vaak met cirkels en ovalen. Voor Hesse verwijzen die niet naar het oneindige. Voor mij wel. De vorm beïnvloedt de manier waarop je het voorwerp ervaart. Geometrische vormen hebben iets ongerepts, dat ons vrij laat bij het kijken. Zo kan je ook dingen zeggen door af te wijken van deze vormen, door ze corrupt te maken, verwrongen, mislukt of klungelig. Je schept een vorm van verwarring of verwondering, waardoor mensen aandachtiger gaan kijken.

Je werken hebben in hun vorm vaak iets verontrustends. Hier en daar lijkt de materie door haar eigennigheid onze kijknormen en denkvormen te tarten.

VAN SAN: Hoe spreken sculpturen? Door vormelijk te lijken op, maar vooral te verschillen van andere dingen. Natuurlijk zijn er ook de persoonlijkheid en de drijfveren van de kunstenaars, al ervaren ze die niet altijd als een 'inhoud', maar als een drang of een noodzaak. Ik vind het bijvoorbeeld niet onbelangrijk dat ik een vrouw ben. Zo wordt je werk door tal van omstandigheden bepaald. Je wordt gedreven door dingen die je hebben geraakt, als kind of als volwassene. Dat geldt voor alle kunstenaars, denk ik, al blijft het vaak onbewust of, omgekeerd, zijn ze er zich zodanig van bewust dat ze zich vrijmaken van een bepaalde invloed of dat ze er juist een thema van maken. Toen ik acht was, is mijn moeder een jaar verdwenen, zonder dat iemand mij heeft verteld waar ze was. Zulke gebeurtenissen markeren je. Ze kunnen je bijvoorbeeld tot een angstig kind of een angstige volwassene maken. Bourgeois zegt dat het onmogelijk is publiek

te verklaren dat je werk voortkomt uit angst, omdat het de mensen kan beletten aandachtig te kijken en zelf nog conclusies te trekken. Bijna moet je de openheid van je werk beschermen door dingen te verzwijgen. Alleen: wat verzwijg je? Eigenlijk niets bijzonders. Elke mens wordt bepaald door de manier waarop hij of zij met de eigen angsten omgaat. En toch is het belangrijk te beseffen dat je werk voor jezelf soms de functie kan hebben een chaotische wereld te bezweren of een beheersbare wereld te scheppen (ook al ziet die er voor buitenstaanders nog chaotisch of onzinnig uit). Hesse zegt dat haar angsten verdwijnen als ze aan het werk is. Ik heb dezelfde ervaring. Ze maakt ook lijstjes. Ogenscheinlijk iets onschuldigs, maar ongetwijfeld ook een manier om orde te scheppen.

Daarnet had je het over negatieve leegte. Wat bedoel je daarmee?

VAN SAN: Negatieve leegte ervaar ik als een afwezigheid van spanning, van poëtische zeggingskracht. Positieve leegte is potentie. Openheid. Mogelijkheid tot herkenning. Vroeger vergeleek ik mijn werk met muziek. Nu zou ik het liever omschrijven als gestructureerde stilte. Of als lawaai. De schijnbare inhoudelijke leegte zie ik als een vorm van spirituele openheid... Lucy Lippard denkt dat kunstwerken ons aantrekken omdat ze nostalgie opwekken.

Ik denk dat dit letterlijk klopt, als je 'nostos' vertaalt als nest, en nostalgie als een behoefte aan nestwarmte. Mensen herkennen graag zichzelf in een werk, maar dan op een verborgen manier.

VAN SAN: Ja, je moet een omweg maken, anders produceer je tuinkabouters. Kitsch. Als je naar mijn werk kijkt, dan zie je dat ik bepaalde vormelijke, materiële of technische thema's voortdurend herhaal. Toch maak ik unieke objecten. Als er eentje naar beneden valt, zoals deze week is gebeurd op een beurs, dan merk je dat het werk onvervangbaar is.

Wat bedoel je met spanning?

VAN SAN: Er moet een soort van verwarring, wrijving of contrast ontstaan tussen de geometrische en de organische vormen. Zowel binnen het werk als tussen de werken onderling. Ik maak geen rechte kubussen.

De beeldhouwer Bernd Lobaas ook niet. Daarin verschilt zijn werk van dat van Carl Andre. Bij Lobaas voel je vormen die zichzelf wensen te overstijgen, die een

soort van transcendente werking hebben, bijvoorbeeld door een vierkant of een kubus te willen zijn.

VAN SAN: Hetzelfde zie je ook bij Phyllida Barlow en Eva Hesse. In het algemeen vindt in de kunst een soort van magische transformatie van materialen, vormen en kleuren plaats. Daardoor ervaren we soms nieuwe dingen. Materiaal, vorm en kleur: daar doe je het mee. Maar ook met de plaatsing van de werken in de ruimte en ten opzichte van elkaar. Kunstwerken gaan met elkaar een gesprek aan, ze vullen elkaar aan. Ze doen het goed alleen, maar ze vertoeven ook graag in groepjes. Ze zijn niet bang van elkaar. Wat ontbreekt in het ene, bijvoorbeeld lijnen of zachtheid, wordt aangevuld door een werk iets verderop dat hard, toe en vierkant kan zijn. Soms schep je een ritme door een bijna overdreven, hardnekkige herhaling, bijvoorbeeld door veel schijnbare cirkels en ovaal in een ruimte te hangen. Zo ontstaan betekenissen of verhalen.

Maar elk werk moet autonoom zijn?

VAN SAN: Ja, natuurlijk. Bij elke sculptuur stellen zich dezelfde uitdagingen: hoe krijg je je materiaal aan de praat? Bijvoorbeeld wanneer ik kneed-epoxy ben gaan torsen, onlangs. Meteen ontstond er een verrassende vorm die ik op geen enkele andere manier had kunnen maken. Dan zijn er de kleuren. Rothschild zegt dat kleur de puurheid van de vorm vernietigt. Ik ben het daar niet mee eens, al lijkt het soms wel zo. Zo heb ik bijvoorbeeld een aantal zwarte of donkere werken gemaakt, omdat ik de indruk had dat de felle kleuren die ik gebruikte, de mensen beletten naar de vorm te kijken. Meteen merk je echter dat die duisternis ook betekenissen oproept, bijvoorbeeld in de werken *Céline* (2010) en *Bad Mother* (2014), die ik als twee van mijn krachtigste werken beschouw. Maar kleuren zijn ongetwijfeld een vorm van materiaal. Alle kleuren hebben verschillende kwaliteiten. Ze kunnen ons misleiden bij het kijken, maar zo roepen ze juist op tot een grotere aandacht, net zoals een afwijkende of verwarrende vorm. Staren naar een grijze kubus kan eenvoudiger zijn. Kleuren maken het kijken ingewikkelder. Je kan er ook voor kiezen gemakkelijker werk te maken, werk dat minder bevreemdt en afschrikt, maar ik heb gekozen voor de verwondering, voor het overbrengen van mijn eigen verwondering. Als ik iets wil, dan is het wel het vermogen tot verwondering van de toeschouwer opwekken of in stand houden.

Van het werk van welke kunstenaars bou je tegenwoordig? En waarom? Ik weet dat je boeken verzamelt, doorbladert en leest over het werk van sommige kunstenaars.

VAN SAN: Ja, meestal mensen met wie ik mij verwant voel, die in hun werk naar een zelfde toon zoeken. Ik lees dan ook de teksten en soms vind ik een bevestiging van dingen die ik al dacht, wat mij moed geeft om verder te werken. Niet omdat hun woorden en ervaringen heel bemoedigend zijn: Eva Hesse en Louise Bourgeois kunnen behoorlijk deprimerend zijn. Ze willen geliefd worden, zeker Eva Hesse. Ze beschrijven tal van angsten, zoals de angst gek te worden of verlaten te worden. Als ze niet werken of nuttig zijn, voelen ze zich als mieren of insecten. 'Do not ever stop working', schrijft Bourgeois. Nu wordt haar werk bijzonder gevonden, maar het grootste deel van haar leven had ze het heel moeilijk om in zichzelf te geloven. Zoals ik al zei, schreef Bourgeois dat het ongebruikelijk en zelfs ongewenst was in de kunstwereld over angsten te spreken. Terwijl ze de angst als het onderwerp van haar werk beschouwde. Bourgeois schrijft dat ze door haar moeder in de steek gelaten is. De vader van Eva Hesse heeft haar ook verlaten en haar moeder is uit het raam gesprongen, wat ze voor haar verborgen hebben gehouden. Los van die onderliggende drijfveren, ben ik natuurlijk geboeid door hun werk. Soms treffen de gelijkenissen met mijn eigen werk mij. Niet omdat ze mij hebben beïnvloed, want vaak leer ik hun werk pas kennen nadat andere mensen mij op sommige gelijkenissen wijzen. Lynda Benglis, bijvoorbeeld. Haar manier van zijn ken ik nog niet. Maar ze maakt prachtig keramisch werk dat bijna niets is, dat lijkt op een testje. Dan zijn er haar dingen met kaarsvet of was, heel mooi werk waarvan ik niet begrijp hoe ze het heeft gemaakt, en haar werken met gepigmenteerde latex die ze rechtstreeks aanbrengt op de vloer. Of Katharina Grosse die rechtstreeks op de muren schildert.

En seks?

VAN SAN: Ja, ze hebben ook allemaal iets met seks. Hesse beweert van niet. Maar Benglis houdt penissen voor zich uit. En Bourgeois of Sara Lucas kennen we. Maar zoals Bourgeois niet wil dat er gepubliceerd wordt dat haar werk wortelt in de angst, zo kan je moeilijk iets over seks zeggen of schrijven zonder dat je werk daartoe gereduceerd wordt. Maar het gaat natuurlijk ook om andere dingen. Benglis, bijvoorbeeld, deed aan diepzeeduiken, net als ik. Ze vertelt dat het duiken haar waarneming heeft gewijzigd, door het verlies aan zwaartekracht, dat het haar gevoel voor ritme heeft gewijzigd. Kortom, je bent blij dat je lotgenoten vindt, maar

je bent boos omdat ze twintig of dertig jaar geleden al dingen hebben gedaan die op je eigen werk lijken. Met Karla Black heb ik ook zo'n ervaring gehad. Iemand vertelde dat een werk van mij haar aan het werk van Black deed denken. Die maakt ook hangende, zwevende dingen, of ze strooit dingen op de vloer. Maar natuurlijk gaat het niet alleen over die overeenkomsten, maar over de verschillen. Zoals jij ergens schrijft, is de kunst de wereld van het verschil. Kunstwerken eisen het recht op afwijkend te zijn, verschillend van alles wat al bestaat. Daarin schuilt juist een van hun belangrijkste kwaliteiten: dat ze gestalte geven aan de droom van het anders zijn. De ontmoetingen met die andere kunstenaars zijn dus zowel bemoedigend als ontmoedigend. Over mijn werk wordt soms gezegd dat er geen lijn in zit. Voor mij gaat het nochtans om een consequente manier van mezelf te zijn door om te gaan met materialen die ik mij kan veroorloven. Je plooit ze of wikkelt ze open, je maakt er gaten in, je stapelt ze op of je verstrooit ze. Tenslotte is het aan de kijker betekenis te geven aan een werk. Ik kan alleen trachten dingen te maken of te laten ontstaan die zo dicht mogelijk bij mezelf liggen.

30 mei 2014



Tamara Van San, 'Exoskeleton in Bam' (2018)
Glazed ceramics, 63 x 42 x 36 cm



*Luc Tuymans, 'The Exorcist' (2007)
voor het opspannen*



*Luc Tuymans, 'The Exorcist' (2007)
Olie op doek, 84 x 118 cm*



*Xavier Noiret-Thomé, 'Filochard' (2007)
Gemengde techniek op doek, 170 x 140 cm*



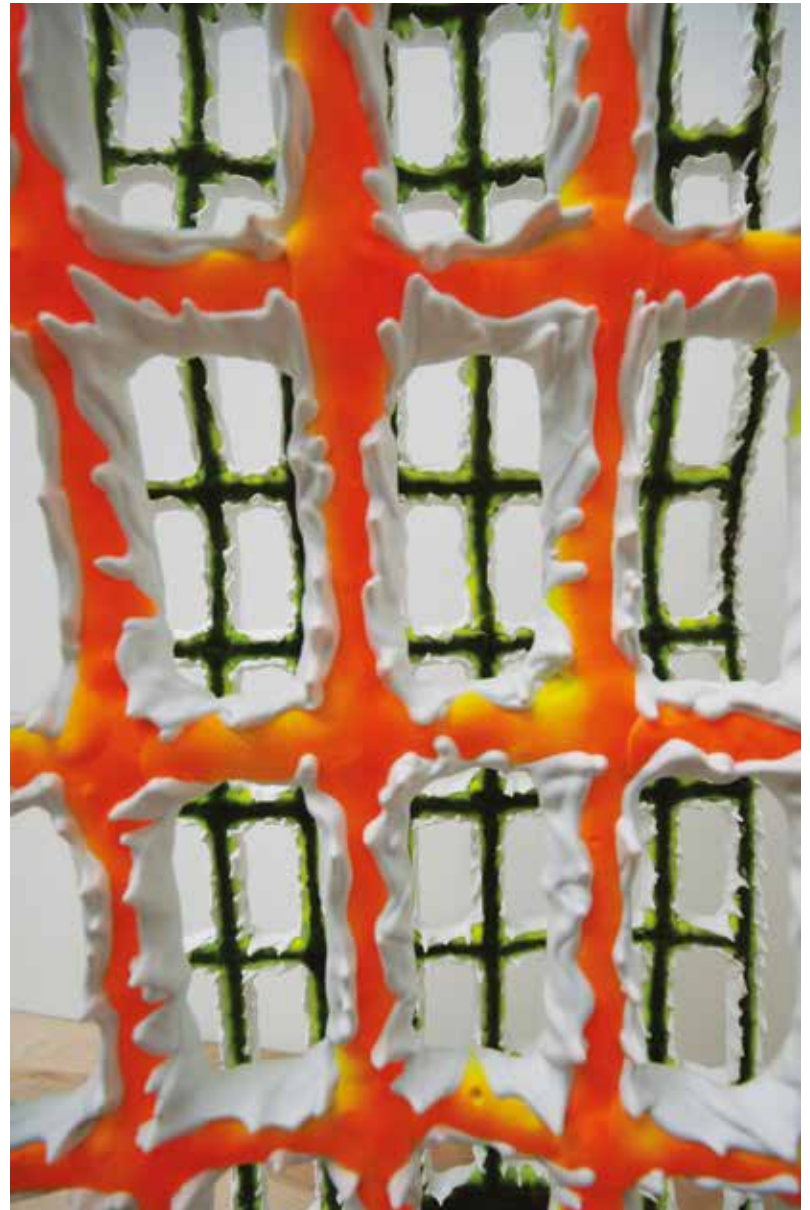
*Walter Swennen, 'Faktura' (2009)
Olie op doek, 120,6 x 100,5 x 2 cm*



Philippe Vandenberg, Atelierzicht, 2009



*Marlene Dumas, 'Infinity' (2008)
Olie op doek, 60 x 100 cm*



*Michel François, 'Zonder titel (Double Structure, 2007-2008)
Metaal, gips, fluorescerende verf, 58,4 x 40,6 cm (twee keer)*



Guy Rombouts, 'Hemel' (2007)
Hout. Object: Ø 9 x 43 cm, krat: 21 x 27 x 70 cm



Elly Strik, 'Ici-bas' (2010)
Grafiet, lakverf en olie op papier, 32,2 x 49,8 cm



*Raoul De Keyser, 'Racer 1' (1965)
Olie op doek, 40 x 27 cm*



*Panamarenko, 'The Portuguese Man of War' (1990)
en 'Groene rugzak' (1984)*



*Rogier Van der Weyden, 'Retabel van de Zeven Sacramenten'
(tussen 1440-1445) - Detail*



*Ann Veronica Janssens, 'Aquarium' (1991), detail
Museum Morsbroich, Leverkusen, Duitsland, 2007*

Een nieuwe beeldtaal

Gesprek met Max Pinckers



*Max Pinckers en Quinten De Bruyn, 'Yoyo' (2011)
From the series 'Lotus' (2011)*

MAX PINCKERS: *Red Ink*, mijn fotoreportage over Noord-Korea voor The New Yorker, vertrekt van het standpunt dat het onmogelijk is om iets te onthullen. Het enige wat je kan doen is een vorm bedenken om het verhullen te tonen, om te tonen dat alles in scène is gezet door de overheid en door de mensen zelf.

Door de terugkeer van de kleur roze, bijvoorbeeld. Sentimentaliteit, kitsch en dictatuur gaan samen. Iedereen lijkt ook een zondags pak te dragen.

PINCKERS: Het meest griezelige is de uniformiteit. Vorige week heb ik Ali Alqaisi bezocht in Berlijn. Hij keek naar de foto's en merkte op dat niemand glimlachte.

Milan Kundera schrijft dat je in Tsjechoslowakije verklikkers kon berkennen aan een ontbrekend gevoel voor humor.

PINCKERS: Tijdens een bezoek aan een dolfinarium werd ik uit het publiek gepikt om belachelijk gemaakt te worden. Een meisje dat heel goed overweg kon met een hoelahoep zou met mij wedijveren. Ik had dat nog nooit gedaan. Eerst werd ik door de hele zaal uitgelachen, maar toen ik de beweging te pakken had, begonnen ze allemaal ritmisch in hun handen te klappen om mij aan te moedigen. Dat bedoel ik met die griezelige uniformiteit.

Zou je mij iets willen vertellen over de ontwikkeling van je werk, van het fotoboek 'Lotus' (2011) tot vandaag?

PINCKERS: Ik besef meer en meer dat ik altijd op zoek ben naar manieren om binnen de wereld van de documentaire in volstrekte vrijheid beelden te kunnen maken. Ik vind het documentaire aspect belangrijk omdat het een context creëert, een soort van concrete interpretatie of leesrichting voor de kijker, waardoor ik ook abstracte beelden kan maken, die door die context misschien een betekenis krijgen. Dat is wat ik wil doen, denk ik.

De onderwerpen leiden mij naar mensen en hun specifieke imaginaire ruimte, die ik probeer in te vullen met foto's die niet louter documentair zijn. Zo maak ik documentaires over mensen die echt bestaan, maar aan de hand van beelden die los van hen staan en berichten over een mogelijke wereld die zich puur in de verbeelding afspeelt. Dat is wat mij vandaag het meest boeit.

In *Margins of Excess*, bijvoorbeeld, wilde ik iets doen rond het Amerikaanse idee van de vrijheid. Samen met Victoria Gonzalez Figueras heb ik het hele land afgereisd, op zoek naar foto's die verder zouden gaan dan de gebruikelijke clichés. Vaak maakte ik foto's zonder te weten welk doel ze zouden kunnen dienen. Maar tijdens het vormgeven van het boek, dat een jaar heeft geduurd, hebben tientallen van deze foto's een functie of een betekenis gekregen binnen de context van de zes levensverhalen die we hebben gedocumenteerd.

Misschien gaat het hier ook om een persoonlijke onzekerheid, waarbij ik eerst op zoek ga naar een onderwerp van algemeen belang om dan binnen dat kader persoonlijke foto's te kunnen maken. Tegelijk hou ik niet van ongrijpbare, hermetische abstractie, ik maak graag beelden die op verschillende niveaus werken, die zowel abstract zijn als een verhaal dienen, bijvoorbeeld.

Lotus

PINCKERS: Het oorspronkelijke idee van *Lotus* was het volgende: Quinten De Bruyn en ik keken veel naar klassieke fotojournalistiek die beantwoordt aan alle regels: poging tot het vatten van 'le moment décisif', perfect licht, perfecte kadring. Met andere woorden: foto's die je alleen mocht maken als alles op zijn plaats viel en die er daardoor altijd een beetje schilderachtig uitzien, bijvoorbeeld wanneer iemand op het juiste moment iets aanreikt, met de juiste lichtinval en een fraaie compositie. Wat ons daarin intrigeerde, is dat die regels of conventies volledig los staan van het onderwerp. Ze hebben meer te maken met plaatjes maken en jezelf profileren als fotograaf, dan met wat je eigenlijk in beeld wil brengen. Het verlangen een esthetisch voorwerp te maken, scheen altijd te primeren.

Daarom wilden we proberen een fotografische documentaire te maken waarin we deze clichés zouden parodiëren ofwel zodanig overdrijven dat de kijker kon zien dat ze opzettelijk ingezet waren, dat ernaar gezocht was. Daar hebben Quinten en ik elkaar echt in gevonden, omdat het een spel was. Golden hour-licht, dubbele flits erop: 'Kijk! Iemand reikt op het juiste moment iets aan!' Tegelijk hebben we enkele ladyboys zelf een camera

gegeven, om te kijken wat er gebeurt als iemand foto's maakt zonder een drang naar esthetisering, waarbij het er niet toe doet of er een vinger voor de lens zit of de foto scheef gekadreed is. Het was de bedoeling onze overgeësthetiseerde foto's te tonen naast de banale snapshots van de mensen zelf.

Nieuwe beeldtaal

Door deze opzet en de hieruit voortvloeiende experimenten is er echter een heel nieuwe beeldtaal ontstaan die veel meer mogelijkheden bood dan wij oorspronkelijk hadden verwacht en die taal heb ik later verder ontwikkeld en verfijnd, bijvoorbeeld door in mijn fotoboeken parallelle beeldende verhalen te tonen die op een grafische manier van elkaar onderscheiden worden (email-verkeer, krantenknipsels, abstracte foto's, found footage).

Als uitgangspunt plaatste ik de werkwijze van twee fotografen tegenover elkaar. Aan één zijde van het spectrum plaatste ik Jeff Wall, die volledig geësceneerde foto's maakt in een studioachtige setting, gebaseerd op dingen die hij heeft waargenomen. De kern is dus reëel, maar de foto is volledig georganiseerd. Alles is in scène gezet, maar het lijkt een documentaire foto.

Aan de andere zijde plaatste ik Philip-Lorca diCorcia die volgens mij het tegenovergestelde doet: hij fotografeert echte situaties, echte straatbeelden. Hij zet niets in scène, maar door flitslicht te gebruiken lijken zijn foto's geësceneerd en theateraal. Beide fotografen fascineerden mij en ik wilde graag iets doen met deze tegenstelling.

Het moment waarop alles is samengekomen, kan ik mij heel goed herinneren. Eerst hadden we vier of vijf dagen in Thailand gewerkt en zijn we terug naar België gekomen. Twee maand later zijn we teruggekeerd. In die tussentijd heb ik onafgebroken nagedacht over mogelijke oplossingen. Op een dag woonde ik een lezing bij van Erik Eelbode over het werk van Dirk Braeckman. Toen Erik vertelde dat Braeckman de reflecterende lichtbol in zijn foto's gebruikt om zichzelf op een symbolische manier in die beelden te zetten, begrepen Quinten en ik dat we een manier moesten vinden om onszelf in onze documentaire beelden zichtbaar te maken en op die manier de subjectiviteit van die beelden zichtbaar of leesbaar te maken.

Zo vonden we een volstrekt nieuwe middenweg tussen Jeff Wall en Philip-Lorca diCorcia: op locatie werken met echte mensen, theateraal verlicht, in scène gezet, soms re-enacted, soms geregisseerd, waarbij we spontane momenten zouden proberen te vatten in een theatrale setting.

Het grootste verschil bestond erin dat we een volledige documentaire wilden maken, één groot verhaal, en geen losstaande beelden. Het was een prachtig plan.

Ook was het belangrijk voor ons dat we zouden proberen beweging te vatten. Want in het werk van Jeff Wall en Philip-Lorca diCorcia zie je meestal dingen en mensen die stilstaan, er is weinig dynamiek, waarschijnlijk omdat hun manier van insceneren en hun zware camera's beweging onmogelijk maken.

Zoals de verpleegster die uit een ziekenkamer wandelt in 'Lotus', met die prachtige doorkijk in de kamer?

PINCKERS: Ja, dat waren dingen die we opnieuw en opnieuw lieten uitvoeren, tot het lukte. Het mooie daaraan was dat we er enorm veel plezier aan beleefden. Het ging om de pure 'joy' van een goed beeld te kunnen maken, om samen in volle vrijheid een nieuwe beeldtaal te kunnen verzinnen.

Later heb ik beseft dat we veel verder hadden kunnen gaan in het opzoeken van abstractie, dat er niet persé op elke foto een ladyboy had moeten staan. Al is het wel zo dat de reeks heel consequent is opgebouwd rond het onderwerp en daardoor heel krachtig is geworden. Aanvankelijk wilden we ook sets bouwen, maar dat plan hebben we laten varen zodra we opnieuw in Thailand waren en zagen dat er genoeg bestaande plekken waren die er al uitzagen alsof het sets waren.

We hadden een reeks vormelijke regels voor onszelf opgesteld: alles moest altijd zo scherp mogelijk zijn van voor naar achter. Alles moest met flitslicht gemaakt worden. Alle lijnen moesten recht staan. Er moest altijd een setting zijn met een omkadering, zodat er daarnaast ook nog iets kon gebeuren. Elke compositie werd door ons beiden overwogen, besproken, bekeken. Die werkwijze zorgde voor een grote samenhang.

Keerpunten

Een ander beeld dat belangrijk is geweest, was de verlichte put uit de reeks *The Fourth Wall*. Die foto was een kantelpunt, omdat het mijn eerste abstracte werk is. Gewoon een lamp in een put leggen en een foto maken, en daarna zou ik wel zien wat ervan zou komen. Dat was een heel andere aanpak dan voordien en het heeft veel nieuwe dingen mogelijk gemaakt.

Een ander keerpunt vond plaats tijdens het maken van het boek 'Margins of Excess': vanuit je verlangen iets te melden over de mediacultuur in de Verenigde Staten: idolatrie, fake news, het beeldend gestalte geven van de bedendaagse geschiedenis, oorlogspropaganda, de onmogelijkheid echt van vals te onderscheiden enzovoort, ben je beelden van allerlei statuten, gevonden of zelf gemaakt, door elkaar gaan gebruiken, waardoor je je onderwerp gestalte gaf door een zeer coherent ogende, beeldende verwarring op te roepen. In dit boek heeft de documentaire verbaalstructuur je vrijgemaakt, omdat vrijwel elk beeld bruikbaar werd, bijvoorbeeld een foto van cirkelvormige bandensporen op een kruispunt (sporen van een joyrider), die je gebruikt in een context van graancirkels, bezoeken van buitenaardse wezens en manipulatie van de perceptie door de militaire overheid.

PINCKERS: De structuur van *Margins of Excess* is anders dan die van *Will They Sing Like Raindrops or Leave Me Thirsty*. In dat boek heb je nog veel beelden die verankerd zitten in de poging een verhaal te vertellen en een context op te roepen. Foto's van honeymoonlocaties, witte paarden, koetsen, decors voor huwelijksfeesten, aangespoelde foto's van geliefden, een reconstructie van de Taj Mahal als eerbetoon aan een overleden geliefde enzovoort. De sculptuur van de bloemenverkoper en het flesje liefdesparfum zijn in mijn opdracht gemaakt. De foto's ervan dienen het verhaal op een illustratieve manier.

In *Margins* heb ik dat omgedraaid. De enige foto's die rechtstreeks naar het documentaire verhaal verwijzen, zijn de portretten van de zes mensen die om verschillende redenen in de mediabelangstelling waren gekomen. 90% van de beelden heeft op documentair vlak niets met het onderwerp te maken. Terwijl je net het omgekeerde zou denken: dat de hoofdfiguren fictief zijn en de andere beelden documentair, omdat die mensen zo'n waanzinnige verhalen hebben. Het echte lijkt verzonnen, het fictieve doet zich voor als normaal.

The Fourth Wall

The Fourth Wall heeft het meest abstracte onderwerp van al mijn fotoboeken, waarmee ik bedoel dat je het onderwerp (de manier waarop de filmindustrie de verbeelding van mensen beïnvloedt) niet rechtstreeks kan fotograferen. Uiteindelijk heb ik dat geprobeerd door samen met mensen die ik op straat ontmoette filmscènes te improviseren. Alle foto's werden op straat gemaakt met gewone mensen, niet met acteurs. We gingen op zoek naar plekken die eruitzagen als decors in een filmstudio. In India vind je die snel, omdat veel dingen er universeel of gewoon uitzien, door de



afwezigheid van lelijke, ‘moderne’ voorwerpen of opschriften. Je kan veel hoekjes vinden die er heel filmset-achtig uitzien. Alles wat je ziet, is dus echt: echte mensen, echte plekken, echte improvisaties. Veel scènes werden ook door henzelf geregisseerd. Als je in India ergens een beetje licht opstelt en een camera op een statief zet, komen er altijd vanzelf mensen bij staan. Ze willen graag helpen.

Op een dag bevonden we ons aan The Gate of India, dat is een toeristische plek in Mumbai. We wilden foto’s maken van fotografen die portretten maken van toeristen. We stelden ons materiaal op. Ineens stonden er vijftig mensen rond ons en een jongen van vijftien jaar oud, Pankaj Choudhary, vroeg mij: ‘Excuse me Sir, are you the director? Do you need help directing?’ Dus lieten we hem regisseren. Andere mensen die zich rond ons hadden verzameld, deden spontaan mee. Iemand kwam naast mij staan met een parasol om mij uit de zon te zetten.

In deze reeks bestaat de magie er ook in dat die mensen zo snel in een rol konden kruipen. Want alles wat je ziet is wel ‘echt’, maar tegelijk spelen ze natuurlijk een rol: ze acteren. Ik heb deze reeks gemaakt met Victoria. Eerst hebben we dagenlang rondgehangen op filmsets in Bollywood, maar we zagen niet hoe we konden ontsnappen aan alle clichématige benaderingen van de filmindustrie, hoe we een documentaire konden maken zonder filmsets te fotograferen, klankmensen, regisseurs, wachtende figuranten enzovoort. Want wat we eigenlijk wilden fotograferen, was de invloed van de filmindustrie op het dagelijkse leven, niet de industrie zelf. We wilden in beeld brengen hoe film het gedrag en de gedachten van mensen beïnvloedt.

Tijdens het vormgeven van het boek hebben we besloten alle foto’s eruit te gooien die gemaakt waren op filmsets. Er zijn wel nog foto’s van de filmsets zelf, natuurlijk, om verwarring te scheppen, maar verder is alles gewoon op straat gefotografeerd. Qua participatie was deze reeks de meest plezierige. Iedereen wilde graag meedoen en voelde de ‘joy’ van het maken van beelden. Actiescènes en vechtscènes vonden ze het leukst. Ik denk dat je dat in die foto’s kan voelen.

Voor mij zijn het ontroerende portretten van onbekende mensen... We begrijpen ook het contrast met de foto’s die je hebt gemaakt bij Jay J. Armes thuis (voor ‘Margins of Excess’), waar alles, met inbegrip van hemzelf, er artificieel uitziet. Zelf lijkt hij op een wassen beeld, zijn tijgers zijn opgezet, zijn bureau lijkt op het decor van een televisiereeks uit de jaren zeventig. Bij de vader van het jongetje dat zogezegd met een ballon was meegevologen, blijft het onmogelijk uit te maken of hij de bele zaak in scène heeft gezet of niet. En bij de dame die zich zogezegd ten onrechte had uitgegeven voor een ‘zwart’ persoon, hebben we te maken met een realiteit die werkelijk niet

te fotograferen valt: dat iemands identiteit niet wordt bepaald door zijn of haar huidskleur, maar door de opvoeding, door de ervaringen, door de 'price of the ticket', zoals Baldwin het noemde: de prijs die je hebt betaald voor je kaartje.

PINCKERS: In *The Fourth Wall* waren er ook al zo'n ideeën aanwezig, maar minder uitgewerkt. Doorheen het boek vind je citaten uit krantenknipsels die je op een eigen, vrije manier kan associëren met de beelden. Aan het eind van het boek vind je de volledige artikels, zodat je het eigenlijke verhaal kan lezen. Dingen die aan de orde komen, zijn een jongetje dat zich heeft opgehangen, omdat het dacht dat het in 'de volgende aflevering' toch weer tot leven zou komen of mensen die naar een werkelijke 'highspeed' achtervolging met auto's kijken alsof het een filmscène is.

Zich verhouden tot een onderwerp

PINCKERS: Wat ik meer en meer ben gaan beseffen, is dat ik in de eerste plaats geïnteresseerd ben in de manier waarop de fotograaf zich verhoudt tegenover een onderwerp. Als je vertrekt vanuit een documentaire benadering, heb je altijd een onderwerp nodig. Het gevaar is echter dat het onderwerp het narratief gaat domineren. Bijvoorbeeld dat *Lotus* louter een werk over transgenders zou zijn en *Margins of Excess* een boek over gekke mensen in Amerika. Ik probeer altijd te zoeken naar een balans, waardoor het duidelijk wordt dat de foto's niet alleen een onderwerp dienen, maar ook een soort van bijkomende ruimte creëren waarin ik vrij kan spreken over de manier waarop je een documentair onderwerp kan benaderen en vormgeven. Ik wil dat mijn boeken ook iets zeggen over het statuut van de fotograaf.

Als ik terugblik, kan ik daar een hele duidelijke lijn in zien. *Lotus* heeft een duidelijk tastbaar onderwerp: de transgenders in Thailand, die je op straat kan herkennen en fotograferen. Op de meeste foto's komt ook een ladyboy voor.

The Fourth Wall heeft geen concreet onderwerp (het gaat niet over Bollywood). Het gaat over mensen die de werkelijkheid ervaren alsof het om een film gaat. Het gaat niet over een welbepaalde plaats, persoon of 'event'. Het gaat om iets ontastbaars. Je kan de camera er niet gewoon op richten, je moet het maken.

In *Will They Sing Like Raindrops or Leave Me Thirsty* breng ik beide benaderingen samen. Enerzijds heb je de Love Commandos met hun geheime 'shelters' en met de weggelopen koppeltjes. Dat is het documentaire onderwerp zoals de ladyboys in *Lotus*. Maar daarnaast is

er het abstracte gegeven van de liefde in het algemeen en de culturele bepaaldheid ervan: enerzijds de dwingende voorschriften in verband met gearrangeerde huwelijken en anderzijds de geromantiseerde benadering van de liefde in de Bollywoodfilms. Zo laat ik beelden die gebaseerd zijn op de verbeelding botsen met de documentair benaderde realiteit van koppeltjes die moeten wegllopen als ze niet vermoord willen worden.

Voor *Margins of Excess* heb ik besloten om met zes verschillende mensen te werken, zodat ik kon duidelijk maken dat het niet ging om hun persoonlijk verhaal, maar om de abstracte thematiek die hun verhalen verbindt én om de manieren waarop je zo'n abstracte thematiek kan vormgeven in een fotoboek. Tegelijk creëer ik daardoor een ruimte waarbinnen ik mezelf kan zijn, omdat de meest vrije foto's een functie kunnen krijgen binnen het grotere, abstracte geheel.

Eigenlijk probeer je een ruimte te creëren waarbinnen je jezelf kan zijn, waarin je zo vrij mogelijk kan fotograferen.

PINCKERS: Dat denk ik ja. Uiteindelijk is het belangrijkste niet dat ik een nieuwe vorm heb gevonden om documentaires te maken, maar wel om mezelf te kunnen zijn en gestalte te kunnen geven aan een bepaalde 'desire' of een bepaalde droom die alleen gestalte kan krijgen door deze dingen te maken.

Een abstracte, niet fotografeerbare, persoonlijke droom, die je concreet probeert te maken...

PINCKERS: Ongetwijfeld vergelijkbaar met ladyboys die een bepaald zelfbeeld willen creëren en met jonge mensen in India die hun liefdesleven laten beïnvloeden door Bollywood.

Mau Mau

Of met je wens gestalte te willen geven aan de geschiedenis van de Mau Mau in Kenya, waar geen beelden van bestonden die niet door de Britten waren gemaakt. Je vroeg oudstrijders, vandaag hoogbejaarden, of ze bepaalde scènes uit hun vrijheidsstrijd wilden naspelen.

PINCKERS: Alle mensen hebben een behoefte aan beelden van hun verleden. In het begin van het volgende jaar reizen we opnieuw naar Nairobi. Op louter visueel vlak ben ik op zoek naar een vorm om duidelijk te maken

dat mijn beelden re-enactments zijn. Ik wil dat het duidelijk is voor de kijker dat alles in scène is gezet, maar dat het tegelijk om een reconstructie van authentieke gebeurtenissen gaat. Die dubbelheid moet bewaard blijven. Ik zou een vorm willen zoeken die minder theateraal is, die minder doet denken aan tableaux vivants, zoals het geval is in de foto's die ik al heb gemaakt met Michiel Burger. Ik vind die foto's te statisch, te stijf.

Ik vind het ontroerend dat de pakken van de mannen te groot zijn, waardoor hun leeftijd en broosheid zichtbaar worden en waardoor het contrast met de afgebeelde scènes toeneemt. Je voelt ook dat ze er goed willen uitzien, dat ze mooi in beeld willen komen, dat ze willen dat je een foto maakt waar ze fier op kunnen zijn.

PINCKERS: Ja, maar daardoor lijken de foto's ook onwaardig. Het lijkt alsof ik die oude mensen op een klungelige manier scènes uit hun verleden wil doen naspelen. Maar dat is niet de bedoeling. Een bijkomend probleem is de esthetisering door middel van het kunstlicht. Zonder licht en met een wegwerpcamera zou het gemakkelijk zijn, maar zo wil ik niet werken. Volgens mij bekom je zo een leugenachtige 'waarachtigheid'. Maar hoe laat ik mijn intenties geloofwaardig overkomen als alles er zo kunstmatig uitziet?

Je bedoelt dat je hen niet wil belachelijk maken, dat je écht beelden wil maken van hun geschiedenis?

PINCKERS: Ja. Ik wil die mensen een plek geven waar ze zichzelf op de best mogelijke manier kunnen voorstellen.

Misschien kan je de oude Mau Mau-strijders binnen het beeld jonge mannen laten regisseren, waardoor je een bijkomende, onvoorspelbare beweging krijgt en een nieuwe 'werkelijke' laag die naar vandaag verwijst?

PINCKERS: Dat is geen slecht idee, maar ik zou het toch beter vinden als ik die oudere mannen zelf in beeld zou kunnen brengen als krijgers. Misschien heeft het te maken met het feit dat ik zou willen dat elke kijker zich met de afgebeelde personen kan identificeren, en niet alleen mensen die iets over kunst weten.

De oudere mannen kunnen de scènes voordoan, terwijl er twee slungels met sneakers naar staan te kijken?

PINCKERS: De vorige keer heb ik gewerkt met een Mamiya, een analoge camera. Maar die dingen gaan zo snel, dat ik deze keer met een digitale camera wil werken. In het begin wilde ik ook verschillende lagen door elkaar weven, vertrekkend van de historische foto's die ik in het Archive of Modern Conflict (AMC) in Londen had aangetroffen en die alles in gang hebben gezet. Die wilde ik aanvullen met eigen foto's, historische en militaire verslagen, persartikels enzovoort. Maar nu zou ik graag die hele context achterwege laten en gewoon een reeks van negen beelden maken waarop bepaalde scènes uit de vrijheidsstrijd van de Mau Mau nagespeeld worden en die samen een soort van monument kunnen vormen dat veel sterker kan zijn dan het herscheppen van de context.

In al mijn werk ben ik op zoek geweest naar een soort van poëzie, naar metaforische beelden. Maar ik heb niet het gevoel dat daar hier ruimte voor is. Ik voel in elk geval geen drang om er iets poëtisch aan toe te voegen.

Niets belet je van een bijkomend boekje te maken waarin je de context schetst met found footage, documenten en meer persoonlijke foto's.

PINCKERS: Dat klopt. Anderzijds heb ik nog mijn twijfels. Voor *Margins of Excess* heb ik een foto gemaakt van de ontbrekende badkuip in de badkamer van Ali Alqaisi, omdat hij paniekaanvallen krijgt als hij een badkuip ziet (omdat hij gefolterd werd met water). Soms moet je ook dingen kunnen tonen die er niet zijn om een verhaal volledig te kunnen vertellen.

Na lezing van *Margins of Excess* merkte mijn moeder op dat je je zonder moeite kan inleven in de verhalen van de eerste vijf personen, maar het gemarteld zijn van Ali Alqaisi overstijgt ons voorstellingsvermogen. De foto van het ontbrekende bad lijkt daar alsnog een vorm aan te geven.

Verder is er de omstandigheid dat de Kenianen met wie ik te maken heb er alles aan doen om mij in te passen in hun narratief. Zoals je weet, heb ik hen geld bezorgd om een fort na te bouwen. Dat mocht alleen gebouwd worden op een campus die toebehoort aan de Kikuyu-stam, omdat die stam zich het hele Mau Mau-verleden probeert toe te eigenen, onder meer omdat ze zo denken aanspraak te kunnen maken op een grotere vergoeding vanwege de Britten. Ze hopen erop dat mijn foto's hen kunnen helpen hun 'courtcase' en hun 'victimhood' te onderbouwen. Ook daarvoor zou ik een visuele oplossing moeten vinden.

Vandaag heb ik Max Pinckers opnieuw ontmoet. Hij is net terug uit Kenya, waar hij geen foto's heeft gemaakt, maar films. Samen kijken we naar de prachtige, ontroerende beelden, waarop we een oudere dame zien voordoen hoe ze meer dan een halve eeuw geleden haar kindje, dat tijdens haar slavenarbeid in de draagdoek op haar rug was overleden, aan de rand van de weg met twijgjes heeft bedekt, omdat ze het van de Britse bewakers moest achterlaten. Ook zien we elegant geklede, voormalige strijders die voordoen hoe ze iemand hebben achtervolgd in een bos. Een van hen demonstreert hoe je zelf een geweer kan maken (met een schuifslotje en een elastiek). Drie mannen imiteren een rituele slachting met een op haar rug liggende, levende geit. Twee oudere mannen, die nog nooit in een boot hebben gezeten, maken een vaartocht in een traag varende, kleine motorboot op een meer dat ze zeventig jaar geleden zelf hebben gegraven. De oudste man, honderd jaar oud, wijst voortdurend naar vogels, misschien dezelfde vogels die hem, toen hij nog slaaf was, spraken over vrijheid. Ook zien we mensen traag dansend een optocht maken, elkaars hand vasthoudend. Telkens weer raakt ons de tederheid en eerbiedige aandacht waarmee Pinckers mensen in beeld brengt. Voor het eerst zien we vrouwen opduiken in dit verhaal. Ze stralen kracht en vastberadenheid uit. Je ziet dat ze veel hebben verdragen.

Het zijn aangrijpende beelden, eenvoudigweg geschoten met een iPhone. Pinckers heeft geen foto's gemaakt, omdat dit een andere soort van tijd vergt, zegt hij. Hij wil later nog eens terugkeren om een paar analoge, monumentale foto's te maken, gebaseerd op enkele beelden die hij nu heeft gefilmd. Maar eerst moet hij naar Vanuatu, om 3D-scans te maken rond de lokale aanbidding van vliegtuigen. Ik ben benieuwd.

De Grot van Plato in modern tenue

Gesprek met David Claerbout

Bij Micheline Swajczer in Antwerpen zijn momenteel twee recente films te zien van David Claerbout (°1969). De eerste film heet *Riverside* (2009). Hij duurt 25 minuten en bestaat uit twee gelijktijdig, naast elkaar geprojecteerde films die aan de linkerzijde de wandeling van een vrouw en aan de rechterzijde de wandeling van een man tonen. De tweede film heet *Sunrise* (2009). Hij duurt 17 minuten en toont voornamelijk een poetsende dienstmeid in een woning die is opgetrokken volgens de formele wetten van de modernistische traditie.

Soms overpeins ik de eerste paragrafen van elk werk over de westerse kunstfilosofie, die altijd gewijd zijn aan Plato's argwaan jegens de plastische kunst. De man had gelijk, natuurlijk. Niet alleen omdat de loutere waarneming van het zichtbare ons tot dwalende overtuigingen brengt (zoals de doorsnee racist zijn of haar mening baseert op enkele indrukken), maar ook omdat mensen niet in staat blijken afbeeldingen als dusdanig te appreciëren: altijd gaan ze die verwarren met de afgebeelde werkelijkheid (zodat ze God niet beschouwen als een tot nederigheid strekkend beeld van al wat de mens niet is, maar gaan beschouwen als iemand die ze persoonlijk hebben ontmoet). In die zin is David Claerbout geen kunstenaar die afgodsbeelden maakt, maar iemand die op een zichtbare manier nadenkt over een zich in beelden en klanken verhullende en onthullende werkelijkheid.

Ik heb samen met de kunstenaar naar beide films gekeken en heb hem alles kunnen vragen wat ik wilde. Toch ben ik erin geslaagd de galerie te verlaten zonder de films te begrijpen. Gelukkig. Al te gauw lijken zich immers interpretaties of verklaringen op te dringen, die de werken zouden afsluiten. Liever verlies ik mij in details, zoals het ijle lichtvlekje op de struiken in het beginbeeld van *Sunrise*: vooraleer we de heldin zien verschijnen in een bocht, projecteert haar fietslicht een dansend vlammetje op het duistere scherm van de werkelijkheid. De heldin heeft iets androgyns, met haar schouder en broek. Maar even later vinden

we haar onherkenbaar terug in de traditioneel ogende uitrusting van een dienstmeisje. Ze is een beeld geworden, opgaand in het grotere beeld van de architecturale omgeving. De beelden van het huis zijn in kleur opgenomen, maar bijna grijs. En dan volgt het gekleurde slotbeeld: een landschap, het naar huis fietsende meisje, een zonsopgang en haar oplichtende gezicht, dat doet denken aan het ochtendlijk oplichten van het gezicht van Prousts melkmeisje. Met muziek van Rachmaninov.

De slaafse werkzaamheid in de modernistisch uitziende woning, gehuld in het halfduister, mondt uit in een extatische bevrijding. Zo lijkt het. Maar de minimale benadering en de controlezucht die ademen uit de woning, kenmerken ook de minimale, gecontroleerde manier waarop de films tot stand komen en die bijvoorbeeld blijkt uit het consequente gebruik van tracking shots. Het lijkt alsof de film iets toont dat niet getoond mag worden. Iets dat al voorbij is, misschien, of iets dat had kunnen gebeuren. Iets dat Platonisch gesproken om redenen van fatsoen aan elke registratie moet ontsnappen. We kijken naar een oefening in het zien, waarin zo weinig mogelijk wordt getoond. Waardoor andere dingen zichtbaar worden, zoals de manier waarop het licht de wereld kan oplossen in grijze sluiers, of de manier waarop grijze sluiers en strakke horizontale en verticale lijnen elkaar kunnen ontmoeten.

Ruimte, richting en ritme

DAVID CLAERBOUT: *Riverside* bestaat uit een dubbele, gesynchroniseerde projectie van twee films die werden opgenomen op beide oevers van een riviertje in centraal Frankrijk. Het riviertje was de aanleiding voor de film, omdat het een richting aangeeft en zo een bepaalde compositie mogelijk maakt. Die compositie kan je aflezen van bepaalde elementen in de beelden, maar ook van de klankband, opgebouwd rond een geluidsstoornis die je kan horen in de koptelefoons. In elke film zie je een persoon die door een landschap wandelt en terechtkomt op een bepaalde plek. De hele tijd heb je de indruk dat beide verhalen zich gelijktijdig afspelen. Pas aan het eind kan je zien of dit inderdaad het geval is. Het doel van de film was de meest onwaarschijnlijke en minst werkzame manier te vinden om een narratief verband tussen twee films te creëren. De personages zijn niet gefilmd in functie van een narratief verband, maar in functie van hun beweging in de ruimte. Bij de beelden van de vrouw is de rivier overwegend links in beeld, bij de man overwegend rechts. Als je de koptelefoons opzet, hoor je dat de klank van bij de aanvang is weggevalen in een van beide kanalen. Bij de ene film is dat links, bij de andere rechts.

De toeschouwer moet wel weten hoe hij of zij de koptelefoon moet opzetten.

CLAERBOUT: Ja, als je zo dogmatisch te werk gaat als ik, waarbij je dezelfde vormprincipes zo consequent mogelijk toepast, vergeet je soms het belangrijkste. Incens stond ik in De Pont naar mijn installatie te kijken en besepte ik dat ik iets over het hoofd had gezien. (Lacht.) Gelukkig zijn er koptelefoons die door hun ergonomische vorm aangeven hoe je ze moet opzetten... De klankband bestaat uit een collage van nabije en verre opnames van het geluid van de rivier. Een bijna muzikaal ritme. Pas aan het eind van de films is er een kort moment van stereofonie, waardoor ze op een kunstmatige manier worden verbonden. Voor mij gaat dit werk over de onherroepelijke scheiding tussen het vlakke van het beeld (de compositie en de projectie) en de ruimte die erachter ligt: het landschap of de narratieve ruimte. Mijn werk verhoudt zich tegenover de 'suspension of disbelief': dat je geest, tijdens het bekijken van een film, het opgeeft om naar het artefact te gaan zoeken en zich laat meedrijven met het verhaal. Ik probeer het artefact permanent aanwezig te maken, gelijktijdig met de 'suspension of disbelief'.

Zoals in 'Ruurlo, Bocurloscheweg 1910' (1997), je eerste werk met gemanipuleerde beelden, waarin we een geprojecteerde foto zagen waarop een boom voorkwam met bewegende blaadjes. Een groot deel van het geprojecteerde beeld bestond uit de onbewegelijke foto, terwijl enkele oplichtende blaadjes een beweging suggereerden en film werden.

CLAERBOUT: Er zijn parallellen met betrekking tot de verhouding tussen de structuur en het puur filmische of het verhalende. Soms greep ik terug naar zeer eenvoudige middelen om vorm te geven aan de polariteit tussen stilstand en beweging, waarbij beweging stilstand opriep en vice versa. Ik weet vaak niet of mijn werken in de eerste plaats gemaakt zijn om iets inhoudelijks te vertellen of om het beeld een schop te geven... Ik vraag mezelf altijd af of mijn werk op een filmfestival vertoond zou kunnen worden. Als dat niet het geval is, zit het meestal goed. De film *Sunrise*, bijvoorbeeld, wordt geprojecteerd op een grijs vlak. Dat is niet gebruikelijk op een filmfestival.

'Sunrise' doet denken aan sommige sculpturen van James Turrel.

CLAERBOUT: Maar de werken van Turrel vergen ook uiterst precieze, architecturale ingrepen, ze hebben iets benauwends.

Vaak bieden ze ook een blik op de bemel, zoals de raamopeningen van Robert Irwin ons naar buiten laten kijken.

CLAERBOUT: Ik vind Irwin een beter kunstenaar. Ik heb ooit een hommage aan hem gebracht door een reproductie van een installatie uit 1967 te gebruiken voor *Man Under Arches* (2003).

Je lijkt te kijken en te denken als een schilder. Klopt dat?

CLAERBOUT: Ik ben opgeleid als schilder: eerst als vakman-schilder en later als kunstenaar. Als kind was ik een hopeloos geval. Ik zat altijd op mijn kamer te tekenen en te schilderen. Ik had niks met beeldhouwen, ik heb mij altijd aangetrokken gevoeld tot het vlak, tot de traditionele verhouding van de kunst met de rechthoek.

Hou je van film?

CLAERBOUT: Ik heb heel veel films gezien en heb een filmarchief met duizenden films, maar ik vergelijk mijn werk niet graag met films. Onlangs werd ik nog aangesproken door een vooraanstaand schilder en cinefiel, die beweerde dat ik nog héél veel te leren had van cineasten. Praten met cinefielen is als praten met fundamentalisten: omdat de kern van hun denken dogmatisch is, wordt elk gesprek onmogelijk. Een seculier persoon kan hen nooit overtuigen... Aan de klassieke opzet van de cinema komt hoe dan ook een einde. In de toekomst zullen filmers hun eigen kleine studio hebben en films maken met veel minder geld, daar ben ik van overtuigd.

Twee jaar geleden hoorde ik je tijdens een lezing zeggen dat je nog altijd erg gesteld bent op je allereerste film: 'Cat and Bird in Peace' (1996). Zou je kunnen vertellen waarom?

CLAERBOUT: Als ik films maak, probeer ik het principe van het conflictmodel te laten varen. Ik geef geen vorm aan een conflict dat energie opwekt en de handeling voortdrijft. In die zin was die allereerste film heel profetisch. De energie die van het werk uitging, was niet afkomstig van een conflict. Het was een energie die implodeerde, die weigerde partij te kiezen voor de tragiek of het drama... Ik zoek altijd naar het sculpturale aspect van tijd. Ik probeer de minuten die een toeschouwer voor een werk zit, te integreren in het werk en zo de hele zaak opnieuw uit te vinden. Het schema dat ik in mijn hoofd heb, vertrekt van de 'disappointment' en de 'abandonment': de

ontgoocheling en het opgeven van het observeren door de toeschouwer, die verklaart 'hiervoor geen tijd' te hebben. Er is een grote blokkade in ons, die ons belet aandacht te schenken. Na enkele minuten van verveling begint een werk zich opnieuw op te bouwen in het hoofd van de toeschouwer, maar tegen dan ben je het grootste deel van het publiek al kwijt. Maar dat is 'part of the game'.

Sunrise

CLAERBOUT: *Sunrise* is een 17 minuten durende choreografie. De laatste twee minuten hoor je de *Vocalise* van Rachmaninov. Het grootste gedeelte van de film zie je een huishoudster een modernistische woning schoonmaken. Ik heb vijf jaar naar die woning gezocht. Het moest een gebouw zijn waarin alle formele principes van Mies van der Rohe toegepast werden zonder dat het gebouw bekend was. Uiteindelijk is het de private woning van een partner van Norman Foster geworden. Vroeger heb ik eens een film gemaakt in het huis van Rem Koolhaas (*The Bordeaux Piece*, 2003) en daar word ik voortdurend op aangesproken. Waarom ik als een fashionista wilde gaan filmen in een van de tien bekendste woningen van de laatste decennia. (Terwijl ik eigenlijk niet zo bijzonder geïnteresseerd ben in de architectuur van Koolhaas.) Dat wilde ik deze keer vermijden door een anonieme woning te gebruiken, die echter wel beantwoordde aan alle modernistische standaarden. Het is het soort woning dat enkel gebouwd kan worden door heel rijke mensen die zich de Mies-van-der-Rohe-sjiek kunnen veroorloven. Voor mij vormen die woningen een demonstratie van het failliet van het sociale gedachtegoed dat aan de basis lag van het modernisme... De huishoudster die we aan het werk zien, vertegenwoordigt wat nog overschiet van dat sociale element. Ze moet haar werk doen in het donker. Nergens is er kunstlicht. Ze werkt net voor het ochtendgloren.

De camera staat op rails.

CLAERBOUT: Het zijn telkens tracking shots van twintig meter, die als doel hebben de aandacht die zou kunnen uitgaan naar de vrouw om te zetten in dans. Het camerawerk veredelt het werk dat ze uitvoert. De film is een compositie van verticale en horizontale lijnen.

Je film heeft niets te maken met 'Journal d'une femme de chambre'?

CLAERBOUT: Neen.

Vertrek je voor zo'n film vanuit persoonlijke herinneringen?

CLAERBOUT: Neen. Al zie ik mezelf wel voor een stuk als een schoonmaakster. Ik bevind mij ook in dat huis om met een minimaal budget een film te realiseren. Het idee voor de film is gekomen vanuit de muziek die je aan het eind hoort. Ik heb een voorliefde voor muziek die mij bij de eerste beluistering het gevoel geeft dat het uur dat zich net heeft voltrokken vervuld was van een stilte met een ontzettende betekenis. Het begin van de film is extreem gecontroleerd. Er is heel weinig licht, het lijkt alsof onze ogen op de grens van hun mogelijkheden opereren. Aan het eind van de film lijkt het alsof je verblind wordt door het licht van de enorme vuurbol die boven de horizon komt uitkijken. De minimale sjiek wordt opgeveegd door een 'romantic outburst of light'. Misschien berust in de realiteit van de Roemeense huishoudster wel de echte schoonheid, die vandaag nog steeds vertegenwoordigd wordt door Rachmaninov... Voor mij is de film een evenwichtsoefening die erin bestaat geen partij te kiezen.

30 maart 2010

De vrijwillige gevangenen van het cynisme

Gesprek met Luc Deleu

LUC DELEU : Gisteren was ik met de ingenieur Dirk Jaspaert op werkbezoek bij Christine Clinckx, voor wie ik een nooit uitgevoerd plan van Le Corbusier in een verbouwing heb geïntegreerd. Plots zagen we hoe het plan van Le Corbusier werkt. We dachten dat er veel meer ijzer in het beton moest, maar ineens zagen we dat de trap ophangt aan het dak via een muurtje dat er wel goed stond, maar waarvan we de reden niet hadden gezien. Ik vroeg mij ook af waarom er twee esthetiserende balkonnetjes voorzien waren in de betonnen balustrade, maar uiteindelijk bleken die nodig te zijn om rond de bedden te kunnen lopen. Ik zou er nu al een uur les over kunnen geven. Het is een heel overdacht plan, er is niks meer aan te verbeteren. Maar waarover gingen we het hebben?

Generiek

Tegenwoordig gebruikt iedereen het woord 'generiek', naar de tekst *Generic City* van Rem Koolhaas. Het is een goed geschreven tekst over de fragmentatie van het stadsbeeld tot onpersoonlijke stadskorrels. De teneur is: de stad is dood, het doek is gevallen, we hebben geen theater meer nodig. Het stadscentrum met zijn kerk en zijn museum, dat is allemaal gedaan. Steden zijn zoals luchthavens geworden. Alles is als Disneyland geworden. Maar dat is niet erg, steden hebben toch geen historisch centrum meer nodig. De mensen wonen zelfs niet meer in de stad. Het echte leven speelt zich af in de periferie. Opperuimd staat netjes, vind Koolhaas. Leve de steden die lijken op luchthavens. In het verleden profileerden steden zich met hun monumenten. Nu is een stad gewoon een conglomeraat zonder pretentie. Iets beters kunnen we er niet van bakken. De stad is onmaakbaar. Ziedaar hoe Koolhaas erover denkt. Volgens hem heeft het geen enkele zin een stad te plannen. Maar als je er toch zeker van bent dat het niet zal lukken, waarom zou je het dan niet proberen?

De ideeën van Koolhaas vloeien onder andere voort uit de 'collage city' van Colin Rowe en Fred Koetter, uit het begin van de jaren zeventig. Volgens hen

zou een stad niks anders zijn dan een aantal collages van verschillende initiatieven uit verschillende tijdperken. De stad in zijn geheel ontwerpen zoals Le Corbusier dat heeft gedaan voor de Antwerpse linkeroever, dat kan niet. We moeten berusten in de fragmentatie. Aldus Rowe en Koetter.

Decentralisatie

In 1973 heb ik een voorstel gedaan voor de totale decentralisatie van de stad Antwerpen. Als het waar is dat we moeten leren fragmentarisch denken en dat een stad onmaakbaar is, hoeft dat voor mij nog niet te betekenen dat we deze problematiek voortaan naast ons neer kunnen leggen en dat we ons nooit meer moeten bezighouden met stedenbouwkunde. We moeten gewoon de juiste vragen vinden om het probleem te benaderen.

Totalitair

Het is waar dat het werk van Le Corbusier ontstaan is in een tijdperk van totalitair denken. Als ik Chandigarh nooit had gezien, zou ik vermoedelijk ook geloven dat Le Corbusier totalitair dacht. In feite is het net omgekeerd. Het zijn de voorstanders van de globalisering en de generieke vliegvelden die liberaal-totalitair denken. Neem nu Euralille, het TGV-stationcomplex van Rijsel. Dat complex is er niet voor de reiziger, de reizigers zijn er om het complex geld te laten opbrengen. Hetzelfde geldt voor heel veel andere gebouwen. De scholen zijn er niet voor de leerlingen, de musea zijn er niet voor de kunst en de shoppingcenters zijn er niet voor de klanten. Shoppen doe je niet in je eigen belang, maar in dienst van een geheim, hoger belang... Dikwijls kan je in zo'n winkelcentrum maar in één richting lopen... Op een dag stond ik in Waterloo Station te wachten op Jan Hoet toen ik een trein zag arriveren waar vrijwel uitsluitend jonge gezinnen afstapten. Alle kinderen droegen gadgets van Disneyland. Ze hadden met de meest verlieslatende treinverbinding met het vasteland een reisje gemaakt naar het meest verlieslatende pretpark van Europa.

Het uitzicht van onze steden en de kwaliteit van ons leven worden bepaald door multinationals. (We moeten opletten met de woorden die we gebruiken. 'Multinational' is een begrip uit de sixties, nu spreken we over 'wereldwijde bedrijven'.) De moderneren vonden dat de overheid voor de kwaliteit van de woningen van de burger moest zorgen. Ik vind dat we de woning van de burger met rust moeten laten, maar er wel voor moeten zorgen dat de publieke nutsvoorzieningen uitstekend zijn en voor iedereen toegankelijk blijven.

Daarom stel ik voor de nutsvoorzieningen en de comfort-uitrusting van onze steden tot ons wezenlijke patrimonium te maken en steden te ontwerpen die zich organiseren rond een basisstructuur die bestaat uit de infrastructuur, een goed georganiseerd openbaar vervoer bijvoorbeeld, en de comfortleveranciers...

In tegenstelling met de mensen die vinden dat de stad geen centrum meer nodig heeft, probeer ik na te denken over een stad waarin centrum, periferie en landschap elkaar aanvullen, waarin het centrum de vorm aanneemt van een ruggengraat waar landschap en periferie zich rond wikkelen.

Geëngageerd

Ze noemen mij een geëngageerd architect. Met 'geëngageerd' bedoelen ze altijd links, progressief, solidair en revolutionair. Een rechts, conservatief, egocentrisch of bevestigend engagement wordt nooit een engagement genoemd. Koolhaas of Eisenman - op zijn manier - en anderen lijken geen engagement te hebben. Maar geen engagement hebben, zoals Koolhaas en Eisenman, is ook een engagement natuurlijk.

Cynisch

Koolhaas is wel een geval apart. Hij drukt zich zo cynisch uit dat hij altijd gelijk heeft. Hij is afgestudeerd met een werk over de 'vrijwillige gevangenen van de architectuur'. Die titel doet denken aan Berlijn. De communisten bouwden de muur om de Oost-Duitsers te verhinderen naar het westen te vluchten, maar in werkelijkheid waren het natuurlijk de bewoners van West-Berlijn die in een ommuurde enclave woonden. Eigenlijk hadden de Oost-Duitsers de West-Berlijners opgesloten in een paradijs voor kapitalisten. Koolhaas had dat al vroeg ervaren en als student toegepast in zijn afstudeerproject. Hij had die dubbelheid onmiddellijk begrepen, maar hij zag ook in dat alleen kapitaalcrachten zich nieuwe architectuur kunnen veroorloven. En dat zijn de mensen voor wie Koolhaas werkt, op een overeenstemmende, geïnverteerde manier. Dat voel je overal in zijn werk.

Orde op grote schaal, chaos op kleine schaal

Als voorbeeld van de opeenstapeling van programma's in de architectuur toont hij in zijn boek *Delirious New York* een tekening van twee naakte mannen die oesters eten met bokshandschoenen. Dat vind ik een veelzeggend beeld. Waarom toont hij geen dokwerkers die frieten eten met werkhandschoenen? Bon, als je zegt dat er niks meer mogelijk is, dan ben je weer vrij, schijnt hij te denken. Ik vind dat een vreemde vorm van vrijheid... Het is juist de taak van de architect of de stedenbouwkundige meer ruimte of vrijheid te creëren. De mensen moeten hun huizen kunnen inrichten zoals ze willen, maar structuur vinden zodra ze buitenkomen. Stedenbouwkundig wil dit zeggen: orde op grote schaal, chaos op kleine schaal.

Je kan zien wat ik bedoel in de manier waarop de Indiërs omgaan met de gebouwen van Corbu in Chandigarh. Die hebben daar echt talent voor. In het gerechtshof hebben ze airconditioning geplaatst. Eerst hadden ze daarvoor relatief kleine, rechthoekige gaten gemaakt, maar nu hebben ze van die grote pijpen dwars door zijn tapijten getrokken. Fantastisch! Op het dak woont iemand in een tent. Ergens anders verkoopt iemand limonade. En overal vind je van die hokken, vol met dozen en dikke lagen stof, en temidden van dat stof zitten stralende, gemanicuurde dames met gouden armbanden te typen of te telefoneren...

Slecht weer

Het is slecht weer vandaag. Weet je wat ik daar zo bedrukkend aan vind? Dat je weet dat het weer niet slecht genoeg is om de economie vandaag plat te doen vallen... Ik herinner mij de eerste keer dat ik in Rusland was. Ik keek vanuit mijn hotelkamer uit over de stad. De hele stad was wit en in alle richtingen reden kleine vrachtwagentjes gevuld met zwarte sneeuw. Het was alsof ze niet wisten waar ze hun ellende moesten gaan deponeren. Maar waarom vertel ik je dat nu?

Maakbaarheid

Het idee van de maakbare stad komt van de futuristen. We gooien alles plat en we beginnen opnieuw, zeiden ze. Dan krijg je Le Corbusier, die ondanks alles toch in een totalitair tijdperk leefde. *Ville radiense* kon alleen maar tot stand komen met een heel sterk, centraal bestuur. Vandaag is de overheid niet meer bij machte om aan stedenbouw te doen. Multinationals wel, maar

die doen dat zonder de verantwoordelijkheid van een openbaar bestuur op zich te nemen. Soms denk ik dat we die multinationals een vorm van ethiek op het vlak van ruimtelijke ordening diets moeten maken. Misschien moet er een democratische controle komen, denk ik dan. (Lacht.) Maar ik ga zelf nog niet eens stemmen. Daarom probeer ik na te denken over een stedenbouw die ten dienste staat van de hele mensheid.

De cynici redeneren vanuit het ondenkbare en het onvoorstelbare, ze zeggen dat er geen andere mogelijkheden zijn. Ik probeer uit te gaan van het denkbare, het voorstelbare. Ik zie mijn werk niet als utopisch of onpraktisch, maar als theoretisch, als een zoektocht naar andere mogelijkheden. Ik heb niet meer, maar ook niet minder gelijk dan de anderen. Mijn werk biedt gewoon een andere visie.

Eerst moeten we naar de grond van de zaken zoeken door middel van de theorie, zoals Le Corbusier schrijft in *La ville radiense*, en daarna moeten we onze theorie toetsen aan 'de materialiteit van de gebeurtenissen'. Ik denk na over een stad die maakbaar is op grote schaal, maar waarvan de details onbepaald blijven. Op grote schaal moet de stad architecturaal zijn en op kleine schaal moet ze de vrijheid mogelijk maken...

Autonoom

Ik zeg dat de stad op grote schaal autonoom moet zijn, omdat ik vind dat vorm en de structuur van de gebouwen moet losgekoppeld worden van het programma, van hun bestemming. Sinds Vitruvius wordt de architectuur geregeerd door de drie-eenheid vorm, structuur en programma. Maar vorm en structuur zijn eigenschappen van een andere orde. Van elk bestaand gebouw is het programma al honderd keer veranderd, zonder dat dit afbreuk doet aan de architecturale waarde van het geheel. Peter Eisenman gaat nog verder. Architectuur moet autonoom zijn en losstaan van mens en maatschappij, vindt hij. Volgens mij is dat de reden waarom Mies zoveel succes heeft en Corbu met zijn sociaal programma niet. Wat Mies ook moest bouwen, hij bouwde een glazen doos. Le Corbusier was zogezegd een geëngageerd architect, maar eigenlijk is zijn werk even autonoom als dat van Mies. Het doet er niet toe hoeveel de architect zich met de bestemming van zijn gebouw bezighoudt, als je het enkele decennia later nog eens goed bekijkt zie je alleen een hoop stenen of een hoop staal.

Eisenman

Eigenlijk gaat Eisenman het verst. Hij stelt vast dat de architectuur altijd bepaald wordt door de menselijke verhoudingen en de programma's en hij stelt voor dat achter ons te laten. Daarom loopt er in *Huis VI* een spleet door het midden van het bed. Dat moest zo volgens het formeel-architectonisch systeem. Als je de menselijke schaal verlaat, kan je veel meer doen. De ingang van de Sint-Pietersbasiliek en van het Brusselse Justitiepaleis zijn ook niet op menselijke schaal gebouwd. Als je de diepste emoties van de mens wil bereiken (emoties die je niet kent), zegt Eisenman, dan moet je iets maken dat die emoties opwekt - verstand op nul. Je bepaalt de mathematica en je krijgt architectuur. Zo min mogelijk interveniëren, dan is het onderbewustzijn zeer sterk aanwezig en laat je je minder beïnvloeden door andere beelden die je gezien hebt. Zo zet Eisenman in een ruimte kolommen of balken die niet dragen, waardoor ook het symbool van de kolom ontkracht wordt...

In Venetië nam ik 's nachts eens een boot en we kwamen een andere boot tegen. Er was maar één passagier. Hij stond rechtop en droeg een roze kostuum en een grote, roze strik. Het was Eisenman. Er wordt over hem gezegd dat hij de best geklede architect van New York is. Ik denk dat het waar is...

Zijn werk is heel moeilijk te vatten. Het lijkt elke keer banaal, maar op een of andere manier is het toch vaak verrassend. Bijvoorbeeld in Düsseldorf, waar hij gebouwen getekend heeft op de lijnen die afgetekend worden door de interferentie van de radar van het vliegveld en een nabijgelegen zendmast. Vaak baseert hij zich op bestaande, tweedimensionale gegevens, bijvoorbeeld plannen van historische sites, die hij opblaast tot drie dimensies. Zo'n louter formeel uitgangspunt vind ik heel sterk. Maar als hij een congrescentrum bouwt, dan is het wel een gewoon congrescentrum. Zijn kracht en zijn zwakte komen voort uit zijn weigering na te denken over de programma's. Als je met een historische blik kijkt, kan je je onttrekken aan programma's, maar op het moment van de conceptie kan je dat niet.

Programma

Het is niet omdat je autonome architectuur wil maken, dat je niet kan nadenken over het programma. Elke goede architectuur overstijgt het programma. Als je het programma niet kan overstijgen, dan is het geen architectuur, maar een gebouw. Elk goed gebouw is ook in orde maar...

Corbu zegt ergens dat vliegtuigen mooi zijn omdat ze een antwoord vormen op een juist gesteld probleem. Het doel was toestellen bouwen die konden vliegen. Hun vorm komt voort uit die doelstelling. 'De les van het vliegtuig,' schrijft hij, 'schuilt in de logica die aan de probleemstelling en de verwezenlijking is voorafgegaan.' Een slecht gesteld probleem kan geen goede oplossing krijgen. Je ziet dat ook aan boorplatforms. Er wordt nooit geprobeerd 'mooie' boorplatforms te maken. Een boorplatform dat werkt zal er altijd fantastisch uitzien...

6 januari 2001



Barricades, romboëders en sinusoiden

Over nieuw werk van Luc Deleu en T.O.P. office

Bijgestaan door T.O.P. office medewerkers Laurette Gillemot (sinds 1970), Isabelle De Smet en Steven Van den Bergh (sinds 1997) wijdt architect en kunstenaar Luc Deleu (°1944) zich onvermoeibaar aan een veelvormige, zichzelf vernieuwende praktijk die tal van sculpturen, tekeningen, maquettes, teksten, stedenbouwkundige concepten en architecturale verwezenlijkingen heeft voortgebracht.

Voor mij is Deleu in de eerste plaats een breedgeschouderd man die in zijn opstelling, zijn opvattingen en zijn werk op een indrukwekkende manier gestalte blijft geven aan het vrijheidsideaal van de jaren zestig. In de tweede plaats is hij voor mij een denker. Weinig mensen kunnen zo snel zoveel gedachten en redeneringen omkeren en van een verrassende zijde belichten als Deleu. Hij denkt zoals Nietzsche: door de dingen ondersteboven, achterstevoren of krom geplooid opnieuw te bekijken. Hij denkt ook door dingen te laten gebeuren: door ze te maken of tot stand te laten komen. Hij probeert denkmachines te maken, die zelf vormen en inzichten genereren. Hij bijt zich vast in iets (bijvoorbeeld het werk en de gedachten van Le Corbusier) en blijft het bestuderen, vervormen, omploegen, in vraag stellen en toepassen, niet om meer te weten te komen over Le Corbusier, maar over de problemen die Le Corbusier voor hem heeft behandeld, over het vakgebied, over de wereld, gezien van uit het standpunt van een stedenbouwkundige, architect en kunstenaar.

Geen zombie abstraction, crap art of dumb painting hier, maar wel iets ouds, echt, stevigs, dichterlijks, politieks, kroms, dwars, koppigs, ambetants en bevrijdends. Het besef dat er mensen als Luc Deleu zijn, maakt het bestaan voor mij minder duister. Dat heeft weinig of niets te maken met 'kunst' of de 'kunstwereld', maar met handelend denken en denkend leven. Momenteel denkt Deleu na over barricades. Die doen onmiddellijk denken aan zijn grondplan voor een van de uitbreidingen van het Middelheimpark, waarbij hij een wandelpad zo tekende dat er in het midden van het pad een volwassen boom kwam te staan. Ze doen ook denken aan zijn stedenbouwkundige fascinatie voor circulatie. Met barricades kan je de circulatie regelen.

Vandaag kijken we van de overzijde van de straat naar ‘de mooiste gevel van Antwerpen’, zoals Panamarenko Luc Deleus voortuin ooit heeft omschreven. Laurette Gillemot vertelt dat er vanochtend weer twee stadsingenieurs bedenkelijk naar de bomen stonden te kijken. De vrees bestaat immers dat een van deze bomen op een dag plotseling een tak van twintig centimeter doorsnede zou kunnen produceren die het Antwerpse tramverkeer zou stilleggen. Ook hier komen we dus het idee van een barricade tegen, zonder dat dit ooit de bedoeling is geweest. (Deleu vertelt dat hij in zijn voor- en achtertuin maar enkele bomen heeft geplant. Alle andere bomen en planten zijn er vanzelf gekomen. De bomen zijn bijna vijftig jaar oud, maar zien er nog piepjong uit. Alleen wie zelf bomen heeft geplant of vrijuit laten groeien, weet hoe lang het duurt voor een boom volwassen is en hoe hopeloos droef het kan zijn een boom te zien verdwijnen.)

LUC DELEU: Het is lang mijn droom geweest iets zinnigs met één container te doen. Ten slotte kwam ik op het idee een 20 ft container op één hoek te laten rusten. De sculptuur staat in Brussel. Nadien wilde ik een 40 ft container laten drijven op het meer van Neuchâtel, met een contragewicht tegen het kapseizen, maar dat voorstel is op niets uitgedraaid. En dan zag ik op een dag een documentaire over *La Liberté guidant le peuple*, het schilderij van Eugène Delacroix waarin Marianne op een barricade staat, en kwam ik op het idee barricades te gaan ontwerpen, bijvoorbeeld met de overblijfselen van gesloopte huizen of met meubels. Ik ben er heel vrolijk aan begonnen, maar het is een weerbarstig thema. Gelukkig waren er Christo’s olievaten in Parijs en Panamarenko’s barricade met ijsblokken op het Conscienceplein, zodat ik in goed gezelschap was.

Hoe ben je bij Rietveld beland?

DELEU: Ik wilde graag een barricade met meubels bouwen, maar wilde het eerst uitproberen op schaal. Maar hoe moest ik aan schaalmodellen geraken? Het bedrijf Vitra maakt schaalmodellen van meubels, maar die zijn veel te duur. Ze zouden de prijs van de maquettes nodeloos opdrijven en dat is Vitra niet waard. Zo ben ik uitgekomen bij de stoel van Rietveld, die ik immers gemakkelijk zelf kon bouwen. Dat was trouwens ook de bedoeling van Rietveld: een stoel te ontwerpen die iedereen zelf kon bouwen. Het is een van de weinige modernistische meubels die niet beschermd zijn.

De barricades vormen een nieuw programma toe aan de functionaliteit van modernistische meubels en gebouwen.

DELEU: Daar had ik tot nog niet aan gedacht. Maar daar gaat het ook om in de kunst: dat iedereen een werk kan lezen op zijn of haar eigen manier.

In de tentoonstelling bij Annie Gentils zien we enkele maquettes van barricades, maar ook twee maquettes en enkele ‘didactische panelen’ die zijn voortgevloeid uit het project ‘Orban Space’, waarin T.O.P. office gestalte geeft aan een stedenbouwkundig denken op schaal van de aarde.

DELEU: Zoekend naar een begrippenapparaat voor *Orban Space* bedacht ik dat je toch anders moet bouwen op een vlakte, in de bergen of aan een rivier. Daarom vroeg ik aan geografen of er een soort van lexicon van landvormen bestond, maar ze konden mij niet helpen. Tot ik na drie jaar sukkelen de woorden ‘land forms’ intikte bij Wikipedia en een volledig hoofdstuk over dit onderwerp ontdekte.

Toen ik de bestaande typologieën architectonisch wilde vertalen, lukte dat niet met rechthoekige vormen. Daarom heb ik Isabelle De Smet gevraagd om eens naar de vissen en vogels van Escher te kijken. Omdat in die vormen een gebogen en een gekartelde lijn zit, krijg je meteen een meer natuurlijk resultaat. Isabelle heeft dan een puzzelstuk ontwikkeld waarmee we verschillende landvormen architectonisch kunnen vertalen. Ik heb mij ook laten inspireren door een boek van Viollet-le-Duc, die de Mont Blanc heeft opgemeten en zag dat die hele berg samengesteld is uit romboëders. We hebben ook fractalen gebruikt.

Uiteindelijk hebben we ongeveer negentig, zowel kleine als grote landvormen, gestalte gegeven, allemaal op basis van de omtrek van dat ene puzzelstukje. Je ziet dat ook aan de maquettes, die zowel een kinderspeeltuin als een winkelcentrum of een provincie kunnen voorstellen. Steven Van den Bergh heeft alle vulkanische en artische gedeelten gemaakt. Ik heb nogal lang zitten werken aan de vorm van de rivieren: door elkaar gevlochten sinusoiden. Hier en daar hebben we moeten valsspelen om verschillende landvormen in elkaar te laten overlopen. Je weet dat ik hou van aleatoir design. Uiteindelijk moeten de dingen er natuurlijk uitzien, ook al hebben we alles zelf bedacht. Dat is hier wel gelukt, vind ik.

9 juni 2016



Getuige ten laste

Luisterend naar Philippe Vandenberg

De ski's van Kiefer

PHILIPPE VANDENBERG (°1952): Ik ben net bezig met de meest ondankbare taak: het inpakken en reisvaardig maken van de schilderijen. Heel vervelend. Alleen tekenen en schilderen boeien mij. Ik ben ook niet goed in die andere zaken. Ik doe dat dus met veel geklungel. Maar het komt wel goed.

Zoals je ziet leef ik tussen mijn schilderijen en tekeningen. Heel mijn leven speelt zich hier af. Toch noem ik mezelf geen kunstenaar. Ik beschouw mezelf meer als... 'un témoin à charge', zoals ze dat in het Frans zo mooi noemen: een getuige ten laste. Vooral ten laste! Ik vind dat een mooiere term dan kunstenaar. 'Kunstenaar' doet mij denken aan 'kunstmatig'. Niet zo interessant dus... Wat mij absoluut in leven houdt, is de mobiliteit. De mobiliteit in wat ik doe. In mijn tekeningen, in mijn schilderijen. En ook in het gesakker erover, eigenlijk.

Wat ben je aan het inpakken?

VANDENBERG: Ik stel tentoon in een galerie in Den Haag en die heeft een keuze gemaakt uit mijn hele oeuvre. Een van de weinige voordelen van ouder worden – ik ben nu zesenvijftig – is het feit dat er na een tijd een oeuvre ontstaat. Aanvankelijk zijn er afzonderlijke tekeningen of schilderijen, maar na dertig jaar wordt dat een oeuvre. Een oeuvre ontstaat uit zichzelf. Al die werken gaan samen één groot domein vormen. Het is fantastisch dat je zonder scrupule schilderijen van twintig jaar geleden kan samenbrengen met werken die je gisteren hebt gemaakt. Het is alsof je wettige en onwettige kinderen samenbrengt.

Het eerste wat ik vandaag wil zeggen is: geen kunstenaar zijn maar wel *témoin à charge*, en het tweede is: mobiel zijn. Mobiel, mobiel, mobiel.

Daardoor staan mijn werken soms heel extreem tegenover elkaar en lijken ze met elkaar te spelen of te vechten. Abstractie en figuratie, het maakt voor mij geen enkel verschil meer uit. Vergelijk bijvoorbeeld dit recente, zogenaamd abstracte, zwarte werk met dit figuratieve werk van drie of vier

jaar geleden. Ze gaan over hetzelfde. Het zijn pogingen. Het gaat niet over een thema. Het gaat om een poging. Ik heb de indruk dat ik probeer. Ik heb niet de indruk dat ik echt iets maak, dat ik iets realiseer. Ik probeer iets te doen dat mij door het leven kan duwen. Uiteindelijk is er maar één probleem: elke dag door het dagelijkse leven geraken. Anderzijds loopt er wel een rode draad doorheen mijn werk. Een rode draad met een melancholische teneur. *Moeder, waarom leven wij?* Daar gaat het eigenlijk over. Daarnaast zijn de schilderijen gewoon zichzelf... Ik denk niet dat ze dramatisch zijn, maar ze hebben wel een tragische ondergrond. Het leven is geen drama, het is een tragedie.

Ik gebruik alles wat ik kan gebruiken, alles wat ik vind. Veel zaken vind ik op straat. Panelen, onderdelen van oude kasten. En aangezien in deze wijk veel minderbegoede Marokkanen wonen, kan je veel op straat vinden. En als die kasten mij een beetje over het hoofd groeien, stap ik weer over op doek. Ook in mijn materiaal tracht ik niet vast te lopen. Mijn basismateriaal is verf. Maar verf kan veel zijn. Bloed is ook verf, of vloeibare chocolade. Teer is ook verf. Uiteindelijk is alles mogelijk. Het moet wel blijven hangen aan het doek. Dat is niet altijd het geval. De ski's van Kiefer vallen wel eens van zijn schilderijen. Die plakken ze er dan weer aan.

Hazen

Terminologie. Er wordt gesproken over waarheid en realiteit, maar dat zijn alleen maar termen. Voor mij bestaat er geen waarheid of werkelijkheid.

Ik heb al zes werken ingepakt. Goed gewerkt.

De titel schrijf ik altijd op de achterzijde, omdat ik het onbeleefd vind je naam op de voorzijde te schrijven... De titel is meestal een probleem. Op dit schilderij staat de titel op de voorzijde: 'Kill the Dog Today'. Dat noem ik dus 'Zonder titel'. Stoort de muziek?

Ja.

VANDENBERG: (Zet de radio uit.) Daarna moet ik het werk dateren. Dit schilderij is ontstaan over een langere periode. Het is begonnen met een lijst die ik op straat gevonden heb. Misschien is het schilderij op die dag al van start gegaan. Dat is al een jaar geleden.

Dit is een oud doek. Het dateert van 1996. Het is ontstaan na een zware depressie. Ik kon niet meer met verf werken en per toeval kwam ik op het idee bloed te gebruiken. Er was een druppel bloed op een blad gevallen. Dan is er

een soort van overgangperiode geweest waarbij ik bloed, haar en huid ben gaan gebruiken. En toen ook dat weer een gewoonte werd, en ik opnieuw immobiel begon te worden, ben ik stapsgewijs weer met verf beginnen te werken.

Het is een werk over het offer. Ik ben opgegroeid met de kruisiging. Ik zou een onecht kind van Hugo Claus kunnen zijn. De kruisiging en het offer hebben mij altijd gefascineerd. Het is ook het eerste beeld dat ik als kind heb gezien: de kruisiging. Aan een kruis genagelde mensen. Dat heeft mij nooit meer losgelaten. Tenslotte gaan al mijn pogingen daarover. Ik gruw van dit beeld, maar tegelijk ken ik geen betere vertolking van hoe de mens in elkaar zit en van wat mensen zichzelf en elkaar aandoen. Er bestaat geen gelukkige kunst. Zoals Brassens zei: 'Il n'y a pas d'amour heureux', zeg ik: 'Il n'y a pas d'art heureux'.

Dit schilderij heet: *Sur la faculté d'être lièvre et le poids de sa conséquence*. Het is heel triviaal plezier te hebben in en om te gaan met het uitbeelden van pijn. Tenslotte gaat het daarover. Een kunstenaar die geen plezier beleeft aan het maken van zijn werk, kan geen degelijk werk maken. De meest gruwelijke, dramatische werken zijn met veel plezier gemaakt. Ik denk dat Bosch heel graag nog gruwelijker tafereelen geschilderd zou hebben. Het is toch een vreemde gedachte dat al die lijdende Christusfiguren en Sint-Sebastiaans hun makers zoveel genot hebben bezorgd.

Zwarte melk der vroegte

Het tekenen is het mooiste geschenk dat de goede fee mij heeft geschonken. Al de rest was niet zo fameus. Het feit dat je het complete universum, alles alles alles alles, de eeuwigheid zelfs, de kosmos, met een eenvoudig potlood en een stukje papier kan condenseren op een klein vlak vind ik echt *beautiful*. Ja, ik kan het niet anders zeggen. Het is fascinerend dat je gewoon kan gaan zitten, langs de weg, op de trein of in je atelier, en dan iets doen waar iets uit kan komen. Soms komt er een tekst uit, soms een tafereel, soms een kruisiging. En overal zie je dingen. Je ziet iets op straat en een week later teken je dat. Bijvoorbeeld die ganzen. Ik heb geen ganzen, maar onlangs hoorde ik hier een gans roepen. Een gans die geslacht werd. En dan sloop die gans in mijn tekening. Het is heel eenvoudig, eigenlijk. Het is ook heel vreemd en tegenstrijdig. Soms lukt het. Soms niet. Maar het hoeft ook niet te lukken. Daar maak ik niet zoveel problemen over.

Paul Celan. 'Zwarte melk der vroegte.'

Ja, prachtig! Een van de mooiste verzen uit de poëzie. Het is natuurlijk onmogelijk optimistisch te zijn. Maar dat kan de pret niet bederven.

*Dieu ronfle...*Ik heb heel wat vrienden die nu rond de vijftig zijn en in een soort geloofscrisis komen. Het is terug in. Mensen beginnen te denken dat er toch iets moet zijn. Na je vijftigste heb je al zoveel mensen zien creperen, dat je denkt: 'Dat is toch niet mogelijk!'. Voor mij is het bestaan van God gewoon een feit. Maar het is een afwezige God. En hij houdt zich absoluut niet met ons bezig. En dat vind ik uitstekend. Ik kan mij goed verzoenen met de godsgedachte. Ik kan mij zelfs als een gelovige beschouwen. Maar ik geloof in een God die niks met ons te maken heeft. Hij is er niet. Hij bestaat, maar hij is er niet. En hij is niet erg behulpzaam.

Gerard Reve schrijft dat God eenzaam is en door ons getroost wil worden.

VANDENBERG: Ja. God moet zich ook echt wel vervelen denk ik. Dat hebben we gemeen met hem. Ik denk dat verveling een enorme drijfveer kan zijn om iets te doen. Het is een soort van latent masochisme...

Verveling, is dat geen angst? We noemen het verveling, maar het is angst voor het nietsdoen, angst om te rusten, om zich te amuseren.

VANDENBERG: Meestal wordt angst als iets negatiefs beschouwd. Ik vind angst absoluut niet negatief. Een gezonde portie angst brengt ons in beweging. Het doet ons weglopen als we in moeilijkheden zitten. Maar als ze ons verlamt, zijn we eraan. Neen, angst is niet per se negatief.

Verveling evenmin...

VANDENBERG: Neen, zoals jij het ziet, zijn ze gelieerd. Tweelingzusters wellicht. Maar angst is iets waarmee je contracten sluit. Je kunt haar toelaten of je kunt haar niet toelaten. Wat niet kan, is vluchten voor de angst. Ik heb het geprobeerd, zoals velen, vluchten via drugs en andere zaken, maar dat lukt niet. Het maakt de angst alleen maar negatiever en bedreigender. Dus het is beter haar gewoon te aanvaarden. 'Ok jij bent er, maar ik ben er ook. Jij kan niet zonder mij, maar ik kan ook niet zonder jou.' Je kan altijd een deal sluiten...

Wat mij zo fascineert, is dat het lawaai van het beeld onhoorbaar is... Een beeld maakt geen geluid. Ik hou van de stilte. Ik hou niet van dingen die lawaai maken. Dat is veel minder vermoeiend dan... een symfonie bijvoorbeeld. Als ik zo'n drie uur durende, tot één brei verworden symfonie van Wagner hoor op een culturele radiozender vraag ik mij altijd

af hoe hij zich voelde toen hij dat werk heeft gecomponeerd. Ik hou van gezwindheid...

Reviens Adolphe, on t'aime

Ik schilder vrij snel. In veel snelle fases. Ik ben geen schilder die zich uren zit te pijnigen om een schilderij toch maar in een goede positie te krijgen. Als een schilderij niet mee wil, dan zeg ik okay, ik leg het aan de kant en ik werk het later wel eens af. Uitstel van executie vind ik een heel mooie traditie. Het is altijd vreemd, want zo duiken er plots onverwachte dingen op. Mijn laatste tekening, bijvoorbeeld, over de verwelcoming van Hitler: *Reviens Adolphe, on t'aime*. Ik heb haar in Parijs getekend en er hier verder aan gewerkt. Op een oud blad papier met bloedvlekken en telefoonnummers. Het had wellicht iets te maken met Poetin of andere mensen van dat slag. Dat is mijn taak als *témoign à charge*. De Olympische spelen in China, bijvoorbeeld. Heel interessant.

Ik denk dat we alert moeten zijn. Uit levensbehoud. *L'oeil intranquil...* Hoe noemde Pessoa het?

Rusteloosheid. L'intranquilité.

VANDENBERG: Ik noem dat *l'oeil intranquil*: het onrustige oog. Ik was jaren geleden eens een schilderij aan het maken, toen ik op de radio hoorde dat ze in een bos nabij Amsterdam of Amersfoort een bepaalde gangster hadden neergeschoten. Ik was twee landschapjes aan het schilderen... Dan komt die gangster het schilderij binnengereden en schieten ze hem af... Alles is bruikbaar... Alles is tegelijk heel banaal en heel bruikbaar. Kijk deze boeken, bijvoorbeeld. Dit is een van mijn Eskimo-schriften. Het was een heel koude winter. Ik woonde in Etterbeek. En ineens kwam het Eskimo-element in mij naar boven... Een mooie documentaire: *Nanook of the North...* Er bestaat eigenlijk geen grotere inspiratiebron dan de televisie... Je moet wel naar de BBC kijken, natuurlijk... of naar ARTE... Anders verzand je in Vlaamse poldertragedie... De gruwel van de media zit vooral in de vermenging van het komische en het onmenselijke... Het is fascinerend te zien hoe de mens daarmee omgaat. Rustig vernemen ze dat er nog eens honderdvijftig Palestijnen doodgeschoten zijn. Want de dag voordien was er ook één Israëliër omgekomen... En we moeten toch steeds weer een evenwicht creëren?

Van Gogh heeft een heel claustrofobisch schilderij gemaakt van gevangenen die rondcirkelen op de binnenkoer van een gevangenis.

Het is een vreselijk schilderij... Vreselijk... Ik heb er een boutade over gemaakt. Ik heb de gevangenen veranderd in dozen... Ik begrijp niet... Ik vind dat Van Gogh verkeerd begrepen wordt. Hij is niet wie ze denken dat hij is... Zijn *Zonnebloemen* zijn geen vrolijke schilderijen. Het zijn tragische schilderijen... Hun hoofden hangen naar beneden zoals het hoofd van Christus. En ze hebben kroonbladeren als scheermessen... En zijn schoenen... Ellendig... En toch wordt zijn werk met groot jolijt ontvangen. Ik denk dat hij een heel groot 'témoin à charge' was. Alleen al omwille van zijn brieven...

6 januari 2009

Laarzen en pantoffels

Gesprek met Ronald Ophuis

Maandag, 20 juli 1998. Ronald Ophuis (°1968) heeft zijn atelier opgeruimd. Penselen en paletmessen liggen op aparte stapeltjes. Een rij paletten staat schuin tegen de muur. In een hoek hangen zijn verfkleren. Aan de muur hangt een groot portret van een jongen die een geweer in de lucht houdt. Hij staat een beetje achterover gebogen, je voelt zijn magere benen door de spijkerbroek. De ontbrekende neus van zijn linker sandaal onthult scheve tenen. Naast een aantal opengeslagen kunstboeken ligt een rij foto's van een dikke man en een blonde vrouw met ontblote borsten die met de rechterhand een tussen zijn benen geklemd houten handvat vasthoudt. Boven het aanrecht hangt een reproductie van het portret dat Holbein van zijn vrouw en twee kinderen heeft gemaakt voor hij naar Londen vertrok. Ophuis toont mij een boekje dat hij pas uit heeft. Het heet *Een ondergezeken pistool* en het werd geschreven door de Russische dichter Aleksandr Brener, de man die in Nederland werd veroordeeld tot vijf maand gevangenisstraf omdat hij een groen dollarteken op een schilderij van Malevitsj heeft gespoten. Ik sla het boekje open en ik lees dat de dichter ooit een cultureel evenement heeft verstoord door zich te verkleeden als Batman en luid 'Batman Forever' te roepen. Ook heeft hij eens een paar pantoffels aangeboden aan een generaal, 'opdat die minder aan laarzen zou denken'. Uit de kleine luidsprekers klinkt zachtjes countrymuziek. Ophuis stelt de eerste vraag.

OPHUIS: Ken je deze muziek?

Hank Williams?

OPHUIS: Ja... Gewone, alledaagse verhalen. Dat vind ik sterk. Toen ik klein was, probeerde ik stripverhalen te tekenen, maar ik kwam nooit verder dan de titelpagina, omdat ik geen verhaal kon verzinnen. Toch zou ik willen dat mijn schilderijen een verhaal vertellen.

Heb je al een verhaal voor je volgend schilderij?

OPHUIS: Ik zou graag een schilderij maken over oude mensen in een verpleegtehuis. Dat staat al min of meer vast. Nu vraag ik me alleen nog af of ze op een bed zullen liggen slapen of op een stoel zullen zitten. Bevinden ze zich in een rehabilitatieruimte, zijn ze aan het bowlen of moeten ze gewassen worden? Dat moet ik nog uitmaken. Ik wil ook graag een schilderij maken over de tweede wereldoorlog. Momenteel lees ik boeken die geschreven zijn door mensen die de kampen overleefd hebben. En dat zou ik graag schilderen zoals dat schilderij van Van Eyck, met de drie kruisen, waarvan je daar een reproductie ziet, een schilderij waarop veel mensen staan. Tot nog toe heb ik hooguit vier of vijf personages op een schilderij geschilderd.

Je werkt altijd aan één schilderij tegelijk?

OPHUIS: Ja. *De miskraam* heb ik pas afgemaakt. Meestal werk ik drie, vier maanden aan een schilderij, maar nu duurde het bijna een jaar. Niet door schilderproblemen, maar door privéomstandigheden. Het is nog niet af, trouwens. Het hoofd van de vrouw is iets te scherp getekend. Eerst vond ik het wel goed, maar ik heb een tekening gemaakt die ik beter geslaagd vind.

Waarom heb je de tegels in reliëf geschilderd?

OPHUIS: Omdat ik dat de beste manier vind om tegels te schilderen. Je voelt dat het tegels zijn.

Van Eyck zou ze niet zo schilderen.

OPHUIS: Neen, maar Rembrandt wel.

Die ijzeren klem, waarmee de loden pijp aan de muur vastzit, vind ik wel grappig, door het reliëf.

OPHUIS: Ik vind vooral dat bruin geworden laagje lijm van een verwijderd stickertje geslaagd.

Waarom lees je boeken over Piero della Francesca en El Greco?

OPHUIS: Omdat Piero della Francesca een schilderij heeft gemaakt met een oude vrouw en een oude man... Ik ken niet veel schilders die oude mensen

hebben geschilderd... De laatste tijd kijk ik veel naar het werk van El Greco, omdat hij altijd zoveel wit gebruikt. Dat doe ik ook altijd, maar ik wil er vanaf. Maar als ik het anders probeer, dan wordt het zo gelig... Dan geloof ik er niet meer in, omdat het eruitziet alsof het in 1600 geschilderd is.

Je kan ook in verschillende lagen schilderen, zonder wit te gebruiken.

OPHUIS: Ja, maar dan moet elke laag meteen goed zijn en kun je niets meer corrigeren zonder helemaal overnieuw te beginnen.

Waar heb je die toiletput gezien?

OPHUIS: In een huis waar ik vroeger woonde.

En je bent hem gaan fotograferen?

OPHUIS: Ja.

Op de vloer van je atelier liggen foto's van een gezette man die zich achter het stuur van zijn bescheiden gezinswagen laat afrekken door een prostituee. Eerst regisseer je deze scènes en dan fotografeer je ze?

OPHUIS: Ja.

Bacon werkte ook naar foto's.

OPHUIS: Munch en Courbet ook. *De begrafenis in Ornan* werd gemaakt naar een foto, denk ik. En Max Beckmann... Kijk, dit vind ik een mooi werk van Beckmann...

'De nacht', uit 1918. Wat vind je er zo mooi aan? De compositie?

OPHUIS: De compositie, maar ook de verhalende elementen... Dat zij bloot is... die schoentjes... dat deze man opgeknoopt wordt... het pijpje in de mond... dat maansikkeltje, en dat allemaal in één huiskamer... En het is nog geloofwaardig ook.

Hou je van Soutine?

OPHUIS: Er is een schilderij van hem, *Moeder en kind*, dat ik prachtig vind. Dat kan ik niet, zoiets eenvoudigs. Ik heb altijd een sterk onderwerp nodig om dezelfde ontroering op te roepen.

Het tafereel in het schilderij 'Voetballers I', waarin enkele voetballers een ploegmaat op de grond klemmen en de bals van een colafles tussen zijn billen porren, heb je dat werkelijk meegemaakt?

OPHUIS: Ja. Ik heb jarenlang gevoetbald. Zo was het. De modder op de vloer die van je voetbalschoenen viel. De shirts en de kleedkamer zagen er ook zo uit.

Waarom werd die jongen zo vernederd?

OPHUIS: Hij was nogal zwaar en groot.

Zoals de mollige man in de film 'Deliverance', wiens billen ook bloot komen als hij probeert weg te krabbelen...

OPHUIS: En die gedwongen wordt te knorren als een varken, ja. Die film heeft een grote indruk op mij gemaakt. Ik zag hem voor het eerst toen ik op een avond alleen thuis was... Later heb ik begrepen dat zulke situaties ook hier voorkomen. Niet alleen bij de Cajuns, in ontoegankelijke wouden in de Verenigde Staten, maar ook in Nederland. Je hebt hier ook van die vrijwel ontoegankelijke dorpen, met gesloten geloofsgemeenschappen. Het is moeilijk om er binnen te komen en zelf komen ze bijna niet buiten. Je krijgt dan dezelfde verschijnselen... Inteelt... Zo erg was het nu wel niet in Hengelo, maar... Neem bijvoorbeeld mijn schilderij *Jongen en meisje*. De scène speelt zich af in een soort park, in een waterwingebied. Toen ik er enkele jaren geleden terugkeerde om foto's te maken, zag het er allemaal veel dreigender uit dan ik me herinnerde. Je had het moerassige gedeelte, daar kwamen de homo's samen, er was een mooi eilandje voor de natuuristen, en er was ook een plek waar de aso's samenkwamen. Op een avond lag ik daar met een vriendin en werden we gestoord door iemand die voortdurend heen en weer reed met een brommertje, tot ik met een bierflesje gooide. Op het ogenblik dat ik zag dat het ging om een familielid, kwam er achter mij een ander familielid uit de bosjes tevoorschijn...

Twee werkelijkbeden die naast elkaar bestaan, een harmonieuze en een duistere, zoals in de meeste films van David Lynch?

OPHUIS: Zoals in *Blue Velvet*, ja, waarbij je eerst een gemoedelijk tafereel ziet, een man die zijn grasveld sproeit, waarop de camera je meeneemt in het gehoor kanaal van een afgesneden oor.

In 'Fire Walk With Me' ligt het beeld als een dun vlies over de ruis gespannen en af toe breekt de ruis erdoor.

OPHUIS: Is dat zo? Ik dacht dat ik een slechte kopie gehoord had.

Die dubbele wereld van Lynch lijkt een pendant te vinden in het schilderij 'Jongen en Meisje', waarin de intimiteit voelbaar is, maar terzelfdertijd bijna uiteenbrokkelt in de ruis van een lepreuze, schifende materie. Ik begrijp dat sommige mensen zich onbehaaglijk voelen bij het kijken naar jouw schilderijen.

OPHUIS: Toen *Sweet Violence* vorig jaar werd verwijderd van een tentoonstelling, heb ik een rechtszaak aanhangig gemaakt tegen de Nederlandse Staat, omdat ik niet beschouwd wilde worden als een schilder van pornografie met kinderen. Uiteindelijk hebben ze het schilderij terug moeten hangen... Ik had niet verwacht dat een schilderij zoveel ophef kon maken. De tegenstanders van *Sweet Violence* vinden dat een schilderij niet te expliciet mag zijn. Als de toeschouwers het gesuggereerde tafereel in hun hoofd kunnen voltooien, wordt er genoeg getoond, vinden ze... Ken je *Het oordeel van Cambyses?* Een tweeluik van Gerard David. Het vertelt een Perzisch verhaal over een rechter die veroordeeld en gevild wordt. Het schilderij moest de rechters tot onkreukbaarheid aansporen... Kijk, hier heb je het... Er ontbreekt misschien een beetje bloed, maar verder zie ik niet wat er aan de verbeelding van de toeschouwers wordt overgelaten.

In het begin van ons gesprek vertelde je dat je momenteel boeken aan het lezen bent die geschreven zijn door mensen die een concentratie- of vernietigingskamp overleefd hebben. Heb je ook werk van Primo Levi gelezen?

OPHUIS: Mijn voornemen een schilderij over de tweede wereldoorlog te maken is juist gebaseerd op het einde van Levis boek *Als dit een mens is*. De Duitsers hebben Auschwitz verlaten, maar in afwachting van de komst van de geallieerden moeten de zieken, die werden achtergelaten, zich nog zien te redden. Ze hebben zich gebarricadeerd in de ziekenbarakken, om zich te beschermen tegen de stervenden. Voortdurend horen ze het gehuil van de mensen die sterven. Dan vinden ze aardappelen. Ze gaan ergens heel veel bevroren aardappelen opgraven en dan beginnen ze voor elkaar te koken,

aardappelsoep en andere gerechten met aardappelen. Dat vind ik een prachtig moment. Vroeger heb ik eens een schilderij gemaakt van mensen die in een soort hok soep zitten te eten. Tijdens de vernissage kwam een bejaarde dame mij telkens weer allerlei vragen stellen, maar ik begreep eigenlijk niet goed waarom. Tot ze vertelde dat ze in een Jappenkamp had gezeten en dat mijn schilderij haar aan dat kamp had doen denken. Toen ik later las dat de schilderijen van Anselm Kiefer in het begin vooral gekocht werden door Joodse verzamelaars, dacht ik dat ze dat misschien deden omdat de schoonheid van de schilderijen een zin gaf aan wat ze hebben meegemaakt, maar nu denk ik dat ze misschien een soort van bevrijding ervaren, omdat hun ervaringen ter sprake komen. Zelf kunnen ze er moeilijk over praten, want niemand begrijpt hun. Misschien zijn ze blij dat iemand, ook al heeft hij of zij nooit zoiets verschrikkelijks beleefd, toch een vorm voor de ontzetting heeft gezocht en misschien ook gevonden.

27 juli 1998

Licht weerkaatsende, pokdalige obstakels

Gesprek met Ronald Ophuis

Ik bezocht de Nederlandse schilder Ronald Ophuis voor het eerst in zijn atelier in juli 1998. Ik was blij kennis te maken met deze zachte, open man. Zijn werk maakte een harde indruk. Niet zozeer omwille van de geladen onderwerpen (een miskraam, een verkrachting in een kleedkamer voor voetballers, een arme man met een geweer), maar wel omwille van de rijke factuur van zijn schilderijen, die toen ongebruikelijk was. (Verder in deze tekst gebruik ik het woord 'structuur' om te spreken over de factuur of matière van een schilderij, omdat Ophuis dit woord gebruikt.) Bovendien bleef deze structuur op een schijnbaar naïeve manier trouw aan de textuur en de contouren van de dingen, zoals in met het mes vervaardigde marines en stadsgezichten die op toeristische plekken te koop worden aangeboden.

In 2003 zag ik zijn solotentoonstelling bij Aeroplastics in Brussel. Ophuis' specifieke manier van schilderen had zich toen gereveleerd als een uitstekende techniek om houten balken of planken te schilderen, waardoor bepaalde scènes (bijvoorbeeld beelden van concentratiekampen) ondraaglijk dichtbij kwamen. Het meest ondraaglijk werden echter de gezichten, die door de ruwe structuur zelf van een soort hout gemaakt leken, alsof ook mensen dode voorwerpen waren: gebruiksvoorwerpen, die uit dezelfde monsterlijk geschubde, geklonterde of vezelachtige materie bestaan als verzaagde, dode bomen. Vandaag lijkt er opnieuw iets nieuws gebeurd te zijn in deze schilderijen. Soms wordt een plankenvloer vlak geschilderd, maar krijgt de zwarte achtergrond reliëf. De structuur van het schilderij lijkt ongehoorzaam geworden, minder trouw aan de afgebeelde voorwerpen, alsof de schilder vrijer is geworden. Er is een nieuwe picturale ruimte ontstaan, maar ik kan niet goed zien wat er precies is gebeurd.

Het is avond. Ik ben pas gearriveerd. De vernissage en het diner zijn al afgelopen. Ik wandel door de vele zalen van het museum, op zoek naar de kunstenaar, die zich niet in de rumoerige feestruimte bevindt. Tenslotte tref ik hem aan, helemaal alleen in een zaaltje, zittend op een vensterbank.

Zichtbaar ontroerd kijkt hij naar een schilderij waarin een scène uit een rape-hotel wordt afgebeeld. Hij is niet alleen ontroerd door het schilderij. 'Na een opening als vanavond, als je al die reacties hebt gehoord, is je blik weer intens,' vertelt hij. 'Je beleeft de werken dan niet alleen door je eigen ogen, maar ook doorheen de ervaringen van de anderen. Vanavond ontmoette ik een vrouw die vertelde over een kind uit het voormalige Joegoslavië dat bij het zien van het woord hotel elke keer van streek raakt. De moeder van dat kind heeft in zo'n hotel gezeten.'

In de inleidende tekst schrijf je dat je de mensen met je schilderijen pijn wil doen. 'U lijdt nog veel te weinig en u houdt nog teveel van uzelf,' schrijf je. 'Ik wil involoed hebben op de vraag: hoe willen we onszelf herinneren? Soedan, Congo, Guantánamo, Georgië, Armenië, Israël... De ervaringen van mensen die minder dichtbij lijken te staan, tellen net zo zwaar als de geschiedenis van onze familie, vrienden en voorvaders.' Het bijzondere aan je schilderijen, wat mij betreft, is dat ze vooral schokkend zijn omwille van hun structuur. Toch voel ik enige gêne om met een kunstenaar die probeert een getuigenis af te leggen over zijn tijd, uitsluitend te spreken over de structuur van zijn werk.

RONALD OPHUIS: Maar ik ben zelf ook heel geboeid door de manier waarop andere schilders werken. Onlangs las ik je interview met Jan Van Imschoot. Ik heb er veel van genoten. Ik vond het alleen jammer dat je hem niet hebt gevraagd of hij voor zijn laatste schilderijen een projector had gebruikt. Ik ga ervan uit dat hij nooit projecteert, maar bij zijn allerlaatste schilderijen, die jij in zijn atelier zag, dacht ik: daar zou het kunnen. Vooral waar hij het interieur heeft aangebracht: de perfecte doeltreffendheid van het glaswerk, de tafels, banken, bloemen, fruit etc. Jan schildert snel, slordig, wispelturig. Hij maakt gebruik van de hand van de amateur, volks, en daar tegenover verhaalt hij over de macht en over de dienende mens die zijn machthebbers, zijn idolen, zijn idealen aanbidt en verguist. En Jan laat een beeld vallen: door zijn handschrift vervallen de iconen, valt de schilderkunst en blijft een cynische en liefhebbende Van Imschoot over als een nieuw vertrappt, nutteloos inspirerend autonoom icoon. Ik heb erg veel bewondering voor zijn rijke anarchistische geest en werk...

Ik ben ook heel nieuwsgierig naar het uitzicht van het palet van een schilder. Sommige schilders mengen en bewaren hun kleuren in bokalen. Anderen brengen de verf rechtstreeks vanuit de tube aan op de kwast... Ik zag eens paletten uit de jaren dertig in de Sovjet-Unie: helemaal links bevonden zich het wit en het oker, bovenop elkaar gestapeld als smeltende

flatgebouwen. Ze schepten die verf daar zo nat mogelijk af met zachte, afgeronde kwasten, één kwast per kleur, en lieten de kleuren in elkaar overlopen op het doek.

Projecteer je zelf beelden? Ik denk van niet. Sommige anatomische details, zoals de benen in 'De miskraam', lijken zelfs opzettelijk verkeerd geplaatst.

SUZANNE OXENAAR (de echtgenote van Ronald Ophuis, die ons heel even vervoegt): Dat is ook zo. Het beeld in *De miskraam* gaat over verschillende vrouwen, over alle vrouwen die een ongeborn kind verloren hebben. Het zijn benen van verschillende vrouwen.

OPHUIS: Als je niet projecteert, wordt je eigen handschrift nadrukkelijker. Dat vind ik belangrijk. Een schilderij gaat voor mij altijd over een sensatie, een gewaarwording: dat is het domein van de schilderkunst. Zoals het concept het domein is van de filosoof. Maar die sensatie zit niet alleen in de expressionistische toets. Bij virtuoze schilders als Bacon is de toets veel belangrijker dan bij Géricault, bij wie in de eerste plaats het onderwerp sensatie oproept... In het algemeen zie je in de kunstgeschiedenis dat het belang van het handschrift toeneemt als er maar één figuur op het schilderij voorkomt. Bij Willem De Kooning, bijvoorbeeld, of bij Francis Bacon. Bij schilders als Rembrandt, Géricault, Fra Angelico of Giotto, die vaak meerdere figuren afbeelden, wordt het handschrift minder belangrijk, omdat het ondergeschikt wordt aan het verhaal dat verteld moet worden. Verhalende schilders of schilderijen kunnen niet veel met een expressionistisch handschrift. Als het gaat om het tonen en invoelbaar maken van een realiteit, dan is een wild gebaar teveel op zichzelf staand... Afijn, ik probeer werk te maken waarbij de aandacht voor het handschrift niet verslapt, terwijl ik toch een verhaal probeer te vertellen.

De groepen met figuren worden in je schilderijen vaak in een grotere ruimte geplaatst, waarbij de ruimte (of delen ervan), door de pasteuze structuur van het schilderij even aanwezig wordt als de figuren. Het gevolg is niet dat de ruimte menselijker wordt, maar dat de mensen voorwerpen lijken te worden: licht weerkaatsende, pokdalige obstakels. En daardoor krijgen de ruimtelijke elementen misschien ook iets dierlijks, iets dwingend en onvermijdelijks. De afgesloten ruimte is het instrument van de macht... De ruimte collaboreert en corrupteert...

Maar we zouden het over de structuur hebben... Nu ik zoveel schilderijen samen zie, merk ik dat de relatie tussen de gebruikte structuur en het gesuggereerde voorwerp in je schilderijen minder eenduidig is dan ik dacht. Soms tref ik toetsen in tegenrichting

aan, of beel vlak geschuurde gedeelten, waar je juist textuur zou verwachten, bijvoorbeeld de planken vloer in het schilderij met de masturberende man. De picturale ruimte lijkt dieper geworden en je recente schilderijen lijken minder rechtstreeks te werken, maar ik kan niet goed zien hoe dat komt.

OPHUIS: Het verschil is dat het uiteindelijke schilderij niet langer uitsluitend bestaat uit lagen die bedoeld waren als eindlagen. Vroeger bestond het definitieve oppervlak volledig uit een derde afwerkende laag. Ik werkte in drie lagen. Met de eerste laag legde ik de contouren en de grote kleurvlakken vast. In de tweede laag werd het licht aangezet: werd aangegeven wat licht en donker zou worden. De derde laag moest goed zijn qua structuur, kleur en vorm. Vroeger moest de laatste laag de meest dominante laag zijn, maar nu niet meer. In de recente schilderijen blijven restanten over van de eerste lagen. Tegenwoordig zorgt vooral de tweede laag voor de structuur. De derde laag is nu veel minder gecontroleerd. Minder dwingend en definitief. Ik dip brede spalterkwasten in de verf en scheer rakelings over het doek. Hier en daar blijft er dan iets hangen. Af en toe is het raak. Het gras in dit landschap is bijvoorbeeld zo tot stand gekomen... Ik gebruik de verf pas nadat ik haar drie of vier dagen heb laten drogen op het palet, waardoor ze stroever, minder olieachtig is. Ik heb een hekel aan schilderijen die doorgesmeerd zijn.

Wat schilders in België 'nat in nat' noemen?

OPHUIS: Ja. Dat is wat studenten doen. Ze laten de verf mooi vloeien, er zitten weinig kleuren in en het verschil tussen de begin- en eindtonen is heel klein. Het moeilijke, als je nat in nat werkt, is het verhogen van het kleurcontrast of het contrast tussen donker en licht binnen één verfstrook. In het Rijksmuseum in Amsterdam bevindt zich een schilderij van Rembrandt (*Zelfportret als de apostel Paulus*) met een figuur die een lichtgekleurd, mutsachtig ding op het hoofd draagt. Die muts is bijna in één beweging geschilderd en lijkt echt rond het hoofd te lopen. Het resultaat is heel ruimtelijk en ongelooflijk mooi, omdat de toets lijkt over te gaan van oker naar wit of van donker naar licht. Dat is eigenlijk onmogelijk. Iedereen bewondert Rembrandt om die virtuositeit. In werkelijkheid is dit effect het resultaat van zijn gebruik van loodwit, dat door de eeuwen heen steeds transparanter is geworden. In zijn tijd waren zijn lichte toetsen veel massiever...

(We staan nu voor een schilderij met de afbeelding van een schedel van een terechtgesteld persoon, waarbij onze aandacht meteen gaat naar de met dikke rode stippen afgewerkte blinddoek.)

OPHUIS: Hier bestaat de grondlaag uit ivoor, Van Dyck-bruin en rauwe omber.

De bensenen zijn pasteus geschilderd. De schedel zelf is weggekrast met een paletmes.

OPHUIS: De achtergrond had minder bepaling nodig, zodat ik me een bepaalde abstractie kon veroorloven. Het mocht esthetisch zijn.

Jan Van Imschoot vertelde mij dat je je werken minder verleidelijk durft te maken dan andere schilders. Maar eigenlijk verleg je de aandacht. De schedel schraap je weg en de achtergrond laat je opzwellen. Onze aandacht gaat naar de dik geschilderde, flamboyante blinddoek, die door de rode bollen praat met het groen in de achtergrond. Tot slot leg je drie zwarte lijntjes over de schedel om barsten te suggereren. In een ander schilderij eindig je met dikke witte stippen – bijna karikaturen van hooglichten – die de tanden van een schijnbaar schreeuwende schedel voorstellen. De picturale ruimte die je creëert, is subtieler, omdat ze het beeld moet dienen, maar ze is er wel.

OPHUIS: De beelden die ons getoond worden in de pers, zien er vaak heel onschuldig uit. Zo'n ondergedoken dictator die ze met een volle baard uit een schuilput haalden: het was bijna een aandoenlijk beeld. Ik wil beelden maken waarbij je voelt dat er iets aan de hand is. Het is een strijd die ik aan wil gaan. Schilderkunst vs. CNN. Mediabeelden geven de informatie door, maar zijn nauwelijks in staat om gevoelens op te roepen, ze raken ons uiteindelijk niet, ze traumatiseren ons niet en wij geloven ze dus ook niet. De beeldtaal is stuk gekeken. Net zoals filosofische gedachten betekenisloos kunnen worden door het veelvuldige gebruik. Daar ligt de mogelijkheid voor de kunstenaar. Hij of zij probeert het zich voor te stellen en is dan al veel dichterbij.

22 december 2008



Een buitenaards wezen

Gesprek met Ronald Ophuis

Ronald Ophuis maakt harde, pijnlijke schilderijen op basis van schokkende gebeurtenissen die hij voelbaar wil maken door ze om te zetten in geschilderde beelden. Tijdens een gezamenlijke lezing in Den Haag, nu twee jaar geleden, hoorde ik hem op zo'n genuanceerde, precieze manier spreken over zijn motivatie en de manier waarop hij zijn werk legitimeert, dat ik hem er vandaag opnieuw om vraag. Maar eerst kijken we even naar de schilderijen.

Als ik naar het schilderij over de weddenschap kijk, ben ik getroffen door de realistische, niet te verzinnen muur met betonnen golfplaten. Ik denk dat die afkomstig is van een foto die je hebt gemaakt. De gruwelsscène heb je waarschijnlijk zelf gecomponeerd met figuranten, en de aanwezigheid van de prachtige boom met die vele parallelle stammen of naar beneden groeiende wortels lijkt mij ook in scène gezet.

RONALD OPHUIS: Eerst heb ik het tafereel zich laten afspelen in een hutje op het platteland, maar gaandeweg begreep ik dat het interessanter was om de feiten op straat te laten plaatsvinden, omdat zo de roekeloosheid, de overtuiging en de arrogantie van dit soort menselijk gedrag leesbaarder wordt. De achtergrond met de witte betonnen platen heb ik inderdaad zelf gefotografeerd. Technisch gezien zijn ze interessant omdat ze een goede achtergrond bieden voor de donkere figuren, die zo makkelijker naar voren komen. Het is heel moeilijk een mens voor een struik te schilderen, bijvoorbeeld. Elk blaadje wordt dan een huzarenstuk. Daarom gebruikten ze vroeger ook draperingen. De dikke boom komt inderdaad uit nog een andere foto. Hij voegt een extra diepte toe, maar heeft ook iets vreemds, door die parallelle stammen: iets monsterlijks, maar ook iets industrieels of artificieels...

Alsof het tafereel zich afspeelt voor een decor, waardoor het beeld zich toont als geconstrueerd, als het resultaat van een reeks beslissingen om tot een rijk en diep schilderij te komen?

OPHUIS: Misschien. Ik vertelde je ooit dat ik beelden wil maken die sterker of in ieder geval verwarrender zijn dan die van CNN. Die verwarring

ontstaat al snel, omdat de schilder het beeld bewust gewild heeft, de oorlogsfoto graaf niet. Een kunstwerk is ook bijna altijd een eerbetoon geweest aan de afbeelding. Een mediabeeld is meer gericht op het overbrengen van informatie dan op het opwekken van contemplatie.

Het mes en het T-shirt heb je bovenop het zwart geschilderd, het zijn geen uitgespaarde partijen. Dat soort experimenten vind je minder belangrijk.

OPHUIS: Ja.

Heb je het portret ook in drie lagen geschilderd, met enigszins gedroogde olieverf, zoals je mij eens vertelde? Ik denk van niet, want ik zie geen korrelige bovenlaag.

OPHUIS: Het portret is gemaakt met pastel. Alleen hier en daar heb ik wat olieverf toegevoegd om het contrast te verhogen.

Hoe heb je de reis naar Sierra Leone aangepakt?

OPHUIS: Ik reisde samen met een fixer, zoals oorlogsjournalisten ook vaak reizen, maar ditmaal werd ik gevolgd door een cameraploeg voor de documentaire *Painful Painting* van Catherine van Campen. Zij wilde de ontstaansgeschiedenis van sommige van mijn schilderijen in beeld brengen. Ik heb hulporganisaties gecontacteerd die werkten met kindsoldaten en eerst reageerden die enthousiast, maar het ging meer om een soort nieuwsgierigheid, denk ik, want zodra ze mijn werk leerden kennen, haakten ze af. Die organisaties hangen liever een positief beeld op van de vorderingen die ze boeken, dan een confronterend beeld van de gruwelen die hen in beweging hebben gebracht.

De jongen van het portret, hij was ongeveer 22 jaar oud, heb ik ontmoet in 2010. De gebeurtenissen dateerden van 2001. Hij stond samen met andere jongens auto's te wassen op een weilandje langs de kant van de weg. Ik kwam voorbij per fiets, begeleid door de fixer of gids die het plaatselijke dialect sprak en die ook kindsoldaat was geweest, zodat hij ze op hun gemak kon stellen. Ik nam die jongens mee naar het strand of een leegstaand huis en liet hen vertellen. Ik sprak een paar uur met hen. (Lange stilte.) Ze zagen mij niet als een bedreiging. Ze waren heel openhartig. Ze dachten niet dat ik van de politie was of zo, ze zagen mij meer als een buitenaards wezen. Ik nodigde hen altijd uit te spreken over dingen die ze hadden gezien, niet over wat ze zelf gedaan hadden, om een vrijheid van

spreken te bewerkstelligen, maar ze begonnen altijd vrij snel over hun eigen daden te vertellen.

Zou je voor mij nog eens willen berbalen waarom je deze werken maakt? Hoe je je eigen motieven ziet?

OPHUIS: Er zijn een paar antwoorden mogelijk. Eén antwoord is de kwaadheid op de schepping: dat je een oerwoede over je voelt komen over de onmogelijkheid het leven te beheersen.

Een tweede antwoord is dat het maken van dit soort werk je kan helpen het geweld in jezelf te kanaliseren.

Een derde antwoord heeft te maken met de euforie van het lijden, wat je herkent als een vriend van je is overleden en je loopt in de begrafenisstoet. De andere mensen stoppen dan uit respect voor je lijden en jij voelt de arrogantie van iemand die zich belangrijker vindt dan de mensen die in jouw ogen niet lijden. Ik probeer met mijn werk een brug te slaan, zodat ik mee kan lijden.

Een vierde antwoord gaat om de essentiële behoefte aan een beeld voor mensen die iets verschrikkelijks hebben meegemaakt. Ik heb dat voor het eerst beseft toen er een vrachtvliegtuig neerstortte in de Bijlmer. Journalisten vroegen toen aan veel mensen wat ze hadden gezien en al gauw bleek dat veel mensen, vanop de plek waar ze zich bevonden, iets niet gezien konden hebben. Ze beeldden zich gewoon in dat ze iets hadden gezien of ze fabriceerden een beeld om ermee om te kunnen gaan. Hetzelfde fenomeen deed zich voor met mensen die concentratiekampen hadden overleefd en bijvoorbeeld beweerden dat ze Mengele hadden gezien, terwijl die man nooit op die bepaalde plek geweest was.

Je vertelde mij in 1998 dat mensen die kampen hadden overleefd, ontroerd waren door jouw schilderijen, omdat die schenen weer te geven wat ze hadden meegemaakt of gevoeld. En toen ik je in 2008 sprak, had je net iemand ontmoet die je vertelde over de zoon van een dame die in een 'rape hotel' had gezeten en van streek raakte telkens als bij het woord 'hotel' zag.

OPHUIS: Ik voel de behoefte beelden te maken voor mensen die iets ervaren hebben, maar er geen woorden voor vinden. Ik probeer mij met hen te identificeren en een beeld te creëren dat ons, maar ook de slachtoffers, laat geloven dat ze een 'rape hotel' zien. Het schilderij als geconstrueerde getuigenis. Als je een Katholieke kerk binnenstapt en je ziet een Christusfiguur, dan weet je dat het model voor het beeldhouwwerk een

stuntman kan zijn geweest of een body double, zoals in films gebeurt, maar dat maakt niets uit voor je beleving.

Bij sommige beelden van Berlinde De Bruyckere zie je dat haar sculpturen niet letterlijk menselijke figuren voorstellen, maar je voelt een wanhoop over het menselijke lichaam, die troostend kan zijn.

Veel van mijn werken worden gekocht door medische specialisten. Niet alleen omdat ze er het geld voor hebben, maar ook omdat ze in hun leven zo vaak geconfronteerd worden met dat plotselinge einde van het leven, zonder dat ze over de poëtische kracht beschikken om er woorden voor te vinden of er een beeld over te maken, waardoor ze verlangen naar beelden over pijn, geweten en troost.

2 juli 2012

Waarom ik zo schilder

Brief van Ronald Opbuis aan Hans Theys

Hoi Hans,

Je vroeg mij waarom ik zo schilderde:

- ik gebruik de werken om over de wereld na te denken
- eerst emotie nodig dan pas het denken
- pijnlijke verwarring, oncomfortabele positie is boeiender als vertrekpunt om te kunnen denken
- jan van imschoot: 'een wonde zegt meer dan 1000 engelen'
- getuigenissen van de ziel
- bedenken van beelden om mee te kunnen voelen, om ervaringen eigen te maken
- geïnspireerd door de kunstgeschiedenis, dat wil ik ook
- dramatische beelden nog onverdraaglijker maken
- niet alleen de identificatie met het slachtoffer
- toeschouwer en mezelf in een onaangename positie brengen
- behoefte om een brug te slaan naar de levens van anderen
- hoe willen we onze geschiedenis herinneren
- inwrijven van het lijden, ook het lijden van de daders
- wij creëren deze monsters
- politieke keuzes verantwoordelijk achten
- maatschappelijke strafschilderijen
- vergeving voor de daders
- fascinatie voor geweld in de kunst en het leven
- het inspiratiemoment, meteen ontstaat het verlangen om te schilderen als ik geraakt word
- geëngageerd
- slachtofferschap kan fascinerend zijn, trots, kamp overleefd
- gewillig af laten voeren, bv. srebrenica, murw gemaakte mannen, zie ook primo levi over de opstanden in het kamp
- wraak op het leven, op god, god de wereld in het gezicht terug smijten
- voorstellen om te voelen, zie tekst witnessing /caroline nevejan

- research eigen existentie, spreken met de mensen over wie de schilderijen gaan
- toeschouwer medeplichtig, vanwege de gefascineerdheid, lust, woede, die het werk veroorzaakt
- toeschouwer als slachtoffer, vanwege de pijn, ontzetting, die het werk veroorzaakt
- verhevenheid, euforie bij een sterfgeval van een vriend/familie. iedereen moet wijken
- verbonden voelen
- de leugen over de bijmergetuigenissen
- de beelden bij de dood van mijn broertje
- body double christus, wij geloven zijn lijden
- je eigen woede, lust, fantasieën
- dr. mengele gezien, gebrek aan eigen woorden
- meerdere interpretaties mogelijk, daadwerkelijke sm fantasieën
- behoefte om verbondenheid te voelen, ervaren
- de oorlogsfoto (de journalist, CNN, etc.) heeft zijn beeld niet gewild, de schilder wel
- zonder argumenten de beelden tot je laten komen
- zonder directe ethiek de beelden onderzoeken die naar boven komen
- dit is wie ik ben, ook zonder inhoudelijke overwegingen kan ik dit werk maken, sterker nog, maak ik dit werk, of citaat schilder armando, 'het is niet pluis. de schoonheid is niet pluis'
- het christelijke paasverhaal, het verheven gevoel van een begrafenis
- ik spreek over de stakkers niet over hitler, stalin, sharon, de familie bush. ik spreek over de stakkers die moeten vechten en lijden uit naam van een politieke heerser. dezelfde stakker als ik zelf ben of zou kunnen zijn
- bijna zou je zeggen dat een schilderij een cadeau is aan de afgebeelde

Amsterdam, 2012

Allemaal vliezen over elkaar

Gesprek met Robert Devriendt

'Onlangs zat ik ergens aan een waterkant te schilderen toen er plotseling een gans opvloog. Ik had haar al zien zitten, op zo'n tien meter afstand van mij. Ik had haar kop zien bewegen tussen het riet en af en toe had ik haar horen kwaken. Ineens vloog ze met veel gedruis op en stortte ze voor mij neer in het water. Dood. Ik heb haar mee naar huis genomen, een paar keer geschilderd en dan meegegeven aan een vriend die haar zou opzetten. Hij zou haar nog een tijdje bewaren in zijn diepvriezer, want ik wilde haar nog één keer schilderen. Maar toen ik een paar dagen later bij hem arriveerde, had hij haar al opgezet. Dat heeft mij onaangenaam getroffen. De gans was weg. Zo'n leeggemaakt ding met alleen maar huid verliest alle uitdrukking.'

Robert Devriendt (°1955) en ik wandelen over de Brugse Grote Markt, op weg naar zijn atelier. Ik luister naar zijn verhaal en kijk naar zijn schoenen. Ze zijn bordeauxrood.

'Toen ik klein was heb ik eens gezien hoe ze bij ons thuis een kalf uit een koe hebben gehaald met een keizersnede... Ik kende die koe. Ik weet nog hoe ze heette... Eerst zag ik die koe als iets vols, als iets heel vols, maar toen ze haar opensneden, laag na laag, eerst haar huid en dan die andere vliezen, het buikvlies, de wand van de baarmoeder, enzovoort, veranderde ze in één grote, donkere holte... Het zijn allemaal maar vliezen over elkaar, en dat noemen we dan de werkelijkheid.'

Onder de halflange, grijze wollen jas met een fijn visgraatmotief draagt hij een karmijnrood, fluwelen jasje en daaronder een vest met afwisselend blauwgrijze en roodgouden ruiten met geborduurde rozen. Daaronder draagt hij een witzijden hemd waarvan de paarlemoeren col een losjes geknoopt wit zijden sjaaltje omsluit, dat zelf gedeeltelijk schuilgaat achter een tweede sjaaltje met gedempte donkerblauwe, donkergroene en okeren vlakken. Aan zijn linkerhand draagt hij een ring met een rode steen. Ik kijk opnieuw naar de bordeauxkleurige schoenen.

'Hoe zou je de kleur van je schoenen noemen?' vraag ik, 'is dat acajou?'

'Ik ben niet zo sterk in benamingen,' antwoordt hij, 'maar het is een soort van bordeauxrood. Een beetje te mat naar mijn smaak. Er zit een beetje teveel wit in.'

‘Maak je een kleur dan matter door er wit aan toe te voegen?’

‘Deze schoenen hebben iets mistigs, omdat de bovenste kleurlaag meer wit bevat dan de ondergrond, die donkerder is. Zo wordt mist geschilderd. Eerst schilder je bijvoorbeeld een donkere hemel en dan schilder je daar lichtere kleuren overheen. Dat is het omgekeerde van een glacijs. Om een rode appel te schilderen, schilder je eerst een mooi oranje en daarover een laagje karmijnrood. Zo krijg je een diep, helderrood. Het licht valt erdoor, loopt tot op de oranje ondergrond en kaatst terug. Dat is het verschil tussen Jordaens en Rubens. Bij Jordaens lijken die matrones soms gekalkt. Bij Rubens ontstaat het grijs optisch door de boven elkaar liggende kleurlagen. Jordaens komt veel platter over door het wit en het grijs dat in de huidskleur gemengd zit. Onder onze huid zit ook een donkerder rood. Een goede schilder zal eerst een donkere laag schilderen en daarbovenop een oranje tint. Het grijs ontstaat dan uit zichzelf. Zo krijg je een paarlemoeren tint.’

In het atelier hangen tientallen werken naast, boven en onder elkaar, als in een zwerm zonder centrum. Het zijn kleine schilderijen op hout of doek, ongeveer zo groot als een hand, al hebben ze allemaal een lichtjes verschillend formaat. De verf is vloeibaar aangebracht in dunne laagjes, half doorschijnend, niet echt dekkend. Het zijn vooral natuurgezichten en voorstellingen van dode vissen, dode vogels en dode bomen, meestal van dichtbij en vanuit verschillende standpunten geschilderd. Sommige van deze werken heb ik al eerder gezien, als onderdeel van een door Marie-Puck Broodthaers samengestelde tentoonstelling in Keulen, bijvoorbeeld de portretten van een omgevallen, dode boom die vanuit verschillende gezichtspunten werd geschilderd, zodat het lijkt alsof we er als toeschouwer omheen kunnen wandelen.

‘Ik hou van het kubisme,’ zegt Devriendt, ‘mijn schilderijen zijn natuurlijk niet kubistisch, maar ik voel veel voor hun kleurgebruik, voor hun contrasten, licht tegen donker, warm tegen koud, en voor dat naast elkaar plaatsen van verschillende aanzichten van dingen, zodat je ze in je hoofd weer moet samenstellen...’

Ik herken ook een natuurgezicht met een door bomen omringd water.

‘Het is een leugen,’ antwoordt Devriendt, ‘het lijkt een idyllische plek, maar eigenlijk zat ik bovenop een betonnen rioolpijp waar regelmatig ratten uitslieden met het snelstromende water... Het stonk er ook verschrikkelijk.’

Hij toont een ander natuurgezicht. ‘Dit heb ik vanuit een boot geschilderd. Ik wilde een oever schilderen, gezien vanop het water... Het is nogal romantisch.’

Hij neemt een schilderij van de muur en houdt het in het binnenvallende licht. Het stelt een eendenkop voor met een hals die naar boven lijkt uit te waaien.

‘Onze blik laat zich nooit tot stilstand brengen. De laatste tijd ben ik op zoek naar een beeld dat wegvloeit en toch dichtbij is.’

We kijken naar een schilderij van een op de rug liggende vogel met verfromfaaide vedertjes op de buik.

‘Die matte, grijze, fluwelen tinten vind ik geslaagd.’

Zijn wijsvinger zweeft boven het schilderij.

‘Het lijkt alsof er een wind kan over waaien, zodat alle pluimpjes opnieuw anders kunnen gaan liggen. Verf en beeld vloeien, maar toch zetten ze zich op bepaalde punten vast. Bijvoorbeeld op de rand van de bek en op de rand van de vleugel.’

Dan wijst hij naar het portret van een vis met gapende mond.

‘Hier vind ik het leuk dat die mond een echte karmijnen holte geworden is. Het lijkt alsof je erin kan, je kan er echt ingaan met je vinger. Je voelt ook iets van een vernietigingsdrang, een beetje alsof ik die vis kapot gemaakt heb. Er is emotie... Als ik nu op straat loop, zie ik overal vissen. Mensen zijn vissen. Ken je die laatste videoclip van Janet Jackson? Je moet eens goed naar haar mond kijken... Prachtig! Wat een mooie, knappe vis!’

Hij neemt een schilderij van de muur en legt het in mijn hand.

‘Kijk eens naar deze kop,’ zegt hij. ‘Dat effect van zilver en goud, dat paars, die keel van paarlemoer, die roze tong... Vogels en vissen veranderen nauwelijks,’ vervolgt hij, ‘het zijn ongeveer dezelfde vogels en dezelfde vissen als in de zeventiende of de achttiende eeuw, alleen de context waarin ik ze schilder is veranderd. Wanneer wordt iets kitsch? Met zo’n tijdsgebonden vragen wil ik mij niet bezighouden als ik begin te schilderen. Vanuit welke hoek ga ik deze vogel schilderen? Dát houdt mij dan bezig. De dingen kijken naar ons. Het gaat om het contact dat we kunnen hebben met de dingen en dat onmogelijk wordt als je het probeert in te snoeren of te verklaren met begrippen... Kijk, dit zijn drie portretten van een opgezette arend. Kan dat? Is die leugen gepermitteerd? Of is er alleen deze leugen, deze illusie, en moeten we daar genoeg mee nemen?’

Ik kijk naar de opgezette gans, die in een hoek van het atelier staat. Robert Devriendt volgt mijn blik.

‘Het is een pop geworden,’ zegt hij. ‘Eerst zie je het volle dier en dan het lege voorwerp, alsof je beetgenomen bent. En dan zie je opnieuw het volle dier. Het wisselt af. Telkens is datgene wat je net hebt gezien weer verdwenen. Het is alsof je geen voorwerp ziet, maar een spiegel van je eigen onrust.’

28 december 1997

Verzwegen verhalen

Gesprek met Robert Devriendt

Het Brugse Groeningemuseum nodigt voor het derde opeenvolgende jaar een hedendaags kunstenaar uit om in gesprek te gaan met de collectie. In twee zalen werden de vreemde houten wanden of kasten die bijna overal tegen de muren leunen op verzoek van de kunstenaar witgeschilderd. Tijdens ons gezamenlijk bezoek aan de tentoonstelling begint Robert Devriendt twee keer over deze witte muren te spreken. Hij vertelt dat het interieur van zijn huis een neutrale kleur heeft en dat hij geen kunst aan de muren verdraagt. Wat zou dat zijn, een neutrale kleur? Je begrijpt dat zelfs gewone geschilderde muren om zijn aandacht vragen. Devriendt is iemand die graag kijkt en zich kan verliezen in dat kijken, zowel in de bijna eindeloze genoegens van de materie en de textuur als in de gevoelens, gedachten, beelden en verhalen die ze kunnen oproepen.

Na het voeren van onderstaand gesprek, kijken we samen naar enkele schilderijen van oude meesters.

‘Bij het kijken naar een schilderij ga ik altijd op zoek naar het gedeelte waar de schilder het meest plezier aan heeft beleefd,’ vertelt Devriendt, ‘soms is dat een aspect van de figuur, maar het kan ook de achtergrond zijn. In dit schilderij, bijvoorbeeld, is de achtergrond heel mooi. In het vorige werk was die er achteraf gauw bijgeschilderd.’

Devriendt bracht zijn kindertijd door op een afgelegen boerderij. Er was geen televisie. De enige vervaardigde beelden die hij op jonge leeftijd onder ogen kreeg, waren de schilderijen in de kerk of de prentjes die zich in de verpakking van chocoladerepen bevonden. Op zijn dertiende, in het gezegende jaar 1968, schreef hij zich in voor een Amerikaanse cursus voor beginnende schilders, die luisterde naar de naam ‘Famous Artists Course’. De schriftelijke opdrachten van deze cursus bevatten beelden van schilders als Picasso en Willem De Kooning.

De eerste solotentoonstelling van Devriendt dateert van 1983. Toen al schilderde hij de kleine schilderijtjes die we nu van hem kennen. Zeven jaar geleden begon hij deze werkjes te groeperen in kleine reeksen.

‘Ik heb altijd dingen uit mijn omgeving geschilderd, die ik een rol toebedeel in een verzonnen drama dat zich rond mij zou ontrollen,’

vertelde de kunstenaar mij enkele jaren geleden. 'Door die rol krijgen ze iets dat de realiteit lijkt te overstijgen. Mijn werk lijkt altijd te vertrekken van een botsing tussen de directe actie en uitstraling van de dingen in de natuur en de onrechtstreekse en vertragende werking van de cultuur. Ik denk dat we illusies moeten scheppen om te kunnen omgaan met de werkelijkheid. Dit scheppen van illusies gaat onverminderd voort, omdat ze onafgebroken ontmaskerd worden... Ik suggereer een drama, maar het is aan de toeschouwer om dit drama vorm te geven en het botsen van de beelden te interpreteren... Zelf wil ik in de eerste plaats luisteren naar de dingen en ze naar voren laten treden. De gebruikte schildertechniek hangt af van de stoffelijke realiteit van het afgebeelde ding en de manier waarop dit oplicht. Mijn schilderijen zijn vrij glad, omdat ik niet wil dat de factuur het beeld komt verstoren.'

Verboden beelden

We drinken koffie in een etablissement vlak bij het Groeningemuseum. Door het raam zien we de hoog opgetrokken muren van een school die Devriendt als kind bezocht. 'Het was verschrikkelijk,' vertelt hij. 'Ik had een kamertje dat bekleed was met latjes van pitchpine. Het was 1,6 bij 2 meter groot. Ik zie die pitchpine nu nog voor mij: oerdegelijk, roodachtig, bestemd om eeuwig mee te gaan... De school was heel benauwend, elke dag moesten we naar de mis en vier keer per dag hadden we studie. Het was een heel streng systeem. Om eraan te ontsnappen, keek ik naar H el ne Fourment. Ik beschikte over een stapeltje prentjes, reproducties van schilderijen, die afkomstig waren uit chocoladerepen of die ik had geruild tegen Soubrypunten (een pakje van zes of zeven prentjes voor veertig punten). Rubens, Rembrandt, El Greco, Ruysdael... Beelden waren verboden. Toen ik eens een prentje ophing in mijn kamer was het 's avonds verdwenen. In mijn bank, met opklapbaar schrijfvlak, had ik een reproductie van een winterlandschap opgehangen. Ik denk dat het van Isidore Opsomer was. Elke ochtend keek ik daarnaar om dichterbij de boerderij van mijn ouders te zijn, zodat ik er weer een dag tegen kon. Eigenlijk hebben beelden vandaag nog altijd dezelfde functie voor mij. Je kan ze selecteren en in een bepaalde volgorde plaatsen om een alternatieve wereld te creëren en te ontsnappen aan de realiteit... Toen ik op mijn negende voor het eerst in het Groeningemuseum kwam, waande ik mij in een verlengstuk van die verschrikkelijke school. De vrome handen van Kanunnik van der Paele! Ontzet waarde ik rond, tot ik naar details ging kijken. Die hebben voor mij een wereld geopend.'

Herinner je je nog zo'n detail?

ROBERT DEVRIENDT: Een oog in het zeventiende-eeuwse portret van Isabella Clara Eugenia van Spanje, geschilderd door Frans Pourbus de Jonge. Het viel mij op dat haar linkeroog blonk als een juweel.

Die dame draagt veel parels. Viel het je toen al op dat het glanzen van haar oog op dezelfde manier wordt opgeroepen als de glans van de parels?

DEVRIENDT: Dat denk ik niet. Ik zag het oog als een edelsteen. Het was een bevrijdende ervaring. In de alledaagse werkelijkheid kan je nooit zo lang naar iemands oog kijken. Als je dat probeert, sturen ze je weg... Als je lang naar iets kijkt, gaat je blik versmallen. De lijnen van je blik kruisen elkaar. Dan gaat de wereld open en kom je in een soort van eindeloze ruimte terecht waar alles met alles te maken heeft. Het oog wordt een parel, de parel lost op in de lucht. Je kan daar heel even in vertoeven, in zo'n wereld, maar je moet wel altijd terugkeren.

Achtduizend toetsen

Je groepeer je schilderijen in reeksen, zodat ze aan ons verschijnen als filmstills, als beeldfragmenten van een groter narratief geheel dat tot stand komt in het hoofd van de toeschouwer. Soms wordt je werk om die reden met film vergeleken. Ik zou het echter liever over de schilderijen zelf hebben. Hoe bouw je ze op?

DEVRIENDT: Dat vertel ik liever niet... Elk schilderij bestaat uit zo'n achtduizend verftoetsen. Afhankelijk van de verfsoort en de kleuren die je gebruikt, moet je een andere logische opbouw gebruiken. Het is heel ingewikkeld. Het is moeilijk te reconstrueren. Ik vind dit trouwens een vreselijke vraag.

Waarom?

DEVRIENDT: Met verf omgaan is hetzelfde als met mensen omgaan. Je kan heel direct zijn of tastend, je kan obsessief zijn of oppervlakkig. Hoe een schilder met verf omgaat, zegt veel over de manier waarop hij of zij met mensen omgaat. Als je bijvoorbeeld naar dit doek kijkt, het vroeg negentiende-eeuwse *De dood van de vrouw van Belisarius*, geschilderd door de Brugse schilder Franciscus Josephus Kinsoen, dan zie je wat die man heeft gezien en gevoeld. Kijk naar de overgang van licht en schaduw op

haar huid. De verf is perfect georganiseerd. Zoiets kan je alleen schilderen als je het ook echt hebt gevoeld. Waarschijnlijk wilde hij alleen die vrouw schilderen. De rest was verplichte kost.

Kijkend naar je schilderijen, zie ik dat je verschillende beelden als uitgangspunt gebruikt: zelf gemaakte foto's, bevroren videobeelden of lage resolutiebeelden (al dan niet met grove pixels of olievlak-effect) die je vindt op het internet. Waarschijnlijk doe je dat omdat elk soort beeld een andere technische benadering vergt.

DEVRIENDT: Dat klopt. Ik hou van dat soort uitdagingen.

Hellevuren

Sommige beelden geven je ook de kans kleuren te gebruiken die je niet aantreft in traditionele schilderijen.

DEVRIENDT: Ja, als je een elektrisch snoer of een beeldscherm probeert te schilderen, kan je natuurlijk niet gaan kijken hoe de ouden dat hebben opgelost. Dan moet je zelf oplossingen zoeken. Maar voor een ontploffende auto kan je natuurlijk wel terecht bij de hellevuren van Bosch.

Op één schilderij komt een auto voor die schuin achter een betonnen paal geparkeerd staat. Heb je die foto zelf gemaakt? Dat lijkt mij onwaarschijnlijk, omdat het om zo'n zeldzame wagen gaat, maar ik kan mij ook moeilijk voorstellen dat iemand zo'n foto van zijn wagen op het internet plaatst.

DEVRIENDT: De wagen heb ik zelf gefotografeerd. Hij stond voor een café. Maar de paal heb ik er al schilderend aan toegevoegd.

Als we je werk benaderen als een reeks beelden, en niet als schilderijen, dan valt het op dat je veel dingen niet toont. Het lijkt alsof je verballen suggereert, maar je zou het ook een vorm van verzwijgen kunnen noemen.

DEVRIENDT: Ja, ook wat je niet toont is belangrijk. Al schilderend verwerk je emoties. Alle indrukken die binnen gekomen zijn, moeten weer naar buiten. Maar niet op een letterlijke manier, natuurlijk.

Toen ik je in 1997 voor het eerst ontmoette, schilderde je opgezette dieren. Vandaag zien we weer zo'n schilderij. Ik vind het verbaasd dat je erin slaagt aan te geven dat

het om een opgezet dier gaat. Maar los daarvan lijkt dit onderwerp te wijzen op een soort van fascinatie voor beelden die liegen, beelden die iets vols beloven dat buiten ons bereik ligt.

DEVRIENDT: Dat zou kunnen. Met digitale beelden is die indruk nog versterkt. Ze zijn transparant. Het lijkt alsof je er je arm kan doorsteken.

De beelden liegen, maar de schilderijen zijn echt.

DEVRIENDT: Misschien. Ze zijn in elk geval bepoteld. Dat is al iets.

27 oktober 2015

De emmer van Narcissus

Gesprek met Dr. J. S. Stroop over de films van Marcel Broodthaers

Narcissus als uitvinder van de cinema

U kent Marcel Broodthaers dus persoonlijk?

DR. J. S. STROOP: Ik zie hem minstens één keer per jaar, ja. Meestal op onze verjaardag, die op dezelfde dag valt. Maar dat heb ik u eergisteren al verteld.

En heeft bij het soms nog eens over zijn werk?

STROOP: Nooit. Maar dat heb ik u ook al verteld. Marcel is naar Venetië verhuisd omdat hij dat narcistische, egocentrische gedoe kotsbeu was. 'Marre de l'art et marre de boire!' Dat zei hij toen altijd. Maar dat is nu al meer dan twintig jaar geleden. Moeten we het hier echt over hebben?

Wat bedoelde bij met 'dat narcistische gedoe'?

STROOP: Kent u de film *Une seconde d'éternité*? Dat is een uit 24 beelden bestaand, lusvormig animatiefilmpje, waarin je ziet hoe in een seconde tijd, door toevoeging van telkens een streepje, Broodthaers' initialen tot stand komen. Het idee dat een kunstwerk vervangen kan worden door de naam of de initialen van de kunstenaar is niet zo nieuw. De hele kunstmarkt drijft op die stelling. Meestal worden er gewoon namen gekocht of verkocht. De kunstwerken fungeren dan als een soort van onderpand, dat na de transactie vaak zelfs niet van kluis verhuist, net zoals het goud in Fort Knox. Broodthaers geeft echter een vorm aan deze gedachte, zodat ze zichtbaar wordt. Voor Broodthaers bestond het narcisme van dit filmpje ongetwijfeld in de aanbidding van de eigen naam, maar hij heeft ook een gedichtje geschreven waarin hij de lusvorm van het filmpje in verband brengt met de vorsende blik van Narcissus. Kent u dat gedichtje?

Is dat ergens gepubliceerd, dan?

STROOP: Neen, maar het ligt hier wel ergens. Wacht... Zoë, kom eens hier...



(Hij plaatst de zilvergrijze poes op zijn linkerschouder en laat haar vandaar omhoog springen, op een kast. Door de landing van de kat valt daar een stapel papieren om, zodat er een honderdtal bladzijden naar beneden dwarrelt. Hij verzamelt ze en maakt er opnieuw een handig stapeltje van dat hij rustig begint te doorbladeren.)

STROOP: Ja, hier is het:

Une seconde pour Narcisse.

1 seconde voor Narcissus is de tijd al van de eeuwigheid.
Narcissus heeft 1/24ste van een seconde onbeperkt herhaald.
De volharding van het netvlies bij Narcissus was van eeuwige duur.
Narcissus is de uitvinder van de cinema.

En dit is het begeleidende tekstje:

'Ik heb voor mezelf een film van 1 seconde (24 beelden) willen maken over het model Narcissus. (Ik bekijk mezelf in een film als in een spiegel.)'

Maar wat betekent dat dan?

STROOP: Tja... Dat is eigenlijk niet duidelijk. Naast de flakkerende lichtvlekken op het scherm is het donker in de bioskoop, de werkelijkheid ligt buiten. Net als Narcissus krijgt de bioskoopbezoeker nooit greep op de werkelijkheid. Misschien heeft het ook iets te maken met de wens beroemd te worden. Ik weet het niet, maar in 1963 schreef Broodthaers over Magritte: 'Hij is beroemd in New York. Alle schilderijen van Magritte zijn beroemd in New York. Magritte is beroemd'. Deze herhalingen lijken erop te wijzen dat hij die beroemdheid belangrijk vond. Maar bon. Als je het narcisme louter beschouwt als een soort van buitensporige bewondering voor jezelf, dan kan je met dat begrip niet veel aanvangen. Maar als je het beschouwt als een noodzakelijk maar buitensporig geworden toetsen van je innerlijke overtuiging aan het oordeel van anderen, dan lijkt het op de motivatie van elke kunstenaar. Begrijpt u? Kunstenaars voelen de behoefte zichzelf zichtbaar te maken. Ze willen gezien worden. Ze streven voortdurend naar bevestiging van buitenaf. Narcissus schijnt een bepaalde innerlijke overtuiging te missen, waardoor hij verstrikt raakt in een soort kring van de uiterlijkheid. Zijn onderzoekende blik zit gevangen in een soort cirkelbeweging die nooit greep krijgt op de buitenwereld en afschampt op zijn vermeend innerlijk. Hoezeer hij ook naar zijn spiegelbeeld kijkt, hij

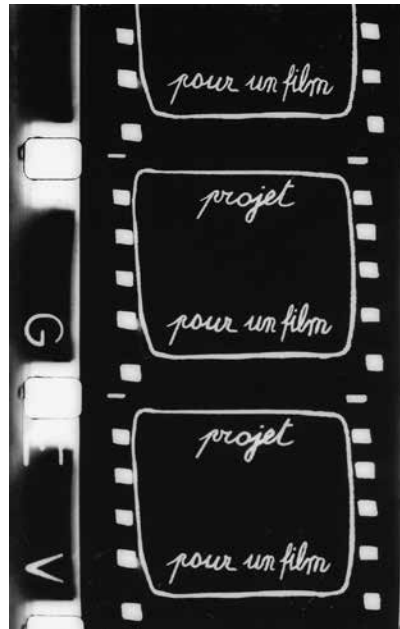
zal nooit iets over zichzelf te weten komen. Wie weet heeft hij zelfs geen innerlijk. Misschien bestaat er zelfs geen 'ware' wereld buiten dit kringetje.

Papegaaien en tautologieën

STROOP: Het narcisme is tautologisch van structuur. Een tautologie drukt in één zin twee keer hetzelfde beeld uit. Voor Wittgenstein was elk begrip van de schoonheid tautologisch, omdat we alleen weten wat schoonheid is door mooie dingen te leren kennen. In het werk van Broodthaers neemt de tautologie een speciale plaats in, omdat hij, in navolging van Mallarmé, denkt dat we opgesloten zitten in gebrekkige taal en omdat hij, in navolging van Magritte, alle mogelijke verhoudingen exploreert tussen een voorwerp en zijn afbeelding of een voorwerp en zijn naam. 'Je dis je,' zegt hij. 'Ik... zeg... ik... zeg... ik...' Als de steeds terugvallende naald op een kapotte langspeelplaat huivert hij op de rand van het spreken, net zoals Narcissus uitglijdt op de rand van het zien. 'Moi je tautologue', voegt hij eraan toe. Naast de bandopnemer die deze monoloog ten gehore brengt, zit een papegaaï in een kooi. Broodthaers is de papegaaï van Mallarmé en Magritte, maar ook van zichzelf. Iedereen is de papegaaï van de klanken die los door zijn of haar eigen schedelpan waaien. Het is niet duidelijk of Broodthaers ook zó over het narcisme heeft gedacht, maar ik denk van wel. Kent u de lege schilderijlijsten van de *Section Publicité*?

Documenta 5? Die reclamestand voor de 'Section des figures'?

STROOP: Ja, en dan de *Section des figures* op zich! Al die uitbeeldingen of afbeeldingen van adelaars... Tonen die niet elke keer een soort van buitenkant, waarbij de binnenkant ons waarschijnlijk ontsnapt? Denkt u dat dat toeval is? Kijk... Broodthaers maakt reclame voor zijn eigen werk. Wie zich bezighoudt met de hedendaagse kunst tuimelt toch van de ene catalogus in de andere, zegt hij. Daarom stelt hij ook de hele oplage van een (verknoeide) catalogus tentoon in een verzegelde vitrine of toont hij zowel fotomontages als diareeksen. Toen ik de eerste keer een overzichtstentoonstelling van het werk van Broodthaers heb bezocht, raakte ik gaandeweg in de greep van een soort stil schreeuwen dat uit al die ingelijste prentjes en opgeplakte foto's en geïsoleerde woorden galmde. Het leek alsof de wisselende vormen van de beelden die hij toonde, uitgroeiden tot een onhandig of hopeloos ritselen, tot een groteske ruis die als een eindeloze dreun tegen onze kop beukte.



Tegen uw kop.

STROOP: Tegen de mijne, ja. Het spijt me, ik kan het niet beter uitleggen. Al dat talmend schuifelen, al dat omkeren van prentjes, dat aftekenen van een foto van een gravure, het fotograferen van een projectie, het tekenen van een woord en het zeggen van een beeld, al die collages, die knipsels, die geïsoleerde woorden, die voorwerpen, die vitrines, die films, die dia's, die teksten, die dansen allemaal rond met hun rokken omhoog en tegelijk blijven ze iets verstoppert. Het is een soort van zotternij, een eindeloos gebroddel en gedobbel met het goed fatsoen, een omkeren en een trommelen met de vingers, een in zijn oren prutsen en een tekenen van bolletjes op een stukje papier. Maar het is vooral een eindeloos verschuiven.

Wat bedoelt u?

STROOP: Het is alles een futiel gescharrel. Net zoals Narcissus opgesloten zit in het vruchteloze peilen van zijn weerspiegeling, zo kan niemand zijn eigen gedachten en gevoelens volledig zichtbaar of tastbaar uiteenleggen. Maar soms wordt de futiliteit van dat gescharrel welsprekend en verhaalt het ons niet uitsluitend meer over een verpletterende nietigheid, maar ook over een vederlichte, bevrijdende futiliteit. De lach en de ernst gaan bij Broodthaers in elkaar over als zo'n gedraaide papierstrook waarvan de uiteinden aan elkaar worden geplakt: je weet nooit aan welke kant je staat of waar het ene ophoudt en het andere begint.

Mallarmé en Magritte

STROOP: Ziet u het verband tussen het narcisme en het geschuifel? De narcist speelt met een puzzel waarop een schilderij van de slag bij Waterloo afgebeeld staat. Hij herkent zichzelf in Napoleon, maar hij komt niets over zichzelf of Napoleon te weten. Het enige wat hij kan, is zijn onvermogen vieren door die stukjes te verschuiven, en aan alle kanten te bekijken... Hebt u de generiek van *Projet pour un film* al gezien? De camera maakt een neerwaartse beweging over een tekening, die een filmstrook met generiek voorstelt. Een onmogelijke filmstrook, natuurlijk, omdat elk volgend beeldje verschillend is. En in het filmpje *Slip-test* glipt het beeld omhoog over het scherm, alsof de projector slipt, terwijl we twee worstelaars zien die elkaar tevergeefs proberen stevig te omknellen. De dichter verschuift de woorden in de zin, trekt ze een beetje uit hun haak, en dwingt ze in een nieuwe melodie die het al bekende voorwerp op een nieuwe, niet door de

sleur van de taal besmette manier tevoorschijn roept. Het is eigenlijk een soort van bricoleren met taal. U moet aan Schwitters denken als u naar het werk van Broodthaers kijkt. Of denkt u even terug aan Magritte. Magritte heeft de schilderkunst verlost van de dwingelandij van de schoonheid, van de esthetica, zal Broodthaers u zeggen. Maar wat heeft Magritte bovenal gedaan? Hij heeft bovenal een klare, heldere manier gevonden om het mysterie uit te drukken. Magritte dat is eigenlijk: het mysterie overzichtelijk gemaakt. Begrijpt u? En hoe doet hij dat? Door het mysterie uiteen te laten vallen in een paar heldere, duidelijk herkenbare zaken, die gewoon naast elkaar geplaatst worden. Broodthaers hield zich natuurlijk niet bezig met het mysterie. Broodthaers was een socioloog en een positivist. Maar door zijn vreemde koppigheid heeft hij ontdekt dat er een soort van ontmoeting plaatsvindt tussen Mallarmé en Magritte. Tenslotte was Magritte dezelfde esthetica toegedaan als Mallarmé, die zich eigenlijk gewoon baseerde op het 'surnaturalisme' van Baudelaire. Een syntax ontwricht zou, de eigenlijke bloem afwezig blijvend, de roos ontrukken aan het uitgespaarde wit. Zo'n zin, die door zijn jazzy onevenwicht de taal bekentenissen afdwingt, kan je ook een teerlingworp noemen of een constellatie, een sterrenbeeld. Ze zou een uitweg bieden uit de tautologische structuur van de taal of de schoonheidsbeleving, ook al is ze opgebouwd uit woorden die deel uitmaken van een door het toeval en het plebs besmette taal. Maar haar klassieke schoonheid heeft geen vat op de wereld, die even rommelig en duister blijft als altijd.

Nooit zal een teerlingworp het toeval opheffen

STROOP: Een groot deel van het werk van Broodthaers bestaat in het steeds opnieuw bekijken van deze zin. 'Het alfabet is een dobbelsteen met 26 zijden,' schreef hij. In 1969, het jaar van de oprichting van het Musée d'Art Moderne en het jaar waarin hij *Un Voyage à Waterloo* filmde, schreef hij op de achterkant van een prentbriefkaart een open brief, waarin de punten en komma's doen denken aan de als sterren twinkelende, in de pellicule gekraste cirkeltjes in de film *Le poisson est tenace*. Eigenlijk zijn het verschoven ogen van dobbelstenen. Hebt u al eens gekeken naar Broodthaers' versie van Mallarmés *Coup de dés*? Ik heb hier ergens een origineel exemplaar liggen. (Hij kruipt op zijn knieën rond de fauteuil waarop ik zit en trekt er een stapeltje boeken vanonder vandaan.) Kijk... Ziet u het? De verzen van Mallarmé gaan schuil achter zwarte stroken met een wisselende dikte, die bepaald wordt door het korps van de verborgen

letters. Ineens zie je een nieuw soort kadans. De bladspiegel doet zich voor als een constellatie. Voelt u het ritme? Hetzelfde geldt voor de ogenshijnlijke herhalingen of schijnordeningen in fotomontages zoals *Ma collection*, waar op geheime wijze een soort rilling doortrekt, zoals Buchloh heeft opgemerkt. Enfin soit. Het enige wat ik u wilde vertellen, is dat het lijkt alsof bijna alle films van Broodthaers iets te maken hebben met beide onderwerpen. Het narcisme aan de ene kant, en het onafgebroken kantelen van de vormen aan de andere. Beide onderwerpen zijn trouwens direct verbonden met het thema van de reis... Ja?

Het spijt me dat ik u moet onderbreken, professor, maar wat bedoelt u met 'het onafgebroken kantelen van de vormen'?

STROOP: Duizend verschillende voorstellingen van een arend verbergen de arend. We filmen een silhouet van een arend. Maar het silhouet van de arend sparen we uit in het zwart. Zoiets. Maar dan telkens opnieuw. Het silhouet van de arend doet denken aan de *Atlas à l'usage des artistes et des militaires* waarbij het grondgebied van alle landen 'even groot' wordt afgebeeld, op poëtische of utopische grootte, maar dan zwartgemaakt, zodat de kaarten onbruikbaar worden. Die zwarte landkaarten doen me dan weer denken aan de met slagroom besmeurde brillenglazen in de film *Berlin oder ein Traum mit Sabne*. Wat wit is, wordt zwart. Beelden worden voortdurend op hun kop gezet, zoals de waarheid bij Nietzsche, die je op haar kop moet zetten als een hetaere om haar verborgen natuur te kunnen zien.

Film als leugen

STROOP: Wat Broodthaers interesseert in de film is de leugen. Film is leugen. Om dat te begrijpen, moeten we ons natuurlijk eerst herinneren dat een bewegend beeld helemaal niet bestaat. Om een of andere reden vergeten we dat telkens weer. Film is niks anders dan een opeenvolging van statische beelden. De beweging wordt gesuggereerd door een krakkemikkig optisch trucje, een gammele optische illusie. Welnu, wat Broodthaers scheen te interesseren, was de waarheid van deze illusie... *Nouveaux trucs, nouvelles combines!* U moet niet vergeten dat Broodthaers poseerde als een oplichter. U kan het vergelijken met zijn museum, dat hij ergens een fictie noemt, een leugentje om bestwil, waarmee hij het 'ensceneren van de waarheid' in de zogenaamd echte musea ter discussie wil stellen... Zo toont de film *The Last Voyage* niets anders dan een reeks met de hand ingekleurde dia's voor een toverlantaarn en daarom gebruikt hij

ook zoveel prentbriefkaarten in zijn films. Prentbriefkaarten bewegen niet. Maar tegelijk gaat hij op zoek naar een ander soort beweging. Bijvoorbeeld dat schilderijtje waarover u het had. Weet u op hoeveel verschillende manieren hij dat heeft gebruikt? Hij heeft het gewoon tentoongesteld. Hij gebruikte het als onderwerp van de diareeks *Bateau tableau*. Hij gebruikte het voor de film *Analyse d'une peinture*, voorzien van een vergulde lijst. En hij heeft het gebruikt voor het boek en de film *Un Voyage en Mer du Nord*, waarbij het boek werd opgevat als een film, terwijl je de film zou kunnen beschouwen als een lectuur van het boek. Maar dat had u zelf al opgemerkt. Ik denk dat het duidelijk is dat Broodthaers hier door middel van de opmaak een ander soort beweging wil oproepen. Om die andere soort beweging te begrijpen, moet u trouwens eens naar de foto's van Marcel Broodthaers kijken. Kent u de catalogus *Marcel Broodthaers in Zuid-Limburg*? Wacht, ik haal hem even...

(Dr. Stroop verlaat de woonkamer waarin we ons bevinden via een deuropening die wordt afgesloten door een karmijnrood gordijn... Zodra hij achter het gordijn verdwenen is begint hij energiek te fluiten. 'Salut les filles!' roept hij. Twee poezen komen vechtend tevoorschijn rollen vanonder het gordijn.)

STROOP: Hier is het. Kijkt u eens naar deze foto's.

(Hij toont mij twee foto's waarop je telkens drie boogschutters ziet. Op de eerste foto zie je van links naar rechts hoe de eerste boogschutter zijn pijl plaatst, de tweede zijn boog opspant en de derde zijn pijl juist heeft losgelaten. Op de tweede foto staat de eerste boogschutter op het punt de pijl te lossen, de tweede beoordeelt zijn schot en de derde keert zich tevreden om.)

STROOP: Ziet u het? Hier zit de beweging in één beeld. Geen échte beweging natuurlijk, maar toch diezelfde soort rilling als we aantreffen in de fotomontages.

Zoeken sommige schilders niet naar hetzelfde effect? En gebruikte Broodthaers niet daarom dat amateurschilderijtje in zijn films?

STROOP: Er zit natuurlijk een soort van beweging in dat schilderijtje. Het perspectief klopt misschien niet helemaal, maar het heeft wel een soort diepte. Je hebt de schepen aan de einder, de twee naderende schepen,

de sloep rechts op de voorgrond en de dobberende fles in de linker benedenhoek. Het water dat tegen de boeg van het schip klotst en de verspringende kadrering in het boekje creëren ook een illusie van vaart en beweging. En dan is er natuurlijk het thema van de zee en de zeereis. De droom van de eeuwige toerist, nog steeds verdwaald in het exotisme van de negentiende eeuw. Denk bijvoorbeeld aan de reproducties van de gravures in *Un jardin d'Hiver...* De melancholie en het rusteloze dromen zijn trouwens verbonden met het narcisme. De narcist is een toerist. De toerist is iemand die niet werkelijk deelneemt aan het sociale gebeuren dat zich rond hem of haar afspeelt. Hij ziet ook niets. Hij ziet alleen dingen die hij voordien al kende. Hij ziet alleen zichzelf. Toch droomt hij ervan zeevaarder te worden, ontdekkingsreiziger of piraat.

Vandaar de prentbriefkaarten in zijn films?

STROOP: Die prentbriefkaarten komen natuurlijk ook voort uit het museum. In elk fatsoenlijk museum worden aan de uitgang prentbriefkaarten verkocht. Na het draaien van *Un Voyage à Waterloo* vroeg Broodthaers aan Maria Gilissen of ze de foto's die ze samen hadden gemaakt, wilde afdrukken op briefkaartpapier. U moet niet vergeten dat Broodthaers de schilderijen in zijn museum had vervangen door prentbriefkaarten. Het heeft geen zin die zaken los te zien van elkaar. Het werk van Broodthaers is als een spinnenweb. Alle draden zijn rechtstreeks of onrechtstreeks met elkaar verbonden. Als je ergens aan trekt, trekt alles scheef. De dobberende fles verwijst bijvoorbeeld naar het verhaal *Manuscript in een fles gevonden* van Edgar Allan Poe, wat dan weer verwijst naar diens vertalers Mallarmé en Baudelaire (*Invitation au Voyage of Anywhere out of the world*). Bovendien beantwoordt de fictieve reis vermoedelijk aan de valse beweging in het medium film. Broodthaers heeft herhaaldelijk gesteld dat kunst een kwestie is van het veroveren van zoveel mogelijk ruimte. De films moeten ook vanuit dat gezichtspunt bekeken worden.

En de prentbriefkaarten?

En de prentbriefkaarten?

STROOP: De film *Mauretania*, bijvoorbeeld, toont beelden van een prentbriefkaart, horizontale travellings, die afgewisseld worden met beelden van de zee. Maar kijkt u eens naar de schuine stand van de schouwen van

dat schip... Ze zijn waarschijnlijk zo gebouwd om de boot sneller te doen lijken... Denkt u niet dat hij deze kaart ook daarom heeft uitgekozen?

En de film 'Paris (Carte Postale)'?

STROOP: In die film komt geen enkele prentbriefkaart voor. Je ziet drie gezichten op Parijs. De Eiffeltoren, de Seine en een spoorwegbrug. Verder zie je alleen enkele witte onderschriften met woorden zoals postcard, cartolina postale, levelezö-lap en briefkaart. De film is zelf een prentbriefkaart geworden, net zoals *Un film de Charles Baudelaire* een soort museum is geworden: een plaats waar het verleden tastbaar gemaakt wordt en de tijd reversibel lijkt te zijn.

Cinéma Baudelaire

De ondertitel van de film 'Une seconde d'éternité' luidt 'D'après une idée de Charles Baudelaire'. Waarom eigenlijk?

STROOP: Er zijn verschillende redenen denkbaar. Ten eerste is Baudelaire de uitvinder van de 'correspondances', de kunst geworden synesthesieën. Daarom luidt een van de literaire schilderijen ook 'Baudelaire peint'. Althans, dat denk ik. Maar eigenlijk verwijst Broodthaers naar een vers uit Baudelaire's gedicht *De Schoonheid*, waarin een koele, onverzoenlijke Schoonheid verklaart dat ze een hekel heeft aan schuifelende lijnen. 'Je hais le mouvement qui déplace les lignes,' zegt ze. Broodthaers laat uitschijnen dat de Schoonheid zich hier uitspreekt over het medium film. Maar er is geen kunst met zoveel schuifelende lijnen als die van Broodthaers en die van Baudelaire. In het grote schilderkunstige debat koos Baudelaire altijd de zijde van de colorist Delacroix tegen de lijnentrekker Ingres. 'Een goeie tekening,' schreef Baudelaire, 'is geen harde, wrede, despotische, onbeweeglijke lijn die een figuur omsluit als een dwangbuis. Een tekening moet zijn zoals de natuur, levend en bewogen'.

En Broodthaers bield in de eerste plaats van Ingres?

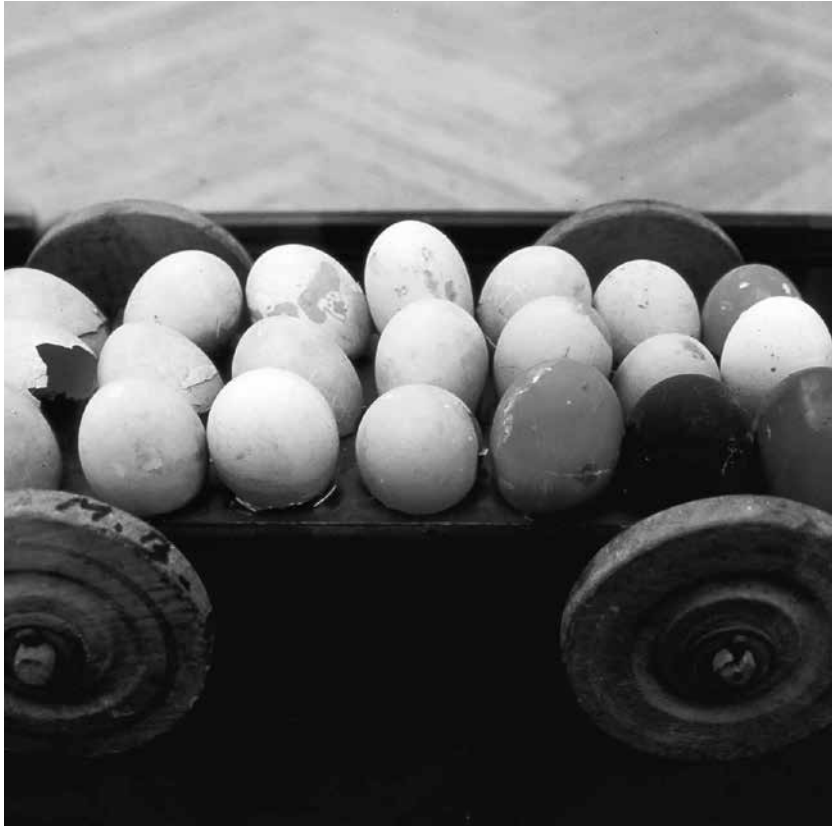
STROOP: Ja, maar ik weet niet of dat zoveel belang heeft. Ik weet eigenlijk niet goed hoe ik dat moet uitleggen. Als goede katholieken schijnen Baudelaire en Broodthaers ervan uit te gaan dat er een ware wereld en zelfs een waarheid bestaat. Alleen schijnen ze daar niet genoeg bewijsmateriaal voor te kunnen verzamelen. Het lijkt alsof de werkelijkheid nooit daar is,

terwijl alles wat onbereikbaar is, hen versmacht. Hoe moet ik dat zeggen? Hebt u de installatie *Un jardin d'Hiver* ooit gezien?

Nog niet, nee.

STROOP: Kijkt u dan vooral naar de film. In de film zien we een monitor en op die monitor kunnen we zien hoe Broodthaers tijdens de vernissage een kameel de weg toont in het Paleis voor Schone Kunsten. U moet zich dat voorstellen. U bevindt zich temidden van een mise-en-scène met enkele palmen uit de warme landen, klapstoeltjes van bij Pittoors en een videomonitor. Aan de muren hangen fotografische reproducties van gravures. Een van die gravures bevat de voorstelling van enkele dromedarissen in een oase. Ineens begint die projector te draaien en u ziet hoe die 'installatie' ooit heeft geleefd. En wat ziet u? Een film die een videobeeld toont waarop je een man met een echte kameel ziet lopen. De echte kameel lijkt minder werkelijk geworden te zijn dan de op de gravure afgebeelde dromedarissen. Maar tegelijk gebeurt het omgekeerde. Juist door die twee camera's en de dubbele projectie (eerst het videobeeld van de kameel op de monitor en dan het beeld van de monitor in de film) die een soort van dubbel scherm vormen tussen de toeschouwer en de 'echte' gebeurtenis, juist door die afstand, lijkt het hele gebeuren werkelijker te worden. Hoe zou dat kunnen? Welnu, wat werkelijk wordt, is een gevoel van verlies. *Iets wordt werkelijk, omdat het aan ons wordt onttrokken.* En zo spreekt die film over een duizelingwekkende afwezigheid, over een altijd snakken naar ergens anders, over de onmacht van de kunstenaar en over de manier waarop die melancholie, die dromerijen en die onmacht tastbaar gemaakt worden. Het gaat over verlies, bedoel ik, maar beter kan ik het niet uitleggen.

8 november 1996



Voor Stroop die dikwijls impotent is bij de vrouwtjes... Eet meer look!

Monte Rosa, Mattmark 20 september 89

In mijn pogingen om toch maar een of twee artiesten goed te vinden op deze bol, noemde ik altijd maar Marcel, Marcel, die vind ik goed!

Nu komt Marcel tot mij via een opgeblazen boek gemaakt en geïnspireerd door Buchlow, Vree en een hoop bullebakken van Amerikanen.

En ik herken mijn Marcel niet meer. Is hij een figuur van mijn verbeelding zoals 'das flugzeug', 'molly peters', 'eendjes', 'krokodillen'? Is hij een 'vliegende sigaar' heb ik hem zo mooi voorgesteld als een bot met sneeuw is hij gaan leven in mijn gedachten als een gouden meikever, een illusie?

Ik denk het, want de werkelijkheid van dat Amerikaanse boek geeft de indruk hier te maken te hebben met een verstikkend niets, waar alleen blinden zich niet aan kunnen storen. Een verstikkend niets, zoals je dat kunt vinden bij Buren, Art en Language, Kosuth of de te dun gevonden Long.

Long sprak altijd van 'too arty', maar er was niemand meer 'arty' dan hij. Marcel in het boek zegt dat hij een diepe hekel heeft aan esthetica. Naast een mossel of een fles melk schrijft hij 'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard'. Bij een kastje met eieren plaatst hij 'The turpitudes of John Blake' enzovoort, enzovoort jongen, er is in mijn voorstellingsvermogen geen grotere, om duimen en vingers af te likken esthetica dan dat. Daarmee vangt ge alle Buchlows, dat is nu echt wat deze creaturen nodig hebben, dat geeft hun zekerheid deze blinde mollen, nu kunnen ze voluit imperialistisch linguïstiekeren, het kan nu niet meer mis, het is diep, het is duister, het is Mallarmé, Proust, La Fontaine, Rubens.

Dit en verder nog een handjevol prullaria uit het antiekwinkeltje.



Situatie 1;

Belgique, rue Pépinière, Musée des aigles geopend door Piet van Daele, directeur van een klein Zeeuws museum, lege houten kisten met enkele kunstpostkaarten erop geplakt.

Situatie 2;

Allemagne, Germany, Deutschland, Kunsthalle Düsseldorf, direktorkustdeklosoberaadgemein Jürgen Harten 'habich' zegt Jürgen, alle adelaars, op stof, op doek, in plaaster, in zilver, in goud, geëst, in inkt, op papier... Vom Oligozän bis heute.

Nu werd Marcel groot, geslaagd en volkomen, de Marcel van het kleine nietige van het « tout petit » was niet meer.

Marcel's tentoonstellingen in Duitsland worden echte voorlopers van Bijl.

Zeg, Proust, Mallarmé, Fontaine en alle literaire blaaskaken beginnen artikels over u te schrijven, zeg, ik maak een museum en een heleboel museumburocraten beginnen hun museum voor u met spul te vullen. Wat er ook nog mag komen, het is een feit dat 'mijn Marcel' nu omringd is en meer en meer omringd wordt door corrupte smeerlappen, precies die, die in het verleden steeds weer bewezen, geen been te hebben om op te staan.

Met een aantal mensen te samen liepen we 's avonds naar een opening van een galerie in Antwerpen, Marcel zegde plotseling tot het gezelschap: 'Lui,' doelend op mij, 'va nous trahir tous.'

Wel, het is mijn lot.

Djiboudipin sicum sin de dravos,

Panamarenko



Pop kan de pot op!

Enkele vragen over pop art, schriftelijk beantwoord door Panamarenko

Wanneer hebt jij voor het eerst geboord over pop art? Over welk werk ging het? Welke kunstenaar? Waar hebt ge dat gezien? Op school? In een tijdschrift? In een galerie? Bij iemand thuis?

PANAMARENKO: Zeepdozen Andy Warhol op school.

Wanneer hebt ge voor het eerst een pop art kunstwerk in levende lijve gezien? Wat vond ge er toen van?

PANAMARENKO: 'Three Blind Mice' tentoonstelling in Eindhoven. Claes Oldenburg.

Wat betekende pop art voor u toen? Was het een toon, een vorm van vrijheid, een beeld?

PANAMARENKO: Een vorm van vrijheid, een toon, maar meest van al een intelligente gevoeligheid, al de tijd gemist op school, waar het allemaal zatteklap was.

Denkt ge dat pop art een invloed heeft gehad op uw werk? Hoe? Op welke werken in het bijzonder?

PANAMARENKO: Zeker, meestal de poëtische humor van veel dingen in de buitenwereld en het gevoel een heel nieuwe schoonheid waardigheid te geven. *Motten in't riet, Krokodillen, Hofkens, Walvis.*

Wat betekent het voor u vandaag? Zijn er nog pop art kunstenaars die ge goed vindt? Welke? Welke werken?

PANAMARENKO: Niks. Neen. Geen.

Denkt ge dat de pop art kunstenaars beïnvloed zijn door andere kunstenaars? Door wie?

PANAMARENKO: Duchamp, DADA, fluxus, surrealisme.

Zoudt ge kunnen stellen dat Beuys en Broodthaers, zoals jij misschien, een bepaalde invloed van pop art ondergaan hebben?

PANAMARENKO: Zeker. Broodthaers zonder pop bestaat niet, ook Beuys. Fluxus: de zeep komt uit de dozen.

Wanneer hebt ge kennis gemaakt met arte povera? Waren daar werken bij die ge schoon vond of die u vrijgemaakt hebben?

PANAMARENKO: Ik maakte iets zoals arte povera vooraleer de term bestond. Neen, er waren geen werken.

Wat verstaat gij onder dada? Wanneer hebt ge voor het eerst dadaïstische kunstwerken gezien of ervan gehoord? Waren daar dingen bij die ge heel goed vond of die u iets hebben bijgebracht?

PANAMARENKO: Neen, ook niet, maar een soort vrijheidsidee gaf het wel.

Wat was er van Oldenburg te zien tijdens 'Three Blind Mice'?

PANAMARENKO: Een grote electriciek stekker.

In 1963 beschouwde Broodthaers Magritte als een voorloper van de pop art. Als ik zou zeggen dat Magritte een pop artist was, omdat hij mannen met geruite pantoffelneuzen schilderde, zoudt ge dan 't akkoord zijn?

PANAMARENKO: Neen.

Ik bedoel, ge kunt pop art misschien op twee manieren zien. Ofwel als het binnenbrengen van strakke, gladde vormen en een soort van glamour in de kunst ofwel als het binnenbrengen van de dagelijkse dingen in de kunst, zoals de voorwerpen van Oldenburg, het stripverhaal bij Lichtenstein en de zeepdozen en etiketten van soepblikken bij Warhol. In dat tweede geval zie ik die pantoffelneuzen van Magritte uit 1947 als vroege pop art, of zie ik het verkeerd?

PANAMARENKO: Verkeerd. Ik ben geen fan van pop art. Maar voor pop art bestond, lag er een droge haring op een bord met een keukenhanddoek bij om af te schilderen als een mooie vlek. Na de pop art kon een vis een

poëtisch wezen zijn in zijn eigen wereld die gezien mocht worden – zo voor het eerst. Pop art of hetgeen ik er wilde van maken, was de mogelijkheid de dingen niet te vervormen tot de gekende kunst-kruip-klerk uiterlijkheden.

Is het opplakken van mosselschelpen of bet in een vergiet opstapelen van eierschelpen op die manier pop?

PANAMARENKO: Dat was wat wij hoopten dat pop was, maar eigenlijk niet bezat en die schelpen waren uiteindelijk zo ver verwijderd van klerkenkunst dat Broodthaers het noodzakelijk vond er nog bureaucratische uitspraken naast te schrijven om op die manier toch nog te kruipen voor de universiteit, wat altijd werkt zoals ge weet. Pop kan de pot op!

6 december 1997

Nog wat over pop art

Brief van Panamarenko aan Hans Theys

8 december 1997

Bedrich,

Nog wat over pop art. Misschien wist ge het al, maar vooraleer teveel aan pop art wordt toegedicht...

Pop art door mij verwelkomd: als een enthousiast was ik ervan overtuigd dat je van dan af gewoon alles, van alle disciplines, alle wensen of dromen kon realiseren.

Je kon gewoon een echt vliegtuig maken, uw eigen ontwerp, uw eigen uitvinding, ermee rondvliegen, echte motors, echte pedalen, echte functie en daarvan ook het goede toonbaar maken.

Maar pop art afgezien van deze wensdroom was een stijloefening, het was de gewone publicitaire handelsbeurs-stand, standenmakers, grote kartonnen naaimachines met het merk erop of het product van de firma opgeblazen zoals een schokbreker of een michelin ventje, een reusachtige zeepdoos, sterk vergrote drukwerken, affiches waar de drukpixels duidelijk zichtbaar waren, enz... In wezen geen echte doel-verschuiving maar een variant van de oude grote ready-made die kunst was en voor het overgrote deel nog is. De door mij, zo graag, fout geïnterpreteerde pop art gaf wèl een ander doel, vanzelfsprekend, zonder voorbedachtheid: de esthetica van het 'idee' technische functie en ook het daarmee geprojecteerde avontuur.

En ik wil daar een nobelprijs voor! En voor u ook ene.

Panamarenko

Knockando!

Gesprek met Panamarenko

Kwantummechanica en poëzie,
Niels Bohr en slimme muizen

Tijdens ons vorig gesprek heb je mij gezegd dat ik eens moest terugkomen met een cassette recorder, omdat je dan het gevoel hebt dat je tot de wereld spreekt, zodat het tenminste zin heeft met mij te praten.

PANAMARENKO: (Lacht.) Juist.

Gisteren heb ik wat zitten lezen in een werk van Stephen Hawking, een wetenschapper die zich bezighoudt met het samenbrengen van de kwantummechanica en de relativiteitstheorie.

PANAMARENKO: Er zijn er heel veel die dat al geprobeerd hebben. Einstein heeft de kwantumtheorie afgedankt, uitgaand van het idee dat er iets onder moest zitten dat niet begrepen was, een mysterie dat niet duidelijk vertelbaar meer zou zijn. De kwantumtheorie is voor iedereen onbegrijpelijk. Ze werkt wel, maar ze gaat boven het bevattingsvermogen. En als je iets dat boven het bevattingsvermogen gaat wil samenbrengen met iets anders dat ook boven het bevattingsvermogen gaat, dan wordt het zo theoretisch dat het onecht wordt. Daarom worden er gabarieten gebruikt.

Wat zijn dat, gabarieten?

PANAMARENKO: Een gabariet is een vast patroon dat je volgt om tot een oplossing te komen, vaak is dat een lukraak traject dat toevallig tot een goede uitkomst leidt. Daarna volg je altijd hetzelfde spoor, zonder eigenlijk te weten waarom. Muizen kunnen dat heel goed: als je achter een muis aanzit - ik heb er pas tweeëndertig gevangen - dan snellen die direct weg, roefroef, en duiken in een gaatje. Dat gaat automatisch, ze hoeven daar niet bij na te denken.

Een mooi beeld voor de wetenschap.

PANAMARENKO: Ja, daar bestaan veel voorbeelden van. Bij voorbeeld de suprageleiding: dat is allemaal in stapjes gegaan. Eerst was er iemand die met vloeibaar helium bezig was en toevallig ontdekte dat bepaalde materialen, aluminium, lood, enz. schijnbaar geen elektrische weerstand meer hadden als je ze afkoelde tot een temperatuur die het absolute nulpunt benaderde. Kamerlingh Onnes heette hij, een Hollander. Omdat dat een perpetuum mobile leek te zijn, durfde hij dat twee jaar lang niet bekendmaken. Hij wou daar grote, sterke magneten mee maken, maar dat lukte niet omdat het magnetisch veld onmiddellijk de suprageleiding verbrak door de magneetlijnen.

Dertig jaar later was er iemand die een spoeltje wikkelde met onzuivere niobiumdraad, terwijl duizenden voor hem zo'n spoeltjes gewikkeld hadden met zuivere niobiumdraad. En dat werkte, omdat de vervuilingen in het metaal die magneetlijnen vasthielden. Maar dat viel dan stil, omdat je altijd vloeibaar helium nodig had.

Dan werd er een theorie opgesteld over de manier waarop zo'n suprageleiding werkte (voor die theorie is de Nobelprijs gegeven): de Cooper-paren. Omdat elektronen gepaard waren, kon een elektron dat eigenlijk op een relatief grote afstand stond van een ander elektron zich altijd simultaan bewegen. Heel ingewikkeld... Maar het werkte nog altijd alleen maar bij 20 graden Kelvin (-253 °C), waardoor je nog altijd vloeibaar helium nodig had.

Vijftig jaar later, enkele jaren geleden, vinden ze keramieken die al geleiden bij 150 graden Kelvin (-123 °C), en die niet meer opereren volgens de Cooper theorie (ondertussen heeft die toch al schoon zijn Nobelprijs gekregen). Niemand weet hoe het kan werken en het is toevallig gevonden.

Ach, echt toevallig kan je het natuurlijk niet noemen, want ze waren er mee bezig, maar het ontstond niet vanuit een theorie (in tegenstelling met de relativiteitstheorie), een beetje zoals met de kwantumtheorie. Daar vonden ze een factor die altijd terugkwam en als je die gebruikte kwam alles uit. Maar wat ik hier allemaal vertel, kan je ook in boeken vinden, natuurlijk. Je artikel zal lang worden, zo.

Als wetenschappers zich bezighouden met vraagstukken die zo onbevattelijk en abstract zijn, lijken ze juist op jouw terrein te komen. Daarom heb ik je dat artikel opgestuurd waarin Niels Bohr geciteerd wordt, die zegt dat wetenschappers op een bepaald ogenblik louter met poëzie en beelden bezig zijn.

PANAMARENKO: Ja, maar de zaken worden meestal toch zo voorgesteld, en met kunst gebeurt dat meestal ook, dat ze heel anders en veel definitiever lijken. Boeken van kunstcritici of wetenschappers stellen alles veel te

absoluut voor. De kwantummechanica wordt zeker niet voorgesteld alsof het een gedicht was, daar hebben wetenschappers een grote hekel aan. Niels Bohr heeft dat misschien wel gezegd, maar hij heeft het dan toch niet gemeend. Natuurlijk, als ik op een of andere vernissage, als ik niet zo helder meer ben, iets probeer te vertellen over het heelal, dan kan om het even wie dat ook doen, hoewel hij er nog nooit over heeft nagedacht. Om die gelijkschakeling te vermijden, maken ze van de wetenschap iets institutioneels, zodat het een enorme bureaucratische boel wordt.

Er is natuurlijk een verschil tussen spreken voor buitenstaanders en spreken voor universiteitsstudenten, die er niet aan mogen twijfelen dat hun studies en onderzoeken werkelijk tot iets concreets zullen leiden. De geschiedenis van de wetenschap wordt ook vervalst om pedagogische redenen.

PANAMARENKO: Ja. Ze wekken altijd de indruk dat een theorie ontworpen is door één persoon. Een sterk voorbeeld hiervan is Einstein. De meeste boeken over Einstein maken geen gewag over al die anderen die het voorbereidende werk hebben gedaan, zoals Hendrik Lorentz en George FitzGerald, die de hele wiskunde heeft samengesteld.

Die eenvoudige wiskunde kan je, via het zwarte gat waarover Hawking het heeft, in de algemene relativiteit brengen, zodat dat reëel wordt. Er zijn mensen die nog altijd... Ik heb eens drie maand lang met iemand van het M.I.T. liggen schrijven en vloeken, niet omdat ik per se gelijk moest hebben, maar omdat ik niet begreep waarom hij nog veel grotere fouten maakte dan ik, en dan nog van die institutionele fouten, met een arrogantie die niet na te bootsen is. Het maakt natuurlijk een groot verschil of je uit zo'n instituut komt of hier tussen de papegaaien zit. Die mensen behandelen je soms alsof je een of andere uitvinder van een perpetuum mobile bent.

Deze man, hij heette Lewin, beschouwde een draaiend object, ging er dan van weg en beschreef dan wat het deed, terwijl ik dat draaiende object beschouwde terwijl het van mij wegging. Voor hem was dat juist hetzelfde, maar dat is juist de speciale relativiteit. De meeste wetenschappers worstelen nog altijd met de paradox van de relativiteit. Ze blijven in het studentenstadium. Voor henzelf heeft het natuurlijk geen belang of ze de relativiteit echt begrijpen. Ze krijgen een diploma en mogen ergens in een fabriek gaan werken of in een school lesgeven, waar ze dan nog eens herhalen wat ze zelf niet echt hebben begrepen of verteerd.

Hoe gebrekkig ook, het is beter de helft of een tiende van die zaken echt te verteren dan honderd procent van buiten te leren en daar dan te staan zoals zo'n houtekiet van M.I.T., die zei dat het op hetzelfde neerkomt hoe je

zo'n roterend object beschouwt, omdat de formule juist hetzelfde is. Dat is natuurlijk waar, want het is maar wiskunde, het is geen realiteit.

Om de relativiteit te laten werken is het nodig ergens een punt in het heelal uit te vinden dat een absolute snelheid heeft of dat absoluut stilstaat ten opzichte van een expanderende ruimte, de planeten en de sterrenstelsels. Als je dat absolute punt van beweging niet vindt, dan heb je geen enkele observatiepost en kan je larie verkopen zoals Lewin.

Ik ken dat gevoel heel goed, dat griezelige dat nooit rust of realiteit biedt. Toen ik vroeger in De Muze happenings voorbereidde, waar ze nu af en toe nog over zitten te lullen, dan was ik altijd omringd door dat soort van duistere figuren. Schoonheid, dat hing zo in het ijle, dat was maar een naam voor hen, iets dat je gewoon moest gedaan krijgen in de ogen van de middenklassen en de bourgeois. Op het ogenblik zelf werden er enthousiaste gesprekken gevoerd: 'Ja, en dan gaan we zo'n groot deltabombardementsvliegtuig maken, nog groter dan een XB-70, en helemaal van triplex, want dat is sterk genoeg, en dan met zes oude volkswagenmotoren achteraan ingebouwd, want dan kost niet veel, ge kunt die al krijgen voor 2000 frank per stuk op een autokerkhof..' En de volgende dag zaten die gewoon schilderijtjes te maken om goed te staan met hun moeder en hun vader en de directeur van de Academie. Eigenlijk was dat ongelooflijk schaamteloos, dat eeuwigdurende geknoei en gelieg. Maar ja, dat is eigenlijk toch geen kunst, zo'n XB-70 maken, daar moet je eigenlijk toch gewoon door en door maf voor zijn. Wat je moet doen, dat is op een blad papier van die tekeningetjes van weleer ineen frutselen. Zelf heb ik dat ook gedaan, mooie collages gemaakt om te tonen dat ik kon schilderen: met teksten van Henry Miller en met beelden van pin-ups, luciferdoosjes, archaeopteryxen en robotten.

Toen ik veertien was, in 1954, stond er in *Popular Mechanics of Electronics Illustrated* een pin-up die een luciferdoosje vasthield en daar stond onder: 'In dit doosje zit meer informatie dan in de hele *Encyclopedia Britannica*.' Ik zoek nog altijd naar dat doosje. (Lacht.) Daaronder, in datzelfde boekje, dat ik nog altijd heb, stond zo'n robot met antennes op zijn kop die housterig over de grond kloefte. Ze moesten er wel voor zorgen dat de vloer helemaal glad was, want anders struikelde hij. Dat soort robotten loopt nog altijd even houtekieterig rond. Daar moet eens iets aan gedaan worden, vind ik. Hoe die zo stijf en stram liggen rond te strompelen, meestal nog op wieltjes ook.

Dat doet me denken aan je pogingen een wandelende kip te maken.

PANAMARENKO: Twaalf kippen. Archaeopteryxen.

Ik dacht dat je er maar een ging maken, op een zuil in een Franse vleermuisgrot...

PANAMARENKO: Neen, een dozijn. Zoals een dozijn eieren. Als ik de elektrische platine heb, de schakeling, dan druk ik die twaalf keer af, maar de kip zelf zal iedere keer een beetje verbeterd zijn, of verslechterd, dat hangt ervan af of de veranderingen echt verbeteringen zijn. Wat die kip voor Frankrijk aangaat, die voor dat monument moet dienen, dat gaat zo van: 'Ik heb hier nu een kieken, als ge nu maakt dat daar een sokkel staat, dan zet ik dat kieken erop.' Het is eigenlijk de kip zelf die telt, maar voor een monument moet dat natuurlijk ergens op staan. Die kip zal een beetje groter zijn dan de andere. Een bepaalde maat die de beste is. Dat is pas echt creëren. Dat gaat zo van: neen, dat is te groot, zo groot zou ik een kip nooit maken, eerder zo groot als een duif. Als je haar groter maakt, dan wordt het een soort robot. (Kijkt over mijn schouder.) Er zitten nog altijd dikke muizen in de keuken, ik zie ze van hier zitten.

Motoren en dungeestige larie

PANAMARENKO: Ik ben aan het werken aan een heel gamma motoren, nieuwe combinaties...

Zoals de pastillemotor voor je machine om te vliegen in de bergen?

PANAMARENKO: Ja.

Of heb je die niet zelf gemaakt?

PANAMARENKO: Toch wel. Het lijkt op een ronde platte doos, eigenlijk een al bestaande luchtmotor, maar dan met veranderde proporties. Er zijn maar drie delen in: rechthoekige, losse schotjes, een excentrisch geplaatst, ronddraaiend middenstuk waar die schotjes in en uit schuiven en een ronde behuizing. Je start de motor zoals een grasmachine, door de rotor met een touw in beweging te brengen. Door die beweging en de centrifugale kracht schuiven de schotjes naar buiten, tegen de wand van de behuizing, waardoor ze kamertjes vormen die door de excentrische plaatsing van de middelste rotor eerst groter worden, zodat ze lucht en brandstof naar binnen zuigen, en dan kleiner, zodat het mengsel gecompriemd wordt voor de ontsteking.

Al die schuifweerstand, de hitte, de uitzetting enz. moeten berekend worden en voor je het beseft, wordt het zo ingewikkeld als de

spitstechnologie van een Concorde. Maar de pastillemotor is nu min of meer af. Hij werkt ook een beetje, maar ik vind hem niet ideaal. Ik ben nu met een andere bezig, van plastic. Ik wil een zachte motor bouwen, zoiets als een elektrische motor, maar die toch met brandstof werkt...

Wat bedoel je met zacht?

PANAMARENKO: Turbines van een vliegtuig zijn min of meer zo, maar die zijn zo reusachtig dat je ze moeilijk zacht meer kan noemen. En als ze klein zijn, draaien ze zo hard dat ze krijsen. Maar mijn zachte motor... In een plasticen koekendoos zit iets te bewegen en het geeft 50 pk, als je er genoeg naft in spuit, tenminste. Je kan het rustig vasthouden en het is een volkomen betrouwbare, zachte bron, zoals elektrische motoren of batterijen. Het probleem van ontploffingsmotoren is dat ze te veel lawaai maken, het probleem van elektrische motoren is dat de batterijen te veel wegen, soms honderden kilo's. Mijn motor mag maar vijf kilo wegen, voor 50 pk, en je mag hem niet horen.

De pastillemotor is al een grote stap vooruit, maar hij is nog niet echt nieuw. Ik hou me daar wel niet constant mee bezig, maar soms hou ik het toch heel lang vol, omdat ik helemaal wil leren wat zo'n simpele motor eigenlijk inhoudt.

Als ik dat heel goed ken, kan ik een ander model bouwen, van plastic, dat ik kan gebruiken om lucht in te blazen, die je van buitenaf opwekt met een turbinetje dat zo klein is dat je het in je hand kan verstoppen, zodat niemand weet dat het er is. Dat turbinetje doet de grote doos draaien en de lucht die uit de doos komt gaat terug in de turbine. Dat ligt heel dicht bij het ideale, al is het rendement maar 14%. Dat is de helft van een andere motor, maar daar staat tegenover dat hij koud is, dat hij van plastic is en dat hij maar vijf kilo weegt.

Praktisch.

PANAMARENKO: Ja, je kan het op je rug dragen en ermee vliegen.

(Stilte.)

PANAMARENKO: Eigenlijk mag je je niet bezighouden met de kunstwereld. Door daarmee bezig te zijn, drijf je af van wat je echt zelf wil doen. Dat duurt enkele jaren en dan ga je je ongelukkig voelen. Die wereld van de zogezegd echte kunst, de diepe Kunst van weleer, is in feite een heel

droeveige wereld. Als je je bezighoudt met je eigen avontuurtjes kan je nog optimistisch zijn, maar hou je nooit bezig met de kunstwereld want die is zo droevig en griezelig.

Zoals toen ik in De Muze happenings plande met al die duistere figuren, met hun dungeestige larie. Er werd eigenlijk nooit iets *geleerd*, dat bleef altijd even duister. Hetzelfde gold voor de leraars van de Academie. Overal werd over gegild, zo fantastisch was het, en je ondervond dan dat iets nooit langer duurde dan de gil zelf. Niets opbouwends. Ik heb nooit begrepen hoe iemand die een kunstenaar heeft gevonden die hij apprecieert en die goed is, zoals Duchamp of Picasso, ik noem zomaar namen, zich daarna opnieuw kan bezighouden met kunstmuppets die voor Big Brother werken of met museumdirecteuren, die uiteindelijk echte politiekers worden.

Niks is erger dan tegen een burgemeester zoals Jan Hoet zeggen dat hij zich vergist. Bij de minste kritiek wordt hij kwaad. Als mensen mij komen zeggen dat ze een werk of een tentoonstelling van mij niet goed vinden, dan antwoord ik: 'Ge hebt gelijk, het is nogal rap ineengeflanst, en trouwens maak ik niet alleen meesterwerken, ik ben nu toch al een tijdje bezig, soms lukt het niet zo goed.' Ook al hoop ik natuurlijk dat de totaalindruk positief is.

Maar als je tegen een van die burgemeesters zegt dat een tentoonstelling op niks trekt, dan moet hij zijn burgemeesterschap laten gelden. Kritiek noemen ze dan ondankbaarheid, want zij hebben je gelanceerd... Het is eerder omgekeerd, ik was al bekend toen zij nog met een rubberen broek rondliepen.

'Chambres d'amis', dat vond ik toen en dat vind ik nu nog onzin, omdat dat niet over schoonheid en kunst ging, maar gewoon over een sociaal spelletje dat je in een café kan uitdenken. Ik vond dat onzin, kunst plaatsen in de huizen van verzamelaars. Wie zijn dat en wat is dat eigenlijk en wat staat dat daar eigenlijk te doen? Ze hebben het nog niet eens gekocht. Daar is iets ambetants aan. Ik probeer een motor te ontwerpen of een kip, maar ik vind dat niet zo fantastisch om zo'n kip ergens in zo'n woonkamer te gaan zetten bij mensen die ik niet ken.

Het 'bijna niets' en de schilderkunst

PANAMARENKO: Een verzamelaar kan redelijk goed beginnen of onmiddellijk slecht, maar uiteindelijk, als hij oud wordt, houdt hij alleen nog heel onnozele, esthetische werken over, die eigenlijk zo dicht mogelijk het nietszeggende benaderen.

Een heel slecht schilderij zegt heel veel, dat straalt slechtheid en lelijkheid uit. Om dat te vermijden, kan je iets maken dat eigenlijk niets of bijna niets is. Werk van Richard Long, Daniel Buren en Sol LeWitt, tot zelfs Vermeiren, Vercruysse. enz. Die plakken tien gevonden stokjes in een cirkeltje op een muur en dan zeggen ze 'prachtig, schoon, fijn'. En dat is waar, het is schoon, maar het is ook ontdaan van elk leven. Het is pseudo-intellectueel en pseudo-elitair. En dat drukt voor hen uit wat het leven voorstelt!

En dan zijn er de schilderijen. Allemaal readymades. Je kan er een plak verf opgooien of een ventje op schilderen of een compositie mee maken, maar uiteindelijk zijn het toch maar abstracte kleurvarianten die je kan herleiden tot de strepen van Daniel Buren.

Als je die strepen van Buren voor de eerste keer ziet, en dat te midden van een bazaar (van een kunstbeurs), dan is dat verademend. Maar tien jaar later werkt het nog veel verstikkender dan al die andere brol, omdat het tegen dan zijn karakter van opstandigheid heeft verloren, een ommezwaai van 180 graden heeft gemaakt en een soort imperialistisch symbool is geworden, met zo'n soort linguïstiek achter. Wat dat eigenlijk met schoonheid te maken heeft, weet ik niet. Er zit ook helemaal geen zwans bij. Er is helemaal geen komedie bij Buren... Zijn werk is wel een beetje veranderd doorheen de tijd, maar het heeft een heel dun leven achter zich, geen enkele waarneming...

Iets is schoon als het mij amuseert. Als je je ergens mee kan bezighouden en je voelt dat er nog een greintje leven in je zit, dan heeft dat met schoonheid te maken. Dat hoeft geen kunst te zijn, het kan ook gaan om mecaniciens, wetenschappers, diepzeeduikers of zo, maar die zullen daar nooit op dezelfde manier over spreken, omdat ze dat puur technisch benaderen.

Aan de andere kant zijn de meeste kunstenaars ook maar technici. Hun opleiding is technisch: je gaat naar de academie en je maakt schilderijen. Je ziet dat dat wel gaat, je kan al een Picasso namaken, dus probeer je eens een abstract monochroom werk, want dat zal ook wel niet slecht zijn, of zo'n doek met gaatjes in geslagen of koperen plaatjes beschoten met een geweer. Maar zodra je die opleiding achter de rug hebt, zou je moeten uitkomen bij het meest verre, bij de meest gewone dingen die schoonheid in zich dragen.

Er is zo'n vervelende gebondenheid aan altijd dezelfde soort van irrelevante schoonheid... Een van de strafste verschrikkingen van de kunstwereld is die status quo. De kunstwereld is als een piramide. Bovenaan zitten daar wel enkele 'grote namen' te springen, maar er verandert bijna niets. Het zou belachelijk zijn te beweren dat Duchamp

iets heeft veranderd, als je nu ziet met wat voor ernst ze zo'n schilderij van Keith Haring gaan bekijken. Daaronder heb je honderden galerieën die van die snaken steunen, die waarschijnlijk niet op hun 24ste gestopt zijn met leren, maar al op hun veertiende. Die 'grote namen' doen wel iets, die maken wel een opening, maar die opening wordt onmiddellijk weer dichtgemetseld. Heeft de wetenschap zich beperkt tot een thema? Neen toch? Waarom de kunst wel dan?

Heeft niet elk medium zijn beperkingen, en is het niet de maximale ontplooiing, binnen die beperkingen, die de essentie van de kunst uitmaakt? Ik weet dat kunst voor jou grensverleggend moet zijn.

PANAMARENKO: Kijk, een schilder is het beu altijd hetzelfde te schilderen, dus gaat hij iets totaal anders schilderen. In plaats van vierkantjes gaat hij nu (hij is erg geïnteresseerd in vogels, in het bijzonder in blauwe papegaaien) papegaaien schilderen, maar die worden onmiddellijk herleid tot die vierkantjes, als effect. Hij zal geen kunst-ornitholoog worden die gaat uitleggen wat de schoonheid is van die vogels en wat hij erover heeft geleerd. Hij gaat jou en mij eens bewijzen dat schilderen zeker niet altijd hetzelfde is, want kijk: nu heeft hij een papegaai geschilderd en toen was het nog een trein en ginder zijn het vierkantjes. In werkelijkheid is het wél hetzelfde, want monochrome en figuratieve werken hebben *dezelfde soort van schoonheid* (als die er dan al zou zijn, als het schilderij gelukt is) mee te delen.

Als Broodthaers goed zou zijn, dan is dat niet door die mossel of dat ei, maar door die sfeer ervan, en die sfeer is een andere dan die van schilderijen omdat er een stap is gezet naar *iets dat niet te schilderen valt*. Kijk, het heeft weinig zin een computer te schilderen. Conclusie: computers, dat is kul, want dat kan je niet schilderen. Maar als je je bezighoudt met de onderdelen van een computer, dan zie je dat daar eigenlijk toch iets in zit. Ik bedoel niet de verkoop van die computers en waar ze uiteindelijk voor moet dienen (om kapstokken te maken of om mensen aan het werk te houden op een afschuwelijke manier), maar die onderdeeljes daarvan, die geweldige opgeloste puzzels over de mogelijkheden van de elektriciteit, daar zit iets in dat je niet kan schilderen, en dat bedoel ik.

Als dat zou doordringen... Maar daar is geen enkele receptie voor... Mensen kopen iets om aan hun muur te hangen en ze noemen dat kunst, zoals ze een stoel een stoel noemen.

Maar zoals er een bepaalde poëzie kan uitstralen van de werking van een computer...

PANAMARENKO: Je kan die eruit kietelen, je kan die eruit halen.

Beschouw je de schilderkunst niet ten onrechte als een vorm die iets moet uitdrukken dat buiten haarzelf ligt? Net zoals een papegaai heeft ook de schilderkunst een innerlijk. Ze creëert een eigen poëzie binnen de mogelijkbeden van haar vorm.

PANAMARENKO: Natuurlijk, maar het erge is dat de hele plastische kunst gereduceerd wordt tot *die enkele vormen die erkend zijn als kunst of als schoonheid*. En als de kunst de belangrijke rol wil spelen die haar toekomt, dan kan ze niet beperkt blijven tot theater, ballet, opera of schilderkunst. Er wordt over de schilderkunst gesproken alsof het iets absoluuts is, terwijl het slechts een bepaalde discipline is binnen een geheel van miljoenen verschillende mogelijkheden die echter niet opera, ballet, theater of cinema heten, want dat zit je weer in hetzelfde patroon. Daarom krijg je van die eigenaardige herhalingseffecten. Ballet is eigenlijk een eigenaardig herhalingseffect. Protocol.

Er bestaan kunstenaars die elke keer als ze iets maken, *denken* over hun werk, *echt* denken, en *goed* denken, zodat je het gewaarwordt. Aan zo iemand kan je je werk laten zien en vragen hoe hij of zij het vindt. Je zorgt ervoor dat hij of zij je werk te zien krijgt, omdat je weet dat zijn of haar mening geldt, omdat er voor zo'n mensen dogma's zijn en ze geen functionarissen zijn, die toch alleen maar doen alsof ze iets over kunst weten.

Ik heb twee kunstenaars ontmoet die echt dachten: Beuys en Broodthaers. Beuys had het over kunst in de brede zin, in de verbrede zin. Kunst als iets overkoepelends... Als je werk dat overkoepelende heeft, dan leeft het. In het andere geval is het gezeik, puur gezeik. Je kan bijna niets opnoemen waarvan je kan zeggen dat het heel goed is, het is altijd zo... onecht. Gemaakt om in een museum te staan.

Er is niets op tegen iets in een museum tentoon te stellen, maar je moet het er niet speciaal voor maken, en je moet het zeker niet speciaal maken om in een woonkamer te zetten, want dan is het toch wel echt die stoel waarover we het daarstraks hadden. Als je objecten een bestaande vorm aannemen, dan valt er niets meer te leren. Je wil niets meer ontdekken over een andere materie en je werk wordt kopiëren. Een specialistendom.

Kunst en schriftuur

Wat vind je van de teksten die over je werk geschreven worden?

PANAMARENKO: Meestal zijn die heel slecht. Het dogma bepaalt dat een tekst over een schilderij, wat de kwaliteit van dat schilderij ook is, altijd even degelijk moet klinken.

Maar als zo'n schrijver of schrijfster over kippen en motoren moet schrijven, dan komt hij of zij automatisch in de lol terecht. Ze willen dat lollige er nog eens bovenop liggen lollen, zodat mijn werk ineens geen diepte meer heeft. Ik ken maar twee schrijvers die dat kunnen ondervangen. Eén in Zwitserland en één in Parijs.

Het artikel van Wim Van Mulders in Artforum was beleemaal niet lollig.

PANAMARENKO: Het artikel van Wim Van Mulders was onduidelijk en onhelder. Maar de andere schrijvers zijn nog veel slechter. Het is moeilijk iemand te vinden die over mijn werk kan schrijven zonder dat de tekst banaal wordt.

Natuurlijk zullen de teksten over andere kunstenaars ook oppervlakkig zijn, of nog oppervlakkiger. Want wat moet je eigenlijk zeggen over een abstract schilderij? Moet je het hebben over 'de sterkte van de kleuren' en 'de absolute finesse van de grijzen', zoals de Gazet van Antwerpen? Of moet je de oplossingen gebruiken die uitgevonden zijn om in een bepaalde terminologie over kunst te kunnen lullen?

Bij jouw werk is het toch niet makkelijk. De essentie ervan, het ironisch negeren van de grens tussen kunst en wetenschap, is moeilijk te vatten.

PANAMARENKO: Maar er is geen ironie. Er bestaat helemaal geen grens. Er zijn alleen maar overgangen. Als er iets ironisch is, dan zijn het de afbakeningen.

Zoals met je zachte motor? Je stelt je vooraf een doel dat de zin van je project opbeft als je het echt ernstig zou nemen?

PANAMARENKO: Dat is het, want anders ben je totaal kapot als dat onnozele ding niet wil werken. Maar er zijn heel wat mislukte uitvindingen geweest waarvan de *studies* interessanter waren dan van de gelukke en die op een of

andere manier later toch weer opdoken... Bovendien schuilt er in ieder van ons een soort pathologie die tot mislukken doemt.

De relativistische rolbeweging

Is er geen overeenkomst tussen het zich tot doel stellen een zachte motor van 50 pk te maken die op een plasticen koekendoos lijkt en het zoeken naar een algemene theorie die de kwantummechanica en de relativiteitstheorie met elkaar verzoent? Zo'n doelstelling is in zekere zin toch even utopisch als jouw zachte, kleine motor. Of niet? Zijn wetenschappers zoals Hawking, ook al stellen ze het anders voor tegenover hun studenten, niet met iets gelijkaardigs bezig?

PANAMARENKO: Ja, natuurlijk. Dat bedoel ik juist. Maar daarom wordt alle wetenschap niet automatisch mooi of poëtisch. Ik vind oplossingen zoals stringtheorieën niet zo mooi, omdat ze te onbegrijpelijk lijken om iets te kunnen verklaren. Ze zijn niet elegant. Dat lijkt me toch vreemd, met die magnetische strengen. En het wordt ook heel gauw totaal abstract. Een paar vragen en je zit in het totaal duistere te roefelen.

Het gaat er mij niet om of de snaartheorie mogelijk is of niet, ze is gewoon niet begrijpelijk genoeg om echt elegant te zijn. Terwijl mijn theorie wel een grote elegantie heeft.

Vertel eens...

PANAMARENKO: Ik heb de relativiteitstheorie toegepast op een object dat tegelijkertijd twee verschillende snelheden heeft... Dat leidde tot een theorie die verklaart hoe een elektronenbaan uit zichzelf stabiel kan zijn. Als elektronenbanen niet stabiel zouden zijn, zouden ze na een miljoenste van een seconde op de kern vallen. Dan zou het heelal zoals we het kennen verdwijnen en zouden er alleen nog een paar pollepel-grote bolletjes rondzweven, die dan ook heel onstabiel zouden zijn en in een volgende fractie van een seconde weer zouden ontploffen, om vervolgens weer ineen te ploffen. Een waterstofelektron beweegt zich echter in een bepaalde, stabiele baan. Met die onbegrijpelijke kwantumtheorie kan je berekenen waarom die baan stabiel is, maar omdat de kwantumtheorie onbegrijpelijk is kan je niet begrijpen *waarom* dat zo is. Als je het al kan berekenen, want ook de rekenmethode is onbegrijpelijk.

Op een bepaalde dag zei ik, tiens, wat als dat elektron nu ronddraait en de ene kant rolt naar voor en de andere kant naar achter? Wat als je dat

zou willen laten rollen zoals een wiel over de straat? Als je je een elektron voorstelt alsof het rolt tegen de ruimte, dan heeft dat elektron aan één kant geen snelheid, namelijk daar waar het wiel op de grond komt, anders zou het *schuiven* ten opzichte van de grond, terwijl het *rolt*. Punt voor punt heeft het dus geen snelheid, terwijl de andere kant van het elektron de dubbele snelheid heeft van de algemene rolbeweging. Dit alles zou dus niets voorstellen als het verdomd niet zou uitkomen. Het komt precies uit. Op die manier kan je nauwkeurige elektrondiameters berekenen en een nauwkeurige Niels Bohromloopbaan.

Eigenlijk pas ik de relativiteitstheorie toe op een object dat tegelijk twee verschillende snelheden heeft.

Hoe zou een object gaan bewegen dat aan de ene kant constant korter is, omdat het daar sneller vooruitgaat en dus door de Lorentztransformatie (volumecontractie, massavergroting en tijdkortening) kleiner wordt? Wat moet dat object doen om dat te compenseren? Wel, heel simpel, het moet in een cirkel gaan lopen, een cirkel waarvan het de zwaartekracht *zelf* heeft gemaakt. Ik noem dat de relativistische rolbeweging. Al dat gebabbel daarover is theorie, maar als je het uitrekent dan komt dat uit tot op een tiende achter de komma. Omdat elektronen zo klein zijn, schijnt mijn theorie fantasie te zijn, maar er bestaan heel specifieke cijfers over waterstofatomen die op andere manieren berekend zijn door mensen die helemaal geen weet hebben van deze soort van kracht. Het basispostulaat is dat een object voorwaarts kan vliegen en twee verschillende snelheden hebben, de ene loopt in een andere tijd dan de andere.

Of mijn theorie fout is of niet, speelt voor mij geen rol, als ze maar elegant is. Ze gaat trouwens niet alleen op voor elektronen, maar ook voor de omloopbaan van de zon. Vertrekkend van haar gyrationstraal kan je de exacte omloopbaan van de zon berekenen, omdat de ene kant voortdurend sneller is dan de andere. De snelle kant van de zon wordt gedurende dertien dagen versmald, vergroot van massa en vertraagd, waardoor de zon zichzelf in een omloopbaan trekt. Althans, vanuit het gezichtspunt van een toeschouwer die op de noordpool van de Melkweg zit (als een soort van ideaal observatiestation, van waaruit hij de relativistische beweging kan zien in de absolute beweging, en absolute snelheden berekenen) en de zon rond de Melkweg ziet draaien in een baan die hij precies kan berekenen vanuit die twee verschillende snelheden (alhoewel dat maar een verschil is van twee kilometer per seconde of zo, maar het gaat dan ook om een enorm grote baan).



De sterren die niet direct luisteren naar dat bevel van relativiteit, die zoeken hun weg nog, die zijn in radiale translatie. In het midden, tegen de kern van de Melkweg, vind je de sterren die oud zijn, die de rotatie om hun eigen as zijn verloren en die dus geen baan meer kunnen hebben. Die vliegen ofwel uit de Melkweg ofwel hangen ze daar zomaar wat rond totdat ze langzamerhand worden aangetrokken door het centrale, zwarte gat en erin floepen.

Ik heb er een nieuwe formule voor ontwikkeld, die heel simpel is, en omkeerbaar is. Totale reversibiliteit...

Welke formule?

$$\text{PANAMARENKO: } \frac{C^2}{\omega^2 \cdot R}$$

C = lichtsnelheid

$$\omega = f \cdot \pi \cdot 2$$

$$R = r$$

Als je de totale energie van het elektron deelt door de Planckconstante, dan krijg je de frequentie van het elektron (f), die deel uitmaakt van ω . Voor R moet de Niels Bohr-omloopbaan ingevuld worden en dan krijg je de radius van het elektron. Zo zou dat moeten marcheren, als ik er tenminste nog iets van versta.

De mannen van De Rode Hoed en W. van M., andermaal

Vorige keer heb ik je gevraagd of het zin had een tijdschrift te maken en je hebt geantwoord dat ik zes nummers moet maken en er dan mee stoppen zoals jij vroeger zelf hebt gedaan met Happening News.

PANAMARENKO: Ja, want anders wordt het een soort Humoradio of TV-expres. Bij mij was het na zes nummers in elk geval gedaan.

Was jij het beu, of raakte de formule uitgeput?

PANAMARENKO: Het was uitgeput. Ik spreek over de tijd dat ik in De Muze zat tussen de obscure figuren. Ik had dan ook een obscure vriend, natuurlijk,

en het maken van Happening News leek wel een soort wedstrijd om goed te staan met de mannen van De Rode Hoed.

Wie waren dat?

PANAMARENKO: De Rode Hoed was het restaurant waar al die professoren van de academie mosselen gingen eten... Op de duur werden er zoveel mogelijk dingen gemaakt om in dat boekje te zetten. Dat was dan al minder goed. Bij de druk zelf was de kwaliteit trouwens zo verminderd dat we blij waren als er nog iets op stond. Maar dan komt er een soort vermoeidheid en die wordt dan gecompenseerd door zomaar iets ineen te flansen. En dan wordt het vervalst, dan is het niet meer echt... Vond jij dat Wim Van Mulders goed schreef, dan?

Ik heb er toch iets uit geleerd.

PANAMARENKO: Ja, dat wou ik daarstraks ook zeggen: het kan veel erger. Maar zijn artikel is zo onhelder, het is alsof je over kunst altijd zo onhelder moet lullen.

Ik begrijp niet wat je bedoelt met onhelder. Op welke manier kon zijn artikel helderder zijn? Bedoel je dat de lezer geen onderscheid kan maken tussen wat van hem komt en wat van jou?

PANAMARENKO: Neen, ik bedoel dat het onecht overkomt. Je krijgt de indruk dat Van Mulders het werk dat hij bespreekt goed vindt zolang zijn artikel duurt. En dat hij dan met een andere kunstenaar begint. Een paar jaar later zegt hij dan over mijn werk: 'Ah ja, ik heb dat nu niet meer zo gevolgd.' Dat lees ik in dat artikel, dat staat erin. Het lijkt allemaal zo krampachtig, alsof hij het zelf niet gelooft. Maar als je daar kritiek op hebt, dan moet je er in België zeker een kruis over maken, want hier is niemand, tenzij mensen die ik niet ken.

Je verwacht dus een groter enthousiasme en een grotere consequentie.

PANAMARENKO: Ja, en niet doen alsof je een bepaald werk fantastisch vindt terwijl je met je hoofd toch elders bent, zodat het toch niet echt overkomt.

Henry Miller

PANAMARENKO: Miller is heel goed voor mensen op een bepaalde leeftijd, uit een zeker milieu. Hij breekt los. Bij andere schrijvers blijft dat maar literatuur. Misschien zijn ze veel beter, maar op een bepaald ogenblik heb je iemand nodig die eens iets anders zegt, en ik denk dat Miller heel belangrijk was voor mij. Ik heb nooit andere boeken gelezen, hij is de enige schrijver die ik ken.

Wat bedoel je met losbreken? Dat bij over seks schreef?

PANAMARENKO: Neen, zeker niet, daarvoor had ik Miller niet nodig. We waren toen al in 1956 of 1958. Neen, als het daarover ging kon je wel wat anders. Het waren zijn ideeën over de maatschappij. En ook die opsommingen... Het was alsof sommige van die dingen volkomen hallucinerend geschreven waren, en zonder ophouden eigenlijk een soort heeal beschreven met allemaal goden. Een god van de scharnier, de god van de deur, de god van de drempel, Griekse goden zoals Zeus, krokodillen, trapezes, enz. Maar later is hij een verschrikkelijke zeiker geworden en schreef hij over wat hij had meegemaakt met zijn vrouwen enzovoort, dingen die mij niet interesseren. Zelfs als ik het zelf zou meemaken, zou ik het niet interessant vinden.

Ik heb een tijdje opsommingen verzameld. Ik hou van hun schijnbare willekeur en hun vermogen toch iets te vatten of op te roepen.

PANAMARENKO: Voor zover ik iets begrijp van die opsommingen, heb ik wel ondervonden dat je er heel goed het klimaat van een stad mee kan weergeven. New York, bij voorbeeld. Die kleermakers, die Joden, die Grieken, die Italianen, dat eeuwigdurende gekloot en gesjacher, dat heen en weer geloop, die kleren, die gewoontes en die geloven, die hysterie, dat werd allemaal opgesomd en dat kwam daar bijna uit als een echt object. Dat lukte. *Tropic of Capricorn* en *Tropic of Cancer*.

Zonder dat ik in de lagere of middelbare school was opgeleid of aangespoord om eens een boek te lezen, heb ik die boeken van Miller gelezen omdat ik er tekst wou uitknippen om in Happening News te plakken, want toen kon ik zelf nog geen tekst bedenken. Ik maakte dan verhaaltjes van aaneen geknipte woorden en zinnen. Miller sloeg altijd zo'n arrogante toon aan tegenover de klotemaatschappij die Amerika was,

al gold dat natuurlijk ook voor hier. Dat gaf een speciale vrijheid, je angst verdween erdoor

Ik heb ook boeken gelezen van technici die dichters waren zoals Bohr het bedoelt. Bijvoorbeeld de uitvinder van de ruimtevaart, Hermann Oberth, die toen er nog niets bestond een boek heeft geschreven over hoe je een raket moest maken enzovoort. Bij een lancering wordt het metaal van een raket natuurlijk roodgloeiend, op de duur witgloeiend en uiteindelijk smelt het, zodat je speciaal materiaal nodig hebt. Maar voor hem was dat allemaal niet nodig, want je maakt die stuwpijp toch gewoon uit koper (het kan niet zwaar genoeg zijn, natuurlijk) en dat smelt dan ook, maar binnenin plaats je een zak van tinnen gaasdraad, met een dubbele wand, en als je de brandstof daarachter spuit en het wordt te warm, dan smelt het tin weg op de plaats waar het te warm is, zodat de koude brandstof daar doorgespoten wordt. Daar was iets eigenaardigs aan, aan dat geconcentreerd zijn op één ding...

Museums, directeuren en koudsnuutig gedoe

PANAMARENKO: Dikwijls wordt de kunst verweten dat ze zo emotioneel is, maar eigenlijk is dat het enige waarover het gaat. Nu moet dat wel met meer training en meer finesse worden gedaan, maar je hebt niets aan mensen zoals Rudi Fuchs of Jan Debbaut. Die zeggen zelfs niet meer dat je werk *ob zo schoon* is, ze zeggen gewoon niets meer, dat zijn gewoon kantoorbedienden. Of je iets goed of verheven vindt, is toch een louter emotionele kwestie. Als je dat van je wegschuift, krijg je een heel koudsnuutig gedoe... Elke keer als je met iets bezig bent waar je emotioneel aan gebonden bent, sla je een stom figuur, maar als je het doet als een soort econoom, koel en berekend, dan zie je eruit als een heel grote intellectueel. Dat soort mensen grijpt altijd naar een soort kale en droge esthetica, of anders naar iets uit de kunstgeschiedenis of het antiquariaat.

En Kasper König?

PANAMARENKO: Een flim flam man die ongelooflijk opportunistisch is.

Wat je zo teleurstelt, is eigenlijk dat ze zich nooit echt engageren en nooit voet bij stuk houden.

PANAMARENKO: Je moet niet vergeten dat Rudi, Kasper, Harald en Wim er al heel lang zijn, maar nog nooit gezien hebben wie goeie kunstenaars

waren en wie niet. Nooit. Vroeger weigerden de museums alles. Daar kwam niets binnen, hoogstens Antoon Van Dyck, maar nu is het omgekeerd... In het Musée d'Art Moderne in Parijs, komen per maand een tiental kunstenaars tentoonstellen. Directeurs en directrices van musea hebben het altijd verschrikkelijk druk. (Lacht.)

Als ik altijd verwijs naar Beuys en Broodthaers, dan is dat niet alleen omdat hun werk zo'n indruk op mij heeft gemaakt, maar ook omdat het iets betekende als zij zeiden dat iets goed was. Dat soort mensen is heel zeldzaam. Daarom erger je je ook aan iemand zoals Jan Hoet, die zo graag met zijn armen in de lucht staat te zwaaien dat hij het zo prachtig vindt en dat hij alles koopt, maar die even vlug van mening kan veranderen. Stel je voor dat er een straffe tekst in je boekse stond, en ik zeg: dat is een straffe tekst, dan moet dat toch iets betekenen? Zij zullen je vertellen dat het een heel goede tekst is en het zal absoluut *niets* betekenen.

Louis

Ik zou dit gesprek graag willen besluiten met een speciale vraag. Onlangs ontmoette ik de elfjarige Louis De Cordier uit Schorisse, die zich afvraagt hoe het komt dat vliegen in een rijdende auto niet tegen de achterraut botsen. Kan jij hem uitleggen waarom zo'n vlieg niet tegen de ruit gaat plakken?

PANAMARENKO: Een vlieg die binnen in de auto zit? Omdat de auto, zolang hij zich met een eenparige snelheid voortbeweegt, ten opzichte van de vlieg geen beweging heeft. Maar als die auto zou stilstaan en dan heel snel vertrekken, zodat zijn vader met zijn rug tegen de stoel plakt, dan zou die vlieg ook naar achter vliegen en tegen de ruit plakken. Maar dan moet zijn vader wel een Ferrari hebben of zo...

Ze hebben een camionette...

PANAMARENKO: Met een camionette valt er natuurlijk niets te zien, of het zou een heel grote vlieg moeten zijn...

25 februari 1989



Als voetsporen van een huppelende reus

Ontmoeting met Bernd Lohaus

Ich, ein tolles Kind, ich singe
Jetzo in der Dunkelheit;
Klingt das Lied auch nicht ergötzlich,
Hat's mich doch von Angst befreit.

Heinrich Heine, *Die Heimkehr*

Vrijdagavond, half tien. Vanmiddag heb ik Bernd Lohaus ontmoet. Hij zat aan de overkant van een glazen tafel en het buitenlicht liet zijn lichtblauwe ogen stralen als ochtendnevel. Af en toe lachte hij heel hard, met open gelaat en open mond, weerloos, gelukkig, ontsnapt in de verlichting van de voetje gelichte waanzin.

Al mijn ontmoetingen met Bernd Lohaus (°1940) zijn merktekens, ankerpunten, bakens in mijn herinneringen. De manier waarop hij, in 1993, Marthe Wéry, Ann Veronica Janssens en mij meesleepte naar het Middelheimpark om zich daar, op zijn knieën vallend in de wei, dansend, met de armen zwaaiend, brullend en fluisterend, te overtuigen van bevindingen die we nu nog niet publiek kunnen maken. We spreken over een man die eindeloze verhalen weet te weven, struikelend van anekdote naar anekdote, aan elkaar rijgend, *nicht?*, beschrijvingen van mooie kunstwerken, uitzonderlijke voorvallen of banale voorvallen die op een uitzonderlijke manier belicht worden.

Soms was daar vroeger veel holle angst en een amechtig klauwen naar oevers of dobberend houvast, maar de laatste jaren is die angst gaan liggen als in slaap gewiegd slib.

Als de drenkeling van Rimbaud liggen zware balken op de bodem van het waaien van de angst en als vlaggen wapperende gedachten. Gebruikte aanmeerpalen als doffe, voorzichtige spiegels, als deuren, als ramen, als spijlen, als oude, zware speculaas, spiegelingen, portretten, daden van

berusting, weerbaarheid, lichtvoetigheid; luiheid als dam, korte beslissing, gedurfde naaktheid, luide kwetsbaarheid, eenvoud en stilte.

In deze werken wordt de oude poëzie voortgezet. We zien spraaktraliën van Paul Celan, een 'Atemwende', een stilleven, een thuiskomst, een bloem, een steen, een helling, een lof der verte, een haven, hoorresten en ziensresten, strooibezit, een bloeiende bijl, brood.

Jij en ik. De doener tegenover het hout dat vorm is en een kort woord, dat geen voorwerp is, en dan toch... De man proeft de woorden en vertelt. De man zwijgt en proeft de woorden. De woorden proeven het zwijgen. De woorden proeven de man.

Ik kijk naar een bronzen sculptuur die bestaat uit drie op elkaar gestapelde delen. De twee onderste delen zijn afgietsels van oorspronkelijk vederlichte kratjes waarin mandarijnen worden verkocht. Het bovenste deel is een afgietsel van een uit drie in elkaar geschoven stukken karton bestaande scheiding die in een doos fungeert als buffer tussen zes wijnflessen.

'Ik hou veel van de twee onderste delen,' zegt Bernd. 'Vooral omwille van het doorzicht onderaan. Het doet mij denken aan een van de mooiste gebouwen die ik ooit heb gezien, in San Francisco, niet ver van de haven. Het adres was Bush Street 1. Niemand kende de naam van de architect, maar het was een prachtig gebouw. Het rustte op verschillende voeten, zodat je onder het gebouw door kon kijken. Onderaan bevond zich een heel grote, diepe garage en daarboven, achterin, zweefde een heel groot terras van travertijn.'

Onlangs zag ik een groot werk van Lohaus in een Leuvense kerk. Vier balken lagen in de vorm van een vierkant. Het werk trof mij als een abstract kruis. Later bedacht ik dat ik de vierkanten en kruisen van Malevitsj in één beeld had ervaren. De centrale positie van de sculptuur in de kerk was niet theatraal, maar terecht. De werken van Lohaus laten de ruimte openvouwen. Ze bepalen de ruimte rondom zich. Het zijn drempels voor een andere ervaring van een ruimte, van de tijd. Ze slaan een brug naar herinneringen aan andere woorden en verhalen, ze voeren ons terug in de tijd, ze vertragen de tijd, ze breken het moment. Het zijn eerste passen in het heden. De ingehouden aanloop. De opening. Morgen.

Toen ik enkele dagen vóór de opening van *Documenta IX* met Panamarenko arriveerde om *K2* te installeren, was ik onder de indruk van Lohaus' sculptuur en de manier waarop die de gang waarin ze lag aan onze blik offereerde. Daarna, in tegenstelling met alle afspraken en elke vorm van sculpturaal gevoel of gezond verstand, slobde de ruimte dicht. Ann Veronica Janssens belde Lohaus op om hem te waarschuwen. Op de avond van de opening stelde een befaamd Gents verzamelaar zelfs voor de sculptuur naar buiten te slepen. Toch hield het werk stand temidden van de rommelige, door blinden gemaakte opstelling.

De prachtige manier waarop de sculptuur in het Middelheim verdwijnt, zich naar een helling voegt, een contrapunt vormde in het nieuwe park.

Als de oude, gebruikte balken toch verzaagd worden, krijgen de snijvlakken een vuile, oude laag van modder uit een beek in Weert.

Lang kijken. Af en toe ingrijpen.

Bernds terras. Prachtige sculptuur op de Scheldekaai in Antwerpen. Ook zitbank. In 1994 een geliefkoosde plek van Walter Swennen en Ann Veronica Janssens.

De prachtige, driehoekige zaal in het M HKA, bijna leeg, voorzien van enkele toetsen, een hangend schilderdoek, een verticale streep olieverf daarover die doorloopt over de muur, over een stuk van de vloer. De lichtheid van de papieren strookjes van Guy Mees, de radicaliteit van Buren of Donald Judd, de humor van Bruce Naumans hoek in de woestijn, de sensualiteit van Hokusai.

En als pendant van de kale, ingehouden, driehoekige ruimte: de zaal met de toonkasten en de voorgeschiedenis, de oudere werken, als archiefstukken, als archeologie, als opengewerkt landschap, als model voor een nog te bouwen, vergeten stad, als een minimaal gedicht.

De prachtige gedichten van Bernd, die helder worden als hij ze voorleest. Op een avond, in een Antwerpse galerie, bevend, overdonderend.

Op een dag ontmoet ik Bernd in Factor 44. 'Weet je wat ik zou doen als ik les gaf?' vraagt hij. 'Ik zou een heel jaar lang met de studenten naar *De*

Maagd en het Kind omringd door Engelen van Fouquet gaan kijken, hier in het museum.’

Nu, enkele jaren later, vraag ik hem wat hij zo bijzonder vindt aan dit schilderij.

‘Zoals dat blauw geschilderd is en dat rood,’ vertelt hij, ‘dat vind ik *unheimlich schön*.’

‘En dat reliëf waarin je ziet hoe San Lorenzo geroosterd wordt. Het timpaan boven het hoofdportaal van de Grote Dom in Genua. Links en rechts zie je twee duivels. Die staan daar te lachen en te genieten van het spektakel.’ (Lohaus verdwijnt in een belendende kamer, komt terug met een blaasbalg, hurkt neer, begint lucht te blazen en schiet bulderend in de lach.) ‘Een van die duivels wakkert het vuur aan, lachend. En San Lorenzo zegt: “De andere kant ook alstublieft.”’

‘Nee, met haar borsten heeft het niets te maken. Voor borsten moet je bij Botticelli zijn, in de National Gallery in Londen: *Venus and Mars*. Venus heeft van die opbollende, korte mouwtjes zoals Sneeuwwitje... Dat zijn vier borsten voor mij.’

‘De mooiste borst vind je in een schilderij van Rubens in het Prado. In dat schilderij geeft de madonna de borst aan het kind Jezus. Dan komt Jackson Pollock en vliegt de melk zo weg. In één sprits, één spattende dripping... Ik kwam voorbij dat schilderij als ik naar de cafetaria liep.’

‘Mijn eerste moeder is overleden toen ik geboren ben. In 1940. Er was geen penicilline om haar te helpen. Mijn vader is drie keer getrouwd. Toen hij overleden is, heb ik een grafzerk voor hem gemaakt. Ik heb de namen van zijn drie vrouwen in het hout gebeiteld. Een vriend heeft het werk gezien. “Die staan nooit meer op!” lachte hij, “zulke zware balken!” (Lacht.) De kerkhoven in Duitsland zijn prachtig. Plastic is er niet toegelaten. Heel veel planten. Een paradijs voor ornithologen.’

‘Heb je mijn *Monument voor Bismarck* al gezien? Kom eens kijken! Ik heb het ingezonden voor een wedstrijd toen ik vierentwintig was. Het was het eerste werk dat door de jury werd geëlimineerd! En wat vind je van onze keuken? De mooiste kamer van het huis...’

Anders dan bij Tuymans, die de dreigende aanwezigheid van het voorwerp wil ontregelen of terugdringen in een weifelend, herinnerd beeld, omarmt Lohaus de tafel en de stoel, het struikelblok, de stapeling.

We begrijpen, in het geval van beide kunstenaars, de vaak verkeerd aangehaalde zin van Nietzsche, over de werkelijkheid die alleen verdraaglijk is als esthetisch fenomeen. In de wilde toeringen van het licht waarin wij weerloos worden en vergankelijk, tasten wij naar de vertraagde schaduwzijde, het lineaire, het grafische, het voor heel even gestolde maar wezenlijk even hopeloos vormeloze, en wij omarmen het.

Prachtige happenings in 1964, waarbij Lohaus blanco bladen uitdeelde. Lege, in te vullen ruimte. Accenten. Rustpunten. Kruispunten. Witregels. De spatie als leesteken.

De schuine streep als ingehouden, verzwegen, uitgestelde sabelhouw. De lijn. De rustende beitel.

De Mongoolse ruiter boer geworden. De rusteloze boer die de huid van de aarde alleen nog openritst in gedachten, op papier, met een heel scherp potlood dat nauwelijks het oppervlak raakt. Eén golvende, bijna boven het papier zwevende lijn: de evocatie van Anny slapend. Het landschap nogmaals.

Het Franse woord ‘épouser’, voor dingen die elkaars lijn volgen. ‘Une forme qui épouse un escalier,’ zoals Ann Veronica Janssens mij ooit vertelde. Een sculptuur die een glooiing in het Middelheimpark épouseert. Een blad papier dat zich voegt naar de muur. Balken die elkaar strelend naderen, overwelden, schragen, in evenwicht houden, niet neerdrukken.

Een rij staande balken aan de voet waarvan een rij gevallen balken, twee lijnen van een olifantenbuik, het naar de grond willen, het liggen, het rusten.

En dan is er de wanhoop aan de taal, de argwaan jegens het gepraat, het eigen gepraat, de ongesnoeide ketens van gedachten, het zichzelf al te luid horen spreken in het ijle, alsof je jezelf verliest of hopeloos probeert vorm te geven in klank, in een waaiende buitenkant, in een hopeloos representeren, een onhandig filteren van gedachten en gevoelens, een onhandig buiten de muren van zichzelf staan.

En dan de aandacht voor sporen. Het achtergelatene. De resten. Het overschot. De littekens die de wandelaar heeft achtergelaten aan het vel van de aarde. Het ritme van de sporen. Het getemde, gegrifte, zachte snoer.

En wanneer Lohaus spreekt, dan spreken oude liederen mee, waaraan hij een eigen draai gegeven heeft, en achter de moderniteit van een fluisterende Gainsbourg ontwaren wij de zachte praatstem van de jonge Charles Trenet in *Que reste-t-il de nos amours?* en achter Gainsbourgs nieuwe prosodie en woordkunst de woordspelingen van Maurice Chevalier. (Zoals achter *De fluitspeler* van Manet, met die vreemde, bijna abstracte achtergrond, portretten van Velásquez en Goya staan, die Manet in het Prado heeft gezien.)

Collages van Schwitters, vereenvoudigd, in de ruimte geplaatst.

Een verkleefdheid aan de collage vermengd met die vreemde voorliefde, terecht benadrukt door Denis Gielen, voor het onooglijke reliëf, de delicate weigering dieper te gaan dan de huid, in de allereerste sculpturen als jongeling, in het werken met de balken van azobéhout, in de prachtige collages en installaties met vellen papier of schildersdoek, waarbij een streep over de rand van het blad of linnen loopt en ook de muur of de vloer merkt, het minieme hoogteverschil overbruggend, minimaliserend.

Het harde hout en de harde steen dwingen tot economie, tot nederigheid. Door ze te kiezen, nodigt de kunstenaar zichzelf uit tot bescheidenheid, het materiaal wordt betrokken in een gesprek, de kunstenaar wordt dienaar, gesprekspartner, minnaar. De balken blijven vrijwel intact. Hun huid begint te leven. Alle accidenten worden zichtbaar. Het werk bestond al.

Alleen de manier waarop Proust naar de zee kijkt, in de weerspiegelende, glazen deurtjes van de wandkast in een hotelkamer, maakt de zee weer zichtbaar, en terwijl een scheepje vaart van het ene deurtje naar het andere, zoals in *Un Voyage en Mer du Nord* van Marcel Broodthaers, lijkt het alsof een reus die huppelend een berg afdaalt als voetsporen op het zeeoppervlak grote lichtvlekken achterlaat die naar beneden storten door snel in het wolkendek getrokken gaten.

De balken lijken strak. Strikt genomen zijn het readymades, bijna industrieel vervaardigde, minimalistische artefacten, maar het is anders,

de strakke vorm is schijn. Op een andere schaal bekeken, van dichtbij, langdurig, geeft het oppervlak een landschap prijs.

Lohaus is de architect van het onooglijke.

Zijn bronzen zijn modellen.

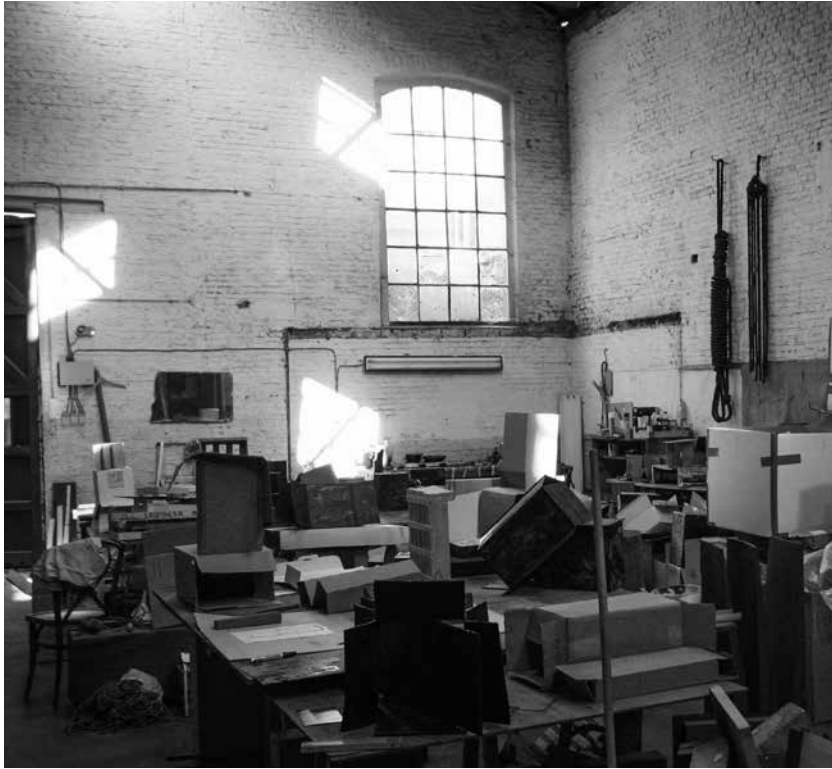
Grote, architecturale verwezenlijkingen bekijkt hij van teen tot kop. Hij kijkt hoe ze op de huid van de aarde rusten of erboven zweven.

Kniehoge sculpturen als tafelbergen.

Liggend op je buik naar de wereld kijken. Liggend op je zij. Liggend naast Proust in zijn hotelkamer.

En dan zwijgen.

3 maart 2006



In den beginne was het mes

Gesprek met Bernd Lohaus

Ein wahres Gedicht ist an die Muse gerichtet
um zu verschleiern daß es an niemand gerichtet ist.

(Gottfried Benn, uit het hoofd geciteerd
door Lohaus)

Tijdens vorige gesprekken met Bernd Lohaus (°1940) is mij altijd het contrast opgevallen tussen de soberheid van zijn werk (de ‘verstomming’ ervan) en zijn belezenheid, zijn visuele eruditie, zijn voorliefde voor anekdotes en verhalen. Vandaag ben ik bij hem op bezoek, omdat ik zin heb enkele van die beschouwingen uit zijn mond op te tekenen, opdat buitenstaanders beter zouden kunnen begrijpen hoe zijn werk voortkomt uit een consequent volgehouden stilering en een zoeken naar compacte elegantie.

Eerst is er de materie en dan is er het woord. Of het mes. Het mes is de beslissing, de lijn, het onderscheid, het standpunt. Pas met het woord en het licht wordt de nacht geboren. Vóór de komst van het mes is er alleen een vormeloos niets. De architectuur geeft het niets een vorm. Het niets wordt een doorgang. Het niets wordt ruimte.

Tijdens een vorig gesprek sprak Lohaus over een kunstwerk in Genua dat hem bijzonder had getroffen. Het ging om een timpaan met een stenen reliëf dat het roosteren van de heilige Lorenzo voorstelt. De rooster waarop de heilige ligt, is volledig uit steen gekapt, zodat je erdoor kan kijken. De vorm van de rooster keert terug in het gerasterde patroon van de grote deuren eronder. Ik vraag Lohaus of de overeenkomst tussen deze rasters hem heeft getroffen.

BERND LOHAUS: Ja, natuurlijk. Zowel de deuren als het timpaan zijn *unheimlich schön*. Ze reiken naar boven. De rooster is ook een knap staaltje van vakmanschap. Begin maar eens vierkante gaten te hakken in een steen! Ik weet wel hoe je het moet doen: eerst boor je een gat in het midden van de weg te hakken opening, en dan hak je met je beitel altijd in de richting van het boorgat. Want de brokstukken hebben lucht nodig om te kunnen wegspringen.

Onlangs vertelde je mij iets over de Heilige Bartholomeus van Rembrandt. Dat werk is bekend omwille van de pasteuze benadering, die bijvoorbeeld heel frappant is in het gegroefde voorhoofd van de heilige. Ik vermoed dat je je daarom zo tot dit werk aangetrokken voelt, maar ik ben er niet zeker van. Het mes zal je ook wel niet onverschillig laten. Of de samenkomst van het mes en de groeven, alsof Rembrandt dit werk heeft beeldbouwd of gesneden.

LOHAUS: Ik heb dat schilderij twee keer gezien in het Getty Museum. Het eerste wat opvalt, is dat Rembrandt de heilige voorstelt als een mens. De afgebeelde persoon ziet er helemaal niet uit zoals wij ons een heilige voorstellen. Bij Dürer en Cranach zien heiligen er veel heiliger uit. Wat mij daarin raakt, is het besef dat Rembrandt op straat moet hebben gelopen en ineens moet hebben gedacht, wijzend op een gewone man: dát is een heilige! Het tweede wat mij opvalt, is dat Rembrandt direct naar de essentie gaat door de man een mes in de hand te geven. Klak! We weten dat de heilige gevild wordt, maar in plaats van dat hele tafereel af te beelden, of zijn belagers te laten figureren, stopt Rembrandt dat mes in de hand van de heilige. Timoteus of Brutus verbergen hun mes in hun gewaad. Hier wordt het mes getoond. Dat is belangrijk.

Wat je daarin raakt, is niet zozeer het idee dat Bartholomeus zelf een vervolger had kunnen zijn, dat hij zelf ook maar een mens was, maar dat Rembrandt het bele verbaal geconcentreerd heeft in één beeld?

LOHAUS: Ja.

En dat aan dat beeld toevallig ook een mes te pas komt?

LOHAUS: Ja. Al gaat het wel om meer dan een mes. Het mes staat ook voor de bedreiging die voor de vervolgers uitgaat van de heilige. En die bedreiging bestaat in zijn macht over het woord. Ik weet niet wat Bartholomeus zagezegd misdaan had, maar ik vermoed dat hij is gedood omdat hij een ander wapen had dan het mes, namelijk het woord. Zijn woord is als een mes. Gisteren zag ik toevallig een documentaire over de nazipropaganda van Goebbels. Geen wonder dat de mensen daar ingelopen zijn, wat een rattenvanger!

Mackie Messer verbergt zijn mes ook: 'Doch das Messer sieht man nicht'. Ken je de versie waarin Brecht dit lied zelf zingt? Ik heb het hier op een plaatje. Hij kan helemaal niet zingen, maar dat is beter, want dan kan je naar

de tekst luisteren. Het is een prima demonstratie van zijn eigen theorie over het doorbreken van het vervreemdingseffect.

Over messen gesproken. Wat vind je hiervan?

Lohaus toont een cartoon waarop twee varkens voor de toonbank van een slager naast elkaar staan, een arm over elkaars schouder, en lief verklaren: 'Wir möchten gern zusammen in eine Wurst'. De kunstenaar begint onbedaarlijk te lachen: 'Zusammen in eine Wurst! Wat zeg je daarvan!'

Ik geniet van dit unieke moment. Ik ken niemand anders die zo hartelijk zou lachen om deze grap. Zelf zou ik er ook nooit echt hard om kunnen lachen, maar door Bernds enthousiasme zie ik wat er achter de grap schuilgaat. (Vaak begrijp ik het werk van kunstenaars beter nadat ik heb ontdekt waarom ze bepaalde zaken grappig vinden. Ik geef hiervan een mysterieus voorbeeld in *De Ligusters op de Sagittariuspromenade*, een tekst over het werk van Luc Deleu.) Op de vensterbank achter hem staan twee aan elkaar gebakken koekjes die elkaar lijken te zoenen. Ze doen denken aan *De kus* van Brancusi, waarvan de verstrengelde dubbelheid wordt herhaald in de gearmde varkentjes die samen zouden willen opgaan in één vorm, één balk, één nog niet door Ruckriem gekliefde steen, één dood, één aarde, één oermassa, één worst. De chthonische oervorm van de worst leeft in de nabijheid van het mes van de slager of de beeldhouwer. Elk individu is afgesplitste worst. Elk ik is een hunkeren naar een jij, naar een wij, naar een alles, naar een niets. Algauw vind ik in de prenten die we samen bekijken verschillende dubbele of symmetrische beelden: een gestileerd, symmetrisch, Afrikaans masker dat doet denken aan het gelaat van Antea in het gelijknamige schilderij van Parmigiano, een symmetrische peddel uit Oceanië en een dubbele stoel van Gaudí.

LOHAUS: Het is een meubel voor een gesprek, niet voor een discussie... Ik heb ooit een sarcofaag gezien voor twee personen. In Poitiers of Cluny.

In 'Vers une architecture' noemt Le Corbusier de gotiek een neurotische oplossing voor een verkeerd gesteld probleem, omdat het resultaat geen belder leesbaar volume oplevert. Maar het gedeeltelijk transparant maken van de muren, het naar boven reiken en vooral het naar buiten werken van de steunberen is wel degelijk functioneel. Ook het groeien van de Jugendstil of het werk van Gaudí beantwoordt aan een sculpturale functionaliteit. Of niet? Ik vraag dit nu, omdat je bewondering voor Gaudí's stoel mij op het idee brengt. Op het eerste gezicht zou je uit je werk geen bewondering voor zogenaamd organische architectuur kunnen afleiden, maar eigenlijk zie ik geen tegenstelling. Het gaat altijd om een functionaliteit, om een noodzakelijke vorm.

LOHAUS: Ja, echte gotiek is pure architectuur. In de Jugendstil is niks overbodig. En die schouwen van Gaudí trekken beter dan modernistische schouwen!

Een andere vraag die hiermee in verband staat, houdt verband met het feit dat je Dalí persoonlijk hebt gekend. Ik weet dat je hem in Spanje hebt opgezocht en aangeklampt op straat. Je hebt hem je tekeningen getoond. Hield je van zijn werk?

LOHAUS: Ik had op de Documenta van 1964 prachtige tekeningen van hem gezien. Toen Beuys mij op pad stuurde om te gaan tekenen, leven en uit te rusten, heb ik daarom Dalí als reisbestemming gekozen.

(Ik wijs op een ingelijste tekening van Lohaus die achter hem aan de muur hangt. Het werk bestaat uit een vel papier dat met een strook bruine plakband is vastgekleefd op een ander, groter blad. De strook plakband bedekt de volledige bovenrand van de tekening en is dus even breed. De tekening hangt eigenlijk te zweven, enkel opgehouden door de plakband. Onderaan de strook plakband bevindt zich een tweede strook plakband, die iets korter is, zodat je links en rechts een overkraging krijgt. Ik vertel Lohaus dat ik weet dat hij zijn bronzen sculpturen en deze tekeningen als een vorm van architectuur beschouwt, maar dat ik niet volledig begrijp of zie op welke manier. Wat ik weet over architectuur – bijvoorbeeld dat ze vaak een fascinatie inhoudt voor dingen die zowel klein als groot kunnen zijn – kan ik niet echt in verband brengen met zijn werk.)

Ik zou het nog even willen hebben over architectuur... Over wat dat woord voor jou betekent. Tijdens onze vorige ontmoeting vertelde je mij dat de bolte onder een van je bronzen sculpturen je deed denken aan een gedeeltelijk zwevend gebouw dat je in San Francisco hebt gezien. In deze tekening herken ik dezelfde bolte, dezelfde ruimte die onderaan ontstaat door de zware, balkvormige bevestiging bovenaan, maar toch denk ik dat ik niet alles zie.

LOHAUS: Het gaat om de bladindeling en de proporties. Het letterlijke verband met de architectuur is de architraaf. Weet je hoe de Grieken in de oudheid zo'n architraaf plaatsten? Eerst rolden ze een balk naar boven over een hoop zand, natuurlijk, maar uiteindelijk tilden ze die architraaf aan één zijde een beetje op door er aan de andere zijde een grote zandzak op te laten rusten, zodat het uiteinde van de balk een paar centimeter boven het kapiteel zweefde. Dan staken ze met een mes een gat in de zandzak, zodat die zachtjes leegliep. En dan begon het. (Hij voert met zijn armen en bovenlichaam een

trage, heen en weer wiegende dans uit, die toont hoe de stenen balk zachtjes gemanipuleerd werd om hem heel precies op het kapiteel te positioneren.)

Ik zie nu pas het verband tussen je tekeningen en je sculpturen met zware balken... Heb jij die zandzak-techniek ook gebruikt?

LOHAUS: Neen. Maar ik werk wel met ijzeren kogels. Ik laat de balken op een kogel rusten om ze zachtjes en precies te kunnen verplaatsen. Er bestaat een werk waar ik de kogel uiteindelijk heb achtergelaten als onderdeel van de sculptuur. Ik heb het in 1987 getoond in Luik.

Het beeld van de zandzak doet ook denken aan de worst en het mes.

LOHAUS: Je hebt gelijk. Het schoot mij te binnen terwijl ik erover vertelde.

Je houdt ook van architectuur met kleine lichtopeningen die zich boog in de ruimte bevinden. In je woonkamer hangt bijvoorbeeld een zwart-witfoto met een binnenaanzicht van een kapel van de architect Peter Zumthor. Je ziet een zwarte bolte met bovenin een boog van licht, een lichtribrug, een architraaf van licht gemaakt.

LOHAUS: Ja. Le Corbusier heeft ook zulke mooie ruimten ontworpen. In Évreux is hij daar het best in geslaagd, vind ik. Maar Ronchamp vind ik ook heel mooi. In Andorra heb ik ooit een Romaans kerkje gezien met een heel hoog, smal raam dat precies doormidden werd gesneden door een fijne zuil. *Unheimlich fein...*

(We zwijgen.)

LOHAUS: Een woord dat belangrijk is in mijn werk is 'frech'. Het betekent zoiets als 'osé', maar het gaat iets verder. Einstein, die zijn tong uitsteekt, dat is ook 'frech', maar ik bedoel het nog net iets anders. Je voelt dat wat je wil doen gedurfd is, maar je zet nog één stap verder. Je probeert over je eigen schaduw te stappen. Klak! *Nicht?* En dan komt het: *Pourquoi pas? Warum nicht?* Je voelt dat met de eerste hooimijten van Monet, of het eerste stilleven in de kunstgeschiedenis, uit 1470, in het Musée d'Unterlinden. Of het eerste bloemstuk, van Altdorfer, in de Pinakothek in München. Je voelt het ook in de Annunciatie van Bouts die in het Getty hangt. Dat rode gordijn, dat rode vlak: *unheimlich schön*. Links heb je dat zuiltje dat het raam verticaal doormidden snijdt en een tegenwicht vormt voor dat rode vlak.

Sommige werken brengen mij in vervoering. *Ich kann mich dafür begeistern. Leaves of Grass* van Walt Whitman of de *Cantos* van Ezra Pound. Sommige oden bezorgen mij een geweldige vervulling. Ik heb de *Cantos* onlangs geschonken aan een vriend die ook kanker heeft. Het begin van *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs!* De treinrit en het melkmeisje dat wordt beschenen door de zon. Of de beschrijving van de stofwolken op de weg en de harmoniërende kleur van het rijpe koren! Toen ik klein was en twee en een halve kilometer van school naar huis wandelde, over wegen van zandkleurige leem, heb ik ook zulke stofwolken gezien... Of die beschrijving van een Monet aan het eind van *Le temps retrouvé!*

In de romantiek zoekt de kunstenaar naar vervoering om zichzelf te vergeten. In een tekst over je werk die je mij hebt aanbevolen, stelt de auteur dat je werk een afwezigheid creëert. Jij bent het daarmee eens. Bedoel je dat in de zin van Marcel Broodthaers, in wiens werk een al te luide, eenzame stilte opklinkt, of in de zin van een afwezigheid van anekdotiek of biografie?

LOHAUS: Het tweede. Geen anekdote, geen biografie: puur zijn. De auteur van deze tekst is trouwens een kenner van het werk van On Kawara.

Waar we te maken hebben met een slechts schijnbare biografie?

LOHAUS: Ja, maar in zijn dozen zit wel altijd de gazet van vandaag. Je hoeft die niet te lezen. In één oogopslag herinner je je de sfeer van een bepaald moment, van een bepaald tijdperk. Mijn werk trekt zich nog meer terug.

Dat is juist de manier waarop het zich aan ons geeft. De generositeit ervan berust in het niet omkleed zijn met redenen, in de aanbidding van de naakte vorm en het naakte materiaal. In die zin leunt het trouwens meer aan bij Carl Andre, die een soortgelijke formele strakheid combineert met een liefde voor materialen en een betrokkenheid op de ruimte.

LOHAUS: Ja, dat vind ik ook.

Donald Judd schreef over Giacometti dat bij een van de eerste kunstenaars was die met zijn sculpturen iets zei over de ruimte eromheen.

LOHAUS: Als je denkt aan zijn *Kat* schijnt dat wel te kloppen. Als je haar van opzij bekijkt, lijkt het alsof je twee schragen ziet waarop een tafelblad

rust dat in profiel alleen een lijn laat zien. Ik vind dat niet slecht gezegd van onze Judd.

(We zwijgen.)

LOHAUS: Wat denk je? Zullen we eens naar Brecht luisteren?

9 maart 2006



Zes stuifmeeldraden

Gesprek met Bernd Lohaus

Mijn eerste bezoek aan het atelier van Bernd Lohaus (*1940) dateert uit 1995, toen ik hem een bezoek bracht met Ann Veronica Janssens en Walter Swennen. Het was een memorabele dag, gelardeerd met tientallen, wonderlijke voorvallen. Een van de dingen die hij ons die dag toonde, was de sculptuur waarmee hij in de vroege jaren zestig is afgestudeerd aan de academie van Düsseldorf. Het waren twee naast elkaar liggende balkjes, niet langer dan 60 cm. Beuys had ze op een tafel gelegd om ze tentoon te stellen. Het eerste balkje was eigenlijk de helft van een balkje met een vierkante doorsnede: met een brede basis en een zadeldak met een hoek van 90°. Het tweede balkje had een scherper dak en was aan één uiteinde breder dan aan het andere. Het eerste balkje was een ready-made. Het tweede balkje was door Lohaus geschaafd tot het bij het eerste balkje ging horen. 'Mijn ouders waren teleurgesteld toen ze dit werkje zagen als vrucht van mijn jarenlange studies,' vertelde Lohaus... Ik herinner me hoe we alledrie zwijgend naar de twee balkjes bleven staren, hun artistieke kracht afmetend aan de teleurstelling van Lohaus' ouders.

De tweede keer dat ik Lohaus' atelier bezocht was exact een jaar geleden, in de lente van het jaar 2006. Getroffen door een prachtige sculptuur van hem die ik had gezien in een Leuvense kerk, had ik hem voorgesteld een film over hem te maken en een tentoonstelling te organiseren. Zo kwamen we terecht in zijn atelier, waar we een sculptuur probeerden te maken met twee paletten, een paar dozen en enkele balken.

Intussen zijn we weer een jaar verder. Eén van de drie paletten heeft al een bronzen replica. Het is een prachtig werk geworden, met de zilvergrijze patine van verweerd cederhout. De tweede palet is in de maak. De derde bevindt zich nog in een proefstadium.

Dinsdag, 27 maart 2007. Het is negen uur 's ochtends. Zowel Lohaus als ik schuifelen rond in een soort bureau dat grenst aan zijn atelier. Overal staan en liggen kartonnen dozen, hier en daar hangt een tekening of een affiche aan de muur. Op de schoorsteenmantel staan een paar sculptuurtjes.

Lohaus zet koffie. Ik probeer een foto te maken van een amaryllis en van een klein werkje dat ik voor het eerst opmerk. Het bestaat uit twee metalen veren van ongeveer vijftien centimeter hoog, met een diameter van zo'n vijf centimeter. Een van de veren, de krachtigste, staat rechtop. De tweede veer staat ook recht, maar is schuin verzonken in zijn compagnon, het hoofd half verdwenen in zijn borst. Het licht in het vertrek is schaars. De amaryllis, die zonder steel op de bovenrand van een laag glas rust, gloeit donker op. Lohaus komt naast mij staan, twee kopjes dampende koffie in de handen.

'Zes stuifmeeldraden,' zegt hij. 'Altijd zes. Kijk hoe ze priemen. En hoog daarboven, reikhalzend, klaar om bestoven te worden: de stamper. Zo mooi... En ze blijven mooi.' Hij neemt een verdroogde amaryllis tussen duim en wijsvinger. 'Ze blijven altijd mooi. Ken je de steel van de amaryllis?'

'Ja, een dikke steel.'

'Kijk eens hoe weinig daarvan overblijft! En het blijft mooi!'

Ik kijk naar het donzen, fluwelige oppervlak van de verdroogde bloemen die zich overal in het atelier bevinden. Lohaus maakt aquarellen die bloemen voorstellen. Altijd ligt er wel een aquarel op zijn tekentafel, al dan niet afgewerkt. Tot vandaag dacht ik dat de verdroogde resten van zijn modellen bleven staan omdat Lohaus te lui was om ze op te ruimen. Nu zie ik hoe mooi je ze kan vinden als je ze werkelijk bekijkt. Het doet mij denken aan een plant van Kris Vanhemelrijck, die ik in zijn keuken al tien jaar twee meter naar beneden weet hangen, altijd grotendeels verdroogd, met slechts enkele groene blaren.

'Ik heb liever dat je niet teveel foto's maakt,' zegt Lohaus. 'Gisteren kwam ik een dame tegen en die zei: "Oh, u bent de man van de bronzen paletten," terwijl die nog nooit tentoongesteld zijn. Ze had er een foto van gezien op jouw website.'

'Dat is geen foto van de bronzen palet,' zeg ik, 'maar van het houten origineel. Die foto staat er al een jaar op.'

'Ja, die foto ken ik,' zegt Lohaus. 'Hij heeft mij geholpen het werk te maken. Maar ik heb liever niet dat je zo'n foto's publiceert voor het werk af is. Zolang ik nog met de blokjes speel, heb ik liever dat die foto's binnen blijven... Heb ik je al eens verteld dat mijn vader mij probeerde te leren tellen met blokjes? Hij zette één blokje voor mijn neus en ik zei: "één". Hetzelfde met twee en drie. Maar bij het vierde blokje zei ik altijd: "vijf". Hij werd daar erg boos om. Op een dag heb ik hem zo'n blokje in het gezicht gegooid. De hele familie had het gezien. Het was een verhaal dat ze altijd opnieuw vertelden. Ze hadden dat heel moedig gevonden voor een driejarige. Dit was nog voor de anti-autoritaire opvoeding natuurlijk, in 1943.'

'Misschien wilde je liever spelen met die blokjes, samen met je vader, in plaats van te leren tellen?'

'Dat zou best kunnen. Luc Deleu heeft ooit hetzelfde gezegd.'

'Dit sculptuurtje heb ik nog nooit gezien,' zeg ik, wijzend naar de twee ijzeren veren.

'Dat klopt,' zegt Lohaus, 'het is een jeugdwerk. Ik heb het vorige week teruggevonden in een doos. Het is nog tentoongesteld tijdens een "Rundgang".'

'Wat is een "Rundgang"?' vraag ik.

'Dat is wat ze in België een "jury" noemen. Het atelier werd opgeruimd, de professor maakte een keuze uit de werken van de studenten en stelde een soort van presentatie samen. Zo heeft Beuys dit werkje nog tentoongesteld.'

'De docent selecteerde de werken?'

'Ja. Op een keer heeft Beuys ook gedichten van mij op een tafel gelegd. Hij bedoelde daarmee: Kijk, hij is ook dichter.'

'Het is duidelijk een werk van jou,' zeg ik, 'het zijn twee vormen die zich naar elkaar voegen. Het is mooi te zien hoe een oeuvre altijd lijkt terug te keren naar de oorsprong.'

'Ja,' glimlacht hij. 'Zoals een spiraal.'

'Zoals een veer?'

'Ja.'

'En hoe had Beuys die veer-sculptuur dan tentoongesteld? Waren er nog meer werken te zien?'

'Ja, de hele wand hing vol. Soms hing hij er ook werk van zichzelf bij. Zo heeft hij voor de eerste keer de *Fettstuhl* getoond, opgehangen aan de deur van het klaslokaal. Eigenlijk was het de bedoeling van de "Rundgang" dat de leraar tegenover zijn collega's verdedigde waarom hij een student in zijn klas had toegelaten. Hij moest zijn keuze verdedigen. Ik vond dat een goed systeem, omdat sommige studenten niet zo goed over hun werk konden spreken.'

'Jij, bijvoorbeeld.'

'Ja, ik heb altijd onsamenhangend gesproken.'

'Dat dacht je, althans.'

'Ja, ik had die indruk. Nu nog, trouwens.'

'En je vader was advocaat. Die kon het waarschijnlijk wel goed uitleggen.'

'Ja... Het was een heel helder man...'

'Vandaar misschien ook de bewondering van je zussen, toen je boos werd op je vader?'

‘Welja, alles was wel héél duidelijk voor hem. Terwijl hij zich soms ook wel eens vergiste, natuurlijk, in al zijn klaarheid.’

‘Werd je daarom tot Beuys aangetrokken, omdat die een niet nader te bepalen gezag uitstraalde? Een gezag dat berustte om moeilijk te doorgronden, onopgeloste zaken en donkere hoekjes, waar iemand kon proberen te worden wie hij was?’

‘Misschien wel. Maar hij kon ook wel heel duidelijk zijn. Als een tekening hem niet beviel, dan scheurde hij die gewoon kapot. En toen we daartegen geprotesteerd hadden, dan maakte hij er aantekeningen op of hij verbeterde ze. Zijn grootste kwaliteit was dat hij aankomende kunstenaars met verschillende talenten naast elkaar kon dulden. In één hoek van het atelier had je Immendorf, in een andere hoek Palermo, in het midden had Ruthenbeck zijn eerste ashoop gemaakt. Dan was er nog een gevaarlijke Nederlander die met messen speelde. Ik maakte dingen zoals de coudrages, de twee veren die je pas hebt ontdekt, en die twee driehoekige balkjes die daar achter je liggen.’

Achter mij herkende ik de twee driehoekige balkjes waarmee Lohaus is afgestudeerd. Ze lagen gewoon op de grond, half verborgen onder een stapel kartonnen dozen. Alleen een echte kenner zou ze hebben opgemerkt.

‘Je bureau rust ook op driehoekige balkjes,’ zeg ik.

‘Ja, omdat het hier wel eens overstroomt. De balkjes zijn afkomstig van sinaasappelkistjes die ik gedemonteerd heb.’

Na deze woorden verlaten we het bureautje en betreden we een ruim atelier, dat verlicht wordt door pas vernieuwde dakvensters. We gaan zitten in twee vouwstoelen met linnen zittingen en kijken naar een werk in wording: op een houten palet rust een toegevouwen, grote, kartonnen doos. Het oppervlak van de toegevouwen doos stemt ongeveer overeen met dat van het palet. De vormen lijken voor elkaar gemaakt. Aan onze kant vertoont het toegevouwen karton een diepe, duistere plooi.

‘Een soort van amaryllis,’ zei ik, ‘wachtend om bestoven te worden.’

‘Ja, het heeft iets vrouwelijks in vergelijking met het robuuste van het palet.’

Ik loop rond de sculptuur. Aan de andere kant vertoont de gevouwen, maar zich lichtjes oprichtende, kartonnen doos een mooie glooiing, waarbij de voorste rechterhoek zich op het laagste punt bevindt en de achterste linkerhoek op het hoogste, als een zachtjes steigerende vlieger. Deze glooiing doet denken aan de sculptuur in het Middelheimpark en aan de hellende vlakken van sculpturen zoals *Eupen*.

‘Anny houdt niet van deze stompe hoek,’ wijst Lohaus.

‘Ik vind deze sculptuur mooier dan onze eerste poging, waarvoor we een grote blok hout op het palet hadden gelegd,’ zeg ik. ‘Dat werk vond ik te teatraal.’

‘Ja, dat is intussen deze sculptuur geworden,’ vertelt Lohaus. Hij kantelt een rechtopstaand palet in vlakke positie en legt er scheef een kort balkje op, dat voor een vierde over de rand van het palet hangt. Het balkje is iets te dik om een balk van een palet te kunnen zijn. (In een palet zitten trouwens geen balken.) Maar het is rank genoeg om de indruk te geven dat het er een onderdeel van had kunnen zijn. Het werk is als de geboorte van een balk uit een palet. Het ligt erbij alsof het toevallig werd neergelegd. Ik vind het een prachtige sculptuur. Iets van de schijnbare eenvoud en kracht van Lohaus’ werk hangt samen met het feit dat het volledig onzichtbaar kan zijn en vervolgens met twee handbewegingen kan worden samengesteld.

In september zullen de drie paletten tentoongesteld worden in de galerie van Stella Lohaus.

‘Wordt het niet moeilijk om deze werken te plaatsen?’ vraag ik.

‘Waarschijnlijk niet,’ antwoordt Lohaus. ‘Ze kunnen allemaal op een rij staan. Dat zal wel werken.’

Nadien brengen we een bezoek aan een depot op een andere plek in de stad. Ik zie er tientallen, oude werken, zoals rechtopstaande paletten die een onbewerkt en eenvoudig beschilderd of betekend schildersdoek dragen. En werken met touwen. En platte stenen. En dan de bekendste werken, met de azobé-houten balken.

‘Kijk,’ zegt hij. ‘Dit werk heb ik gisteren voor het eerst samengesteld.’

De sculptuur die hij aanwijst, bestaat uit drie balken. De langste balk ligt recht voor ons, verticaal. Aan het hoofduiteinde, aan de rechterkant, rust een tweede balk, horizontaal, als de dragende balk van een galg. In de oksel van beide balken, verticaal, rust een derde balk, die een paar centimeter minder hoog is en enkele millimeters te kort is om gelijk te komen met de tenen van de eerste balk.

‘Deze sculptuur heet *Beersel*,’ zegt Lohaus. ‘Ik heb haar speciaal gemaakt voor de donkere ruimte in het Herman Teirlinckhuis. Dat is ongeveer een jaar geleden gebeurd, bij de firma die dit hout verkoopt. Ik wandel dan rond tussen de balken en probeer de juiste stukken te vinden om een sculptuur samen te stellen. Ik stel de sculptuur ter plaatse samen, in mijn hoofd. En gisteren heb ik haar voor het eerst daadwerkelijk samengesteld. Daarom

liggen de balken nog op blokjes, zodat ik er nog bij kan met de transpalet om kleine wijzigingen aan te brengen. Ik ben er blij mee, maar ik zou eens willen kijken of de kortste balk niet gekanteld kan worden, zodat die kerf onzichtbaar wordt. Wat denk je, kan je overweg met een transpalet?

1 april 2007.

Een brok werkelijkheid

Gesprek met Peter Buggenhout

De sculpturen van Peter Buggenhout (°1963) berichten over de werkelijkheid op dezelfde manier als bomen, koraalriffen of wolken: door er deel van uit te maken. Ze doen dat op een lichtjes verschillende manier doordat ze door iemand gemaakt zijn. Het zijn geen afbeeldingen, maar maakfels, die op een analoge manier berichten over de werkelijkheid: poëtische konterfeitsels gelost door hun maker, op zichzelf staand, solitair, maar aan ons gegeven. Victor Sjklovski omschreef kunstwerken in de eerste helft van de vorige eeuw als 'aan de werkelijkheid toegevoegde texturale voorwerpen'. De toeschouwer staat paf. Hij of zij ziet, voelt en denkt dingen die door het voorwerp worden opgeroepen, maar die nooit duidelijk afgebakend lijken. Ons brein hort, omdat het geen leesbaar beeld over de textuur kan draperen om het voor ons te normaliseren en zo te verbergen, waardoor we de indruk hebben oog in oog te staan met een ding dat zich toont.

Ik wijs op twee aan de oppervlakte van een sculptuur drijvende vormen, die lijken op de zolen van reusachtige schoenen, maar het duidelijk niet zijn.

PETER BUGGENHOUT: Dat zijn schoenen van een carnavalspop die ik heb samengeperst. Soms is het goed een miniem herkenbaar element te bewaren, bijvoorbeeld het dopje van een limonadefles, een sigarettenpeuk of een tandenstoker, zodat de toeschouwer, tijdens zijn wandeling rond de sculptuur, zich plotseling heel even thuis gaat voelen in de autonomie van het beeld. Eerst wil de sculptuur niks met je te maken hebben, maar dan herken je ineens de vorm van een schoen. Je bent even mee. Maar dan blijkt het niet om een echte schoen te gaan en lijkt het beeld je opnieuw te ontglippen. Zo gaat het ook in het echte leven: we wandelen van punt naar punt, we denken dat ons leven coherent is, maar dan blijkt het weer volledig vormeloos te zijn.

Ik wil dingen maken die we niet begrijpen, die je niet kan pakken, benoemen of thuisbrengen om jezelf een vanzelfsprekend veilig gevoel te bezorgen. De bedoeling is niet de mensen van streek te maken, maar omgekeerd: ze een geborgenheid laten ervaren in een onvoorspelbaarheid, een onvoorstelbaarheid, een complexiteit, door hen te confronteren met sculpturen die geen afbeeldingen of symbolen zijn, maar analogieën, waarin de kronkelige wegen van de werkelijkheid zich op een parallelle manier herhalen. Ik ervaar de wereld rond

mij als een ogenschijnlijk vormeloze collage, ophoping, stapeling of opsomming, maar ik voel mij daar niet door bedreigd, ik vind dat niet gruwelijk, de wereld is gewoon zo. Als je naar een gevel kijkt, bijvoorbeeld, dan zie je dat ergens vroeger een uithangbord heeft gehangen, dat de ramen vervangen zijn, dat er een plastic dakgoot bijgekomen is, enzovoort. In ons lichaam zijn ook onnutte stukken reptiel achtergebleven en onze zenuwbanen lopen niet recht naar beneden, ze kronkelen. De wereld is broksgewijs en met schokjes in elkaar gepuzzeld zonder een geheim vooropgezet, voorspelbaar plan. Dat is ook zo tijdens een gesprek. Jij zegt iets, ik zeg iets, dan zeg jij weer iets en zo gaan we door tot het gesprek is afgelopen, zonder dat we een samenhangend beeld hebben van wat er eigenlijk besproken is. Wat overblijft, is het gevoel dat het een aangenaam of een onaangenaam gesprek was...

Opgenomen in een reusachtige schroothoop

BUGGENHOUT: Sculpturaal gesproken betekent dit dat ik ervan hou opgenomen te worden in een groter sculpturaal geheel. De sculpturen die ik onlangs in Israël toonde, waren $9 \times 9 \times 4$, 4 en $6 \times 6 \times 3$ meter groot... Ik zag in een documentaire eens de kunstenaar Ad Visser aan het werk op een reusachtige schroothoop. Dat leek mij de ultieme kick! Het deed mij denken aan Pirsig, die in *Zen en de kunst van het motoronderhoud* een onderscheid maakt tussen de mecaniciens die zijn gereedschap mooi ordent en de motor van buitenaf beschouwt en de mecaniciens die in zijn gerief lijkt te verzuipen. Als student heb ik veel geleerd van Herman Note, filosofiedocent aan Sint-Lucas Gent, die het eens een heel jaar heeft gehad over de paradijselijke toestand, die stopt zodra je je er bewust van wordt. Mijn werk heeft nog altijd te maken met de wens te vergeten en volledig op te gaan in iets dat groter is. Ik heb dat ook herkend in de tentoonstelling *Altäre* van Jean-Hubert Martin, waarin je zag hoe altaren in Azië en Afrika alsmat blijven groeien, overdekt met pluimpjes, leem, offergaven, besprenkeld of bestoven met bloed, enzovoort, tot de voudou priesters 'in' hun altaar lijken te zitten, als in een schrijn waar ze deel van uitmaken. Ze staan er niet buiten, zoals Petrarca vanop de Mont Ventoux afstandelijk en vanuit vogelperspectief naar beneden keek.

Oorspronkelijk was je schilder.

BUGGENHOUT: Tot 1990 heb ik olieverfschilderijen gemaakt die ik helemaal of gedeeltelijk bestrooide met pigmenten en nadien fixeerde. Ik wilde alles uit de kast halen en in de geest van de informele schilders uit de jaren vijftig schilderijen maken die autonoom waren, maar ik scheen niet te kunnen

ontkomen aan de symbolische dimensie van het schilderij. Tussen 1990 en 1995 heb ik dan gezocht naar andere vormen en zo ben ik begonnen sculpturen te maken met koeienmagen en paardendarmen. Wat mij daarin boeide, was het idee dat onze ingewanden van binnenuit onze vorm bepalen. Ik keerde dat om en trok de magen en darmen over voorwerpen en assemblages om tot nieuwe vormen te komen. Hier en daar vulde ik ze extra op. Toen al ging ik op zoek naar vormen die je niet kan benoemen of memoriseren, zonder dat dit voor mij gepaard gaat met onbehagen. Wat doen we anders, bijvoorbeeld op het moment dat we vrijen, dan ons onderdompelen in een onbenoembare wereld?

Maar als je kijkt naar de manier waarop het licht mijn sculpturen raakt, dan zie je dat ik een schilder ben gebleven. Ik laat het licht haperen. In mijn tekeningen keer ik dat om. Daar wil ik dat het licht penetreert, alsof het oog naar binnen gaat. Verder ben ik ook daar op zoek naar onbenoembare vormen, die ik probeer te verkrijgen door blauwdrukken te maken die ik telkens weer afwas. De meeste tekeningen bestaan uit een vijftiental lagen, waarbij je niet kan zien welke laag er het eerst was. Het doet mij denken aan de manier waarop een strand gevormd wordt door de aanspoelende en zich terugtrekkende golven: op elk ogenblik toont het zand zowel de huidige toestand als de geschiedenis van die toestand. Bij mijn tekeningen en sculpturen is het net zo: ik weet niet hoe het er uiteindelijk gaat uitzien, maar ik weet wel dat ik dingen wil maken die *zijn* in plaats van dingen die het *over iets hebben* en ik weet welke handelingen ik moet stellen om ze te laten ontstaan. In het geval van de tekeningen was het bijvoorbeeld belangrijk vergeeld papier en een zwarte tekening te vermijden, omdat je dan meteen vastzit in het idee van een tekening. Vandaar de purpere schijn die je hier en daar ziet, die het geheel kouder moet maken.

Vandaag verstuij je stof zoals je vroeger pigment strooide.

BUGGENHOUT: Ja. Uiteindelijk is mijn werk heel coherent. De verschijningsvorm is niet veel veranderd, maar inhoudelijk staat het scherper. Patricia De Martelaere heeft daar een mooi boekje over geschreven. Als je jong en eerlijk bent, wil je graag andere, nieuwe dingen maken, maar via allerlei omwegen kom je telkens weer terecht bij jezelf. Je hebt die omweg nodig om het authentieke door te trekken en niet te laten verzanden in reducties of clichés. De af te leggen weg kan ook nooit logisch zijn. Het is zoals wanneer je een spijker in de muur wil slaan, maar geen hamer hebt: elk voorwerp kan dan dienstdoen. Conrad zegt dat ook in *Heart of Darkness*: onze overlevingsdrang maakt ons efficiënt. De logica komt pas achteraf.

6 maart 2009



Over spontane zelfontbranding en andere nijpende zaken

Nocturne in E-flat major over de tekeningen van Carole Vanderlinden

Het gebeurde in het onooglijke gat A, waar nog grote, oude bomen staan, ondanks de onstuitbare kapwoede van onze volledige natie, dat ik tijdens een inktzwarte vriesnacht een droom onderging die de volgende beelden en woorden bevatte, zij het misschien niet in dezelfde volgorde. Net vóór de droom werd ik wakker en ging ik vóór het raam staan. Het was een nacht van orakelen, waarin donkergekleurde vogels opgejaagd werden door onzichtbare roofdieren en onrustig van boom naar boom vlogen. Er reed een staaltrein voorbij, die het huis een minuut lang liet daveren Ik dronk een glas water en ging ten slotte weer naar bed.

In mijn droom verscheen Auguste Rodin, die af en toe over zijn baard streek. Hij zag er moe uit, maar tevreden. Hij had geen zin om te praten, nipte aan zijn glas wijn en keek naar het bijna zwarte gefladder in de nacht. Ik herinnerde hem aan zijn gesprek met Paul Gsell, die hem tijdens een wandeling had toevertrouwd dat hij zwanen domme vogels vond.

‘Ja,’ had Rodin lachend geantwoord, ‘maar ze hebben de intelligentie van de lijn.’ Rodin keek weg van de nacht en sprak tot mij: ‘De meeste mensen denken dat de gotiek zo prachtig is, omdat ze werd geïnspireerd door de godsdienst; alsof de lelijkheid van de hedendaagse kunst te wijten is aan een gebrekkige vroomheid...’ Hij zweeg even. ‘Ik hecht geen geloof aan de doctrine dat een idee een kunstwerk grootser kan maken, ik denk eerder dat het idee verrijkt wordt door de kracht die voortvloeit uit de arbeid. Op zichzelf beschouwd is elk idee erg arm.’

Naast Rodin zat Louis-Ferdinand Céline, ook omringd door de nacht. Hij dronk niet. ‘Ideeën! De encyclopedieën staan er vol van! Maar nieuwe vormen! Daar wringt het schoentje! Een nieuwe stijl! Een nieuw muziekje! Zoals die zware trein die zojuist voorbijreed! Het huis rammelde als een geraamte! Recht naar de emotie! Geen omwegen! Al moet je wel een beetje schaven, natuurlijk, en een stok breken opdat hij recht zou lijken in het water. Zonder arbeid lukt het niet, daar heeft Auguste gelijk in.’

‘Niemand werkte harder dan Manet,’ vervolgde Zola. ‘Zijn kracht was dat hij schilderijen met mislukte gedeelten, omdat hij er te lang aan had gewerkt, durfde laten bestaan. En tegelijk dingen onaf durfde laten, of met opzet niet schilderde, zoals de zwarte kat in *Olympia*, een plat vlak, een zwarte vlek die hij daar nodig had.’

‘Een kunstwerk is een artefact, een textuur, een nieuw gemaakt ding, dat aan de werkelijkheid wordt toegevoegd op zo’n manier dat die als nieuw wordt ervaren,’ sprak Viktor Sjklovski. ‘Etnologen denken dat literatuur voortvloeit uit plaatselijke gebruiken, maar het is juist andersom, zoals Céline zegt. Een uithangbord moet naar beneden donderen om ons ondersteboven eindelijk correct te laten lezen wat erop staat.’ (Hij leegde een glas vodka.) ‘Hoe had Dido op een verrassende manier koningin kunnen worden dankzij de list van de koeienhuid als iedereen op de hoogte zou zijn geweest van dit gebruik? Het kunstwerk komt uit den vreemde of het komt niet.’

Céline knikte. Sjklovski vulde een nieuw glas. Er viel een zwijgen. Ik zocht naar woorden, maar vond er geen. Toen keken ze alle vier naar mij. ‘U bent geen kunstenaar. U bent geen schrijver. Maar u zou graag iets zinnigs toevoegen aan het werk van een kunstenaar die volgens u sterke schilderijen maakt. Dat is het toch?’ vroeg Rodin. ‘Hebt u het gevoel dat de vorm van haar werk het idee ervan sterker maakt?’

‘Ik denk dat de vorm het idee geworden is,’ sprak ik. ‘Er is buiten de vorm geen idee meer, tenzij het idee van de kunst... En als u mij vraagt wat de kunst is, vandaag, dan zou ik haar omschrijven als het recht dat iemand opeist te zijn wie hij of zij is, hoe hij of zij is, waar hij of zij is.’

‘De idee van de vrijheid, bedoelt u?’ vroeg Zola. ‘Zoals Jacques-Émile Blanche lang na mijn dood opmerkte dat het boeket van *Olympia* een verzonden boeket is, dat je nergens kon kopen. Een verzameling vlekjes die Manet daar nodig had! Zich eerst zo tegen mij verzetten – ik, die Manet nog van straatschoffies heb gered, die hem met stenen bekogelden –, eerst op mij neerkijken, maar nadien mijn argument van de platte kat gewoon herhalen!’ Hij sloeg met de rechterhand op zijn dij. Enfin soit, de vrijheid bloemtuijen te schilderen, die nergens verkocht worden. Die vrijheid begrijp ik.’

‘De tekeningen van deze kunstenaar verschillen sterk van haar schilderijen,’ sprak ik. ‘Niet door hun onderwerp, thema of formaat, maar gewoon omdat ze niet geschilderd zijn met verf op doek. Dat is wat ik bedoel. Haar schilderijen zijn van verf gemaakt en van schilderen, van lang kijken en van tobben, van overschilderen, van uitwissen en van nog eens te proberen.’

De tekeningen tonen dezelfde vormen en onderwerpen, maar ze zijn anders, transparanter. De thema’s zijn dezelfde, dat zei ik al, en de onderwerpen ook: we zien vogels en bloemen en kromme, constructivistische composities, zulke dingen, maar wat eigen is aan haar schilderijen en tekeningen, is dat zij ze heeft gemaakt en niet iemand anders. Dat ze de grenzen aftast van wat mogelijk is binnen haar wereld van denken, voelen en handelen, en dat ze zo naar het onaffe zoekt binnen een domein dat ze zou kunnen beheersen, maar daardoor ook zou kunnen doodknippen.’

De vier mannen zwegen. In de nachtelijke stilte hoorden we alleen het gefladder van onzichtbare vogels en het kloppen van Sjklovski, die nu rechtstreeks uit de fles dronk.

‘Is ze trouw aan haar visie op de natuur?’ vroeg Rodin. ‘Is ze trouw aan zichzelf?’ vroeg Zola. ‘Is ze trouw aan de emotie?’ vroeg Céline.

‘Is er nog wat te drinken?’ vroeg Sjklovski. ‘Gelukkig heb ik zelf een extra fles meegebracht... Ik wilde treinmachinist worden, als kind, maar nu ben ik criticus. En het is zoals Tsjechov een van zijn onsterfelijke helden laat zeggen: “Ernstig zijn ze allemaal, allemaal uitgestreken gezichten, allemaal praten ze alleen maar over de ‘essentie’, ze filosoferen, maar ondertussen kunnen ze allemaal zien dat de arbeiders walgelijk slecht te eten hebben, dat ze moeten slapen zonder hoofdkussens, met wel dertig, veertig man op één kamer, overal luizen, stank, vocht, een door en door verrotte moraal... En ’t is duidelijk dat wij al die mooie gesprekken alleen maar voeren, om niet naar onszelf en anderen te hoeven kijken.”

Toen begon hij zijn laarzen te poetsen, maar hij hield niet op met spreken. Hij was niet meer te stuiten. ‘Waarom worden er zoveel familieleden vermoord in de literatuur?’ vroeg hij. ‘En waarom wordt er zoveel geflirt met moeders en zussen? Het antwoord is duidelijk. Omdat je zonder moord en seks geen meeslepend verhaal kan schrijven. Het hoofdpersonage moet iemand vermoorden of verliefd worden op iemand. Maar hij moet die persoon kennen, natuurlijk. En wie kennen wij, behalve onze familieleden?’

Bijna niemand. Ziedaar het materiaal van de schrijver. Het is beperkt. En met dieptepsychologie heeft het weinig te maken.' Hij nam een langdurige slok van zijn fles.

Buiten fladderden de vogels. Plotseling hoorde ik mezelf zeggen: 'Wat een fijne oplossing van Sofocles om zijn held een vreemde te laten doden, die pas later zijn vader blijkt te zijn. Ofwel de oplossing van Camus, wiens held gewoon zelf de vreemde is, en die daarom om het even wie kan doden.' De vier mannen knikten.

Toen sprak Zola. 'Drink niet zoveel,' zei hij tegen Sjklovski. 'Ik heb een treinmachinist gekend die wegens buitenmatig drankgebruik tot spontane zelfontbranding is gekomen. Zo'n einde zou ik u ontraden.'

'De mensen vreten en zuipen zich vol,' sprak Céline, 'en ze neuken als de beesten. Wie heeft er behoefte aan een moraal? Het enige wat telt, is het werk. Daarin ben ik het eens met Auguste. Alleen de arbeid telt. De arbeid en de ontroering die opgeroepen wordt. Het is zoals Viktor zegt: dieper moeten we het niet zoeken. Een gebroken stok lijkt recht als je hem in het water steekt. Dat is ons werk. Het stokje juist breken. Niet makkelijk, maar doenbaar. En dan recht vooruit, zoals de trein in uw tuin. Op de rails blijven en nergens voor stoppen.'

'Ik heb veel over Cézanne nagedacht,' sprak Zola zacht, 'en ik denk nu dat Pierre Loeb gelijk heeft: dat de man schilderde zoals de bergen rond hem waren. Schots en scheef en gebroken. Die rotsen zaten in hem, in zijn manier van zien.'

Sjklovski had zijn fles dichtgeschroefd en achter zich op de grond gezet.

'Trouw aan de natuur!' herhaalde Rodin. 'Als uw kunstenaars trouw is aan de natuur, en als zij leert de stok juist te breken, zoals Céline zegt, dan heeft zij alles gedaan wat ze kon. Want meer kan ze niet doen.'

30 maart 2013

Mon seul désir

Gesprek over de tekeningen van Carole Vanderlinden

Ik werd wakker door een soort geknisper. Naast mij zat een lange, magere man een sigaret te rollen. Het was Jack Palance, die in het nieuwe album van Lucky Luke opnieuw de gedaante van Phil IJzerdraad had aangenomen, doodgraver was geworden en in zijn vrije tijd silhouetten uitknipte. Ik wilde rechtop gaan zitten, maar zijn dunne linkerhand duwde mij bedaard maar krachtig weer in het kussen.

'Iemand vertelde mij eens,' sprak hij met lage, zachte stem, 'dat het oeuvre van een schilder uiteindelijk op hem of haar gaat gelijken, zoals twee echtelieden die al een halve eeuw samen zijn... Over mijn werk wordt gezegd dat het er nogal simpel uitziet, maar heel ingewikkeld is... Ik vraag mij af wat dat over mij zegt.' Hij schraapte de keel, stak de pas gerolde sigaret in zijn mond en streek een lucifer aan. Spookachtig licht vlamde over zijn gelaat. Toen zoog hij een rode punt aan de sigaret.

'Ik heb je teksten over het werk van Carole gelezen,' vervolgde hij. 'Je schrijft ergens dat haar schilderijen ons meteen raken en dat ze direct, compact, krachtig en grappig zijn.' Het is vreemd, maar zo zie ik haar ook: direct, compact, krachtig en grappig. En je tekst heet: 'Twee voeten in de lucht en twee op de grond'. Heel terecht, want zo zie ik haar ook. Ze heeft iets compacts dat overal tegelijk is. Als ik eerlijk ben, moet ik toegeven dat haar werk mij ruimtelijker heeft gemaakt. Het is alsof ik op meer punten in de ruimte tegelijk aanwezig ben. Ik blijf een bovenkant en een onderkant te hebben, en zelfs een voorkant en een achterkant...'

Hij zweeg en trok opnieuw aan zijn sigaret. Toen zag ik dat zijn hand dun was als papier, als een silhouet.

'Je was een soort van geestverschijning,' zei ik, 'maar nu heb je een lichaam.'

'Inderdaad,' zei hij, 'zo zou je het zeker kunnen stellen. Ik heb een soort van dikte gekregen, een soort van aanwezigheid...'

'Je bedoelt dat je niet meer alleen bestaat als beeld, maar ook als ding...'

'Als tastbaar ding, ja, maar vooral als iets zichtbaars. Vroeger was ik onzichtbaar, geloof ik. Ik was doorzichtig...'

'Ik denk dat ik begrijp wat je bedoelt,' sprak ik. Ik probeerde opnieuw overeind te komen, maar even krachtig duwde hij mij met zijn papieren linkerhand opnieuw naar beneden.

'*Zo dun en zoveel kracht,*' dacht ik.

'Vertel mij over Parijs,' zei hij.

'Parijs?'

'Je schrijft ergens dat je met haar een dag hebt doorgebracht in Parijs. Hoe was dat? Wat deden jullie daar?'

'Dat wilde ik je net vertellen,' zei ik, 'maar je hield mij tegen.'

'Ik wil dat je plat blijft liggen.'

'In orde. Ik heb het begrepen. Ik mag niet bewegen.'

'Dat bedoel ik. Geen beweging. Plat blijven.'

'We hebben het museum van de middeleeuwen bezocht, waar we naar *De dame met de eenhoorn* zijn gaan kijken.'

'*Mon seul désir...*'

'Een prachtig schilderij!'

'Een schilderij?'

'Natuurlijk! Een venster-voorwerp dat bestaat uit gekleurde onderdeeljes en een illusie van diepte oproept! Het toont een dame die naar voren schrijdt uit een tent waarvan de frontale opening bestaat uit twee zachte flappen die opgehouden worden door twee rechtop zittende dieren, een leeuw en een eenhoorn die, gezien de structuur van hun knieën, eigenlijk knielen. Met opgeheven hoorn en staart biedt de eenhoorn zich aan in eeuwige dienstbaarheid. En zoals de tent open plooit, zo valt ook het bovenkleed van de dame open. En haar wijd afhangende rechtermouw, zoals in de Chinese schilderkunst, vormt een kuise tunnel.'

'Er zijn ook twee honden, een pluizig keffertje en een windhond: de zogenaamde symbolen voor lust en huwelijkstrouw.'

'Ooit vroeg ik aan een vooraanstaand kunsthistoricus, die niet gelooft in vaststaande symbolen in de middeleeuwse schilderkunst, of hij deze contradictie voor mij wilde verklaren. Zonder aarzelen antwoordde hij dat er geen tegenspraak is tussen lust en huwelijkstrouw.'

'Dus jullie waren daar samen, Carole en jij, in die nachtelijke presentatie van een middeleeuwse luthof, en wat dan? Wat is er dan gebeurd?'

'We hebben minstens een uur naar de verschillende wandtapijten gekeken, ook al had zij ze al vaak gezien. Hoe wonderlijk plooit die gezwollen tent zich open, ook al bestaat ze alleen uit garen op een plat stuk doek! Wonderlijk hoe ruimtelijk... met verschillende kleuren rood om het bollende korset van de dame weer te geven. De tent lijkt zich voor een rood wandtapijt te bevinden, versierd met honderden figuurtjes die zich

allemaal op dezelfde diepte bevinden. Maar boven de tent vliegen twee vogels, die dezelfde rode achtergrond als een diepe ruimte benutten.'

'Mmm.'

'Carole gebruikt motieven die ze heeft aangetroffen in de oude kunst om gestalte te geven aan een wereld zonder perspectief, een wereld van eindeloze opsommingen die nog niet samengevat en onderworpen is door de mens. Een wereld waarin de mens nog op zijn plaats staat, als een blad aan een boom.'

'De wereld als een plat curiositeitenkabinet.'

'Zoiets. En dan neemt ze zo'n motief, een afbeelding van een dier of een plant, een zigzagmotief of een opeenvolging van kleurvlakken, en ze isoleert het in een tekening, ze speelt ermee, ze maakt het zelfstandig. En als ze schildert, maakt ze dat motief dikker. Ze maakt het stroever en weerbarstiger. Ondoorzichtiger. Steviger. Ze geeft het bestaansrecht. Ze verleent het een zwaarte, een aanwezigheid.'

'Een binnenkant, bedoel je?'

'Dat zou ik niet durven beweren.'

'Toch voelt het zo aan.'

Ik zweeg.

'Toch voelt het zo aan...'

6 juli 2017



De toeschouwer doet geen zak

Gesprek met Walter Swennen over alle werken in een tentoonstelling

Swennen spreekt het liefst over schilderen en schilderijen met andere schilders. Hij noemt dat 'parler peinture'. Andere gesprekspartners ergeren hem of lijken hem te ergeren. Toch hebben we het vaak geprobeerd. Het onderstaande gesprek is de vrucht van de meest recente poging. De nieuwe truc bestond erin niet te gaan zitten, maar Swennen rechtopstaand te interviewen voor zijn schilderijen, een dag voor de opening van een tentoonstelling. Mijn laptop ligt op mijn linkerarm.

Vooraleer iets over zijn werk te zeggen, zou ik graag iets over de kunstenaar vertellen. Verlamd door een verlegenheid die zo verpletterend is dat ze op hoogmoed lijkt, blijft Swennen ervan dromen ooit begrepen te worden. Daarom rondt hij één zin op vijf af met de vraag 'Tu comprends?' Dit zal mij sneller opvallen omdat ik aan hetzelfde euvel leid, maar ook omdat ik al duizenden uren met hem heb gesproken, waarbij we het vooral hebben gehad over hemzelf, zijn werk en zijn visie op de dingen.

In de schilderkunst zou je twee benaderingen kunnen onderscheiden (niet omdat ze overeenstemmen met een werkelijkheid, maar omdat ze het denken over schilderkunst mogelijk maken): ofwel ga je tewerk als strateeg, ofwel als tacticus. De strateeg vertrekt van een idee of een vaststaand beeld; hij kent zijn doel, maar hij ontdekt nooit iets nieuws. Hij of zij zal nooit een schilderij maken en altijd een kopiist van beelden blijven. De tacticus, daarentegen, accepteert de gedachte dat het schilderij hem of haar zal moeten ontsnappen om te kunnen bestaan. Het schilderij ontstaat op het moment dat het de bovenhand krijgt en de kunstenaar ergens brengt waar hij of zij niet wil zijn. De dingen ontsporen, er gebeuren zaken met lijn, kleur en textuur die niemand kon voorzien en de kunstenaar is genoopt te reageren. De verf is aan het drogen. Wat zouden we kunnen doen? Hoe kunnen we op een adequate manier reageren op de weerbarstigheid van de textuur die voor onze neus staat? Er moet meteen een beslissing genomen worden, ook als die inhoudt dat we vandaag niets doen.

In een filmpje dat ik op Youtube heb gepubliceerd, ziet u Swennen uitleggen hoe een intussen vernietigd schilderij tot stand is gekomen. Hij had pas een onwennige tekening van een schip, die hij had aangetroffen op een etalageraam, met rode verf gekopieerd op een blauwe ondergrond,

toen hij iets wilde wissen. Hij nam snel een vod ('une loque'), sopte het rond zijn vinger gewikkelde deel ervan in white spirit, en begon te wissen. Door de heftigheid van de beweging begon het loshangende gedeelte van de vod echter te schommelen, waardoor het dwarse strepen of krassen trok door de pas aangebrachte tekening. 'Op het eigenste ogenblik dat je zoiets ziet gebeuren,' vertelt Swennen, 'besef je dat het schilderij aan het ontstaan is en in één en dezelfde beweging zorg je ervoor dat de onderkant van de vod op de juiste plaatsen soortgelijke, vooraf niet te bedenken sporen achterlaat.'

Hierom gaat het dus. Het gaat niet om afbeeldingen of om 'zuivere' ideeën. Het gaat over een evenwichtsspel op rand van de materie, op de plek waar ze dreigt om te slaan in een dode afbeelding of uitbeelding, in een illustratie van een idee. We verzetten ons. Het schilderij verzet zich. We dromen ervan nooit gerecupereerd te worden en het specifieke, het anekdotische of misschien zelfs onszelf te redden door middel van een 'taal' met een wisselende vorm, die niet berust op conventies, zoals elke taal, maar op een verschuiving binnen de conventies, een contrapunt, een tegenslag.

De vader van Swennen verkocht en herstelde koelinstallaties voor winkels. Dat waren heel zware gevallen, die je bijna niet kon verplaatsen. Zwijgende, koppige monsters. (Een beetje zoals schilderijen, meen ik.) Alleen een vernuftig taticus was in staat ze te installeren of repareren.

Om redenen die hier niet uiteengezet dienen te worden, werd Swennen op zijn vijfde gedwongen een nieuwe taal te spreken. Zijn ouders spraken alleen nog Frans en het kind werd naar een Franstalige school gestuurd waar het gedurende lange tijd niets begreep en zichzelf niet begrijpelijk kon uitdrukken. Ik ben dol op dit soort verhalen, omdat ze verhullen dat onze moeders ons sowieso niet zouden hebben begrepen. De woonkamer van de kleine Swennen werd gedomineerd door een beeld en een schilderij. Het beeld was een foto van een overleden zusje, het schilderij was gemaakt door een oom die aanbeden werd door Swennens moeder. Ah sommige moeders! Ze hechten zich meer aan de kinderen die ze hebben verloren dan aan de kinderen die nog in leven zijn! Want ze weten dat ze door te baren de dood ter wereld hebben gebracht. Ze weten het, ze lijden eronder en ze geven de voorkeur aan kinderen die hun noodlot zo spoedig mogelijk voltrekken. (In een vorige tekst, die werd gepubliceerd in 1994, heb ik het werk van Swennen vergeleken met het werk van de Nederlandse romanschrijver Gerard Reve. Pas vele jaren later ontdekte ik in een noot aan het eind van een boek, dat de moeder van Reve al vier kinderen had verloren toen de latere schrijver geboren werd.)

Zo startte het onafgebroken bekampen van het beeld (en het statische woord) met behulp van een leger schilderijen.

(Zoals ik al schreef in *De wenkbrauwen van de clown*: wat mij interesseert zijn niet de zielswetenschappelijke 'betekenissen' en 'verklaringen' die je hieruit zou kunnen trekken, maar de wonderlijke, veelvormige aard van onze omgang met de werkelijkheid, die we trachten in te snoeren of dienstbaar te maken door te goochelen met beelden, schilderijen, woorden, houdingen en handelingen.)

Wijzend naar een schilderij dat een reproductie van een slecht getekende, kruikdragende vrouwenfiguur bevat, zegt hij: 'Il s'appelle *La cruche*'. ('Cruche' betekent zowel 'onnozel mens' als 'kruik'.) Swennen houdt ervan woorden te laten botsen. In zijn wereld knallen woorden tegen elkaar, ze omarmen elkaar, ze schuiven dooreen. Ze laten merktekens achter op elkaar, ze doen nieuwe woorden ontstaan. (Kotsbleu!) Door de woorden te verstoren, maakt Swennen de woonkamer pneumatischer. De zwarte gal lost op. Het is niet makkelijk, want de woorden bieden weerstand. Ze moeten verrast worden. Je moet ze openkraken, pellen, ontpitten, vermalen, ontmaskeren. Jezelf verstaanbaar maken zonder ze te gebruiken. Maar dat is niet mogelijk. We zijn geen romantici, we blijven de rede bewonderen. We voorvoelen dat de rede grappig kan zijn, we voelen zelfs dat we ons ook verstaanbaar kunnen maken door met woorden te goochelen, door ze te verknopen of belachelijk te maken. En de beelden, die de zussen zijn van de woorden, moeten ook verdraaid worden. Anders liegen ze, gaan ze op ons wegen en vervelen ze ons. We moeten vals spelen met de woorden en de beelden. We moeten vals spelen met de schilderijen. Om er te kunnen maken. Dat is het. Als we er zin in hebben, natuurlijk, want niks is verplicht. We zijn vrij, hier.

Over saus en schuurborstels

WALTER SWENNEN: (Wijzend naar het schilderij *TIM*.) Dit schilderij heb ik behandeld met saus.

Saus?

SWENNEN: Vuile white spirit, die ik had gebruikt om penselen schoon te maken. Ik heb er stof van de stofzuiger mee gemengd en het goedje op het schilderij aangebracht met een schuurborstel. Een bezem is toch een grote verfborstel? Het was zoals wanneer je de vloer van de keuken schuurt. Waar het vuil is, schuur je een beetje harder en sneller: je maakt

een versnellende beweging. Hier en daar heeft zich vuil in de bovenste verflaag vastgehaakt. Het resultaat doet denken aan duur behangselpapier. Verschillende van de schilderijen die je hier ziet, zijn geschilderd op doeken die ik van iemand heb overgenomen. De vorige eigenaar had ze bedekt met papiercollages. Ik heb van die bestaande ‘preparatie’ gebruik gemaakt om verschillende ondergronden te maken door het geplakte papier onherkenbaar te maken. Ik hou van de manier waarop het oneffen oppervlak het schilderij doet vibreren.

Zou ik die oneffenheden mogen omschrijven als ongelukjes (‘accidents’), in de zin van onvoorspelbare gebeurtenissen?

SWENNEN: Ja.

Op het niveau van het beeld – als je mij de toestemming geeft het beeld beel even te scheiden van het schilderij – doet dit schilderij mij denken aan een projectie. Het lijkt alsof het woord ‘Time’ op de voorgrond een schaduw werpt die het tweede woord vormt. Maar de schaduw is wit, waardoor een omgekeerd, komisch beeld ontstaat.

SWENNEN: Ja, zo is het werk ook tot stand gekomen. Ik heb een schets gemaakt van het woord ‘Time’ en die vervolgens geprojecteerd met een episcoop.

En het wit op de rand van de letters... Heeft dat als functie reliëf te creëren of de illusie van sneeuw op te roepen?

SWENNEN: Het wit moet reliëf creëren.

En linksboven had je een boek nodig om het schilderij te sluiten?

SWENNEN: Ja. Ik hou van die beweging van rechtsonder naar linksboven, waar ze tot staan wordt gebracht. Ik ben trouwens begonnen met het schilderen van die hoek... De horizontale sporen zijn niet afkomstig van de schuurborstel. Het zijn druipers. Na het schuren heb ik het schilderij op zijn kant gezet en heeft de white spirit gootjes in de verf geëet.

Mooi vliegtuigje. (Afgebeeld op pagina 300.)

SWENNEN: Het was mooi te zien hoe beide onderdelen elkaar hebben ontmoet. Het vliegtuigje en de sokkel bestonden allebei al een hele tijd

en langzaam zijn ze dichterbij elkaar gekomen tot ze ineens samen een sculptuur gingen vormen.

(We staan voor het schilderij met de heraldische leeuw.)

Dit schilderij wordt op een prachtige manier met dezelfde handeling gecreëerd en gesloten. Eerst heb je een leeuw geschilderd, vermoedelijk door een bestaande schets te kopiëren en te verrijken met een mooie materie en nieuwe kleuren, maar daarna heb je dit mooie beeld op zijn plaats gezet door er de rode en witte rechtboeken aan toe te voegen.

SWENNEN: Dat klopt.

Het mooie en grappige is dat je de rode en witte rechtboeken bovenaan benaderd hebt als heraldische elementen, terwijl ze beneden doen denken aan de dunne kleurstroken waarmee je je schilderijen sluit. Bovendien lijken de toegevoegde elementen te zweven voor de afbeelding van de leeuw, waardoor je een diepte verkrijgt die niet de diepte is van de renaissance, maar een ruimte van het schilderij.

SWENNEN: Ja.

Heb je de leeuw zelf getekend?

SWENNEN: Ja. Het is een fantasieleeuw, gebaseerd op heraldische figuren. Het rood en het wit zijn heraldische kleuren, maar ze doen ook denken aan de oude kleuren van de verkeerspalen die door toedoen van die minister-koorzanger zwart en geel geschilderd werden. Zwart en geel vormen samen een symbool, terwijl rood en wit samen een conventioneel teken vormen. Maar dat heeft niks te maken met het schilderij, het vormde wel een motivatie voor de keuze van de kleuren. Begrijp je?

Mmm.

SWENNEN: Heraldische leeuwen hebben een fijne, kronkelende vorm. Meestal zijn ze heel sympathiek.

Je spreekt vaak over sympathie. Je hebt het dan over een soort van brug tussen de mensen in een wereld waarin de taal en het begripvermogen tekortschieten?

SWENNEN: Ja.

De heraldische leeuw is verwant met de rokende koningsfiguur, die afkomstig lijkt van een speelkaart. Het zijn gestileerde, traditionele en populaire figuren die met macht te maken hebben. En vaak slecht getekend zijn... Broodthaers schreef dat bij de arendfiguren in Düsseldorf verzameld bad 'om het beeld los te maken van zijn ideologische inhoud'.

SWENNEN: Ja, dat is duidelijk. Ik denk dat ik daarom graag spot met afbeeldingen van leeuwen en ze een beetje belachelijk maak. Begrijp je?

Mmm.

SWENNEN: Gisteren kreeg ik bezoek van de hoofdredactrice van het tijdschrift *L'Art Mémé*. Elke keer als ik iets wilde zeggen over schilderen, antwoordde ze door iets te zeggen over beelden. Ik heb haar het verschil proberen uit te leggen, maar het is niet gelukt.

Mmm.

SWENNEN: De schilder probeert te handelen in het grensgebied waar twee onverenigbare zaken elkaar ontmoeten: het beeld (de tekening, de afbeelding) en het schilderij. De schilderkunst is onmogelijk omdat ze de neiging heeft ofwel over te hellen naar het beeld ofwel naar de materie van het schilderij. De schilder probeert het schilderij in evenwicht te houden op de plek waar beide zaken elkaar ontmoeten.

Lang geleden heb ik de analytische filosofen gelezen omdat ik wilde weten wat ze over kunst te zeggen hadden. Ze verschillen allemaal van mening, maar over één ding zijn ze het eens: het kunstwerk kan gescheiden worden van de drager; het gaat voor hun om twee verschillende zaken. Dat deed mij denken aan Sartre die beweerde dat het schilderij onwerkelijk is: dat het niet bestaat als het niet waargenomen wordt. Eigenlijk betekent dit dat je volgens hen het beeld van een schilderij zou kunnen pellen zonder dat dit schilderij enige schade zou oplopen, alsof de essentie van het schilderij zich in het beeld bevindt. Als we dit nog banaler formuleren, dan komt het hierop neer dat het beeld en het schilderij voor hen een en dezelfde zaak zijn.

Nu weet ik zeker dat het heil niet van de filosofen komt, althans niet op het vlak van de schilderkunst. Ze doen een beetje zoals Kant met het bestaan: ze erkennen dat iets bestaat, maar ze wenden het meteen aan om concepten te verzinnen. In zijn boek *L'être et l'essence* schrijft Gilson dat het bestaan voor Kant een woeste bergrivier is die, nauwelijks ontsprongen,

gekanaliseerd wordt in de leidingen en pijpen van de filosofen.

In een ander boek, *Peinture et réalité*, een betwistbaar, maar merkwaardig boek over de schilderkunst, maakt Gilson als eerste een onderscheid tussen het artistieke en het esthetische 'esse' van een schilderij, die een verschillende oorzaak hebben. Zo biedt hij een uitweg uit de aporie die stelt dat een schilderij ophoudt te bestaan wanneer het niet waargenomen wordt. *Het artistieke wezen* van het kunstwerk, zegt Gilson, vloeit voort uit zijn oorzaak, namelijk de kunstenaar. Het is een kwaliteit die voortvloeit uit het feit dat het voorwerp in kwestie gemaakt werd door een kunstenaar. *Het esthetische wezen* van het kunstwerk, daarentegen, is een aparte kwaliteit, die voortvloeit uit de blik van de toeschouwer. Dit lijkt mij een nuttig onderscheid omdat het elke vorm van dubbelzinnigheid uitsluit. Het voorkomt dat je een schilderij moet herleiden tot wat is het voor een toeschouwer, namelijk een beeld. Het voorkomt dwaasheden zoals de uitspraak dat het de toeschouwer is die het schilderij maakt.

Het probleem is dat filosofen niet geïnteresseerd zijn in de manier waarop schilderijen gemaakt worden. Ze zijn niet geïnteresseerd in dingen die niet tot de orde van het beeld behoren.

Ik ben blij dat we het daar niet eens over zijn. Niet over de geringe belangstelling van filosofen voor het schilderij als textuur, maar over de geringe rol die je de toeschouwer toeschrijft.

SWENNEN: *Mmm.*

Zonder een toenemend inzicht bij de kijker (bijvoorbeeld andere kunstenaars) kan de wereld van de kunst zich niet verbreden. Ik denk inderdaad dat er zonder kijker geen werk bestaat. Maar dat reduceert het schilderij en zijn textuur toch niet noodzakelijk tot een beeld?

SWENNEN: (Geërgerd.) Weet je, de filosofen weten nog niet wie het schilderij eigenlijk maakt, de toeschouwer of de kunstenaar, maar wat ik wel weet is dat de persoon die het schilderij maakt verantwoordelijk is voor elke vierkante centimeter. Op dat vlak voert de toeschouwer echt geen zak uit. Ik weet dat ik die dingen heb gemaakt, maar verder is dat het enige waar ik zeker van ben... Ach, ik druk mezelf niet precies genoeg uit. Maar ik heb ergens deze zin van Aristoteles genoteerd: 'Als Herakleitos dat heeft gezegd, dan wil dat zeggen dat hij niet begrepen heeft wat hij wilde zeggen'. Prachtig!

(We staan nu voor een ander schilderij.)

SWENNEN: Dit schilderij heet *Scrumble*. De titel is afkomstig van een verfsort die 'oil scramble' heet. Het is grijze verf die verkocht wordt in potten en normalerwijs gebruikt wordt om een houtstructuur te imiteren. Ze is daar heel geschikt voor omdat ze heel stevig is zonder dat ze te snel verstijft, zodat ze gemakkelijk bewerkt kan worden. Maar de naam van de verf vind ik ook heel bijzonder. De ondergrond ('fond') van het schilderij werd in het halfduister geschilderd. Zo kon ik mijn bewegingen zien zonder me te laten beperken door de kleuren. Het was als dansen.

(In wat nu volgt gebruik ik als vertaling voor het Franse woord 'fond' het woord 'fond' in plaats van 'ondergrond' of 'achtergrond', omdat die woorden een rangorde impliceren die hier misplaatst is. Veelal gaat het om een schilderij dat is klaargemaakt om te ontspreiden: het bestaat uit een aantal voorbereidende lagen en bewerkingen die echter geenszins ondergrond of op de achtergrond dienen te blijven.)

In 'Autoportraat en pirate', een schilderij dat is gebaseerd op een tekening die je als kind hebt gemaakt, schemert de fond van het schilderij door op de plaats van de weerspiegelingen op het baar van de piraat. Hetzelfde gebeurde met de plooiën in de jas van Kapitein Caras in een schilderij dat wordt afgebeeld op het kaf van het boek 'Le Cow-boy'.

SWENNEN: Ja, maar het is niet kapitein Caras, het is kapitein Detzler. Het is de slechterik...

(We bevinden ons voor een schilderij met de afbeelding van een tekening van een dame die een kruik draagt. Het tegengewicht van de dame op het schilderij wordt gevormd door een witte vlek.)

SWENNEN: Dit schilderij heet *La cruche* (De trut / De kruik).

Omdat het om een slecht getekende vrouwenfiguur gaat?

SWENNEN: Ja (lacht). Het schilderij is gebaseerd op een schilderij dat zich in de slaapkamer van mijn schoonmoeder bevond. Vroeger werden de slaapkamers van de kleine burgerlieden opgevrolijkt met schilderijen die een beetje olé olé waren.

De witte vlek is aangebracht met een brede behangerskwast.

SWENNEN: Ja. Het is gesso.

Je brengt de voorbereidende laag van een schilderij (gesso) aan op de voorgrond om de tekening van de vrouw terug te dringen?

SWENNEN: Ja.

Gaat het ook om een gerecupereerd schilderij? Het vertoont dezelfde oneffenheden als 'TIM'.

SWENNEN: Ja. Het was helemaal opgelapt.

En de zijkanten van het schilderij?

SWENNEN: Ik ben er nog over aan het piekeren.

Ik dacht dat je die altijd schilderde.

SWENNEN: Neen. Ik denk dat de zijkanten van *La cruche* in orde zijn. Je kan zien wat er zich onder de bovenste lagen bevindt... Ik heb niks tegen schilders die de zijkanten van hun schilderijen onafgewerkt laten, maar dan moet het werkelijk om een beslissing gaan. Ik heb het vermoeden dat schilders die geen belang hechten aan de zijkant van hun schilderij in de overtuiging verkeren dat een schilderij alleen maar een voorkant heeft, dat er alleen maar een beeld is.

Een paar jaar geleden heb ik eens een soort les gegeven aan schilders die allemaal een opleiding als striptekenaar hadden gekregen. De rand van een schilderij is niet hetzelfde als het kadertje in een stripverhaal. De prentjes in een stripverhaal worden omringd door een virtuele wereld. De arm van een personage gaat verder dan de rand van het prentje. Na enkele dagen zijn ze toch iets anders beginnen maken. Het waren niet langer afgesneden beeldjes binnen een groter beeld.

Het ideale voor mij zou zijn dat het hele universum vervat zit in het schilderij. Titiaan heeft dat gezegd: 'Niets mag aan het doek ontsnappen'.

De schilder die mij dat heeft geleerd, is Malcolm Morley. In zijn hyperrealistische schilderijen bedekt het beeld nooit het volledige oppervlak van het schilderij. Ik meen mij te herinneren dat het vaak omgeven is door een kader van witte verf. Zo kan je nooit zeggen dat

het beeld samenvalt met het oppervlak van het schilderij. Het zijn geen projecties van een werkelijkheid die zich buiten het schilderij bevindt, het zijn portretten van beelden. Ik herinner mij een schilderij waarvoor hij op een tafeltje een harmonica-vormige reeks prentbriefkaarten had neergezet, die hij op hyperrealistische wijze schilderde, als een stilleven. Het gaat nooit om een louter reproductie van een fragment van de werkelijkheid dat hij ergens zou hebben gezien. Hij hield er trouwens niet van beschouwd te worden als een voortrekker van het hyperrealisme. Maar het is nog ingewikkelder dan dat... Ik denk dat hij, Engelsman zijnde, ook een beetje pervers is...

Dit schilderij heet *Le congé annuel de H.T.* Het is gebaseerd op een prent die ik ooit van jou heb gekregen en die ik schuin geprojecteerd heb om hem te verlengen en lichtjes te vervormen. De vuile aanblik van het schilderij is te wijten aan een white spirit-bad dat ik het heb doen ondergaan. Nadat ik het schilderij met olieverf heb geschilderd, heb ik het twee dagen laten drogen. Daarna heb ik het een white spirit-bad gegeven, waardoor de bovenste laag is opgelost en zich over het schilderij heeft verspreid. De rode zweem van de fond is afkomstig van de gewassen figuren.

De behandeling van het beeld doet denken aan Malcolm Morley, omdat de rechte rand waarmee de afbeelding van de zon afgesneden is zich op tien centimeter van de rand van het doek bevindt.

SWENNEN: Ja. De zon wordt afgesneden door een kader dat virtueel doorloopt over het oppervlak van het schilderij... Het zijn sympathieke kerels, neen?

De weerkaatsing van het licht wordt niet nagebootst door wit toe te voegen, maar door de fond onbedekt te laten, zoals in 'Autoportrait en pirate' en 'Kapitein Detzler'.

SWENNEN: Ja.

We vinden dezelfde vorm terug in het schilderij 'Spook (Petit fantôme)', maar anders gebruikt, om de ogen en de mond te suggereren. Daardoor lijkt het spookje echt transparant of half afwezig.

SWENNEN: Dat schilderij is gebaseerd op een rij uitgeknipte spookjes die ook uitgeknipte ogen en monden hadden.

De fond van het schilderij is prachtig. De zwarte krassen in het groen roepen een beeld van de nacht op, waardoor de verschijning van het spookje nog zwakker lijkt.

SWENNEN: De fond is geschilderd met zilverwit dat ik heb gemengd met groene fluorescerende verf uit een spuitbus. Ik hoop dat het groen niet teveel kracht zal verliezen. Daarna heb ik de fond bewerkt met dezelfde schuurborstel als ik heb gebruikt voor *TIM*. De borstel bevatte nog zwarte verf die zich heeft afgezet op de fond van *Spook*.

Er zijn ook plekken waar wit doorschemert.

SWENNEN: Ja, dat zijn de plekken waar ik er nog eens extra ben overgegaan met de schuurborstel. Zoals wanneer je een vlek van de vloer wil schuren: je gaat er nog eens extra hard tegenaan... Het blauw is kobaltgroen. Dat is een heel dure kleur. Zinkwit dekt niet goed. Het heeft een beetje hetzelfde effect als kalk, als het Spaans wit dat op etalageramen wordt aangebracht. Het is een melkachtige kleur. Ik wilde een beeld maken met weinig contrasten. Begrijp je? Opdat het werkelijk een spook zou worden.

Tegelijk heb ik ginds schilderij gemaakt, met dat mannetje. Ik wilde een schilderij maken met een beeld dat tot aan de rand kwam.

Alsof het losgekomen is van het schilderij? Alsof het naar beneden valt?

SWENNEN: Ja, als een beeld dat geplaatst is zonder enige bekommernis om de compositie. Men merke wel op dat het mannetje de rand van het schilderij enkel raakt met de tip van een voet.

Ik denk dat je hem tegelijk met het danseresje hebt geschilderd, want ze hebben een soortgelijk, onnauwkeurig silhouet. Ik vermoed dat het gaat om uitvergrotingen van kleine figuurtjes, waarvan de vorm geboorzaamt aan andere wetten van de zichtbaarheid.

SWENNEN: Dat klopt. Beide figuurtjes komen uit dezelfde doos. Het mannetje is oorspronkelijk even klein als het danseresje.

Waarin bestond het avontuur van het schilderij met het danseresje?

SWENNEN: Het is een mooie vorm, maar ik zou niet graag terecht komen in de armen van zo'n danseres. Haar armen zijn slecht getekend. De behandeling van het beeld bestond in een poging het silhouet

helemaal zwart te maken. Om dat te kunnen, moest ik haar met één vinger stilhouden. Maar ze is ontsnapt en ik heb haar zo gelaten.

Je hebt een zus die danseres is. Heb je aan haar gedacht toen je dit schilderij maakte?

SWENNEN: Neen. Maar ik heb wel aan haar gedacht toen ik *Scrumble* heb gemaakt. Dat schilderen in het halfduister was een soort van dansen.

Ik stel die vraag, omdat ik weet dat je schilderijen vaak ontstaan uit anekdotes of dingen die je hebt gelezen. De anekdote wordt niet opgevoerd als 'inboud' van het doek, maar dient als vertrekpunt. Ik berinner mij bijvoorbeeld een schilderij waarop je naast het cijfer 51 een kolenemmer hebt afgebeeld. Je hebt mij vroeger eens verteld dat je moeder je omstreeks 1951 soms opsloot in de kelder...

SWENNEN: Ja. Er bestaat ook een schilderij waarop je de deur van die kelder ziet.

Het werk met het mannetje met de Mexicaanse boed?

SWENNEN: Ja. Het mannetje was afkomstig van een kindertekening die ik heb gevonden. Misschien een tekening van mijn dochter Julie... De deur lijkt op de twee deuren die je aantreft in *Kuifje in Amerika*. Kuifje wordt achtervolgd door bandieten en bevindt zich voor twee deuren waarboven bordjes hangen. Boven één deur hangt een bordje met het opschrift 'kerker' en boven de andere deur lezen we het opschrift 'vergeetput'. Kuifje verwisselt de bordjes snel van plaats, de bandieten lopen de kerker in en zitten opgesloten.

Ben je daar zeker van? Ik berinner mij dat je tijdens een bezoek aan het kasteel van Beersel gefascineerd was door de vergeetput. Ik denk dat je grootste angst er niet in bestaat te worden opgesloten, maar te worden vergeten.

SWENNEN: Mmm. Dat zullen we moeten verifiëren.

(We staan voor het schilderij met de leeuw.)

Ik neem aan dat je het fortuinlijk vond dat het uiteinde van de staart van de leeuw zijn rug raakt?

SWENNEN: Ja.

Het is een onbandige tekening.

SWENNEN: Ja. Hij komt uit dezelfde doos als het kantelende mannetje en het danseresje.

Je gebruikt beelden vaak omdat ze slecht zijn getekend. Ik berinner mij bijvoorbeeld de tekening van een schip die je op het raam van een restaurant had gezien. Een slechte tekening staat eigenlijk al op het punt een schilderij te worden.

SWENNEN: Ja.

Je hebt de leeuw ook geschilderd op een gerecupereerd doek dat bedekt is met papier.

SWENNEN: Ja. Ik hou van de matte plekken op het schilderij. De white spirit is daar opgeslorpt door het papier. De materie doet een beetje denken aan vuil, aan dingen die onder de oppervlakte leven.

Het rood werd aangebracht met een spuitbus.

SWENNEN: Ja.

Hier lezen we het woord 'EAST'. Het lijkt op spiegelschrift, maar je hebt gewoon de letters omgedraaid.

SWENNEN: Ja.

Het schilderij 'West' heb je gemaakt met een paletmes.

SWENNEN: Ja.

Zoals de verflaag op de voorgrond van 'Scrumble'?

SWENNEN: Ja... Het schilderij ontleent zijn kracht aan een autogene compositie. Waar de kleurstrepen elkaar kruisen, wordt het schilderij lelijk. Er ontstaan knooppunten waar de verf zich vermengt en vuil wordt. De zwakste plekken heb ik bedekt met grijs. Eigenlijk is hier het omgekeerde gebeurd als in het roze schilderij, dat ik het beste vind van deze tentoonstelling. In dat schilderij heb ik alle penseelstreken bedekt die zich als afzonderlijke streek van de achtergrond onderscheidden. Daar waar

de streken tegen elkaar lagen, heb ik niets meer bedekt. Op die manier ligt de keuze niet meer bij mij.

Het is een techniek die het mogelijk maakt 'om het even' wat te schilderen?

SWENNEN: Ja, het schilderij wordt gemaakt door wat ik moet bedekken en wat ik onbedekt moet laten. Het is een beetje zoals wanneer je een muur klaarmaakt om te schilderen: waar hij beschadigd is, breng je plamuur aan.

Daarom heb je een paletmes gebruikt?

SWENNEN: Ja... Alle mislukte gedeeltes zijn bedekt.

En op het beslissende ogenblik speel je vals?

SWENNEN: Natuurlijk.

Op 'Autoportrait en pirate' heb je enkele zwarte 'bollen' geschilderd die zich precies op de plaats van wieren in het hout bevinden. De logica van de drager breekt door het schilderij en vertaalt zich in elementen die voor het schilderij lijken te zweven.

SWENNEN: Ja. Het werk is geschilderd op een plank die ik op straat heb gevonden. Het beeld is gebaseerd op een waterverfschilderij dat ik heb gemaakt toen ik tien was. Toen ik de zwarte 'bollen' schilderde dacht ik aan de silhouetten die militairen gebruiken voor hun schietoefeningen. Ik dacht vooral aan die menselijke figuren die plots opveren om de reflexen van soldaten te testen: ze lopen door een straat en ineens verschijnt de vijand die heel snel neergekogeld moet worden. De twee andere schilderijen zijn zonder voorbedachte rade deel gaan uitmaken van de triptiek.

Het waren fonds die je had voorbereid?

SWENNEN: Ja. Het waren schilderijen in opbouw die aan het wachten waren tot ik vaststelde dat ze de ideale afmetingen hadden om samengebracht te worden met *Autoportrait*.

Hun afmetingen speelden dezelfde beslissende rol als de plaats van de wieren?

SWENNEN: Ja. Ik vond die achtergronden ook een beetje te mooi om ze te bedekken. Ik zat er een beetje mee opgescheept.

De zwarte 'bollen' staan in relatie met de witte vlek die je over het gezicht van de piraat hebt geschilderd.

SWENNEN: Ja. Ik wilde niet dat het personage het portret van iemand werd.

En als derde element is er het gevest: de gele halve maan die de band lijkt te beschermen.

SWENNEN: Ja. De gele vlek was de laatste toevoeging aan het schilderij. Het is de sleutel die het schilderij sluit. Als ik in een schilderij tot drie kan tellen is het geslaagd. Schilderijen waarin je tot twee telt, zijn dood.

De gele maan is ook een zelfportret. Er ontbreekt alleen een naakte muze.

SWENNEN: Ja.

Het geel van de sabel wordt gebruikt zoals de rode en witte rechtboeken in het schilderij met de heraldische leeuw.

SWENNEN: Ja.

Je hebt die nodig om een ruimte van het schilderij te creëren in plaats van een reproductie van een werkelijke ruimte?

SWENNEN: Ja. De diepte in de renaissance is afkomstig uit het theater. Ucello schilderde theaterdecors. Als hij een rots schilderde, was dat een rots uit het theater. Een namaakrots.

Zoals Morley's portretten van beelden?

SWENNEN: Ja... Uiteindelijk is zelfs het Toscaanse landschap opgebouwd als een toneeldecor. Misschien zijn de schilderijen van Ucello voortgekomen uit de namaakstructuur van het landschap...

Als je vroeger Greenberg las, was dat niet omdat je vlakke schilderijen wilde maken?

SWENNEN: Neen. Ik las hem om zijn argumenten tegen de diepte te leren kennen... Ik heb die veroordeling van de illusie en de diepte altijd betreuenswaardig gevonden. Zelfs een onbeschilderd doek heeft al diepte.

Het goede aan schilderkunst is juist dat je kan beslissen of je die diepte al dan niet wil aanwenden.

Het enige schilderij in deze tentoonstelling dat niet geboorzaamt aan deze praktijk is het schilderij met de bergen en de bizons.

SWENNEN: Ja. Ik heb dat schilderij gemaakt om mijn vrouw te bewijzen dat ik kan schilderen. Het beeld is afkomstig van een puzzel. Ik vind de bizons heel geslaagd. (Hij wijst naar de brede zijkant van het schilderij.) En hier heb je ook een mooi schilderij.

Als je het schilderij van opzij bekijkt, krijg je toch een extra abstract vlak.

SWENNEN: Ja. En tegelijkertijd krijg je een speldoos. Het schilderij is een illustratie van De Koonings slogan dat het schilderij moet loskomen van de muur.

Zonder de dikte van de drager zou je dit schilderij nooit hebben durven maken.

SWENNEN: Misschien. Behalve dat het formaat van de kist exact overeenstemde met het formaat van de oorspronkelijke doos... Dat is ook een goeie reden... Sinds enkele jaren zijn schilderijen met een brede rand in de mode. Ze verkopen nu doeken met zo'n rand. Ze noemen dat doeken op zijn Amerikaans.

Heb jij die vroeger nooit gebruikt?

SWENNEN: Neen, ik nam gewone doeken en timmerde daar latjes op.

Zelf ineengeknutseld? Système D?

SWENNEN: Ja. Système D.

21 januari 2007

Leve de huisvrouw!

Mini-gesprek met Walter Swennen

WALTER SWENNEN: Deze zomer heb ik zitten tobben over het eind van de schilderkunst tot ik hoorde dat er in Spanje nieuwe grotschilderingen gevonden zijn van 40.000 jaar oud. Toen bedacht ik dat als er veertigduizend jaar geleden al mensen stonden te kijken naar deze schilderingen en aan elkaar vroegen hoe ze die hadden gemaakt en waar ze die mooie aarde hadden gevonden, deze vreemde bezigheid wel zou doorgaan zolang er mensen op aarde rondlopen.

Toch bleef het mij verbazen dat de wereld niet desintegreert, tot ik een tweede gedachte had. Wat de wereld samenhoudt, bedacht ik, is dat er overal huisvrouwen zijn die elke dag boodschappen doen. En toen heb ik dit schilderij gemaakt.'

2 augustus 2015



Het elementaire ontsnappen

Ontmoeting met Walter Swennen

Maandag, 29 juni 2017. Walter Swennen (°1946) heeft mij uitgenodigd om zijn laatste schilderijen te komen bekijken alvorens ze verscheept worden naar de Verenigde Staten voor een tentoonstelling bij Barbara Gladstone. Ik neem een videocamera mee. Zodra ik het atelier binnenkom, begint hij alle kleine schilderijen op de vloer te leggen, naast elkaar. Ze landen met een klap. Verrast stel ik vast dat minder schilderijen steunen op textuurverschillen die bekomen worden door bepaalde kleurvlakken aan te brengen met een schildersmes (een van Swennens favoriete gereedschappen). Opnieuw ontdek ik nieuwe ingrepen op het vlak van de textuur. Soms werden ze bekomen door stroperige verf uit te gieten, soms door een grappig, ogenschijnlijk onhandig gebruik van het penseel. Sommige texturen zijn heel complex en hebben een onleesbare chronologie. Ik weet dat het geen zin heeft hierover een gesprek aan te gaan, want Swennen zal nooit zal toegeven iets bepaalds te hebben 'gedaan', omdat dit de indruk zou kunnen wekken dat hij zijn schilderijen vooraf bedenkt. (Met hem spreken is zoiets als een vlo proberen aan te raken met een vingertop.) Hij past zijn verhalen voortdurend aan. 'Als ik de mensen vertel wat er is gebeurd, heb ik de indruk te liegen,' zegt hij. Op een dag vertelde hij mij dat hij nooit white spirit gebruikte. De week nadien hing er een post it boven de deur: 'Terug binnen vijf minuten, naar de winkel om white spirit.'

Ik probeer het toch.

Hoe heb je deze vreemde vlekken gemaakt?

WALTER SWENNEN: Wel, zoals je weet heb ik niets beslist. Maar nadat ik delen van de bovenste verlaag had weggeschraapt en de laag daaronder bloot kwam te liggen, ben ik de hiaten die zo zijn ontstaan beginnen op te vullen.

Restaurateurs doen iets soortgelijks: ze vullen biaten in oude schilderijen op met een soort van verwijderbaar gips. Daarna imiteren ze de olie verf met een dun laagje gouache... En wat is er in het volgende schilderij gebeurd?

SWENNEN: Ik had per ongeluk een paar vegen gemaakt die er nogal expressief uitzagen. Om dit tegen te gaan, heb ik de vegen zorgvuldig overschilderd met een fijn penseeltje, zoals die Franse schilder...

Hans Hartung.

SWENNEN: Ja, Hartung. Zijn schilderijen worden heel 'gestueel' bevonden, terwijl ze erg zorgvuldig tot stand zijn gekomen.

In dit schilderij suggereren de gele druppels een expressieve benadering, tot je ziet dat ze plotseling allemaal tegelijk stoppen... Waarschijnlijk heb je ze weggeveegd op de rand van het schilderij.

SWENNEN: Neen, dat is niet zo. Ik heb tape gebruikt.

Tape? In dit schilderij? Ik geloof je niet.

SWENNEN: Spinoza schrijft dat niemand beseft hoeveel het lichaam kan verwezenlijken 'zonder inmenging van het verstand'. 'De eigenlijke bouw van het Lichaam zelf,' vervolgt hij, 'overtreft alle vruchten van de menselijke vaardigheid.'

Daarom is voor hem alle materie doordrenkt van goddelijkheid. Een stoutmoedige gedachte, natuurlijk, want God heeft geen ander adres, Hij kan nergens anders gevonden worden.

SWENNEN: Inderdaad, de wereld is gemaakt van God, zoals een tafel is gemaakt van hout.

Sommige mensen zijn van mening dat een tafel ook kan bestaan buiten het hout, eeuwig rustend in de hemel, waar ze bestudeerd kan worden door intellectuelen... Dat doet mij denken aan een Christelijk debat dat eeuwenlang heeft geduurd, over de kwestie van de dubbele natuur van Christus.

SWENNEN: Vertel eens.

Zoals we allemaal weten, is Christus zowel God als mens. Om ons te tonen hoe we kunnen omgaan met onze sterfelijkheid, neemt God de gedaante aan van een mens, maar zijn beleven lang blijft Christus ook God.

SWENNEN: Dat is een feit dat zeker is.

Wel, eeuwenlang zijn er felle debatten geweest over deze dubbele natuur van Christus. Sommige partijen beweerden dat hij louter mens was, andere dat hij louter God was. Het kostte verschillende, groots opgezette colloquia om de kwestie eens en vooral te beslechten door te verklaren dat Maria 'Theotokos' was geweest: Godbarend.

SWENNEN: Het concilie van Efeze.

En dit was ongetwijfeld allemaal nodig, want sommige mensen willen alles 'begrijpen': ze willen de zogezegde ware aard van Christus precies kunnen vatten. Terwijl de kracht van het beeld natuurlijk berust in de ongrijpbaarheid ervan: Christus is zowel mens als God, net zoals een schilderij tegelijk een beeld kan zijn en een voorwerp.

SWENNEN: Vandaar Aristoteles' onderscheid tussen 'tegenstrijdigheid' en 'tegenstelling'. De dingen kunnen tegenstrijdig zijn, terwijl de woorden die we gebruiken om ze te beschrijven tegenstellingen in het leven roepen. Volgens mij komen die tegenstellingen van de taal, niet van de dingen zelf.

We maken een onderscheid tussen 'vorm' en 'inhoud' om over een kunstwerk te kunnen nadenken. Maar we mogen natuurlijk niet vergeten dat die woorden niet verwijzen naar bestaande zaken.

SWENNEN: Freud zei dat de vorm van dromen deel uitmaakt van hun inhoud.

Laten we nu terugkeren naar de gele druppels... Ik weet dat je nooit iets zal toegeven, maar laten we eens voor je werk knielen om het zorgvuldig te bekijken. Ik denk niet dat je tape hebt gebruikt. Ik denk dat je alle druppels die een bepaalde lijn overschreden, hebt weggeveegd.

(We knielen allebei neer en kijken naar het schilderij vanop een afstand van vijf centimeter. Patrick Verelst, die ons gesprek bijwoont, betreurt luidop dat hij geen camera bij zich heeft om dit devote moment vast te leggen.)

SWENNEN: Ik denk dat je gelijk hebt. Maar als ik het heb gedaan, dan was ik er mij niet bewust van. Mijn gedachten zullen afgedwaald zijn...

U bent een bedrieger, Mr. Swennen.

SWENNEN: Ik weet het, mijn beste Watson.

Het is Sancho, Heer. Noem mij Sancho.

1 juli 2017

Naschrift gedaan op zondag 2 juli 2017

Na dit gesprek merkt Patrick Verelst op dat de verfhuid van het schilderij *Lulu* (afgebeeld op p. 341 van *Form Vision*) barstjes vertoond.

'In New York houden ze niet van barsten,' zegt hij.

'Het schilderij nodigt je uit om de barsten te restaureren met een fijn penseel,' zeg ik, 'doe het meteen zodat ik je kan filmen.'

Verbaasd zie ik hoe Swennen een penseeltje neemt en de barsten begint op te vullen. Ik grijp naar mijn camera en film de barst die gevuld wordt door een schilderende hand. Terwijl ik film, kijk ik naast de zoeker, zodat ik kan zien wat ik nadien moet filmen. Ineens besef ik dat het meeste werk op het palet gebeurt. Ontsteld zie ik dat de hand die de barst aan het vullen was, sneller dan het oog kan zien, een schildersmes neemt en verf begint te mengen. Als ik met de camera naar dit gebeuren zwenk, ziet mijn vrij oog hoe dezelfde hand een stukje papier heeft genomen om een beetje verf van het doek te verwijderen. Als ik opnieuw met de camera zwenk om dit vast te leggen, ziet mijn vrij oog hoe Swennen met zijn rechterduim een klompje verf platdrukt en wanneer ik dat probeer te filmen, zie ik hoe dezelfde duim elders op een glijdende manier een barst vult met verf...

Uiteindelijk heb ik bijna niets kunnen filmen... En we begrijpen dat de geest deze dingen niet kan sturen, want de hand beweegt sneller dan zijn schaduw, gehoorzaamend aan gewoontes en ritmes die elke vorm van redelijk denken overstijgen.



Een diamantslijper met gevoel voor humor

Enkele woorden over de aquarellen van Damien De Lepeleire

Ik zou graag iets vertellen over de aquarellen van Damien De Lepeleire en daarbij vertrekken van het ongemak dat een beroemd romanpersonage ondervindt bij het betrekken van een onbekende hotelkamer. (Het eerste wat De Lepeleire doet als hij in een hotelkamer arriveert, is de 'schilderijen' verwijderen of verplaatsen.) Op dit moment zit ik tegenover de kunstenaar en blader ik door enkele minuscule boekjes die hij de afgelopen jaren heeft uitgegeven. Op elke bladzijde vind ik een datum en de afbeelding van de voorkaft van een boek.

De kopie

DAMIEN DE LEPELEIRE: Ik ben begonnen met aquarelleren tijdens een vakantie. Vandaag kan ik mij niet meer voorstellen dat ik vijftien jaar als schilder bezig ben geweest vooraleer ik de economie en de vrijheid van het aquarelleren heb ontdekt. Het enige wat je nodig hebt is een blad papier, een glas water, een penseel en een beetje verf. Ooit heb je tegen mij opgemerkt dat een schilder altijd vijftig doeken in zijn atelier zou moeten hebben om te kunnen weerstaan aan de neiging bestaande schilderijen te overschilderen. Een aquarel overschilder je niet. Het resultaat heeft een grote frisheid.

De eerste onderwerpen die ik in aquarel heb geschilderd, waren stillevens die gebaseerd waren op mooie bladzijden en afbeeldingen uit boekjes die ik hier en daar voor een prikje kon kopen. Een deel van die aquarellen heb ik gepubliceerd in het boek *Trop beau pour être vrai*.

Af en toe vind ik een boekje over een kunstenaar als Cézanne, Picasso of Matisse dat nog tijdens het leven van die kunstenaar werd uitgegeven. Meestal kosten die boekjes bijna niks, want niemand koopt ze nog. De teksten worden oubollig gevonden en de zwart-wit reproducties onbetrouwbaar of misplaatst. Op een dag besepte ik dat de meeste van die boeken hoogstwaarschijnlijk gelezen waren door de kunstenaars in kwestie. Toen ontdekte ik op verdoken plaatsen zinnigjes als 'De zwart-wit

afbeeldingen in dit boek werden ons ter beschikking gesteld door de heer Matisse'. Plotseling werden die boeken voor mij veel waardevoller dan de meeste, kleurige naslagwerken die je tegenwoordig kan kopen.

Geen enkele reproductie is perfect. Vroeger wist je dat. Als je in Engeland of Vlaanderen woonde en geen geld had om te reizen, dan maakte je kennis met het werk van Michelangelo aan de hand van gravures, die gebaseerd waren op tekeningen van kopiisten. Je wist dat je naar een kopie keek. Vandaag zijn we geneigd dat te vergeten.

Op een dag ben ik begonnen met het kopiëren van schilderijen van Picasso, omdat het mij hielp te zien wat hij eigenlijk had afgebeeld. Ineens zag ik bijvoorbeeld dat hij een schilderij had gemaakt van een vrouw die met één vinger een vis in de lucht houdt. 'Zozo, dat kan dus ook,' bedacht ik. Het gaf mij een grotere vrijheid met betrekking tot het zogenaamde onderwerp van mijn schilderijen.

Tegelijkertijd hield ik mij bezig met een studie van de Chinese schilderkunst. In de Chinese traditie wordt de kopie niet minderwaardig gevonden. Zoals Peter Swann opmerkt, bewees je een schilder de grootste eer door te erkennen dat zijn werk niet te onderscheiden was van het werk van zijn meester. Alle schilders kopieerden het werk van de meesters. Wie zelf genoeg persoonlijkheid had, zou uiteindelijk toch zichtbaar worden, ondanks het kopiëren.

De Chinese schilders, die zowel filosoof, dichter als kalligraaf waren, benaderden het probleem van het onderwerp op een andere manier dan hun collega's in het westen. Al heel vroeg besloten ze dat ze het leven gingen uitbeelden, bijvoorbeeld landschappen. Alles zit in de penseelstreek en in het leven dat zich uit in die penseelstreek. Ik hou van hun overtuiging dat het voldoende is om nog maar eens een berg te tekenen. Ze hebben vertrouwen in hun onderwerp, ze worstelen niet met de vraag wat ze nu eigenlijk willen gaan zeggen. Door het kopiëren van de gewaden van de keizers, waarop je altijd afbeeldingen aantreft van draken met vijf vingers (die de keizer en zijn absolute macht symboliseren), en van wonderlijk knap gestileerde wolken, ben ik deze beelden gaan beschouwen als abstracties. In het westen hebben we op Kandinsky moeten wachten om soortgelijke beelden te kunnen appreciëren.

Elke keer als mijn zus op bezoek komt, vraagt ze mij waarom ik niet vaker mooie schilderijen maak, zoals het werk dat daar aan de muur hangt. (Hij wijst naar een wondermooi, duizendkleurig, rood-oranje doek met horizontaal golvende, onbeschilderde stroken.) Jij noemt dat open schilderijen. Je hebt de indruk dat ik vaak gesloten, moeilijke werken maak om te tonen dat ik weet waar het in de schilderkunst om gaat. Je vindt

dat vreemd, omdat ikzelf in het werk van anderen altijd op zoek ga naar generositeit. Maar er is geen tegenspraak. Je kan genereus zijn door je kwetsbaar op te stellen, door te durven mislukken.

Of een schilderij open of gesloten is, kan je nooit weten. Enkele jaren geleden zag ik in New York toevallig schilderijen van Howard Hodgkin. Ik bedekte mijn ogen, zo slecht vond ik ze. Maar tegenwoordig zijn het mijn lievelingsschilderijen. Hetzelfde geldt voor Derain. Wat een prachtige schilderijen! Je moet eens naar zijn zwarte stillevens kijken...

In 1990 vertelde je mij dat Michel Frère iets waardevols vond in elk schilderij. Jullie hadden samen het Brusselse Museum voor Moderne Kunsten bezocht en het had je getroffen dat Michel alle schilderijen kende, ze al aankondigde voor jullie de betreffende zaal betraden, voor elk schilderij bleef staan en telkens weer een ander detail aanwees dat hij boeiend vond. Soms ging het om de buiging van een hand, soms om een lichteffect, de keuze van het onderwerp, het naast elkaar plaatsen van twee kleuren of zelfs de breedte en het vernis van de lijst (zoals bij Permeke). Sinds je mij dit verhaal hebt verteld, probeer ik anders naar schilderijen te kijken en me af te vragen wat elk schilderij mij te bieden heeft.

Ik hou van Derain en zijn zogezegd mislukt parcours. Eerst werkt hij samen met Vlaminck. Ze zijn jong, ze schrijven elkaar voortdurend over schilderkunst en ze maken schilderijen met felle kleuren. Ze staan aan de spits van de avant-garde. Dan ontmoeten ze Matisse, die elf jaar ouder is dan Derain. In 1905 stelt Matisse Derain voor samen de zomer door te brengen in Collioure. Ze maken er prachtige schilderijen. Je voelt dat Derain Matisse ertoe drijft Matisse te worden. Derain gaat echter verder met zijn zoektocht en hij ontmoet Picasso. Zijn schilderijen verkopen goed. Hij rijdt met mooie wagens. Collega's, galeriehouders en verzamelaars zien in hem een meester. Michel Frère vertelde mij dat een Derain toen duurder was dan een Picasso. In 1914 gaat Derain naar het front. Na de oorlog lijkt het alsof hij schilderijen maakt die buiten de tijd staan. Hij houdt zich niet meer bezig met de avant-garde. Tijdens de Tweede Wereldoorlog maakt hij op uitnodiging van de nazi's een reis naar Duitsland, waar hij onder andere het atelier van Arno Breker bezoekt. In 1954 sterft hij, door iedereen verguisd.

Wat mij boeit in het oeuvre van deze schilder is dat het geen lineair traject vertoont. Je ziet hetzelfde bij Picabia. Ik vind het een bemoedigende gedachte dat een artistiek parcours bochtig en onderbroken mag zijn. We weten niet waarom Derain opnieuw traditioneel is gaan schilderen na de Eerste Wereldoorlog, maar ik kan mij inbeelden dat iemand na zo'n ervaring lak heeft aan de avant-garde. Misschien heeft hij gewoon gedaan

wat hem het meest wezenlijk leek. Samengevat zou je kunnen zeggen dat ik van Derain hou omdat hij geen Derains is blijven maken. Je moet sterk zijn om je te onttrekken aan de verwachtingen van het publiek...

Er ontstaan wel nieuwe vormen in de kunst, maar die betekenen niet noodzakelijk een vooruitgang die de oude vormen overbodig maakt.

DE LEPELEIRE: Een schilder werkt altijd in het ongewisse. Hij kan niet anders dan de grenzen van het zogenaamd lelijke aftasten. Hij kan zich niet laten tegenhouden door de angst de waardering van zijn tijdgenoten te verliezen, ook al lijkt het daardoor alsof hij zichzelf wil saboteren.

De gewoonte

‘Onze aandacht maakt de voorwerpen in een kamer aanwezig, de gewoonte neemt ze weer weg en maakt plaats voor ons.’ Deze zin maakt deel uit van een relaas waarin de verteller van *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* beschrijft hoe pijnlijk het voor hem is in een onbekende kamer te verblijven, omdat alle voorwerpen zich aan hem opdringen: de pendule, het hoge plafond, de muurkastjes en vooral de spiegel die dwars in de kamer staat. De gewoonte heeft de aanwezigheid van deze voorwerpen nog niet versluierd. Het lijkt alsof het constante gebabbel van de pendule, het hoge plafond, de weerspiegelingen in de glazen deurtjes van de muurkastjes en vooral de ogen in de spiegel hem langs al zijn zintuigen belagen en in botsing komen met zijn oude zelf, dat langzaam plaatsmaakt voor een nieuwe persoon, die zich goed zal voelen in de dan niet langer nieuwe kamer.

‘Het wezen van de liefde,’ zegt Gerard Reve, ‘is dat zij zich gebonden geeft.’ Prousts verteller kan niet liefhebben. Zijn angst voor het verlies is zo groot dat hij zich aan niemand kan hechten. Daarom hecht hij zich aan de schoonheid. Op weg naar het nieuwe, beangstigende hotel bedrinkt hij zich en bewondert hij het blauw van een rolgordijn. Hij verliest zich in het zonlicht dat het gelaat van een boerenmeisje ’s ochtends rozig doet opvlammen of een slaperig schijnsel laat glijden over het geboende eikenhout van een treincoupé.

Het zonlicht is altijd daar, maar het is altijd anders. Kijken naar het wisselende zonlicht is een oefening in het verlies. Het is een veilige oefening, want de bron is onuitputtelijk.

‘Ik werd daarna niet moe naar haar grote gezicht te kijken,’ schrijft de verteller over zijn grootmoeder, ‘dat de vorm had van een mooie, doorgloeide en rustige wolk, waarachter men de tederheid voelde stralen.’

De geliefden van de verteller hebben alleen een buitenkant. Soms zijn ze doorzichtig. Van hun binnenkant meent hij begrepen te hebben dat die niets te maken heeft met de buitenkant, onkenbaar is en elk ogenblik van aard kan veranderen, alsof elke persoon niet meer is dan een reeks elkaar opvolgende, kortstondige figuren die weinig met elkaar te maken hebben.

Naar verluidt zou Picasso over Derain beweerd hebben dat hij nooit is teruggekeerd van de Eerste Wereldoorlog. Zijn oorlogservaring had hem voorgoed veranderd. Je zou dit kunnen zeggen over elke ervaring, zoals Proust doet, waarbij elke aanpassing aan nieuwe omstandigheden neerkomt op een klein sterfgevalletje, zodat de dood onophoudelijk aan ons knabbelt. Gelukkig maar, schrijft Proust, want zo kunnen we wennen aan het idee ooit voorgoed verdwenen te zijn. Toch toont zijn hele werk dat iemand die onafgebroken alert en wakker blijft, niet kan wennen aan de dood. Hij kan er alleen maar dag en nacht mee bezig zijn, zich afmatten, urenlang vechten, netten weven, rekenen, redeneren, formuleren, omcirkelen, insluiten en wijken.

‘Een mooi boek is iets particuliers en niet te voorzien,’ schrijft Proust. Terwijl we aan de ene kant ons hoofd en onze zenuwen zoveel mogelijk beschutten voor nieuwe indrukken (leve de kopie!), zoeken we aan de andere kant naar het nieuwe, het verrassende, datgene wat ons verstedt doet staan van onszelf, omdat het oude beelden en nieuwe gevoelens uit ons lospeutert of losrukt. (Bestaande vormen helpen ons de dood te vergeten, nieuwe vormen leren ons hoe we kunnen sterven.)

De fout

Damien De Lepeleire maakt aquarellen met onder andere diamanten als onderwerp. Alle diamanten zijn kopieën. Ze hebben welbepaalde, invariabele vormen en ze moeten kleurloos zijn of een nauwkeurig omschreven kleur hebben. Op die manier zijn ze tegengesteld aan de uitwaaierende vormen en mistige kleuren van de aquarel. Tegelijk probeert ook de aquarellist zo exact mogelijk te zijn. De aquarellist is een diamantslijper met gevoel voor humor. Elke druppel verf die zich als een wolkje over het glanzende, natte papier uitspreidt, is als de kleurfout van een diamant. De aquarellist viert het maken van fouten. Hij levert zich over aan de grillen van de dingen, ook al blijft hij ervan dromen ze te sturen.

Aquarelleren is als het betrekken van een nieuwe kamer. Je weet nooit vooraf hoe hoog de zoldering zal zijn en hoe dwars de spiegel zal staan. De verf trekt je weg van je oude zelf. De verf trekt ook het schilderij weg uit zijn oude zelf. Het schilderij gaat op stap en wordt iemand anders.

Ineens zien we geen afbeelding meer van een diamant, maar een ordinaire vlek, een nevel, een dansende kronkel, een bloem, een Chinese draak, een onverklaarbaar motief, een schilderij dat we nog nooit eerder hebben gezien. Zo trekt het schilderij de schilder voort op zijn pad. Kleur en vorm nemen het voortouw. De ideeën komen achteraf.

Een diamant is eigenlijk niks. Een stuk geslepen steen. Een half jaar geleden zat ik met een tiental diamantairs en hun echtgenotes aan tafel. Ze maakten zich vrolijk over het vreemde en vooral onverwachte gegeven dat de mensen diamanten bleven kopen, ondanks de dreiging van een nieuwe oorlog in Irak. 'Ze hebben waarschijnlijk een manier gevonden om diamanten op te eten,' schaterde een van de echtgenotes. Ze kwamen niet meer bij van het lachen. Ze hadden gelijk. Want wie is er zo dwaas diamanten te kopen? Wij allemaal, misschien. Elk op zijn manier. Net als Proust. Net als De Lepeleire, die uit nat papier particuliere, niet te voorziene, wonderlijke, kromme, grappige en ontroerende tafereelen trekt die ons evenzeer betoveren als de eeuwigdurende, altijd weer veranderende cinema van de zon.

5 april 2003

Een Giacometti in huis kan nooit geen kwaad

Gesprek met Damien De Lepeleire

Tegenwoordig bevindt De Lepeleires atelier zich op de eerste verdieping van een bescheiden achterhuis in de Brusselse gemeente Sint-Gillis, de gemeente waar hij is opgegroeid als telg van een Franstalige Gentse familie en oude Romeinse en Napolitaanse geslachten. Op de begane grond, naast de voordeur, staan de resterende onverkochte werken van de voorbije decennia, als voedingsbodem voor het nieuwe werk dat boven tot stand komt. In het eigenlijke atelier, dat volstroomt met licht door een gevelbreed raam, maken we kennis met een ogenschijnlijk toevallige ontmoeting tussen enkele mooie, asymmetrisch groeiende kamerplanten, magische sculpturen van Michel Frère en Pascal Courcelles, uit tijdschriften geknipte portretten van enkele persoonlijke helden als Maradona, Mohammed Ali, Mike Tyson en Bouli Lanners, een Afrikaans masker, en aquarellen, collages, knipsels en olieverfschilderijen van De Lepeleire zelf: honderden voorwerpen en beelden die elkaar tegenkomen en versterken.

Tussen deze voorwerpen zien we ook 'Pop Up Art': uitgeknipte beeltenissen van onder meer Griekse, Italiaanse, Afrikaanse en Chinese sculpturen. Door het uitknippen lijken de reproducties van deze sculpturen opnieuw ruimtelijk te worden. Ze doen denken aan de verzameling Etruskische, Afrikaanse en surrealistische kunst van André Breton, die te zien is in het Getty Museum in Los Angeles, maar ook aan Rodin die een achttiende-eeuws kasteel traag liet heropbouwen in zijn tuin in Meudon, om het beter naar waarde te kunnen schatten, en die de kunstcriticus Paul Gsell uitnodigde antieke beeldhouwwerken, die deel uitmaakten van zijn verzameling, te bekijken met een lamp. In het boek *Das unsichtbare Meisterwerk* vertelt Hans Belting dat Paul Gauguin in 1891 Manet's *Olympia* kopieerde. Deze kopie ging deel uitmaken van de persoonlijke collectie van Degas, zichtbaar opgesteld tot diens overlijden. Tijdens een bezoek aan de Antwerpse academie in het gezelschap van De Lepeleire, werd ik verrast door zijn geestdrift over de aanwezigheid van een gipsen kopie van een slaaf van Michelangelo. Deze geestdrift werd niet zozeer opgewekt door de kopie zelf, als wel door de vaststelling dat de studenten er dagelijks mee konden omgaan.

Los hiervan kunnen we de pop ups ook beschouwen als schilderijen. Damien De Lepeleire is in de eerste plaats een schilder. Hij zou de pop ups nooit hebben kunnen maken, als hij geen bijzonder talent had ontwikkeld om diepte te zien waar er geen is. In die zin zijn de pop ups varianten van schilderijen zoals *Hooligans* (1992): collages van uitgeknipte pornografische afbeeldingen die de vorm aannamen van gezichten. Of van *Femmes découpées* (1996): erotische afbeeldingen waaruit De Lepeleire, met behulp van een breekmes, de lichamen van de vrouwen verwijderde. Analoot hiermee zou De Lepeleire er nooit toe gekomen zijn de meest recente *Chinese Landscapes* te vervaardigen met twee soorten verf, waarbij één soort uitloopt in de andere, als hij vroeger niet geleerd had waardering op te vatten voor het onbeheersbare van de aquarel. Gestopt door de afgesloten wereld van de foto, grijpt De Lepeleire in met schaar of mes. Hij knipt. Het vlak ontsluit zich en wordt diepte, het voorwerp komt tot leven.

DAMIEN DE LEPELEIRE: Een Giacometti in huis kan nooit geen kwaad. Mijn verzameling pop ups hangt ook samen met het idee dat je niet rijk moet zijn om een meesterwerk in huis te hebben. Matisse en Picasso hadden allebei een afgietsel van een slaaf van Michelangelo in hun atelier. Ik heb in mijn atelier een Precolumbiaans meesterwerk dat bij Peggy Guggenheim op de schoorsteenmantel stond.

Er is ook een verband met je overtuiging dat er geen ideale of absolute reproductie bestaat, waarmee je bedoelt dat elke reproductie voldoende suggestief kan zijn: een gravure, een zwart-witfoto of zelfs een fotokopie.

DE LEPELEIRE: Een Frans schrijver vertelt ergens dat hij veel kracht put uit een prentbriefkaart met een reproductie van een werk van Picasso. Een schilderij spreekt de toeschouwer aan door middel van het formaat, de materie, de kleuren en het beeld. Een reproductie loochent de materiële aspecten en versterkt de kracht van het beeld. Om die reden ben ik erg gesteld op zwart-wit reproducties die duidelijk te kennen geven dat ze het kunstvoorwerp niet op een getrouwe manier weergeven. Ze lijken mij waarachtiger en zelfs krachtiger dan kleurenfoto's. Bovendien zijn reproducties van sculpturen altijd leugenachtig omdat ze maar één gezichtspunt weergeven. Maar als je foto's van Afrikaanse sculpturen uitknipt, hebben ze een grote evocatieve kracht.

Je bent ook verzamelaar geworden.

DE LEPELEIRE: Toen ik reproducties van sculpturen begon uit te knippen, kende ik natuurlijk Praxiteles en Phidias, maar Lysippus niet. Ook wist ik bijvoorbeeld niet waarom Hercules een Centaur vloert. Vandaag zie ik dat een Afrikaans masker dat ik erg op prijs stel bij Christie's verkocht werd voor 350.000 dollar en dat een ander wordt afgebeeld op de omslag van een belangrijk boek. Die afbeeldingen opsporen, bekijken, uitknippen en verzamelen is een manier om mijn blik te scherpen. Aan de rand van het Park van Vorst bevindt zich een prachtig beeld van een zittende jongen, dat ik als adolescent al erg bewonderde. Maar pas door een bezoek aan het archeologisch museum van Napels, enkele jaren geleden, heb ik begrepen dat het ging om een kopie van een Romeinse kopie van een Hermes-sculptuur die wordt toegeschreven aan Lysippus. Als ik nu op deze plek kom, heb ik altijd zin om de omstanders uit te leggen dat het om een kopie van een Grieks meesterwerk van 2500 jaar oud gaat.

Een ander voorbeeld: in deze mooie catalogus vind je een dubbele pagina met 32 reproducties van Pende-maskers. Dat is uitzonderlijk voor dit soort boeken. Toch is het erg zinvol, omdat je de gelijkenissen en verschillen beter ziet. Als je weet welk masker belangrijk gevonden wordt, kan je het met de andere vergelijken om beter te leren kijken.

Je erfde vijf Salampasu-maskers van je vader, die in Afrika heeft gewoond.

DE LEPELEIRE: Mijn vader verbleef in Congo op het ogenblik dat het onafhankelijk werd. Hij verwierp het kolonialisme, maar hij heeft wel tien maskers meegebracht. Het zijn de enige voorwerpen die ik van hem heb bewaard. We kunnen geen Afrikaanse kunst verzamelen zonder ons te herinneren dat de Belgen, onder anderen, het Afrikaanse continent hebben geplunderd. Dankzij de fabelachtige hulpbronnen van Afrika hebben wij jarenlang boven onze stand geleefd. Als je kijkt naar mijn sculptuur *Geschiedenis van het perspectief*, waarin ik drie Pende-maskers van verschillende grootte op één lijn heb geplaatst, dan begrijp je dat ik belangstelling heb voor het thema van het perspectief, maar ook voor de Afrikaanse geschiedenis en de politieke consequenties van onze vergetelheid op het vlak van geschiedenis en cultuur, of het nu gaat om de Grieken, de Afrikanen of de Maori's. Enkele jaren geleden is mijn vriend George Nuku, een Maori-kunstenaar, naar het Museum voor Kunst en Geschiedenis in het Jubelpark gekomen om na te gaan hoe vijf hoofden van zijn voorouders op een decente manier tentoongesteld zouden kunnen worden... Het museum van Tervuren bezit ongeveer 500 Pende-maskers! Je kan dat schandalig vinden, maar het is natuurlijk ook dankzij onze wetenschappers dat die artefacten bewaard



gebleven zijn. Het gaat er vooral om hoe onze musea zullen evolueren van koloniale naar etnografische musea.

Onlangs heb je enkele kaarten van Afrika getekend.

DE LEPELEIRE: Het idee van de reproductie van aardrijkskundige kaarten is verwant met de pop up-verzameling. De eerste kaart die ik kopieerde, was een landkaart van China. Ineens kreeg elke potloodstreep een buitengewoon belang, zonder dat dit zichtbaar was voor iemand die de kaart van China niet kende. Elke keer als ik een kaart kopieer, scherp ik mijn blik, zie ik beter waar de dingen zich bevinden. Voor ik met dit werk begon, kende ik de geografie van Afrika niet zo goed. Ik vond dat schandalig. Tegelijk vergeet je ook niet dat het maar gaat om een reproductie van de werkelijkheid en dat een landkaart niet meer is dan een projectie. We maken voortdurend kaarten en plannetjes. Als we ons in het buitenland bevinden, is er altijd wel iemand die een plannetje voor ons tekent om uit te leggen waar we een kruidenier kunnen vinden. Het mooie is dat die plannetjes niet exact zijn, terwijl de tekenende persoon wel een objectieve werkelijkheid probeert weer te geven. Hetzelfde geldt voor de manier waarop we naar Afrikaanse maskers kijken. In werkelijkheid bestaat er niet zoiets als een Pende- of een Punu-masker, maar wel oneindig veel varianten en kruisbestuivingen die niet gevat kunnen worden door onze etnocentrische classificaties. Toch wens ik geen politiek betoog te voeren met mijn werk, ik wil alleen maar sommige dingen opnieuw tonen en de mensen aansporen tot het stellen van vragen. Ik heb altijd geprobeerd mij nederig op te stellen ten opzichte van onderwerpen die ik niet echt beheers. Ik leer veel bij door ze uiteen te rafelen en nieuwsgierig te blijven.

Op een dag vertrouwt Christine Bluard, die werkt in het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, mij toe dat ze niet erg onder de indruk is van mijn verzameling Punu-maskers en dat de uiterlijke schoonheid van een Afrikaans masker haar veel minder interesseert dan het verhaal dat het vertelt. We mogen niet vergeten dat een masker dat gedragen wordt, iets anders is dan een relik of een kunstvoorwerp.

Je kan hetzelfde zeggen over Chinese landschapsschilderijen. We wonen zogezegd in een wereld waarin we zoveel mogelijk kennis delen, maar weinig mensen beseffen dat een Chinees schilderij vormgeeft aan een andere manier van denken over de representatie, de kunstenaarshand en de lijn. Heel drukke, grafisch complexe partijen worden afgewisseld met partijen die onaangeroerd blijven, wat composities oplevert die er verbazend uitzien voor een westerse blik. Je zou ze wankel kunnen noemen of disharmonisch, terwijl

voor de Chinese kunstenaars alles dubbel is. Iets kan zowel wit als zwart zijn. Een berg in de mist kan zowel verdwijnen als verschijnen. De bomen dragen takken en de takken dragen bladeren, maar elk blad is even belangrijk als de totale compositie. De Chinese schilderkunst is voortgekomen uit het schrift: dichters en filosofen schreven met een penseel. Het gaat dus altijd om conceptuele landschappen, zelfs al gaat het om de afbeelding van een welbepaald landschap of een welbepaalde boom. De schilder heeft het landschap gezien, hij herinnert het zich en schildert het op een gestileerde manier, terwijl hij tracht de natuur zoveel mogelijk te benaderen.

In een gesprek met David Sylvester vertelt Giacometti dat de Grieken conceptuele beeldhouwwerken maakten, omdat ze volume gaven aan de hoofden. 'Als ik niet rond een persoon loop,' vertelt hij, 'dan zie ik niet dat een hoofd volume heeft. Als ik ter plaatse blijf, zie ik geen reliëf. Mijn beeldhouwwerken geven weer hoe ik de dingen zie. De Grieken liegen.' In datzelfde interview vertelt hij dat hij alles klein ziet. Als hij een man de straat ziet oversteken, ziet hij een klein mannetje. Toen ik dit las, bedacht ik dat mijn verzameling juist zat, dat ze Giacomettiaans was. Trouwens, de eerste sculptuur die ik heb uitgesneden en opgeklapt, was de *Kat* van Giacometti.

Iets anders dat mij nu te binnen schiet, is dat ik sculpturen en boeken red. Door afbeeldingen van beeldhouwwerken uit te knippen en op te klappen, breng ik ze weer tot leven.

Wil je ons iets vertellen over de meest recente 'Chinese Landscapes' die je hebt geschilderd?

DE LEPELEIRE: Ze zijn voortgekomen uit mijn werk met aquarel en inkt. Ik heb lang uitsluitend met olieverf geschilderd. Mijn belangstelling en liefde gingen vooral uit naar het toevoegen en wegnemen van materie. Op een dag voelde ik echter dat een bepaalde behendigheid mij belette verder te evolueren. Het werken met aquarel maakte een nieuwe spontaniteit mogelijk, niet alleen ten opzichte van het onderwerp, maar ook ten opzichte van de materie, in die zin dat je met aquarel de mogelijkheid niet hebt om gedane zaken ongedaan te maken. Je bent verplicht je beperkingen als schilder te accepteren en te aanvaarden dat het bekomen resultaat er anders uitziet dan je had gewenst. Om dezelfde reden brengt deze manier van schilderen je op plekken die je nooit had kunnen bevroeden. Voor de recente *Chinese Landscapes* ben ik opnieuw met olieverf gaan werken, maar op een andere manier. De schilderijen worden in drie tijden op het doek gezet. Eerst bedek ik de plekken die ik wit wil laten. Daarna bedek ik het doek met een heel dunne laag olieverf. Ten slotte, als een vorm van majesteitsschennis, breng ik met een penseel een industriële lakverf aan die de olieverf aantast en, sneller drogend dan de olieverf, tot de

uiteindelijke vorm leidt. Het hele schilderij komt tot stand met natte verf, nat in nat. De tekening kan niet precies zijn. Ze komt geleidelijk tot stand, want de lakverf blijft langzaam stromen. Het komt erop aan een juist evenwicht te vinden tussen de twee vloeistoffen. Soms lukt het, soms niet.

Hoe ben je ertoe gekomen uitgespaarde boorden rond het beschilderde oppervlak te bewaren (die aanvankelijk allemaal wit waren, maar die je later ook een kleur bent gaan geven)?

DE LEPELEIRE: Die boorden heb ik gepikt van Paul Klee. Het is een soort van grafische vormgeving, een opzet voor een oneindige herhaling die ik voor het eerst bij Klee heb gezien, maar die je ook terugvindt in Chinese landschapsschilderijen. Het zijn plekken die het mogelijk maken makkelijker in en uit het schilderij te stappen.

In het interview 'De toeschouwer doet geen zak' vertelde Walter Swennen mij dat Malcolm Morley op die manier toont dat hij geen landschap schildert, maar een portret van een prentbriefkaart die een landschap voorstelt.

DE LEPELEIRE: Morley is een van de schilders wier werk mij het meest kracht geeft. Een andere belangrijke schilder, voor mij, is Christopher Wool. Onlangs las ik iets over diens laatste schilderijen: dat hij erin is geslaagd het abstracte expressionisme te bevrijden van de connotatie van de 'über-kunstenaar' die vrij uitdrukking zou geven aan zijn meest sublieme emoties. In mijn *Chinese Landscapes* wijzen de uitgespaarde boorden erop dat het niet alleen gaat om schilderijen van het weidse gebaar, maar ook om beelden van schilderijen.

Poussin, Corot en Cézanne wilden ontdekken wat de natuur hen kon leren. Maar de natuur is vaak lelijk en hard. Als je een boom schildert zoals je hem aantreft in de natuur, maak je een lelijk schilderij...

Omdat de schilderijen tot stand komen in slechts enkele bewegingen, word ik zelf de toeschouwer van wat ik tot stand breng. Ik hou mij ver van het idee dat ik het beter weet dan de meesters. Ik aanvaard dat ik sommige dingen niet begrijp. Zo stuit ik onophoudelijk op nieuwe uitdagingen. Het is heel boeiend. Ik heb bijvoorbeeld opnieuw de viltstift ontdekt door mijn kennismaking met de tekeningen van Amélie De Brouwer, die erin slaagt de anonimiteit van de viltstift te overstijgen en haar tekeningen een herkenbare signatuur te bezorgen. Ik ben de viltstift gaan gebruiken zoals aquarel of inkt: zonder te willen terugkeren op mijn stappen. Het heeft lang geduurd vooraleer het lukte. Tot ik een wit doek heb genomen dat nog in cellofaan verpakt zat en ik erop begon te tekenen met een zwarte stift. Ineens was het mooi. En het ging om een schoonheid die ik onmogelijk kon voorzien... Ik

heb leren met inkt schilderen door Xiao Xia gade te slaan terwijl hij werkte. Al wat daaruit voortgekomen is! Dat had ik nooit kunnen voorspellen.

Tijdens een atelierbezoek, kijkend naar een van mijn pop ups van Henry Moore, merkte Ann Veronica Janssens op dat ze erg veel hield van het werk van die kunstenaar. Zo gaf ze mij de toestemming mijn voorliefde voor deze kunstenaar toe te geven. Moore is een van mijn lievelingskunstenaars, net zoals Anthony Caro, die een van zijn assistenten is geweest.

Het gaat erom jezelf toestemming te geven. Ik heb lang een atelier gedeeld met de schilder Xavier Noiret-Thomé, een groot iconoclast die alle technieken en grondstoffen door elkaar gebruikt. Dat heeft mij de moed gegeven olieverf te combineren met lakverf voor de laatste *Chinese Landscapes*. Een ander voorbeeld is het ontstaan van de reeks *Black Mythology*, waarin ik heb geprobeerd op doek het effect na te bootsen dat ik had bekomen door inkt-aquarellen te maken naar zwart-wit foto's van bronzen sculpturen uit de renaissance. In die aquarellen wordt het licht dat wordt weerkaatst door de bronzen sculpturen nagebootst door sommige gedeelten van het papier blanco te laten. Maar op doek werkte dat niet. Toen herinnerde ik mij mijn voorliefde voor schilderijen met veel matière, zoals de werken van Eugène Leroy en mijn vrienden Michel Frère en Pascal Courcelles en begreep ik dat als ik met een heel dikke laag olieverf zou werken, de verf het licht zou weerkaatsen zoals het brons. De lichtvlekken op die schilderijen veranderen de hele dag. Ik vind dat erg mooi. Het is een spelletje met de schilderkunst en de beeldhouwkunst, een visueel grapje dat mij bevalt. Ik vind wel dat ik ze zou moeten verkopen met een plumeau, zodat de koper ze af en toe kan afstoffen.

Van grote invloed op mijn werk was de manier waarop Prince muziek maakte aan het eind van de jaren zeventig en in het begin van de jaren tachtig. Ik hou van kunst die naar kunst verwijst, maar ik ben ook erg gesteld op tekenaars zoals Reiser, Vuillemin of Sempé. Veel mensen hebben mij de toestemming gegeven te doen wat ik doe. Bukowski, Cassavetes, Scorsese of Coppola: allemaal kunstenaars die risico's nemen met wat ze kunnen. Jimi Hendrix en Miles Davis, maar ook Lucio Battisti of de Franse zanger Christophe.

Dat brengt ons terug naar het begin van dit gesprek: dat het goed is een Giacometti in huis te hebben.

DE LEPELEIRE: En of! Zonder te vergeten dat er nooit veel mensen geweest zijn die echt belangstelling hebben voor kunst, maar dat hun aantal er niet toe doet.

24 november 2010



*Damien De Lepeleire, Atelierzicht
met 'Chinese Landscape' en 'Black Mythology', 2005*



*Tamara Van San
Inbox M HKA, 2018*



*Max Pinckers en Quinten De Bruyn, 'Dutchman' (2011)
From the series 'Lotus' (2011)*



*Kati Heck, 'Die Handlanger in Gugelbupfbaltung' (2009)
Olie en potlood op doek, houten lijst, 363 x 868 cm
'For your Eyes Only', De Markten, Brussel 2010*



*Bernd Lobaus, 'Große Kordel' (1968) e.a.
'Xanadu!', S.M.A.K., Gent, 2010*



*Joban Creten, 'Odore di Femmina - Les Trois Trous' (2014-2015)
Gepatineerd brons (verloren was), 76 x 45 x 30 cm*



*Carole Vanderlinden, 'Congo Smoke' (2018)
Olie op doek, 26 x 19,5 cm*



Ronald Opbuis, 'Arab Spring. On their Way to the Revolution. Syria 2011' (2013-2015) Olie op doek, 340 x 525 cm



Robert Devriendt, 'The Missing Script - Blind Seduction' (2015-2016) Olie op doek, 11,3 x 27,3 cm



*Peter Buggenbout, 'On Hold #3' (2015)
Aluminium, ertalon, ijzer, plastic, polyuretbaan, textiel, bout,
293 x 345 x 293 cm. Margulies Collection, Miami, US*



*Berlinde De Bruyckere, 'Courtyard Tales V, 2018' (2018)
Dekens, bout, polyuretbaan, epoxy, 290 x 197 x 30 cm*



*Marcel Broodthaers, 'Briques', 1963
Ijzer, bout, sponzen, truweel, 190 x 70 x 16 cm*



Luc Deleu & T.O.P. office, 'New Triumphal Arch' (2003)



*David Claerbout, 'Sunrise' (2010)
Videoprojectie, kleur, stereo, 18'*



Luc Deleu & T.O.P. office, 'Rood-blauwe barricade' (2017)

Ik doe dingen

Gesprekje met Danny Devos

Danny Devos (°1959) is een van de meest radicale en consequente kunstenaars in ons land. Ik ken hem niet persoonlijk, maar heb hem wel enkele keren ontmoet. Hij is op zijn hoede of, anders gezegd, alert en gefocust. De aanleiding voor ons gesprek is een performance die hij uitvoerde in 1980 in het Antwerpse ICC. In een onlangs gepubliceerd boek omschreef hij die performance als volgt: 'Ik plaatste mijn zelfgemaakte ladders op de marmeren trap en liet mij vervolgens zes keer van de trap naar beneden vallen.' Ik vroeg hem van welk materiaal die ladders gemaakt waren en of hij ze had gebruikt om zijn val te breken of te begeleiden.

DANNY DEVOS: 'Nee. Die ladders waren een deel van mijn afstudeerproject aan de Gentse academie. Ze bestonden uit allerlei materialen. Een ervan bestond uit takken die ik met verbandplaster verbonden had, een andere had ik uit stof geknipt enzovoort. Ik had die ladders tentoongesteld op die marmeren trap, maar voor de performance heb ik ze, denk ik, verwijderd. Waarschijnlijk was het de laatste dag van de tentoonstelling. Je zou het kunnen checken op YouTube. Daar staat een filmpje op van de performance. (Dat heb ik gedaan. Het heet *DDV Trapfilmpje [remix]*. Er zijn geen ladders te zien op het filmpje.) Die ladders, dat was bladvulling. De performance bestond erin dat ik mezelf zes keer vanuit gehurkte positie naar beneden heb laten vallen.'

Je was 21.

DEVOS: Ja, het was in september, ik ging dus net 21 worden. Het was mijn achtendertigste performance. Ik ben daarmee 'officieel' begonnen in 1979 maar eigenlijk al in 1976. Toen deed ik ook al dergelijke dingen, zoals het rondzeulen met een steen, ik heb daar nog een opname van, maar ik wist niet dat er zoiets bestond als performances of acties. In het Sint-Lukas Instituut stopte de hedendaagse kunstgeschiedenis in 1945. In 1976 was het voor iemand van zeventien jaar onmogelijk te weten te komen dat er mensen bestonden als Chris Burden. Maar ik ging naar school in Brussel en ik woonde in Vilvoorde. En 's avonds en 's nachts begon ik dingen te



*Danny Devos, '# 030 22.VII.1980
UNTITLED SERIES - 1'*

doen. De eerste keer dat ik kennis maakte met Wiener Aktionisten als Rudolf Schwarzkogler en met Gina Pane was pas later, in de Brusselse Galerie Baronian.

Waarom vernoem je Vilvoorde?

DEVOS: In Machelen, een deelgemeente van Vilvoorde, hebben ze een hele wijk afgebroken om de verkeerswisselaar tussen de E19 en de E40 te bouwen. Mijn grootouders woonden in die wijk. Naast hun huis stond er nog één en daar liep de straat dood. Daarachter verrees het viaduct. Voor hun huis bevond zich een put van tien meter diep. Later, om het lawaai te dempen, werd aan de overkant van de straat een drie meter hoge, metalen muur gebouwd. Dat werd het uitzicht van mijn grootouders voor de rest van hun leven. De industrie in Vilvoorde begon minder goed te marcheren. Vlakbij was de luchthaven. Het was een heel terneerdrukkende, maar tegelijk opwindende omgeving. Ik denk dat je maar één keer in je leven zo'n verkeerswisselaar kan zien bouwen. In België hebben ze daar geen plaats meer voor. Maar ik ben geen sociaal geëngageerd kunstenaar. Ik denk gewoon vanuit mijn omgeving en ik doe dingen. Wat die dingen betekenen, moeten anderen uitmaken. Het is zoals met die ladders. Wanneer is iets een ladder? Wanneer het eruitziet als een ladder? Of moet je ermee kunnen klimmen?

Had je toen het gevoel dat er geen plaats meer was voor gewone mensen?

DEVOS: Ja... Tegelijk waren ze in Brussel de Noordwijk aan het slopen. En ik pendelde heen en weer tussen die plekken. Dat was echt No Future. Ik zat toen in de Punk en de New Wave. Tijdens het eerste jaar aan de academie bouwde ik met vezelplaten een installatie waar de mensen mochten door lopen. Pas als ze in het midden waren, beseften ze dat ze bovenop mij stonden.

1 juni 2012

Het tedere lawaai van arceringen en acné

Gesprek met Dennis Tyfus

Dennis Tyfus (°1979) heeft platenhoezen getekend voor groepen als Bul Bul, Monguito, Porn Robot, Monno, Doom, Pengo, The Japanese Karaoke Afterlife Experiment, TBTTBC, Almanak, Autistik Youth, Augsburgers Tafel Confect, XBXX, Total Shutdown, Cassini Division en Bohr Bug. Vorig jaar tekende hij 300 unieke platenhoezen voor een single van de groep Trumans Water uit Portland. Hij heeft ze tentoongesteld in Lokaalor, rustend op drie rijen balken tegen de muur...

Zaterdagmiddag tussen twee en drie heeft hij een programma op Radio Centraal waar hij mensen per telefoon muziek laat maken. 'Barr uit LA, bijvoorbeeld, een neurotische babbelaar op hip hop beat, die niks te maken heeft met de machocultuur van de hip hop. Hij neemt een gesampelde beat en babbelt daar gewoon over. Doet zijn ding ook in galerieën. Pol Matthé heeft hem in LA gezien. Hij ging een performance doen en Pol was de enige toeschouwer. Hij heeft toch gezongen, alleen voor Pol, vijf nummers na elkaar.' Andere mensen die al telefonisch muziek hebben gemaakt in zijn programma zijn The Blow, Lucky Dragons, Bobby Birdman, Coco Rosie, Hyperkinako, Devendra Banhart, Jenifer Gentle, Jacob Berendes en Felix Kubin...

Zelf zingt hij momenteel in een groep die Darkbrown Feeling heet. Ze zijn bijna een jaar bezig. Ze zijn met vijf zangers of muzikanten. Als ze gaan optreden, neemt een van hen een CD op zonder er iets over te vertellen. Ze hebben allemaal een koptelefoon op en luisteren naar die CD. Iedereen zingt of speelt mee. De muziek in de koptelefoons staat zo luid dat ze zichzelf of de anderen niet kunnen horen. 'Dat is heel grappig, want je denkt dat je heel goed bezig bent, omdat die muziek zo goed klinkt in de koptelefoon. Maar wat de toeschouwers horen is echt beschamend.' Voor een optreden in de Ancienne Belgique hadden Vaast Colson en Pol Matthé voor elke muzikant een sokkel van verschillende hoogte gebouwd, zodat ze allemaal even groot waren. 'Deze maand treden we nog op in Frankfurt en in Stuttgart, maar dan houden we ermee op, want de mensen beginnen het te goed te vinden. Het moet ook niet blijven duren.'

Overal in Antwerpen tref je tekeningen aan van Dennis Tyfus, meestal in de vorm van een sticker, een strooibrief of een affiche. Zo heb ik de voorbije jaren kennis gemaakt met zijn werk. De man zelf heb ik voor het eerst ontmoet in de lente van dit jaar. We hebben niet met elkaar gesproken. Toch ging het voor mij om een belangrijke ontmoeting.

Vaast Colson, Lieven Segers, Pol Matthé en nog een paar leden van het intussen opgeheven kunstenaarscollectief Frigo zouden in Lokaalor een houten trap terugplaatsen die ze naar aanleiding van een actie hadden verwijderd. Ik zou hen filmen. Ik was te vroeg. In de kale ruimte, overdonderd door het gedruis van een blazend verwarmingstoestel, zat Tyfus te werken aan een doek van ongeveer twee bij zes meter. Drie weken later zou zijn tentoonstelling bij Stella Lohaus van start gaan. Omdat hij niet beschikte over een ruimte die groot genoeg was voor dit soort werk, hadden de mensen van Frigo hem de leegstaande ruimte van Lokaalor aangeboden.

Ik ging zitten en keek. Tyfus droeg een donkerblauwe jas met op de rug een gezeefdrukte, oranje tijgerkop op een witte achtergrond. Metalen studs in de revers. Het blonde haar achteraan lang en vooraan kort. Een jeansbroek van een onbestemd merk. (Mensen die thuis nog broeken of schoenen hebben die hem misschien kunnen passen mogen die altijd opsturen. Als ze passen stuurt Tyfus iets terug.) Ik zit naar Tyfus te kijken en ben verbluft en verrukt.

Schilders laten zich niet graag op de vingers kijken, maar Walter Swennen, Viviane Klagsbrun, Michel Frère, Damien De Lepeleire, Filip Denis, Xiao Xia en Vaast Colson hebben mij urenlang naar hen laten kijken terwijl ze aan het werk waren. Ik kan zien wanneer een schilder er iets van bakt. Wat ik toen in Lokaalor zag, was echter alleen vergelijkbaar met wat ik heb gezien toen ik Panamarenko in een Japans restaurant vroeg om de schutbladen voor het grote Panamarenko-boek te tekenen. Ik had vier A3 bladen en een zwarte Pentel-stift meegebracht. Panamarenko schoof zijn bord opzij en tekende zonder aarzelen, maar rustig, de vierentwintig gestileerde weergaven die zonder enige wijziging zijn overgenomen voor de schutbladen van het genoemde boek. U moet eens naar die tekeningen kijken. De afgebeelde sculpturen worden bijna altijd vanuit een schuine hoek bekeken. Ze wonen in de ruimte. De tekeningen vloeiden uit Panamarenkos pen alsof ze altijd al hadden bestaan.

Met dezelfde, gestage aanpak overdekte Tyfus van links naar rechts de uit blauwe, groene, roze, zilveren en paarse vlakken of vlekken bestaande fond van het reusachtige doek met een verstoord filigraan van zwarte tekeningen en woorden. Bovenop zijn hand, losjes balancerend tussen duim en wijsvinger, lag een dikke verfstift. Ik herinnerde mij de ontspannen, maar precieze manier waarop Xiao Xia op enkele minuten tijd een draakje uit marmar sneed. De man sneed al draakjes sinds zijn kindertijd... Ik vroeg Tyfus of ik hem mocht filmen. Ik mocht.

Vrijdag, 3 september 2004. Ik zit in een kamer met bescheiden afmetingen, waarvan één wand bestaat uit twee grote ramen die een blik bieden op een brede, geplaveide straat waarvan het oneffen oppervlak de banden van de voorbijrijdende auto's laat roffelen. Af en toe rijdt een tram voorbij. Boven de tegenoverliggende huizenrij verrijst een kerktoren, die vanuit mijn gezichtspunt samenvalt met een zwarte tekening van een uil die is aangebracht op een stuk doorzichtige film, die op zijn beurt op het venster is bevestigd met een stukje tape. De kleurvlek van de kerktoren voorziet het pokdalige gearceerde lijf van de uil van een achtergrond die contrasteert met de omringende, blauwe hemel.

Ik zit aan een keukentafel. Tegenover mij zit Tyfus icoontjes voor badges te tekenen. Met een prachtige metalen doordrukmachine ponst hij papieren schijfjes die hij één voor één voorziet van een zwarte lijntekening en vervolgens rond die tekening inkleurt. Dan worden ze ingekapseld. Alle tekeningen lijken te lukken. Dezelfde trefzekerheid als in Lokaalor.

Achter Tyfus staan rekken met duizenden CD's en vinylplaten. De hele kamer ligt vol met affiches, posters, stickers, flyers, T-shirts, tekeningen en boeken.

Tyfus vertelt dat hij is beginnen tekenen op zijn vijfde.

‘Een kleuterjuffrouw had mijn moeder schrik aangejaagd door haar wijs te maken dat ik niet kon tekenen en dat zoiets niet normaal was. Sindsdien ben ik niet meer gestopt met tekenen. Mijn tekeningen hebben altijd te maken met sfeer, met een sfeer waar ik naartoe wil, met dingen waarvan ik vind dat ze het leven aangenaam maken. Ik hou van de tekeningen die in de jaren tachtig en negentig op skateboards stonden. Ik vind dat heel schoon, fantastisch en direct. Er zit een gruwelijkheid in die ik schoon vind. Het is de eerste vorm van kunst die mij aansprak.

Er waren 1001 skateboardmerken. Elk merk had een team dat deelnam aan wedstrijden en films maakte. Elke profskater had een eigen bord met een eigen design erop, een tekening van een skatekunstenaar.

Hier zie je een bekend skateboard. Het is van het merk Santa Cruz en van de prof Rob Roskopp. De tekening is van Jeff Phillips. Sinds mijn zesde ben ik geïnteresseerd in skaten. Ik kan het zelf niet, maar ik heb het wel vaak geprobeerd. Mijn eerste skateboard was een Rob Roskopp, maar een andere dan deze. Toen ik klein was, heb ik eens een skateboard gevonden op een stort. Ik heb de griptape eraf gehaald en er zat een tekening onder. Het was een Ron Allen model.

Dit is een boekje van Ed Templeton, een skateprof die in 1990 voor het merk New Deal begon te skaten en in 1993 het merk Toy Machine opstartte. Hij is zelf de grafische vormgever van Toy Machine. Ik heb zijn werk voor het eerst gezien in platenwinkels, waar ik op zoek was naar independent muziek. Ik vond het prettig zijn werk te ontdekken, maar verder heb ik geen buitensporige bewondering voor hem of zo. Ik vind het heel moeilijk om iemand op een voetstuk te plaatsen en te adoreren, om fan te zijn. Maar ik ben wel altijd op zoek naar mensen die hetzelfde doen als ik, die ook lawaai en tekeningen maken. Meestal wonen ze in andere landen. We ruilen dan lawaai en tekeningen, we sturen pakjes met flyers en stickers naar elkaar.

Je kan ook samen tekeningen maken. Je kan werken in verschillende lagen. Jij maakt de eerste laag en iemand anders de tweede.

Een paar weken geleden was er in Hasselt een optreden van Devendra Banhart en The Queens of Sheeba. Ik had een afspraak met Kyle Field, die met die gasten op toer is. Hij is van Californië. Mijn stickers plakten al op zijn gitaar. We hadden het plan om op één dag tijd een boekje te maken, daar, na dat optreden. Uiteindelijk is dat te weinig voor een boekje, het zag er anders uit dan we verwacht hadden. Daarom hebben we besloten onze tekeningen in lagen over elkaar te drukken in de vorm van een grote uitklapbare zeefdruk met een vinylplaat of een CDR erbij, zodat het een pakketje wordt. Het kan ook een sticker, een poster of een T-shirt worden.

Soms koop ik een plaat alleen maar voor de hoes. Kennissen verbazen zich er vaak over dat ik naar een bepaald soort muziek luister. Vaast Colson zegt dat ik naar muziek luister met mijn ogen. Hij heeft gelijk. Ik moet visueel

geraakt worden door iets, anders hoeft het voor mij niet. Als een website niet schoon gepresenteerd is naar mijn normen, dan ga ik dat niet lezen. De hoes is op een bepaalde manier even belangrijk als de plaat.

Het plezier vind ik platenhoezen ontdekken en bekijken, de plaat eruit halen en opleggen. Dat heeft iets magisch, net zoals drukwerk gaan ophalen... Dat vind ik gewoon fantastisch, daar krijg ik bij wijze van spreken een stijve van.

Op die manier ontdek ik de meest uiteenlopende soorten muziek, zoals *The Housebound Spirit* van Leafcutter John of de platen van Joanna Newsom. Maar ik luister ook naar Trumans Water, *Amber* van Autechre of grindcore zoals *Thanks for your Hostility* van Agathocles.

Ik ben de hele tijd bezig. Ik verzamel mooie voorwerpen. Ik zorg ervoor dat er iets gebeurt. Het resultaat hoeft geen tentoonstelling te zijn. Het kan ook een platenhoes worden, een plaat, een T-shirt, een sticker, een flyer, een affiche, een tijdschrift, een boek, een radioprogramma of een optreden. Af en toe geef ik iets moois uit. Vorige maand heb ik in Nederland een boekje gezeefdrukt. Het heet *Ultra Eczema N°5*. Ultra Eczema is de verzamelnaam voor mijn acties of uitgaven.

Op dit moment ben ik onder andere bezig met opnames van kinderen die lawaai maken. Ik verzamel inzendingen van verschillende mensen tot ik genoeg heb om een CD te vullen. Maar ik denk niet dat ik er daarna mee ga stoppen. Ik vind het maf dat kinderen die noise maken dat veel echter doen dan volwassenen. Bij kinderen wordt het soms echt puur lawaai. Mijn eerste plan was een kleurboek voor kinderen te maken en daar die CD bij te voegen, maar ondertussen is de CD belangrijker geworden. De titel wordt *Ultra Eczema N°10. Drawings and Sounds Kids Can Easily Recognize*.

Ultra Eczema N°1 en *N°2* heb ik op de middelbare school gemaakt. Het waren boekjes met linkse, politieke columns, interviews met punkgroepen en grindcore groepjes, besprekingen van punkplaten, lelijke punkcollages met uiteengereten gezichten, typische punkesthetiek.

Ultra Eczema N°6 is een bedrukt T-shirt. *N°7* wordt waarschijnlijk een 'splitsing'. Aan de ene kant komt er een nummer van Black Elf Speaks en aan de andere kant een parodie op die Noorse Black Metal dingen, met van die teksten waarin ze zwangere vrouwen in hun buik steken en in het

water gooien. Ik zou dat plaatje vanuit Noorwegen willen opsturen. *Ultra Eczema N° 8* wordt een CDR met radiofonisch en telefonisch lawaai van Augsburger Tafel Confect. *N° 9* wordt een optreden van Little Wings en Bloated Ego and the Compliments. *N° 11* wordt een CD met muziek van Bob en Lou, twee mannen van Radio Centraal die al twintig jaar analoge synthesermuziek en industriële muziek maken maar nog nooit hebben uitgegeven. *N° 12* wordt een CD met muziek van Feast Whisperpants & Penis T-Flush.

Ik wil dingen maken die ik kan ruilen met mensen die hetzelfde doen. Kijk, dit pakket met stickers en flyers heb ik vanochtend ontvangen. Het is hier elke dag Sinterklaas.

Dit is een tourposter op glossy papier voor de groep Lightning Bolt.

Dit T-shirt hebben ze in LA gemaakt, maar ze hebben mijn aanwijzingen niet opgevolgd en het lijkt nergens op. Eerst moesten ze die krabbel in het fluogroen drukken, links gedecentreerd op een wit T-shirt, en daar moesten ze die zwarte lijntekening over drukken. De krabbel is de inkleuring van de lijntekening, natuurlijk. Maar ze hebben de lijntekening centraal geplaatst en haar zelf groen ingekleurd. En de krabbel hebben ze op de rug gedrukt. En de T-shirts zelf, daar kun je een tent van bouwen, zo breed zijn ze. Ik had strakke T-shirts gevraagd, geen vlaggen. Bovendien waren ze oranje in plaats van wit.'

We luisteren naar muziek van Agathocles, Devendra Banhart, Joanna Newsom en Trumans Water.

Ik vertel Tyfus over de dag dat ik hem heb gefilmd in Lokaalor. Dat ik getroffen was door de manier waarop hij de prachtige fond van het zes meter brede schilderij gaandeweg vol tekende, alsof hij zich niet kon vergissen. Wist hij vooraf wat hij zou tekenen?

'Ik maak nooit schetsen, ik bereid nooit iets voor,' vertelt hij. 'Ik teken al mijn hele leven. Maar de dingen die je hebt gezien waren geen schilderijen. Je noemt het schilderijen, omdat ze op doek gemaakt zijn, maar voor mij zijn het toch eerder tekeningen. De fonds zijn gemaakt met spuitbussen. De tekeningen zijn gemaakt met Posca-stiften. Dat zijn acrylstiften met een indrukbare tip. Als de tip heel nat is kan je erop blazen en splatterdingen doen.'

Ik blader door *Ultra Eczema N° 5*, een boekje waarin Tyfus een aantal tekeningen heeft samengebracht die tot stand kwamen in de zomer van 2004. Als u dit boekje ooit zelf in handen krijgt, moet u kijken naar de manier waarop de arcering, de inkleuring, de rasterpunten, de bolletjes, het dansende rode fruit, de baardstoppels, het kortgeknipte haar, de puisten, de tranen of de zweetdruppels, het pluche van de knuffelbeesten, de textuur van een wollen trui en de schors van een boom allemaal varianten zijn van dezelfde vorm: streepjes of lege spatjes, korrels, klonters, groeisels, vermomd of veredeld acné. Kijk naar de manier waarop hij werkt met uitgespaard wit en de manier waarop dit soms voorkomt in de vorm van minieme streepjes, bijvoorbeeld in de tekeningen op de kaft. De uitgespaarde streepjes worden meeuwenschetten. Voorground en achtergrond verwisselen van plaats.

Onlangs ontmoette ik de kunstenaar Dimitri Vangrunderbeek, die Tyfus heeft bezig gezien in Duitsland. 'Hij hing ingelijste tekeningen aan de muur,' vertelde hij, 'en dan zette hij die tekeningen gewoon voort op de muur. De tekeningen bleven groeien en riepen telkens weer nieuwe tekeningen op. Sterk.'

Vorige maand zag ik in de Kaaiman een door Tyfus georganiseerd optreden van Little Wings, een groep die bestaat uit twee muzikanten, waaronder Kyle Field. Field ziet eruit als de jonge Coppola. Hij heeft een mooie, zwarte baard. Hij neemt een sigaret over van iemand in het publiek, trekt eraan en geeft ze door aan zijn collega. Ze maken wondermooie, pretentieloze muziek, die ouwe zakken die nog niet van new folk hebben gehoord zal doen denken aan Neil Young. Denk aan Neil Young, maar dan meer ontspannen. Losser. Beter. Bijna niks. De gedurfde, overweldigende naaktheid van Woody Guthrie. De eenvoud van Jimmie Rodgers of Hank Snow, maar dan met een hoge stem en zonder een vastgebakken bluespatroon.

'We hebben al twintig aardige mensen ontmoet in deze stad,' vertelt Field. 'We trekken al jaren van stad naar stad, maar soms ontmoeten we niemand die aardig is. Dus zijn we vandaag gelukkig. We zijn vandaag gelukkig, omdat we twintig aardige mensen hebben ontmoet.' Hier wordt hij onderbroken door een persoon in het publiek die iets tegen hippies heeft. 'Yes, we're antiques,' vervolgt Field, 'but antiques are in.' Daarop vraagt iemand hem of hij een song van Dylan wil spelen. 'I like Dylan,' vertelt hij,

'but I prefer playing my own songs. Everybody should play their own songs. Not because it's better, but because it's more fun.'

Kyle Field komt veertig jaar na Neil Young en vijftig jaar na Woody Guthrie, net zoals Joseph Beuys veertig jaar na Kurt Schwitters kwam en Andy Warhol vijftig jaar na Marcel Duchamp. Veertig jaar is niks. Daar is geen breuk. De vormen blijven in elkaar overgaan, wars van elke intellectuele bemoeienis, tot een enkeling ze een nieuwe, herkenbare gestalte geeft. Niemand stuurt dit, niemand kan dit begrijpen, we kunnen het alleen maar vaststellen.

Achter de grote tekeningen van Tyfus lees ik de poly focale monochromen van de abstract expressionisten, de met krabbels ingekleurde kleurboeken van kinderen, de Amerikaanse gekleurde kinderboeken uit de jaren veertig en vijftig met hun scheef ingevulde illustraties, die een weerslag kregen in de zeefdrukken van Warhol, de vroege schilderijen van Warhol, de radicaliteit van Danny Devos, *Bonjour Mr. Courbet*, de tekeningen en de muziek van Robert Crumb, *Mort à crédit*, de tips van professeur Choron, de poëzie van Jarry, Apollinaire en Topor en zoveel andere zaken die samen de hutsepot vormen waaruit altijd weer nieuwe vormen getrokken zullen worden.

6 januari 2004. Cyriel Engels opgedragen

Bompa Dichtzak Blootgelegd met Blikopener

Gesprekje met Dennis Tyfus

In de Stella Lohaus Gallery in Antwerpen loopt momenteel een prachtig opgestelde tentoonstelling met nog prachtiger werk van Dennis Tyfus. Drie nieuwe tekeningen op groot tot buitengewoon groot formaat (een van de werken werd diagonaal in de ruimte geschoven, als een hellend vlak rustend tegen de verste muur, om er helemaal in te kunnen), een twintigtal animatiefilms die te zien zijn op door de ruimte gestrooide monitoren, en een hele reeks optredens en performances van bevriende kunstenaars en muziekgroepen (zie www.dennistyfus.tk).

Het grootste gevaar voor een toeschouwer van schone zaken is dat hij of zij door gewenning elk gevoel voor verwondering of schroom verliest. Gelukkig bestaan er nog mensen als Tyfus, die je bij elke ontmoeting opnieuw enige schroom ineperen door hun levenshouding en werk. Ten eerste behoort hij tot het soort kunstenaars waarover je niet kan schrijven zonder het gevoel te hebben tekort te schieten. De reden hiervoor is dat de man zich niet bezighoudt met kunst en nog minder met de kunstwereld, hij is gewoon onafgebroken bezig met honderden mooie en goed gemaakte zaken die hij van levensbelang vindt: muziek, tekenen, tijdschriften, posters, vinylplaten, radioprogramma's, optredens, performances. Niet als een narcistisch neuroot die elke zelfgebakken scheidt van wereldbelang acht en niet als louter toeschouwer of louter verzamelaar: gewoon als iemand die met die dingen bezig is, als medewerker, medespeler, organisator, muzikant en tekenaar, als bewonderaar van het Kempisch Dagblad van Jef Geys, als kompaan van de zachte Guy Rombouts, als medestander van Ludo Mich, als vriend van John Olson of als iemand die indien nodig een beroep doet op de economisch gedachte en artistiek-technische vaardigheid van een medekunstenaar als Vaast Colson.

Afvalspoor

Daarom heeft Tyfus, net als bijvoorbeeld Panamarenko, geen ‘artistieke bedrijvigheid’, in die zin dat hij zich niet voortdurend afvraagt hoe hij iets zou kunnen maken dat op kunst lijkt of dat als dusdanig beschouwd zou kunnen worden door een denkbeeldige toeschouwer, een koper, een galeriehouders of, God beware ons, een theoreticus. Het resultaat van deze indrukwekkende, onvermoeibare bedrijvigheid is een stroom van prachtig gemaakte beelden, die zich als een afvalspoor door de wereld slingert en verspreidt. De krachttoer, bij een tentoonstelling als deze, bestaat er dus vooral in het eigen werk niet na te maken én niet te vervallen in een ‘presentatie’ van het ‘echte’ werk. Welnu, voor de vierde keer is Tyfus hierin geslaagd. Hij heeft voor deze tentoonstelling opnieuw werk gemaakt dat hier speciaal voor is bestemd, zonder dat dit werk aan kracht of authenticiteit inboet.

Tyfus maakt met zwarte Posca-verfstiften tekeningen op een gekleurde ondergrond. Vroeger bestond die ondergrond uit verschillend gekleurde, gespoten vlekken, nu bestaat hij uit één geschilderde laag gele of roze fluoverf. Elders heb ik al beschreven hoe in Tyfus’ tekeningen poriën, tranen, zweetdruppels, acne, baardstoppels, pukkels, bolletjes, aders en haren gaan optreden als pixels van een trillend raster. In de huidige tekeningen is een strakke vormverschuiving gebeurd, die erin bestaat dat de werken voornamelijk zijn opgebouwd uit dunne, altijd anders gevormde streepjes. De tekeningen zijn doorgaans vlak, zonder schaduwpartijen, maar nu duikt in één doek een realistische berenkop op met gearceerde schaduwpartijen rond de oogkassen en onder de muil, waardoor het lijkt alsof een gruwelijke nachtmerrie doorheen de dunne wand van een cartoonachtige wereld breekt. Een hedendaagse tekening slaat om in de textuur en de sfeer van een eeuwenoude gravure: de slaap van de rede produceert monsters als weleer. We zien hoe iemand die zich jarenlang heeft bekwaamd, vormen kan maken die een zowel onheilspellende als bevrijdende werking hebben.

Tyfus heeft onafgebroken getekend sinds zijn vijfde. Toen ik onlangs zijn ouders ontmoette (lieve mensen), vertelde zijn vader mij dat hij wekelijks papier smokkelde uit de drukkerij waar hij werkte om zijn zoon zonder onderbreking te kunnen laten verder tekenen.

Drijfveren

Stella Lohaus Gallery is een van de weinige galerieën in België die een eigen gezicht hebben. Je hoeft geen bewonderaar te zijn van het werk van elk van de kunstenaars die door deze galerie vertegenwoordigd worden, om juist een grote waardering te voelen voor hun onderlinge verscheidenheid, die terug te voeren is tot de eigenzinnige keuzes van Stella Lohaus, befaamd omwille van het feit dat ze zich door niemand laat beïnvloeden. Daarom was ik benieuwd naar de drijfveren voor haar beslissing samen te werken met Tyfus.

‘In 2002 zag ik een uitnodigingskaart voor zijn solotentoonstelling in de Luchtbal,’ vertelt ze, ‘en ik was meteen gefascineerd. We leefden in een cultureel klimaat dat bepaald was door bepaalde gruwelkelders en ineens ontdekte ik iemand die kinderen afbeeldde die niet onschuldig waren. Ik was wel al vertrouwd met het werk van mensen als Yoshitomo Nara, maar ik vond de benadering van Dennis heel verfrissend. Ik heb hem dan opgezocht en het klikte meteen.’

Waarom beet dit werk ‘Splendid Eye Torture’?

DENNIS TYFUS: Dat is de titel van een skatefilm van Blockhead uit 1989, een film vol fluo-kleuren en draaiende spiralen.

Een ander werk beet ‘Kauwgumballenboom’...

TYFUS: Dat is een liedje van Elly en Rikkert, twee vroegere kleinkunst-hippies die nu een soort van godsdienstfanaten geworden zijn en ontkennen dat de roze plakkende bollen in de bomen waar ze over zingen afkomstig zijn van een LSD-trip.

Alle madammen in deze werken zijn portretten van je vriendin Narelle?

TYFUS: Ja.

Ze doen een beetje denken aan de forse madammen van Robert Crumb. Heb je dat opzettelijk gedaan?

TYFUS: Ik ken het werk van Crumb niet. Ik ben niet geïnteresseerd in cartoons en stripverhalen. Hij heeft wel eens een goeie platenhoes getekend voor Big Brother and the Holding Company, maar de plaat zelf trok op niks.

Je draagt een zelfgemaakte badge met het opschrift 'ochtend yoegoord'.

TYFUS: Lekkere, warme mannenpap.

Waar komt het woord 'Bompa Dichtzak' vandaan?

TYFUS: Dat is een vent die compleet dicht zit en aan de toog hangt te zagen omdat hij geen zuip meer krijgt. Hij is gebaseerd op een basketbaltrainer die ik vroeger heb gekend. Die man had veel last met mij, maar ik was dan ook een onuitstaanbaar ventje.

Wat ga je de komende maanden doen?

TYFUS: Ik heb zin om een veertigtal platen uit te brengen op mijn label Ultra Eczema. Onder andere muziek van space_cactus, die hier in de tentoonstelling komen spelen. Er komen nog andere mensen: John Olson en Wolf Eyes, Spencer Yeh, en Chris Corsano, samen met Orphan Fairytale. Tijdens de vernissage verkopen we tequila. Met de opbrengst betaal ik de muzikanten... Weet je wat het probleem is met appels? Ze hebben allemaal een verschillende smaak. Een balisto, daarentegen, is altijd een balisto. En je krijgt er geen buikpijn van. Fruit en dieren: ze zijn allebei even verschrikkelijk. Ik teken wel veel dieren, maar als hier per ongeluk een uil zou binnen vliegen, dan ga ik direct Stella en Lore halen om dat beest buiten te werken. Wacht, ik haal mijn polaroidcamera. Dan maken we een foto van onszelf als illustratie voor je tekst. Ik teken iets op je voorhoofd, maar je mag niet in de spiegel kijken voor je vanavond je lezing in Gent hebt afgerond...

11 mei 2008

Knisperende kniespieren

Ontmoeting met Dennis Tyfus

Ik zou deze beschouwing over Tyfus' tentoonstelling 'My Niece's Pierced Knees' willen laten aanvangen met een bescheiden hommage aan Menno Meewis (1954-2012), die sinds zijn aantreden in 1993 als directeur van het Middelheimmuseum geleidelijk aan alle omliggende terreinen en parken annexeerde. Op een dag reden we in een golfkarretje door het park omdat hij mij wilde tonen wat hij met het pasverworven Nachtegalenpark van plan was. Alle gebruikelijke wandelwegen negerend, als een volleerd skater, snelde hij slalomend door het bos, bergop bergaf, hier en daar ontluikende plantjes en kleine struikjes genadeloos platwalsend. Ik zou willen stellen dat zijn opvolgster Sara Weyns (°1980), in haar samenwerking met Dennis Tyfus de geest van haar voorganger op een vrije manier voortzet.

Onlangs ontmoette ik de jonge Canadese modeontwerper Holden St George die mij vertelde dat hij tot de mode is gekomen door het skaten. 'Skating, queerness and fashion are three ways to energize space,' zei hij. Wat hij daarmee bedoelde, denk ik, is dat een skater die zich niet beperkt tot een voorgeschreven skate-plek alle voorwerpen die hij in de openbare ruimte ontmoet oneigenlijk kan gebruiken. De skater verplaatst zich langs sluiptwegen (Michel de Certeau), net zoals de bronstige of vervolgde homoseksuele man een andere bestemming geeft aan stationshallen en schaars verlichte plantsoenen.

Op een verwante manier tonen queerness en mode dat de wereld anders kan zijn en dat we ons niet moedeloos moeten neerleggen bij de voorschriften van betweters, schoolmeesters en museumdirecteurs. Vernieuwende kunstenaars dwingen het recht af dingen anders te mogen doen en anders te mogen zijn. Ze vernieuwen de kunst door zich niet te laten inperken door bestaande conventies. Niet omdat ze de kunst willen vernieuwen, maar wel omdat ze zich niet anders willen of kunnen gedragen. Door het recht op te eisen af te wijken van de norm, maken ze niet alleen plaats voor zichzelf, maar ook voor de anderen. Hun koppige, dwarse omgang met ideeën en vormen krijgt zo ook een politieke betekenis, omdat hij aantoonde dat de wereld, of de manier waarop we haar beschouwen, beweeglijk is. Kunstenaars scheppen ademruimte.



Ook Tyfus is onder meer via het skaten in de kunstwereld beland. Hij kon zelf niet goed skaten, maar hij had zich aangetrokken gevoeld door de skatecultuur. Dit vertelde hij mij in 2003, toen ik hem voor het eerst aan het werk zag in de onverwarmde tentoonstellingsruimte van Lokaal01, die hem ter beschikking was gesteld door Vaast Colson. Hij was een tekening op groot formaat aan het maken op een geschilderde ondergrond. Tot dat moment had ik maar één kunstenaar even trefzeker zien tekenen. Toen ik enkele weken later hoorde dat de beeldende commissie Tyfus had laten weten dat ze zijn werk 'niet relevant achtte voor de hedendaagse kunst', zocht ik de toen 23-jarige kunstenaar op om hem te interviewen en in NieuwZuid een tekst te publiceren waarin ik zijn verdediging opnam en de heren en dames commissieleden probeerde uit te leggen dat niemand kan weten of iemands werk relevant is voor de hedendaagse kunst (omdat die per definitie ontsnapt aan de beoordeling van de zogenaamde experts, die zich alleen maar kunnen baseren op het oude), maar dat je wel kon zien dat het hier ging om een fabuleus tekenaar die op een geheel nieuwe manier in de wereld stond. Vandaag, vijftien jaar later, heeft deze kunstenaar eindelijk carte blanche gekregen van een overheidsinstelling om vrij werk te maken. Het gevolg is indrukwekkend.

De voorbije twintig jaar heeft Tyfus onafgebroken ruimtes gezocht en gecreëerd om zijn ding te doen: bijvoorbeeld het opzetten van concerten en poëtische momenten zoals de *Bambanacht* met Daniël de Wereldvermaarde Botanicus. Op uitnodiging van het Middelheim ontwierp hij een betonnen sculptuur die ook gebruikt kan worden als publieke, onafhankelijk bereikbare ontmoetingsplek.

TYFUS: Sara Weyns polste mij in het verleden verschillende keren over mogelijke bijdragen aan groepstentoonstellingen. Eén van mijn voorstellen was een balletuitvoering in De Singel die 'Ballètjes in tomatensaus' zou heten. Toen ze mij uitnodigde voor de groepstentoonstelling 'Experience Traps' ontwierp ik, samen met het architectenbureau Fvww Architecten, een betonnen tribune waaronder een afsluitbare bar schuilgaat. Er is ook een podium, licht en elektriciteit. De plek is omheind zoals een gevangenis, maar is zowel toegankelijk via het museum als vanop de straat, zodat hij kan dienstdoen als sculptuur én als concertplek.

Mijn hele leven ben ik op zoek geweest naar plekken waar ik dingen kon doen. In 1996 maakte ik kennis met VogelVrijStad in de Meistraat, een gekraakt schoolgebouw waar dingen georganiseerd werden. Die plek maakte indruk op mij, je vond er allerlei soorten mensen:

anarchisten, daklozen, dichters, politici, kunstenaars, punkers... Er werden concerten georganiseerd in de kelder. Mensen van alle generaties kwamen daar samen, omdat er geen andere plek in de stad was waar je vreemde muziek kon horen en gelijkgestemden tegenkwam. Er was wel de Sorm in Deurne en het Lintfabriek in Kontich, waar goede concerten georganiseerd werden, maar in het stadscentrum bestond alleen VogelVrijStad. Later is daaruit via vele omwegen de plek Scheld'apen ontstaan en nog later heb ik eerst met Vaast Colson en nadien ook met Peter Fengler de plekken Gunther, Stadslimiet en Pinkie Bowtie opgericht. Vandaag is de situatie in Antwerpen anders. Elke dag kan je wel naar iets gaan kijken in een door kunstenaars uit de grond gestampte plek, zoals Troebel Neyntje van Idris Sevenans, ABC Kluphuis, Forbidden City, Pink House enzovoort.

Bij de tentoonstelling hoort een boek, dat werd gemaakt door de kunstenaar Nico Dockx, die mij een jaar lang elke dag een vraag heeft gesteld. Als jongeman hoorde ik al over Nico spreken als over een begaafd skater die in een naburig dorp woonde. Later zijn we elk onze eigen weg gegaan tot ik hem vorig jaar op weg naar de bakker tegenkwam en vroeg of hij mij wilde interviewen naar aanleiding van een soloshow in Project Space 1646 in Den Haag.

Ik vraag Nico Dockx (°1974) of hij ons iets wil vertellen over de tentoonstelling.

DOCKX: Wat mij vooral opviel, en dan heb ik het niet over het werk an sich, maar over wat het doet met de omgeving en het publiek, was de enorme frisheid, de enorme energie die leek vrij te komen. Bij het boek dat je zelf kon volstempelen, vond je alle soorten mensen: bejaarden, kinderen, maar ook Luc Tuymans en Anny De Decker die enthousiast aan het stempelen waren. Veel mensen gedroegen zich tijdens de vernissage alsof het om een echt feest ging. De gebruikelijke belegen, negatieve sfeer ontbrak. De werken leken een soort van dynamiek op gang te brengen. Hetzelfde zag je bij de installatie met de wapperende benzinestation-vlaggen (*The Pogo Never Stops*): jong en oud werd meegesleept. Ik hoop dat ons boek eenzelfde dynamiek op gang kan brengen bij de lezer.

Ik wandel met Tyfus door het park zonder dat we de diepere betekenis van zijn oeuvre trachten te doorgronden. Naast twee sculpturen die deel uitmaken van de vaste collectie van het Middelheim (waaronder *Het zotte geweld* van Rik Wouters) werden klankwerken geplaatst die in lusvorm gemonteerde

zangstonden ten gehore brengen: door Tyfus zelf voortgebrachte noise die aan de bezwerende liederen van sjamanen doet denken.

'Als ik sculpturen zie, hoor ik geluiden,' vertelt hij. 'Nu kan iedereen ze horen.'

De installatie *The Pogo Never Stops* bestaat uit een tiental ineens stortende, buigende, knielende en zich dan weer fluks oprichtende, kleurige benzinestation-wapperaars met getekende gezichten. In de rammelende perstekst lees ik dat ze het grasplein op een festivalweide doen lijken. Ik heb nog nooit een festivalweide gezien, zodat ik de installatie alleen maar kan zien als een nieuwe vorm van sculptuur of aanwezigheid in een beeldenpark.

'Elke keer als ik zo'n skytube bij een tankstation zag pogoën hoorde ik *Burn Your House Down* van Wolf Eyes,' vertelt Tyfus. 'Hier wordt de muziek gemaakt door de compressoren.'

Op een plek tussen de bomen vinden we drie sculpturen met realistische, rubberen koppen, zeer goed gemaakt, die bekogeld worden met automatisch weggeslingerde tennisballen en gedwongen moeten luisteren naar goa-trance.

'Dat is afschuwelijke house-muziek waar op gedanst werd door lieden met dreadlocks die zich terugtrokken in een bos om hallucinogene champignons te eten. Hippieshit uit de jaren negentig.'

In het Braempaviljoen vinden we een twintig meter lange, prachtige, u-vormige tafel waar de toeschouwers aan de hand van 160 stempels zelf gestalte kunnen geven aan een 160 bladzijden tellend blanco boek. Het is een van de krachtigste sculpturale antwoorden op dit prachtige paviljoen die ik ooit heb gezien.

'Ik ben altijd op zoek naar manieren om mijn tekeningen in de wereld te strooien,' vertelt Tyfus. 'In het begin ging het meestal om platenhoezen. Later heb ik de *No Choice Tattoos* bedacht. Dit stempelboek is een nieuwe vorm om mijn tekeningen te laten reizen en om te zetten in iets meer tastbaars.'

In Pinkie Bowtie kunt u kennismaken met kleurpotlood-tekeningen van Tyfus. Toen hij mij vorig jaar rondleidde in de eerste aflevering van deze tentoonstelling, bleek ik de eerste te zijn die opmerkte dat Tyfus voor het eerst volumes had getekend. 'Ik was die vlakke tekeningen kotsbeu,' vertelde hij. 'Ik lag ziek in bed en iemand had mij een doos met kleurpotloden gegeven. Ineens ontstond er een nieuw soort tekening.'

3 november 2018



Als de fladderende anus begraaft de strijdende klassen gaat het idee op de loop

Gesprek met Kati Heck

Dageraad

Om te spreken en uit te razen
In de Griekse tragediën
Droegen de acteurs maskers
Omdat ze zelf niet bestonden.

Niet de hoogmoedige strijd van de helden
Belichaamden zij, en hun onafwendbare teloorgang,
Maar hun eigen wonderlijke geboorte
Uit de wereld van de dieren die niet spraken.

Uit: Dr. J.S. Stroop, *De geboorte van de rede
uit de geest van ontsnapte darmgassen*

Het bijzondere aan je schilderijen is dat je bijna uit noodzaak tot een heel berkenbare, eigen picturale ruimte bent gekomen doordat je op vrijwel onbehandeld doek (op twee lagen huidlijm na) op een pastelachtige manier, maar met olieverf, realistische portretten schildert die je op een karikaturale manier voltooit. Je vertelde mij dat je minuscule boeveelbeden olieverf met penselen in het zuigende doek wrijft, laag na laag, tot je vrijwel uitgeput bent. Je streeft daarbij een perfectie na die zo moeilijk te bereiken is, dat je op een gegeven ogenblik, uitgeput, moet afbaken en de figuren schetsmatig afwerkt.

KATI HECK: Ja, zo heb ik het je vorig jaar verteld.

Eigenlijk ben je een kunstenaar die bericht over een eigen wereld, die zowel vorm kan krijgen in schilderijen als in boutsneden, tekeningen, ingekleurde foto's, sculpturen of zotte toneeltjes en bijbehorende rekwisieten. De vorm van je schilderijen is uniek, maar ze is ondergeschikt aan een poëtische wereld die ook buiten die schilderijen bestaat.

HECK: Dat klopt. Ik vind schilderen niet interessant. Plotseling schijnt het interessant te worden omdat allerlei mensen er verheven dingen over te vertellen hebben, bijvoorbeeld als jij oppert dat ik borsten schilder omdat ik een bruine partij nodig zou hebben op de voorgrond van een schilderij. Ik schilder graag borsten, omdat ik dan met brede armbewegingen aan de slag kan. Zelfs toen ik nog studeerde, was ik niet met verf bezig. Ik schilder vandaag trouwens nog altijd met tubes die ik heb gekocht als beginnend student... Ik beheers de technieken natuurlijk wel, maar niet uit belangstelling voor de schilderkunst, gewoon omdat ik ze nodig heb om mijn onderwerp te dienen...

Zojuist bezochten we je tentoonstelling bij Stella Lobaus. Het eerste wat mij opviel toen ik de galerieruimte betrad, was de prachtige, strakke belderheid van de schilderijen: de economische manier waarop compacte raadselbeelden voor de neutrale achtergrond van het naakte doek zweven. Er hangen drie schilderijen, waaronder een drieluik. Aan het centrale paneel van dat drieluik ben je precies een jaar geleden, in maart 2008, begonnen. Je vond geen motief om de vlekken bovenaan te verbergen en hebt dan geprobeerd een kleurvlak aan te brengen, waarbinnen je de ruimte voor de figuren had uitgespaard. In augustus was het schilderij dichtgeslibd. Ben je daarom opnieuw begonnen met een onbehandeld, lichtbruin doek als achtergrond?

HECK: Ja. Nadat je het voor de laatste keer hebt gezien, is het schilderij nog twee keer zo vol geworden op een echt akelige achtergrond. Eigenlijk was het al van in het begin misgegaan door de fout gelopen preparatie. Weet je het nog? Op sommige plekken zat er teveel olie en op andere plekken zaten er krijtvlakken.

De meest linkse figuur op het centrale paneel draagt een meervoudig weegschaaltje, een mobiel, waardoor het geheel een gerechtigheidsstafereel lijkt te worden. Wat is de bedoeling van dat beeld? Een van de emblemen die aan de mobiel hangen, is een afgesneden vinger. Op de eerste versie van het schilderij kwam ook een reusachtige, losse vinger voor, die voorzien was van twee karrenwielen en in de boogte wees als de loop van een kanon. In het schilderij waarin de gast wordt besnuffeld, bevinden zich ook enkele vingers die gescheiden zijn van een hand... Maar eerst het bekoorlijke weegschaaltje: stelt het iets voor?

HECK: Het verwijst naar de staat of naar het gerecht, dat klopt, maar in de eerste plaats is het een spiegel van de triptiek. Het rechterpaneel vind je links terug, het linkerpaneel rechts. De groene muntstukken verwijzen naar de bankbiljetten op het linker zijluik, waar je ook de feestneuzen ziet, de

bonzen die zich amuseren met de *Aristocratic Hairline Machine* van Andrew Webb. De bruine munt verwijst naar het loon van de proletariërs die je op het rechter zijluik aantreft. Op het middelste luik vind je de jonge hoeren. Samen verwijzen die dingen natuurlijk ook naar de *Großstadt-Triptych* van Otto Dix. Het linker en het rechter zijluik samen heten *Flotte Finger fangen Fische*. Het middenluik heet *Jucken tut's meist an der Wurzel*.

Op het linker zijluik zit de feestneus op een oranje kussentje. Op het rechter zijluik, ongeveer op dezelfde hoogte, zitten enkele oranje vegen, die vrijwel de enige ongecontroleerde elementen zijn van het schilderij. Dienen die vegen om het geheel in evenwicht te brengen?

HECK: Neen. Dat oranje komt uit kleine, heel dure tubes. 150 euro per tube, denk ik. Ik gebruik het nooit, omdat oranje niet werkt voor mij. Het loopt altijd mis. Op een bepaald moment heb ik de tube leeg geknepen op mijn gezicht en toen ik een tijdje later struikelde, is de verf op het doek beland.

De gebombeerde broek van de arbeider die de reusachtige augurk op zijn schouder torst, doet denken aan Malevietsj.

HECK: Het was die dag de verjaardag van de futuristen en ik dacht: laat ik hem een futuristische broek geven.

De rok op het schilderij met de besnuffelde bezoeker is op dezelfde manier gemaakt: je krijgt een illusie van licht doordat je het onbehandelde doek laat doorschijnen.

HECK: Ja, het was erg fijn om die rok en die broek te schilderen. Gewoon met dezelfde verf, die je steeds dunner uitveegt.

De donkergroene achtergrond van dat schilderij doet denken aan de donkere achtergronden bij Velásquez en Manet, waardoor je de indruk krijgt naar een klassiek schilderij te kijken, maar tegelijk heb je de achtergrond aan de linker bovenzijde op een duidelijke en grappige manier onafgewerkt gelaten.

HECK: Ja, verschillende mensen dachten waarschijnlijk om die reden dat het schilderij gebaseerd is op een klassiek schilderij, maar dat is niet zo. De verf is afkomstig van een ingedroogd potje bordverf dat ik thuis heb gevonden. Je ziet niet meteen dat het bordverf is, omdat ik de verf verdund heb. Op een bepaald moment was het potje gewoon op en kon ik de achtergrond

niet verder schilderen. Daarom heb ik ook met krijt op het schilderij geschreven. Je kan het er nog afwissen en vervangen door iets anders.

Je hebt verschillende kleuren krijt bovenop elkaar gebruikt.

HECK: Het is psychedelisch, meerkleurig krijt voor kinderen... Het schilderij stelt een fils à papa voor die een bezoek brengt aan eenvoudige mensen die hem beoordelen op basis van zijn geur. Ik probeerde mij voor te stellen hoe dat in zijn werk zou gaan, hoe dat er zou uitzien... Ik ben niet het soort schilder dat zich bezighoudt met achtergrond en voorgrond. Ik vraag mij gewoon af wat ik op het schilderij moet zetten om het beeld of de ruimte te vullen.

Vanwaar het aardappelvormige figuurtje op het centrale schilderij?

HECK: Dat is een verwijzing naar onze muziekgroep Bissy Bunder. In ons beste optreden was Julia Wlodkovski een patat. Maar het is ook een burgerlijke patat, een polderpatat, een verwijzing naar het optreden van de patat in ons dagelijks leven, de patatteneters van Van Gogh. De augurk in het rechter zijluik is een verwijzing naar de Duitse uitdrukking 'saure Gurkenzeit'. In het Nederlands is de komkommertijd een periode waarin niks gebeurt, in het Duits gaat het om een tijd van armoede... Dat is ook het onderwerp van *Der Anus Flatterer und sein Bingo*.

Wat betekent de titel?

HECK: Het hoofdpersonage is een anus die fladdert als een vlinder, en hij heeft chance omdat hij de twee klassen mag begraven, de gegoede en de minder bedeelde. 'Regnet's bei ihnen auch immer hinein?', 'Regent het bij u ook altijd binnen?' vraagt de arme aan de rijke. 'Das kann ich nicht behaupten,' antwoordt de rijke: 'Zo zou ik het niet stellen'. De fortuinlijke, fladderende anus begraaft de strijdende klassen en het idee gaat op de loop. Als je het schilderij ondersteboven zou plaatsen, regent het bij hem echter ook binnen.

Jij bent de fladderende anus?

HECK: Ik ben de vier personages: de gegoede, de minder bedeelde, de fladderende anus en het idee-mannetje.

Wat zijn die stokjes aan de stoelpoot op het rechter zijluik? Een ongelukje?

HECK: Zo iets ja. Als ik een stoel teken of schilder, heb ik altijd zin er een galgje aan te hangen. Ik was daarmee bezig toen ik plotseling mijn initialen herkende en er een handtekening van heb gemaakt. Het plaatsen van de handtekening is heel precair. Plotseling word ik dan heel onhandig en ontstaat er een vieze vlek. Hier kwam de oplossing zich automatisch aandienen...

Wie is de figuur met de bontmantel op het linker zijluik?

HECK: Dat is Peche, een vriend en diplomaat. Eerst had hij een paardenkop, dan een krokodillenkop. Maar dat werkte niet... De man met de kalkoen is Holger, de beste vriend van mijn broer. Hij heeft angst voor de angst, hij komt nooit meer naar buiten, tenzij om ons te bezoeken... De kalkoen heette Jos. Hij kwam altijd bij ons zitten, vooral als er feestjes gehouden werden, om te pronken. Hij was heel dik. Op een dag is hij in de vijver gesukkeld. Er was vier man nodig om hem te redden. De afhangende kam op het hoofd van een kalkoen kan van kleur en vorm veranderen zoals een balzak. Als de vogel goed gezind is, wordt die lel diepblauw... Weet je, ik heb je wel uitgenodigd om iets over mijn werk te schrijven, omdat iedereen erop aandringt dat er een tekst over mijn werk komt, maar kunst waar je van alles over moet weten om ervan te kunnen genieten vind ik verschrikkelijk. Hoe meer ik je vertel, hoe meer de blik van de toeschouwer gestuurd wordt en hoe minder hij of zij kan zien.

Misschien als je alle schilderijen die je hebt gemaakt zou commentariëren. Maar dat doe je niet. We hebben het nu over amper vijf werken gehad. Terwijl de lezer misschien toch al een idee heeft van wat je belangrijk vindt.

HECK: Dat zou fijn zijn.

10 april 2009



En avant la musique!

Twintig kunstenaars over de eerste mistsculptuur van Ann Veronica Janssens

Donderdag 30 januari 1997. Op uitnodiging van de curatrice Liliane Dewachter maakt Ann Veronica Janssens (°1956) een tentoonstelling voor het M HKA door twee zalen van dit museum te vullen met artificiële mist. Het jaar voordien had ze in de Vleeshal in Middelburg al mist gebruikt voor haar *Voorstelling van een ronde vorm*, de projectie van een kegelvormig lichtvolume in een verduisterde ruimte, maar deze keer was de mist het enige materiaal. De avond van de vernissage en de dagen die erop volgden vroeg ik een twintigtal kunstenaars wat ze van deze tentoonstelling vonden.

TAPTA: Ik was erg ontroerd... Het was alsof ik me in een suspensie bevond die geleidelijk scheen te verdichten. De dingen en de ruimte leken ontastbaar te worden. Het was als een suspensie van de kleur wit, alsof we binnenin het wit zaten, duizenden deeltjes wit. De ruimte was poëtisch geworden. Ik ben ook een beetje bang geweest, want ik ben tegen het eind nog eens alleen teruggekeerd. Toch ben ik daar erg blij om, want ik heb het werk beter aangevoeld. Ik ga er trouwens nog eens naar toe, overdag, want het werk zal wel heel verschillend zijn bij daglicht... Het was echt een ervaring. Het is een werk dat zich niet alleen richt tot het verstand, maar ook tot de zintuigen. Alle zintuigen... Het werk in het Kortrijkse Begijnhof, met die geluiden van explosies, heb ik ook met mijn hele lichaam ervaren. Dit werk deed mij denken aan Venetië, aan de sfeer van die eigenaardige stad. En met die reling leek het alsof ik me op een pakketboot bevond, of op iets dat ging vertrekken. Het had iets van een reis. Maar ik zou dit werk niet willen herleiden tot iets anekdotisch.

MONICA DROSTE: *Quai des brumes...*

GUY ROMBOUTS: Londen! Ik vertoefde graag in die atmosfeer. Ik had onmiddellijk film-impresies. Het deed mij ook aan water denken, onder andere door die reling, alsof je op een kaai staat.

ANGEL VERGARA: Ik heb het werk overdag gezien, enkele dagen voor de vernissage, maar zonder daglicht moet het ook functioneren, denk ik, omdat

je een soort weerstand van het materiaal voelt. Die mist wordt toch niet onzichtbaar? Overdag is het een werk met een Engelse sfeer. Iedereen loopt graag dromend rond in de mist, maar nooit zie je mist die zo helder is als deze... Tegelijk is het niet de lege zaal van Klein, of het volle van Arman, het is alsof we in het flesje met *Air de Paris* van Duchamp zitten...

Je kent het werk van Ann Veronica. Ze probeert het buitenlicht naar binnen te brengen. Hier toont ze hoe je het licht met rondzwevende deeltjes kan vangen. Om dat voelbaar te maken, voegt ze eigenlijk gewoon een soort pigment toe aan de lucht. En het werkt. Je voelt het. Je zit er middenin.

VIVIANE KLAGSBRUN: Voor mij is Ann Veronica Janssens een beeldhouwster, een ruimtelijk kunstenaar die werkt met licht, klank en lucht... Ze probeert een ruimte te vatten of wat er zich in afspeelt en maakt dat dan zichtbaar. Iedereen heeft wel een idee van wat mist is, maar Ann Veronica heeft hier werkelijk mist opgeroepen. Ze is heel gevoelig voor ruimtes, ogenblikken of de manier waarop we iets al dan niet waarnemen. Ze kan mensen iets tonen zoals zij het ziet, of zoals de mensen niet weten dat ze iets zien. Ik ben erg gesteld op dat stapeltje glasruitjes in Venetië, met het kanaal op de achtergrond. Dat is prachtig. Ik hou ook van dat op de vloer liggende raam in het Leuvense Arenberg Instituut dat het venster weerspiegelt. Van die twee werken hou ik het meest. Dit werk, deze mist, wordt wel veel duidelijker als je de verbanden ziet met de andere werken.

TRISTAN LEDOUX: Ik ben geen groot kunstkenner, maar ik vind dat dit werk een beetje kort van stof is... Een zaal vullen met rook en dat voorstellen als een voorwerp om naar te kijken en aan te voelen, met de omkering van het geluid dat van buiten komt en binnen weerklinkt... Dat is al eens gedaan. Dat lijkt op zo'n betoog waarin het museum op de korrel wordt genomen en de voorwaarden voor de kunstproductie ter discussie worden gesteld... Het is een bijna institutionele, sociologische kritiek, etc. Als ik uitgenodigd wordt zoiets in een museum te gaan bekijken, dan zeg ik OK, het is misschien een sociologisch effect dat een ogenblik lang verrassend werkt, maar ik denk dat die 'bevraging' van het museum en zijn beperkingen al ten overvloede heeft plaatsgevonden. Ik vind dat er alleen maar een idee overblijft... Er wordt niets tastbaars meer vervaardigd om dat idee over te brengen, alsof we geen drager meer nodig hebben voor een idee... De beperkingen van het museum, etc... Ik vind dat wel boeiend, maar ik ben niet overtuigd. Ik kom zeker niet in vervoering. Ann Veronica wil grenzen laten vervagen, wat buiten is binnen brengen, ook de mist van buiten naar binnen brengen, daarna de grenzen tussen het museum, binnen, en de stad,

buiten, uitwissen, onder andere door de klank, die buiten rechtstreeks opgenomen wordt. Bon, we zitten in de soep, maar moet ze daarom mist tonen? Er wordt te snel gezegd wat er gezegd moet worden. Ik heb een omweg via het materiaal nodig, een onrechtstreekse manier van uitdrukken.

WALTER SWENNEN: Ik vond het een formidabel werk. Ann Veronica Janssens is de kampioen van het ei van Columbus. Als het er eenmaal is, zeg je: maar natuurlijk! Het is een magisch werk. Ik ben later nog twee keer teruggekeerd, als er minder mensen waren, maar de eerste keer waren er heel wat mensen. Het is erg grappig, want je ziet groepen silhouetten, je komt langzaam dichterbij, en wanneer je de mensen bijna kan onderscheiden, hoef je je maar enkele centimeters terug te trekken en je bevindt je opnieuw in de mist en niemand heeft je gezien...

LUC TUYMANS: Dat is die situatie met die rook? Ten eerste heb ik het 's avonds gezien, zonder daglicht, en dat is waarschijnlijk iets totaal anders dan wanneer je het overdag ziet... Het is een installatie die gebouwd is op een effect, maar het goeie eraan is dat het ook ruimtelijk klopt. Maar dat is bij Ann Veronica Janssens dikwijls het geval, vandaar dat ik haar werk nogal goed vind. Ruimtelijk kòn het wel, dus in wezen vond ik het op dat vlak, ook omdat het ervaringsgericht was, niet slecht... Ik weet alleen niet of het ook in permanentie kan, zoiets, maar dat is misschien ook een specifiek kenmerk van het werk...

Eigenlijk zou je het ook overdag moeten gaan bezoeken, om te zien wat het dan geeft, omdat het met dat donker buiten eigenlijk een, ook wat connotaties betreft, compleet andere ervaring is.

Het belangrijkste is wel dat de bezoeker interactief wordt en dat Ann Veronica Janssens specifiek geen object wil maken. Vroeger heb ik ook eens het idee gehad sigarettenrook te laten hangen in een ruimte, want eigenlijk is alle materie rook, natuurlijk... Daarom zeg ik ook dat het klopt. Het werk is specifiek voor dat museum gemaakt, maar tegelijk is het onverwacht, zonder sensatiebelust te zijn. Het is niet gezocht. Het heeft ook understatement... In weerwil van wat het zou kunnen zijn, steunt het werk niet alleen op het effect en tegelijk is het heel specifiek gebruikt.

Ik heb daar wel nog kritische bedenkingen bij: afgezien van het feit dat het idee ook als een aha-erlebnis zou kunnen ingeschat worden, is het de vraag hoever je kan gaan met het uitspelen van die ruimtelijkheid binnen dat non-formuleren. Maar als vraagstelling is het alleszins interessant genoeg. Het werk heeft iets tegendraads, maar tegelijk ook iets verzachtends en dat is eigenaardig.

GUY ROMBOUTS: Monica Droste en ik hebben ooit iets gemaakt met hetzelfde materiaal. Het was de bedoeling de bezoekers rond te leiden door middel van spots, die gangen afbakenden. Dat was heel zot, want de mensen durfden die gangen niet te verlaten. Maar het was absoluut niet zo mooi als hier, omdat de ruimte veel kleiner was. De mist was wel veel dikker. Mist bij windstilte, zoals hier, maar je kon echt geen hand voor ogen zien, zoals men zich in deze omstandigheden pleegt uit te drukken.

Jij denkt aan mist, terwijl andere mensen aan rook denken.

GUY ROMBOUTS: Rook? Neen. Bij rook denk ik sterk aan geur, maar er is geen geur, het is heel neutraal...

Het geluid deed mij denken aan de Antwerpse vrije radio Radio Centraal. 's Nachts, als er niemand in de studio was, verbonden ze de microfoon van de deurbel met de studio en zonden ze alles uit. Ik heb daar vroeger vaak naar geluisterd. Je hoorde dan constant verkeer, soms ook gesprekken van mensen die daar toevallig stonden of ook mensen die een gedicht kwamen voordragen, omdat ze wisten dat daar een microfoon was... En dat is een beetje hetzelfde als wat Ann Veronica gedaan heeft. Weet jij eigenlijk waar die microfoon ergens hangt?

GÉRALD FENERBERG: Enkele dagen na de vernissage werd ik opgebeld door Liliane Dewachter, die klaagde over vreemde geluiden in de zaal. Toen ik ging kijken, bleek dat we de microfoon vanop het dak precies boven het toilet van de bouwplaats hadden laten zakken. De geluiden waren toegenomen, omdat het dak van dat toilet was weggewaaid.

GUY MEES: Ik vind het goed. Maar meer wil ik daar aan de telefoon niet over vertellen. Ik ken de kleur van uw ogen niet of de vorm van uw neus. We kunnen natuurlijk wel eens een pint gaan drinken om erover te praten.

THÉ VAN BERGEN: Het is prachtig. Ik vind het heel geslaagd. Ik ben alleen bang dat niemand het zal vinden. Niemand durft die deur open te doen of er alleen naar binnen te gaan.

DELPHINE BEDEL: In de eerste plaats vond ik het werk prachtig en heel ontroerend, hoe afgezaagd dat ook klinkt. Ik wist wat Ann Veronica ging doen, en dan heb je al gauw de neiging je in te beelden hoe het voorwerp of de sfeer zullen zijn, maar het resultaat zag er heel anders uit dan ik had verwacht. Het eerste wat me heeft getroffen, was de plasticiteit en

de beeldwaarde van dit werk, bijvoorbeeld door de manier waarop Ann Veronica het balkon heeft afgesloten met een plastic zeil, waardoor het balkon eigenlijk een muur wordt, een ondoorschijnende, troebele muur die de achterliggende architectuur vervormt. Overdag legt het werk de architectuur waarschijnlijk bloot, door het via de ramen binnenvallende licht, maar 's avonds verdwenen alle contouren in die nevel, in die mist, zodat het leek op een wandeling door je eigen manier van waarnemen. De mensen waren niet echt tastbaar, ze werden silhouetten of schaduwen. Je wist niet of je een paar meter verder een muur of een groepje mensen zou aantreffen, je ging tastend door de ruimte. Je kwam binnen door de deur en je bevond je in een ander universum, maar als je weer buitenkwam, werd alles erg brutaal, de architectuur, de verlichting en de andere kunstwerken, zodat je zin had om terug te keren naar deze ruimte van bezinning...

RAOUL DE KEYSER: Ik ga misschien beknopt zeggen dat ik dat interessant vind, maar ik wil mijn opvatting daarover niet uitrafelen, omdat ik mij niet bevoegd voel. Ik sta er gunstig tegenover, alleszins, maar ik ben bang er woorden aan te verspillen die toch niets aan de zaak zouden toevoegen.

MONICA DROSTE: Het is geheimzinnig.

GUY ROMBOUTS: 't Is glad.

NARCISSE TORDOIR: Mijn zoontje vond het heel plezant dat hij op die gladde vloer kon schuiven. In het algemeen was ik aangenaam verrast door het museum. Meestal vind ik het daar nogal droevig, zo vuil en vies, maar nu was het proper. En die tentoonstelling van Ann Veronica vond ik heel goed. Het is een helder idee, een helder concept, en zodra je er binnenstapt is het duidelijk dat het functioneert. Het is mij bijgebleven.

CLAUDIA RADULESCU: Ik denk dat de meeste kunstwerken die vandaag gemaakt worden alleen maar kunnen bestaan omdat ze een minimale hoeveelheid ideeën en beelden bevatten die afkomstig zijn van de mode en de reclame en daarom gemakkelijk herkend worden door het publiek. De kracht van die werken blijft beperkt tot die herkenning. Daarom gaan ze vlug voorbij, net als de mode. Daarom hou ik ook van de werken van Ann Veronica Janssens. Hun verdwijning is ingebouwd. Haar laatste werken bestrijken niet meer tijd dan nodig is om iets op te bouwen of af te breken, de duur van een tentoonstelling, van een belichting, een afdruk (ook al blijft

die bestaan), een flits... Wat dit specifieke werk betreft, heb ik een mooi moment beleefd in de mist, omringd door lichamen die ik niet herkende, tot ik in een hoekje Ann Veronica heb herkend die rook aan het spuiten was.

WIM DELVOYE: Het is het enige werk dat ik niet gezien heb, want ik ben heel laat aangekomen. Maar ik heb wel een werk van Ann Veronica thuis. Twee aluminium schalen. Ik vind het nog altijd het schoonste werk dat ik ooit heb gekocht. Als er mensen voor het eerst op bezoek komen zet ik die schalen altijd op hun hoofd.

BERND LOHAUS: Het deed mij denken aan Marcel Broodthaers.

ANN VERONICA JANSSENS: *Défense de fumer?* Een prachtig werk.

BERND LOHAUS: Het is een dievegge, nietwaar?

KOEN THEYS: Ik vond het tof. Bij veel van haar laatste werken lijkt Ann Veronica te vertrekken van de op art, wat ik de meest oninteressante kunstvorm aller tijden vind, maar ze weet daar een draai aan te geven waardoor het opnieuw boeiend wordt. Aan de andere kant – ik weet niet of dat een conservatieve reflex is – heb ik de neiging in een kunstwerk te zoeken naar het wereldbeeld van de kunstenaar. Dat mis ik soms in haar werk... Maar wat ik er tof aan vind, is dat ze met bijna immateriële dingen zit te spelen en daarmee heel knappe werken maakt... Het is een manier om beelden te maken zonder echt beelden te maken, waardoor het werk vluchtig en ongrijpbaar wordt... De ruimte is wel heel geschikt. Je wordt zo al tureluurs in dat museum, met al dat wit, en nu wordt dat nog straffer, op sommige momenten zoek je echt naar houvast.

BERND LOHAUS: Toen ik binnenkwam, had ik de indruk dat ik Ann Veronica in de verte met Marie-Pascale zag praten, maar ik was niet zeker of zij het wel waren. ‘Nee, ik mag niet op mijn vingers fluiten,’ bedacht ik, ‘dat wordt niet meer gedaan tegenwoordig...’ Ik kom dichterbij en ik kijk nog eens: ‘Ah, ze waren het toch, ik had dan toch mogen fluiten.’

KOEN THEYS: Heb je de tekst gelezen die naast de deur hing? Ik snap niet waarom ze, om dat werk uit te leggen, daar de hele kunstgeschiedenis moeten bij sleuren. Dat is pas totale onzin. Eerst over Altamira... Want vroeger, beste kindertjes, waren kunstwerken onlosmakelijk verbonden met de ruimte waarin of waarvoor ze gemaakt werden... Dan over de

renaissance, want die altaarstukken waren bestemd voor een welbepaalde plaats in een welbepaalde kerk, en die moesten niet om de twee dagen verhuisd worden, en dan over de Negentiende Eeuw, met De Moderne Kunstenaar Die Geen Opdrachten Meer Aanvaardt, je kent het verhaal, want ineens moest dat werk wèl om de twee dagen verhuisd kunnen worden, enzovoort, tot er in de jaren zeventig kunstenaars zoals Smithson komen, die opnieuw kunst op een bepaalde plaats maken, zodat het publiek naar die plaats moet trekken om het werk te kunnen zien, ‘zoals bedevaarders’, pas op, dat staat er letterlijk... En dat allemaal om dit werk van Ann Veronica uit te leggen, dat snap ik wel niet, moet ik zeggen...

LAURETTE GILLEMOT: Ik ben achteraf teruggegaan, wanneer er niet veel volk meer was.

SUZANNE OXENAAR: Ik wilde erin en dan wilde ik er nog eens in. En nog eens.

GUY ROMBOUTS: Het beste wat dit museum kon overkomen.

LUC DELEU: Een goed werk voor het M HKA...

Eindelijk een reden voor die witte muren en vloeren, als achtergrond voor de schijnbaar steeds dichterbij en witter wordende mist?

LUC DELEU: Ja, natuurlijk. Maar ook omdat het zo'n lelijk museum is. Het enige grote raam, bijvoorbeeld, in de punt van de spievormige zaal, maakt dat je eigenlijk niks tegen de twee lange muren kan hangen, omdat je alleen strijklicht hebt. Dat zijn de enige hoge muren van het M HKA en juist die zijn dan slecht verlicht. Met melkglas zou het al wat beter zijn, dan zou het wat diffuser zijn. Ze zouden er natuurlijk ook een wit laken voor kunnen hangen. (Lacht.) Ja, het is echt een lelijk museum.

RIA PACQUÉE: Ik vond het heel goed. In de eerste plaats omdat ik het M HKA een tamelijk lelijk gebouw vind, met lelijke ruimtes, en het was eigenlijk de eerste keer – en zeker in die ruimte, omdat die zo groot is – dat ik een gezellig gevoel had toen ik er binnenstapte. Verder, op zo'n opening, is iedereen daar om te zien en gezien te worden, terwijl je nu een beetje kon verdwijnen in die rook. Ik vond het ook heel schilderachtig, met die silhouetten die in de verte verdwenen.

FRÉDÉRIQUE LAGNY: Ik vind niet dat je dit werk mooi mag noemen. Ik denk dat het tot verwarring leidt als je het mooi noemt. Ik vind het vooral een erg ontvankelijk werk, omdat het geen mentaal referentiekader oplegt, maar tegelijk zou je kunnen zeggen dat de humor, die erin bestaat zo'n zaal met rook te vullen, de ultieme referentie is. Ik ben drie keer teruggekeerd.

Ann Veronica vertelde me dat het geluid dat je hoorde rechtstreeks van buiten kwam. Dat vond ik heel goed, omdat het werk me deed denken aan een scène uit een film van Antonioni. Een man en een vrouw maken ruzie in een auto. Ze rijden over een in mist gehulde autosnelweg. Ze stoppen en de vrouw verdwijnt in de mist... Op een bepaald ogenblik, in het museum, kon je echt de stem van een stationschef horen... Het had echt iets met een reis te maken, met een vertrek... waarbij de tijd verdwijnt, waarbij alles verdwijnt... Het is een beetje 'tussen'... Het is tussen de dingen. Voor het overige had ik de indruk dat de meeste mensen dit werk nogal ernstig namen. Misschien omdat ze zich afvragen of het nog kunst is. Mij lijkt het een soort overgangsvorm.

LILIANE VERTESSSEN: Ik vond het heel sterk. Ik vind het nog altijd heel goed. Het was heel speciaal... En ja, waarom vind ik het goed? Door het grootse, het ongewone en het onverwachte.

MICHEL FRANÇOIS: Ik vond het een mooi experiment. Heel sterk, heel sensueel. Doorgaans wordt er gezegd dat Ann Veronica het licht tastbaar maakt, maar misschien is het juist omgekeerd. Misschien probeert ze alle materie om te vormen tot licht. Misschien wil ze alle hindernissen opruimen, alle materie vloeibaar maken...

GUY ROMBOUTS: Zon, water en wolken, wat wil je nog meer?

9 februari 1997. Léone opgedragen

Sculpteren met tijd

Ontmoeting met Ann Veronica Janssens

Ruimte en tijd

Vanochtend doorbladerde ik het boek *Une vague belge* van Guy Duplat en stuitte ik op een citaat uit mijn boek *The Gliding Gaze* (Middelheimmuseum, 2003), over het werk van Ann Veronica Janssens. Dit is de passage:

'Niets is mooier dan de eigen blik van de mensen,' vertelde Janssens mij ooit, 'ik probeer de mogelijkheden daarvan op de spits te drijven'. Hierboven betoogde ik dat ze, naar goede Japanse traditie, in haar werk plaats probeert te maken voor de mensen. Ik geloof dat. Haar werk is het tegendeel van de narcistische, autoritaire monoloog die het bestaan van de anderen uitsluit.

Maar tegelijk voel je hoe Janssens' werk sommige mensen opnieuw alleen achterlaat. Oog en oor geworden, hangen ze enkel nog met het draadje van de gewoonte vast aan hun kantelend brein, waarin hun gedachten angstig wapperen als vlaggen. Hier is meer aan de hand dan een charmant spelletje met licht en kleur. Want je blijft altijd voelen dat het inderdaad nooit meer is dan een spelletje middenin een schiftende, als los zand aaneenhangende wereld waarop wij fraaie, vereenvoudigde beelden projecteren tot wij zelf uiteen waaien in de wind.

Vaak ga ik het werk van kunstenaars beter begrijpen nadat ik een boek over hen heb gemaakt. Het maken van het boek – het zoeken naar visuele oplossingen voor het dienen van het werk – dwingt mij tot nieuwe inzichten, die zich vaak echter nog niet precies of helder onder woorden laten brengen zolang het boek niet af is (natuurlijk ook omdat er meestal niet genoeg tijd is om een boek een tijdje te laten rusten voor het wordt gedrukt). Als het werk van Janssens meer is dan een louter spel met licht, wat is het dan? Ja, het is economisch, het is bescheiden, politiek, minimaal en poëtisch, maar hoe gaat dit in zijn werk? Waar komt deze tegelijk sombere en elegante poëzie eigenlijk vandaan?

Als antwoord op de vraag wat wij eigenlijk met zekerheid over de werkelijkheid kunnen weten, legde Kant ons uit dat we alleen naar de werkelijkheid kunnen kijken als er tijd en ruimte bestaan. Zonder tijd en ruimte zijn er geen opeenvolgende en verschillende waarnemingen en zeker geen gedachten mogelijk. De enige zaken waarover we bijgevolg met grote stelligheid mogen beweren dat ze bestaan, zijn tijd en ruimte. Aan deze wonderlijk eenvoudige, maar heel belangrijke bevinding moet ik elke keer denken als ik probeer uit te leggen waarin voor mij de fascinatie voor het werk van Janssens bestaat. Niet alleen omwille van de bevreedende, droomachtige sensualiteit die uitgaat van Kants geduldige spinnen van zijn verhaal, maar ook omwille van zijn hardnekkige onderscheid tussen een waarneembare (fenomenale) en een niet waarneembare, meer essentiële wereld.

Zelf omschrijft de kunstenaar haar sculpturale voorstellen als studies of experimenten. Ze bezorgen haar nieuwe ervaringen. En zo zijn ze ook opgevat met betrekking tot de toeschouwer: het zijn uitnodigingen tot nieuwe ervaringen. Ervaring voegt iets toe aan wat we al weten. Of het laat ons ogenschijnlijk bekende zaken op een nieuwe manier beleven. Op sommige ogenblikken worden we in de échte tijd getrokken, in de échte werkelijkheid, omdat we niet langer beschut zijn en blind of doof gemaakt worden door onze gewoonte. We *zien*, omdat ons denken niet langer van toepassing is. Het is verouderd. Het behoort tot het verleden. Terwijl onze zintuigen en ons wild registrerend en gissend brein zich heel even in het heden bevinden.

Omdat ruimte en tijd de voorwaarde zijn voor het bedenken, maken, tentoonstellen en ervaren van sculpturen, vertellen sculpturen altijd iets over ruimte en tijd. Bij het werk van bijzondere kunstenaars wordt dit echter werkelijk zichtbaar of voelbaar.

We voelen hoe de sculptuur zich verhoudt tot de omliggende *ruimte*, we voelen hoe ze ons in de trage, stroperige *tijd* trekt. Door op een materiële manier te spreken over het maken van sculpturen, spreekt het sculpturale voorstel over wie wij zijn en hoe wij ons verhouden tot tijd en ruimte.

Het ervaren of beleven van deze kunstwerken vergt tijd, omdat ze vaak pas zichtbaar worden door het wisselende licht of een wisselende positie of conditie van de toeschouwer of het tentoongestelde voorwerp. Op die manier maken de kunstwerken ons bewust van het belang van de tijd voor onze waarneming. Ze fungeren als de bevindingen van Kant, maar dan gegoten in vorm, kleur en licht.

Er zijn echter nog overeenkomsten. Aangezien wij bitter weinig met zekerheid over de werkelijkheid kunnen weten, maakte Kant ons bewust van de subjectiviteit, van de grilligheid en de beperktheid van ons denken. In het werk van Janssens gebeurt iets soortgelijks. Zodra het ons in een waarneming heeft getrokken die zich uitspreidt over de tijd, laat het ons voelen dat de werkelijkheid zelf als los zand aaneen lijkt te hangen. De werken laten onze projecties haperen, zodat we heel even een donkere, onverklaarbare, verbrokkelde, onderliggende werkelijkheid te zien krijgen. Tegelijk overvalt ons een machtig geluksgevoel, omdat we de schoonheid van het spelende licht en onze daaruit geboren projecties ervaren. We verwonderen ons over het leven, omdat we ons sterker bewust zijn van de donkere achterkant ervan. Het is als het strelen van de dood, die niet meer bijt.

Als je dit oeuvre in Nietzsches woorden vevat, dan werken de sculpturale voorstellen van Janssens als een apollinische voorhang die de dionysische, verschrikkelijke achtergrond oproept. De geboorte van het woord maakt de nacht voor het eerst zichtbaar. De geboorte van de sculptuur splitst de grijze waarneming op in dag en nacht. In een wilde, betoverende, huiveringwekkende warreling of in een traag verglijden van het ene geprojecteerde beeld in het andere.

Slavoj Žižek schrijft dat de wereld voor de westerlingen zodanig virtueel is geworden, dat het reële alleen nog aan ons kan verschijnen als een spektakel, bijvoorbeeld in de vorm van een terroristische aanslag. 'Juist omdat het reëel is, dat wil zeggen vanwege zijn traumatische/excessieve karakter, zijn we niet in staat het reële te integreren in (wat we ervaren als) onze werkelijkheid, en zijn we daarom gedwongen het als een nachtmerrieachtig spook te ervaren.' Allicht heeft hij gelijk. In het werk van Janssens ontwaar ik echter een andere mogelijkheid. Het reële wordt er tevoorschijn gepeuterd door een vorm van onthouding, een vertraging, een geduldig kijken dat zich juist onttrekt aan de wetten van het banale spektakel.

Hoe en waarom ik denk dat deze zaken zo in elkaar steken is een lang verhaal, dat ik kan staven met talloze voorbeelden uit het oeuvre. De meest overtuigende manier om de lezer nieuwsgierig te maken zonder te proberen hem of haar te overtuigen, lijkt mij een verwijzing te zijn naar wat Oliver Sacks heeft geschreven over migraine. Migraine is een verzamelnaam voor tientallen ziekteverschijnselen die vaak gepaard gaan met hoofdpijn, maar

ook met tal van hallucinaties en vreemde gewaarwordingen. Het bijzondere aan deze gewaarwordingen, zo lijkt mij, is dat ze de patiënten bewust maken van het precare van hun waarneming en denken. Het is alsof hun brein op hol slaat en geen aansluiting meer vindt bij de werkelijkheid. Soms zien de patiënten kleurige vlekken of geometrische patronen, soms denken ze dat ze een gedeelte van hun lichaam missen, of ze nemen maar een deel van de werkelijkheid waar, waarbij ze zich zelfs niet meer kunnen inbeelden dat het niet waargenomen deel ooit heeft bestaan. Welnu, zo'n werking hebben de sculpturale voorstellen van Janssens. Ze zetten de vanzelfsprekendheid van onze waarneming en ons denken op de helling. En op die manier trekken ze schoonheid en waarheid uit het niets. (Janssens heeft regelmatig last van ernstige migraine-aanvallen.)

De droom

Vanmiddag vroeg ik Janssens wat ze dacht van bovenstaande paragraaf. Het probleem met een mogelijk toenemend 'begrip' van een oeuvre is immers dat het bijna noodzakelijk gepaard gaat met een gelijkmatig toenemende ongevoeligheid voor andere, minder in woorden te vatten aspecten ervan. In bovenstaande tekst probeer ik zo precies mogelijk te zeggen wat het zou kunnen betekenen dat een sculpturaal voorstel de toeschouwer betreft op de tijd, maar daardoor blijven andere invalshoeken natuurlijk buiten beschouwing.

Welke invalsboeken?

ANN VERONICA JANSSENS: (lezend) Ik weet niet of het wel een goed idee is de tekst te beginnen met de bewering dat mijn werk zich plaatst tegenover een narcistische of egocentrische benadering van de werkelijkheid. Misschien leidt het de lezer af van het eigenlijke onderwerp van de tekst. Het lijkt mij een verkeerde piste.

Bedoel je dat je werk zelf ook voortkomt uit een vorm van narcisme?

JANSSENS: Zelf vind ik wel dat mijn werk anti-autoritair is, maar vegen de mensen daar niet vierkant hun voeten aan?

Dat is een feit dat zeker is.

JANSSENS: (Lacht.) Je schrijft dat de toeschouwer door mijn werk – omdat het enkel in een vergelijkend tijdsverloop zichtbaar wordt – in de 'werkelijke tijd' wordt getrokken, maar is dat wel zo? Bestaat er wel zoiets als een werkelijke tijd? Ik heb meer het gevoel dat mijn werk suggereert dat tijd elastisch kan zijn, ongrijpbaar en stroperig tegelijk. Je hart gaat sneller slaan of je adem stukt. De tijd vertraagt en je ervaart een moment van stilte... Het begrip van een 'werkelijke' tijd is mij eigenlijk vreemd.

Je vertelde mij dat ze je voor de Biennale van Lyon uitdrukkelijk hebben uitgenodigd met het verzoek een ruimte met mist te vullen. De titel van de tentoonstelling was 'L'expérience de la durée?' (Het verstrijken van de tijd als ervaring) Hoe zagen ze dat?

JANSSENS: Voor hen ging het er eigenlijk gewoon om dat je de tijd moet nemen om naar kunstwerken te kijken. Daarom wilden ze dat de toeschouwers meteen na hun aankomst in het museum in een van mijn mistsculpturen terecht zouden komen. Zodra je zo'n met mist gevulde ruimte betreedt ga je, door de geringe zichtbaarheid en de afwezigheid van oriëntatiepunten, voorzichtiger en trager bewegen. Dat gebeurt bij wijze van spreken op een mechanische manier, je hoeft er niet bij na te denken.

Het lichaam denkt voor ons en vertraagt.

JANSSENS: Ja. Door de afwezigheid van herkenbare punten of afstanden vertraagt je tijdservaring. Iets soortgelijks gebeurt met de *Lichtkegel* (*Présentation d'un corps rond*) Die draait heel langzaam om zijn as en soms stopt die draaiende beweging, waardoor je een soort van temporele duizelingen ervaart...

Een beetje verder in de tekst heb je het ook over de 'werkelijke werkelijkheid' (la réalité vraie). In het Frans kan je zoiets niet zeggen. Ik begrijp ook niet wat je ermee bedoelt.

Ik bedoel dat de gewoonte ons belet de dingen echt te zien. We 'berkennen' ze, zonder ze werkelijk waar te nemen of te ervaren. Zo beschermen we ons tegen de wisselende indrukken uit onze omgeving. Maar daardoor leven we eigenlijk in een 'onwerkelijke' wereld (een wereldkaart of 'mind-set'), die in meer of mindere mate, naargelang van je geestelijke soepelheid, wordt aangepast aan de veranderingen in de omgeving. Bij de egocentrische persoon gaat die onwerkelijke – door de afwezigheid van een innerlijke bestendigheid ontstane en door de gewoonte gevoede – projectie ten slotte bijna de gebele wereld vervangen. Alleen een sterfgeval lijkt zo'n mensen soms weer in de

‘werkelijkheid’ te brengen: in een wereld die zich in een vergelijkende tijd afspeelt, waar alles voortdurend in wording is en ten slotte vergaat. Naar mijn gevoel slaagt jouw werk erin de mensen in die werkelijkheid te trekken, in die ervaring van constante groei (beweging, schoonheid en vergankelijkheid).

JANSSENS: Ja, dat schrijf je in die zin over Nietzsche. Ik begrijp die zin niet echt, want ik heb nooit iets van Nietzsche gelezen, maar ik vind hem wel heel mooi.

Je werk is natuurlijk geënt op een persoonlijke ervaring van de werkelijkheid, maar dat maakt het niet egocentrisch.

JANSSENS: Maar het is wel waar dat mijn werk de mensen alleen achterlaat, zoals je schrijft. Daarom heb ik de indruk dat mijn werk minder altruïstisch en nederig is dan jij altijd beweert.

Je laat ze alleen achter, maar wel in een wereld die je hebt opengevouwen. Het bewustzijn van de verstrijkende tijd verleent het huidige moment een nieuwe, rijkere waarde.

Als de verteller van de ‘Recherche’ de bijna onzichtbaar verschijnende schaduw van een smeedijzeren balkonbalustrade beschrijft als aankondiging van een zachtjes doorbrekende zon, die op haar beurt een mooie dag lijkt aan te kondigen die een uitstap naar het park en een ontmoeting met de heerlijke Gilberte mogelijk maakt, dan ervaar je zijn aandacht voor het nauwelijks waarneembare als een verlossende sceur in de grijze wereld van de gewenning waarin niks meer mogelijk is, zelfs geen wandeling in het park of een werkelijke ontmoeting met een geliefde.

Een paar jaar geleden vertelde je mij dat je je auto als je atelier beschouwt, omdat je van daaruit naar voortdurend vergelijkende beelden kan kijken. Michel François vertelde mij ooit dat hij eens bij jou in de auto zat toen hij pas na een tijd besepte dat je al enkele minuten rond een pleintje aan het rijden was, zonder een zijweg in te slaan. Gisteren vertelde Ida De Vos mij hoe je bij de aanschaf van een chip voor je draagbare telefoon ineens geboeid raakte door het hologrammetje op de chip en meteen een multiple voor Brian Butler begon te ontwerpen. Op een of andere manier slaag je erin je te ‘deconcentreren’: zodanig te focussen dat je blik los glipt uit de voorspelbare werkelijkheid en ineens een vreemd ankerpunt vindt waar de tijd tot stilstand komt en de meestal verborgen werkelijkheid een soort van handvat lijkt te krijgen, hoe nachtelijk of ongreepbaar dit handvat zich ook aandient.

Maar jou schijnt het dus toe alsof je wegglipt in een droom?

JANSSENS: Soms wel, ja.

Om die reden denk ik vaak dat jouw werk nauw verwant is met het oeuvre van Guillaume Bijl. Op een bepaald ogenblik is bij zijn installaties beginnen tonen in verduisterde ruimtes, alsof bij eigenlijk droombeelden reconstrueert die beel even opflakkeren in een donkere omgeving. Volgens mij maakt bij daarom ook zoveel ‘Compositions trouvées’.

JANSSENS: Die werken zijn veel verfijnder dan de meeste mensen denken.

Als Guillaume Bijl door de stad loopt, wordt hij getroffen door de verschillende ensceneringen die ons een bepaald gedrag voorschrijven. Hier moet je wachten, hier wordt haar geknipt, hier worden spiegels verkocht, etc. Als je de werkelijkheid van de ‘Compositions trouvées’ echter ten volle tot je laat doordringen, dan beseft je dat wat Guillaume Bijl onbewust moet aangrijpen niet zozeer de waargenomen decors zijn, maar de plaatsen waar ze overgaan in blinde vlekken, in de niet-decors, in de kleurloze tussenruimtes. Waar en hoe grenzen de decors aan elkaar? En welk zwart licht schijnt daar door die kieren? Volgens mij zie je dat in zijn ‘Compositions trouvées’, waar voorwerpen uit verschillende werelden, kleine mini-decors eigenlijk, elkaar ontmoeten in een soort botsing van stijlen, waardoor hun grenzen of randen zichtbaarder worden. De wereld (in elk geval onze manier om haar waar te nemen, vorm te geven of aan te kleden) openbaart zich als een collage, waarvan de kieren toegang zouden kunnen verschaffen tot een achterliggende, ongevormde wereld.

JANSSENS: Ik zie wat je bedoelt (lacht).

28 oktober 2006



Grenzen, flinterdun, maar niet te slechten

Vier vragen voor Michel François

Momenteel zijn er van Michel François (°1956) tentoonstellingen te zien in Lausanne, Rome en Brussel. In de herfst van dit jaar komt er een grote overzichtstentoonstelling van zijn werk in het S.M.A.K. Het minste wat van het werk van deze kunstenaar gezegd kan worden, is dat het thematisch strak is en zich vormelijk blijft ontwikkelen. Zijn allereerste voldragen werken waren een bewoond, taps toelopend 'appartement' in een uitstalraam (*Appartement à louer*, Galerie ERG, Brussel, 1980) en een door de kunstenaar Tapta opgezette residentie in de Fondation pour la tapisserie in Doornik (*Araignées*, 1983), waar hij spinnen verzamelde en hun gedragingen weergaf in grote, aan spinnenwebben herinnerende tekeningen. Vorig jaar toonde hij vooral kleine sculpturen, onder meer in galerieën in Londen en New York. In Los Angeles bouwde hij de installatie *Domestic*, die vertrok van de migratieproblemen aan de Mexicaanse grens. Uit dit werk zijn de huidige sculpturen voortgekomen, die een volledige ruimte innemen, maar heel economisch en eenvoudig van opzet zijn. De thema's van François zijn wezenlijk onveranderd gebleven, maar ze hebben zich verdiept en verbreed. Zijn sculpturen lijken nog steeds vormelijke reflecties over het beeldhouwen zelf, maar tegelijk blijven ze berichten over de plaats van het lichaam in de wereld, het lichaam als poreuze structuur, de grens tussen het private en het publieke, het ontspringen van de politiek aan de plaats van ons lichaam in de wereld en de manier waarop we worden ingesnoerd door onzichtbare, onvatbare of flinterdunne, maar niet te slechten grenzen.

Wat toon je in Lausanne?

MICHEL FRANÇOIS: Er zijn drie klassieke zalen met parket, sierlijsten en zenitaal licht, gebouwd aan het eind van de 19de eeuw, een beetje zoals het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel. In de eerste zaal toon ik een werk dat *Blindé* heet: vier glazen zijden van een bodem- en dakloze kubus van $2 \times 2 \times 2$ meter. Op het midden van elke ruit hebben we herhaalde keren met een moker gemept, zodat de ruiten gebarsten zijn en voor een groot deel

ondoorzichtig geworden. Het werk doet denken aan een grote toonkast die iets zowel moet tonen als onbereikbaar maken. Normaal gezien maakt een toonkast een getoond voorwerp tot privaat bezit. Hier wordt dit effect versterkt door de zichtbare sporen van pogingen de toonkast binnen te dringen. Hoe meer verbeteren je pogingen, hoe ondoorzichtiger het glas en hoe onzichtbaarder het voorwerp. Al wie het museum betreedt, maakt dus meteen kennis met een voorwerp dat zich sluit, dat ondoordringbaar is en dat sporen toont van een beweging die een ongewild, contradictoir resultaat oplevert...

In de middelste zaal toon ik een installatie die *Pièce à conviction* heet. Het gaat om een met sneeuw bedekt, rechthoekig oppervlak op de vloer waarin je sporen van een koe ziet. Het werk is gebaseerd op een foto die ik heb aangetroffen in een Amerikaanse krant en die sandalen toont waarop een clandestiene, Mexicaanse immigrant elementen heeft bevestigd die doen denken aan de pootafdruk van een koe, met als bedoeling de Amerikaanse douane om de tuin te leiden. Oorspronkelijk wilde ik een stuk woestijn nabouwen, omdat ik hield van het idee een stuk grensgebied te verplaatsen, maar al gauw beseftte ik dat sneeuw ook iets over de Zwitserse grenzen zou zeggen. De sneeuw is echt en wordt vervaardigd door een verborgen koelinstallatie... In de derde zaal vind je het werk *Self Floating Flag*. Het gaat om een wapperende, witte vlag die in beweging wordt gebracht door een luchtstroom die door een spleet in de holle vlaggenmast geperst wordt. Normaal gezien verberg ik de compressor die bij dit werk hoort, maar ik ben gaan houden van de disproportie tussen die grote, lawaaierige machine en het lichtvoetige van die kinderachtige vlag...

Ik hou van de vormrelaties tussen deze drie werken. *Blindé* doet denken aan gekrast ijs en sneeuw. De vlag is wit. De drie werken roepen een beeld op van een helder, kalm en rustig moment en een beeld van inspanning of beweging. De witte kleur van de vlag contrasteert met de inspanning die het vergt zich over te geven of een politieke neutraliteit te handhaven. Elk werk bevat een vervuilend element: de sporen van koeien in de sneeuw, de barsten in het gewapende glas en de lawaaierige, reusachtige compressor die bij de vlag hoort.

Wat toon je in Rome?

FRANÇOIS: Eerst zie je een tekening die gevormd wordt door zwarte tape die op de glazen voordeur is gekleefd, alsof het glas gebarsten en gerepareerd is. Romeinen herkennen echter snel de plattegrond van hun stad. Het is een werk dat ik samen met François Curlet heb gemaakt

voor een tentoonstelling in Athene en dat ik nadien al eens getoond heb tijdens mijn eerste tentoonstelling bij Bortolami. Eerst zie je een schijnbaar toevallige tekening, die het resultaat lijkt van een gewelddadig moment, maar dan herken je een structuur...

In de eerste zaal zie je de sculptuur *Pièces détachées* (Losse onderdelen) die bestaat uit ijzeren staven en heel krachtige, maar kleine, bolvormige magneten. Het is een sculptuur die op een vrolijke manier tot stand komt, je kan snel werken, ze verandert voortdurend van uitzicht en je kan heel makkelijk andere spanningen creëren door één staaf toe te voegen of van richting te veranderen. In de volgende ruimte vind je de grote sculptuur *Scribble*, die gebaseerd is op de krabbel die mensen maken als ze een pen kopen: een internationaal gebaar, een betekenaar zonder betekenis. *Scribble* is een driedimensionale uitwerking van dit betekenisloze gebaar. De sculptuur bestaat uit dunne aluminium buizen die bekleed zijn met gipsverband. In dezelfde ruimte bevindt zich de foto *Zelfportret op de Etna*. De foto toont een vermoeide, slap naar voren hangende man die op de rand van een door de laatste uitbarsting verwoeste cabine van een kabelbaan staat.

De tentoonstelling werkt in verschillende transparante lagen. De stroeve structuur van de stadsplattegrond op de glazen voordeur wordt aangevuld door de anarchistische structuur van *Scribble*. Je kan door de sculpturen heen kijken, waardoor ik de ruimte volledig kan bespelen en toch een grote bewegingsvrijheid behoudt... Aan het eind van de galerie heb ik op 3,5 meter van de achterste muur een valse muur laten optrekken waarin ik vervolgens een gat heb geslagen. Doorheen dat gat zie je een videoprojectie waarin je af en toe een tuimelend wijnglas ziet verschijnen. Ik heb een professioneel jongleur aangeworven om te leren jongleren met wijnglazen. Dat is niet makkelijk, hij heeft er maanden over gedaan en honderden glazen gebroken. Toen hij klaar was heb ik hem van bovenuit gefilmd, in het donker, waarbij de tuimelende glazen op een bepaalde hoogte belicht werden door een van opzij komende, onzichtbare lichtstraal. Af en toe ontglipt er een glas aan de jongleur en hoor je het stukbreken op de vloer. Het geluid van de video staat zeer hard. De tuimelingen van de glazen zijn heel elegant. Er is een groot contrast tussen wat je ziet en wat je hoort... Op de vloer in dezelfde ruimte bevindt zich een exemplaar van de Financial Times, opengeslagen op de beurspagina. Op de krant staat een brandende kaars, alsof er door de crisis geen elektriciteit meer is, geen tafel, niks meer, maar wel iemand die ondanks alles doorgaat met het lezen van de beursberichten.

Wat toon je bij Hufkens?

FRANÇOIS: Ik toon er gelijksoortige dingen: een archief van verschillende statische structuren die zich verhouden ten opzichte van een soort van beweging. In de grote zaal links als je binnenkomt, toon ik *Golden Cage*, dat ik vorig jaar heb getoond in Basel. De kooi bestaat uit vier zijden van blik van anderhalve millimeter dik waaruit ik zoveel mogelijk materiaal heb gesneden in de vorm van A4 bladzijden zonder dat de structuur ineenzakt. De overblijvende vorm ziet eruit als een fragiel rooster. Dat rooster heb ik bekleed met bladgoud. Er vindt een soort van omkering plaats op het vlak van de waarde. Wat overblijft, het afval, wordt bekleed met bladgoud. De aandacht gaat naar wat ons scheidt, niet naar de inhoud. Dat beantwoordt aan de beweging van de immigrant die fantaseert over de grens. Er is geen verschil tussen de Amerikaanse en de Mexicaanse woestijn, de mensen projecteren hun hoop en waardering op de dunne grens tussen beide. Hier gaat het om hetzelfde, maar in de vorm van een gouden kooi. De uitgesneden stukken blik op A4-formaat bevinden zich in het midden van de kooi, als een valse schat.

Oorspronkelijk wilde ik er een paar kleurige stukken stof aanhangen, als flarden van kledingstukken (zoals in de sculpturen in New York en Los Angeles die je vorig jaar hebt gezien, die aan de sculptuur hangen alsof mensen in hun pogingen de grens te overschrijden stukken huid hebben verloren), maar ik ben van idee veranderd...

De ruimte aan de straatzijde wordt helemaal ingenomen door de sculptuur *Pièces détachées*, die je kan zien doorheen twee deuropeningen. Ik hou van de vrije, elegante, gevoelige, experimentele en rhizomatische manier waarop de losse onderdelen van dit werk een ruimte doorkruisen, maar ook van de tijdelijkheid ervan en het feit dat de sculptuur enkel mogelijk is door de onzichtbare kracht van de magneten... In de ruimte die grenst aan de tuin toon ik *Blindé*... In het hoger gelegen zaaltje toon ik *Scribble*. Elk werk spreekt over een beweging. De kooi en het glazen paviljoen begrenzen en versterken een verlangen door weerstand te bieden aan een beweging of een vorm van geweld. *Scribble* en *Pièces détachées* suggereren een beweging door hun structuur en door de vrije manier waarop ze zijn opgebouwd en zich door de ruimte slingeren.

In 1996, tijdens het maken van de catalogus voor Limoges, ontdekten we dat het woord 'formeel' voor jou een pejoratieve betekenis had, terwijl ik, vertrekkend van ideeën over de literaire vorm die ik bad aangetroffen bij Flaubert, Wilde, Kafka, Céline en Gombrowicz, geloofde in de mogelijkheid nieuwe beelden en een nieuwe

wereld te maken door de vorm te vertrouwen. Nu heb je het over een betekenaar zonder betekenis. Hoe zie je vandaag de relatie tussen een betekenisloze vorm en, bijvoorbeeld, een politieke of poëtische betrokkenheid?

FRANÇOIS: Het gaat erom werken te maken die zo min mogelijk figuratief zijn en een zo sterk mogelijke inhoud hebben. Ik zoek naar abstractie door te vertrekken vanuit de vorm, alle vormen, in de hoop een intense inhoud op te roepen. Natuurlijk moet de vorm van een werk in orde zijn. Dat is ons vak. Maar een werk is pas geslaagd als je een vorm hebt gevonden die strookt met de intentie van een project. Intentie en inhoud betekenen voor mij hetzelfde. In de recente tentoonstellingen tracht ik de klemtoon te leggen op de verschillen tussen ruimtes en waarde toe te kennen aan de dunne grens die twee plekken van elkaar scheidt.

Die intentie is voortgevloeid uit een residentie in Texas, enkele jaren geleden, waar ik ben beginnen nadenken over die vreemde grens tussen Mexico en de Verenigde Staten en over de weerslag hiervan op gewone levens. Het gaat om een streep op een kaart of een muur in het midden van een stad als Berlijn of Jeruzalem. In dit soort van scheidingen storten zich alle lichamen. Hoe kan je dit vormgeven? Bijvoorbeeld door dun blik te gebruiken, te perforeren en met bladgoud te bekleden. De sculptuur zou zo dun moeten zijn als sigarettenpapier en een overblijfsel moeten zijn van een handeling die een leegte creëert. De scheiding moet broos zijn en iets onbetekenends hebben, terwijl ze tegelijk een waarde oproept of toebedeeld krijgt. Het bekleden met bladgoud of het perforeren van het blik zijn formele oplossingen die ten dienste staan van een intentie. Het uitgangspunt van *Pièces détachées* is de wens een sculptuur zo snel en zo vrij mogelijk in een ruimte te laten groeien en zo het gevoel op te roepen van een momentane verschijning, van iets dat in één oogopslag kan verschijnen en verdwijnen, iets dat met weinig gebaren en materiaal tot stand komt, maar genoeg spanning in zich draagt om in de vorm van een netwerk het volledige volume van een ruimte te bespelen. Dankzij de ongelooflijke kracht van die nieuwe magneten kan je een nieuwe vorm van sculpturen maken die geleed zijn zoals een skelet, ons lichaam of misschien wel elke sculptuur...

Het gewapende, glazen paviljoen herinnert ons eraan dat mensen onophoudelijk waarde projecteren op voorwerpen, waarbij de toonkast een belangrijke rol speelt. Ik neem dit letterlijk en toon een vitrine zonder voorwerp, die iemand lijkt te hebben willen binnendringen, waardoor de vitrine zelf een sculptuur of waardevol voorwerp is geworden. Ik heb van de verpakking de inzet gemaakt om te kunnen spreken over hebzucht en

het begeren van iets onbereikbaar. Voor mij betekent dit hetzelfde als zeggen dat wij zowel de vraag zijn als het antwoord. Door het teken en het object van het verlangen te verenigen in een en hetzelfde voorwerp, ontstaat er een beeld van een streven naar controle, maar ook van het verlies van die controle.

Hetzelfde geldt voor *Scribble*. Er is duidelijk controleverlies. Dit alles is natuurlijk verbonden met wat jij in 1998 in je tekst *Binnen zonder kloppen*, naar aanleiding van de tentoonstelling 'Mest, brandnetels en paardebloemen' in het Witte de With, hebt vergeleken met de fameuze *Home Invasion* van Ice-T. Het gaat om een vorm van contaminatie. Door het voorspelbare te overstijgen, besmet *Scribble* de tentoonstellingsruimte. De sculpturen zijn natuurlijk ook verwant met het idee van de kern en de verbrokkeling, zoals je in 1996 hebt uiteengezet in je tekst *Rien dans les poches* voor de Limoges-catalogus. Het gaat nog steeds om concentratie en verbrokkeling, aangetaste territoria en overschreden grenzen: het gaat om formele kwesties die spreken over beeldhouwen, maar tegelijk een politieke betekenis in zich kunnen dragen.

19 februari 2009

Gedompeld in geschiedenis

Gesprek met Johan Creten

Johan Creten (°1963) spreekt met een zachte, vreemd gebroken stem, als van gebarsten steengoed. Zijn werk bouwt voort op oude ambachten en heeft iets baroks in de manier waarop het omgaat met een verzwegen inhoud. Het komt tot stand in de meest traditionele en geavanceerde keramiekateliers in 's-Hertogenbosch, Sèvres, Miami, Monterrey, Rome en New York. Als donkere engelen verrijzen zijn beelden voor ons in een wazige, erotische onbestemdheid, als iets onuitspreekbaars dat zichzelf probeert uit te braken, opbloeiend en kronkelend.

JOHAN CRETEN: Ik verzamel kleine renaissancebeelden die onder meer werden gemaakt opdat je ze in je hand zou kunnen houden en van alle kanten bekijken. Iedere zijde van een renaissancebeeld vertelt een ander verhaal. Wie vandaag beeldhouwkunst maakt, kan zich verhouden tot Rodin, Brancusi, Henry Moore, Judd of Félix González-Torres, maar ik verhoud mij in de eerste plaats tot de beeldhouwkunst in een ruimer historisch perspectief. Iemand die mij bijvoorbeeld aanspreekt is Francesco Fanelli (ca. 1590-1653).

(Hij toont beelden op zijn laptop.)

Hier zie je enkele voorbeelden van variaties op een thema. In het beeldje links is het thema een Michael met draak, maar in het rechterbeeld gaat het om een legende uit de Romeinse geschiedenis. In het forum romanum opent zich een bres die steeds groter wordt tot een jongeling, Marcus Curtius, begrijpt dat ze het meest kostbare moeten offeren: de kracht en de eerlijkheid van de jeugd. En hij springt met zijn paard in de bres. Het beeldje is niet dikker dan een vinger, maar oh zo intens en sterk door de concentratie en de gelaagdheid.

Beelden uit de renaissance en de barok hebben vaak een complexe compositie, als je ze niet rustig bekijkt, heb je geen flauw benul waarover het gaat. Neem deze *Flora* van Soldani Benzi. De naakte borst verwijst naar de waarheid, het bosje bloemen in haar hand vertelt ons wie ze is...

Ik heb die dingen geleerd van een ouder echtpaar dat een antiquariaat bezat en mij op mijn elfde aantrof op het dorpsplein, waar ik, gebruik makend van een ezeltje, de kerk probeerde te schilderen. We spraken af dat ik elke woensdagmiddag bij hen langs mocht komen. Ze gaven mij die dingen in de handen en vroegen mij, bijvoorbeeld, bij een glazen voorwerp:

‘Wat zie je? Wat voel je?’

‘Een harde rand, een scherpe bodem?’

‘Wat betekent dat?’

‘Dat het voorwerp niet in een mal gemaakt is, maar met een blaaspijp, die daar is afgeknipt.’

Enzovoort. Voor die mensen was het spannend om met een jongen te spreken. Het ging over de kwaliteit, de verhalen, de complexiteit, het tactiele enzovoort, allemaal elementen die komen kijken bij het beoordelen van een kunstwerk. Het is niet vreemd dat ik later met Robert Miller werkte in NY of nu met Peter Marino, mensen die eenzelfde soort passie hebben.

Hier zie je een foto van mijn atelier in Parijs. Het is er erg klein, maar door het raam zie ik de bateaux-mouche voorbijvaren. Het lijkt een beetje op Venetië. Tussen mijn onafgewerkte beelden staan oudere kunstwerken. Een beeld van de Italiaanse beeldhouwer Fontana. Een hoofd uit Gandhara, een vroeger rijk dat zich ongeveer bevond in het huidige Afghanistan, waarvan de stijl afkomstig is van een ontmoeting tussen de Griekse cultuur, daar gebracht door Alexander de Grote, en het Boeddhisme. Het zijn boeddhistische beelden, maar met de natte drapage van de Grieken. Het is een Bodhisattva Maitreya met veel juwelen, waaruit je kan afleiden dat het om een prins gaat. Er zit een enorme sensualiteit in die beelden. Daarnaast zie je een beeld uit India, een beeldje uit Mali en een beeldje dat werd gemaakt door Eskimo's. De migratie van symbolen is fascinerend en een kern voor het begrijpen van mijn werk

Bernard Palissy

Hier zie je een kunstvoorwerp dat werd gemaakt door Bernard Palissy, een Frans pionier in de keramiek. Het is een soort van bas-reliëf en het ziet eruit als een verleidelijk object, maar het gaat niet over de schoonheid of het decoratieve, maar over iets anders, over dieren zoals kikkers, salamanders en slangen die moeilijk te begrijpen zijn omdat ze uit het water komen maar op het land leven, of omdat ze aan land uit een ei komen en dan in het water gaan leven, of bijvoorbeeld omdat ze vervellen. Die thema's, waarvan de betekenislagen merendeels vergeten zijn, vallen samen met het idee dat

klei een materie is die van één staat kan overgaan in een andere en daarvoor de magie en de kracht van het vuur gebruikt. Palissy was een romantisch personage. Hij verbrandde zijn eigen meubels, parket en boeken om zijn ovens te stoken en nieuwe glazuren te ontwikkelen. Voor de Manufacture nationale de Sèvres staat een standbeeld van hem, in de negentiende eeuw gemaakt door Louis-Ernest Barrias. Hij ziet er depressief uit, hij draagt het kostuum van een protestant. Naast hem staat een kachelkje waarin hij boeken verbrandt, onder zijn arm draagt hij een van zijn objecten. Ik heb drie jaar in die historische porseleinfabriek gewoond en gewerkt. Toen het Louvre mij in 2005 uitnodigde werk in het museum te tonen en ik zelf een ruimte mocht kiezen, heb ik geopteerd voor een minder bekende, bijna obscure zaal die gewijd is aan het werk van Palissy. Ik herken zijn oneindige zoektocht in een agressieve ongeduldige wereld.

Mijn *Petite Vague voor Palissy* heb ik gemaakt in Sèvres. Het is een beeld dat je vanuit verschillende hoeken moet bekijken. Mijn beelden zijn onmogelijk weer te geven met één foto. Het gaat mij om dynamiek, groei, erotiek, ook om het 'tordu': het verwrongene of het gestoorde, dit alles gebracht onder het mom van pure schoonheid, bijvoorbeeld door de glazuren en de kleurcontrasten. Maar ook gewoon door hoe een voorwerp aanvoelt als je het aanraakt. Voor dit beeld heb ik een glazuur gebruikt dat in Sèvres werd ontwikkeld voor Marie-Antoinette, maar dat ik heb gecombineerd met een glazuur uit de 19de eeuw, op een formaat dat ze in Sèvres niet meer hadden gebruikt voor steengoed sinds de jaren zestig. Zo heb ik als hedendaags kunstenaar in het meest klassieke bedrijf in Frankrijk oude technieken opnieuw ingevoerd en er nieuwe aan toegevoegd. Daarom moest ik daar ook drie jaar gaan leven, alleen zo kon ik genoeg leren om innovaties te doen.

De bolletjes in de *Vagues pour Palissy* zijn afkomstig van een Hopi 'rainsash' die ik aan de rand van de woestijn heb gekocht van indianen toen ik drie jaar in Arizona heb gewoond. Het is een geknoopt stuk textiel dat gedragen wordt door vrouwen tijdens de huwelijksceremonie. Het stelt de regen voor die uit de wolken valt, het is een beeld voor de vruchtbaarheid, het doet ook denken aan zaad, vruchten, erwten of parels.

Historische context

Ik hou van het werk van Donald Judd, Carl Andre en Richard Serra, maar voor mezelf vond ik het onmogelijk tabula rasa te maken van onze 'roots' en de hele kunstgeschiedenis met al die prachtige verhaallijnen los te laten. Natuurlijk is de geschiedenis een zwaar gewicht op je schouders. Ik kan

mij voorstellen dat kunstenaars dat aan de kant willen gooien en hebben gegooid, maar ik kan er niet onderuit, ik moet daar iets mee doen. Al tijdens mijn eerste tentoonstelling, in 1985, maakte ik in een Parijse galerie voor oude kunst werk dat zich verhiel tot de historische context. Denk maar aan het Louvre, de Yerebatan cistern in Istanboel, The Quarantine in Sète enzovoort. Overdag waren de beelden te zien in een eigen 'Kunstkamer', 's nachts droeg ik ze rond in Pigalle en in de metro. Ik zag de 'Kunstkamer' als een laboratorium waarin je je visie op de wereld en je bestaan kan tonen door het samenbrengen van elementen die een complex geheel vormen.

Als student aan de academie van Parijs maakte ik werk dat niet alleen moest kunnen overleven in een white cube, het moest ook alle betekenissen in zich dragen en zoveel mogelijk kunnen teruggeven aan de kijker, zonder ondersteunende omgeving. Ik wilde geen werk maken dat enkel kon overleven door een absoluut precieze manier waarop ermee moest worden omgegaan. Je moest het kunnen achterlaten in een museum, maar ook op een rommelmarkt. Het verhaal moest sterk genoeg zijn om ook in die context te overleven. Dat concept is een hoofdkenmerk van mijn praktijk ook als ik mijn beelden nu laat zien bij Transit, Emmanuel Perrotin en Almine Rech.

In Frankrijk werd mijn werk snel geapprecieerd. Er ontstond geen viscerale reactie tegen de klei, maar een respect voor de politieke, sociale en culturele thematiek van mijn werk. Arenden die ik in 1993 heb getoond in Villa Arson in Nice, zal ik nu pas voor het eerst in België laten zien. Het was een tentoonstelling over extreem rechts in Frankrijk, maar onder de dekmantel van decoratief, fel gekleurd aardewerk. Een haan met de kleuren van de Franse vlag, maar tegelijk met een glazuur dat 'enflammé' genoemd wordt. Altijd verschillende betekenislagen.

Mijn werk is gericht op 'le jouissif', op het genot dat gepaard gaat met het maken en het kijken. Mijn kleiwerken maak ik allemaal zelf. Soms duurt het twee à drie jaar om één werk te maken, vandaag, in een tijd van instant kunst en overproductie, is dat een enorme luxe.

Dhondt-Dhaenens

Voor de tentoonstelling in Dhondt-Dhaenens wil ik oud en nieuw werk mengen. Buiten komt onder meer *The Tempest*, dat is een 3,5 meter hoge, holle vogel die rust op een stalen sokkel van twee meter hoog. Van de voorkant gezien, lijkt de vogel rechtop te staan, van opzij zie je dat hij voorover helt en aan de achterzijde zie je dat hij is uitgehold. De vorm doet mij denken aan een eeuwenoude olijfbom die enkel nog overeind staat

dankzij zijn schors. Maar door die vormveranderingen verandert ook de betekenis constant. Verder komt er de beeldenreeks *Why Does Strange Fruit always Look so Sweet?*, die al te zien was in Chatsworth, en *De Gemeenschap* een reeks bronzen facsimilés van antropomorfe bijenkorven. De ingebeelde bijen gaan door de mond en de ogen naar binnen en naar buiten. Het beeld gaat over de taal als honing, het woord als iets gezonds en de blik als iets positiefs. Het gaat over samenwerken, maar ook over protectionisme. De korven zijn gedeeltelijk verguld, waardoor ze doen denken aan de hoofden van ridders.

Binnenin het museum komt onder meer *De Bakermat*: een bronzen beeld van twee meter hoog, dat voor de helft bestaat uit het vergulde, bronzen afgietsel van een echte bakermat. De bakermat was een soort van mand waarin de moeders voor de haard zaten terwijl ze hun baby bakerden. Ik heb er afbeeldingen van gevonden bij Brueghel en bij Esaias Boursse en in Nederland laten namaken uit wilgentenen. Die vrouwelijke vorm balanceert op een paddenstoelvormige meerpaal, een 'bitte d'amarrage', die mij ook doet denken aan paddenstoelen in volkstuintjes. Een groot deel van de tentoonstelling gaat over verzamelen en over het bewaren van onze 'roots'. Zo is er *Le rêve de la baronne*, een zware bronzen tafel die lijkt op een in fluweel gedrapeerde guéridon die symbool staat voor de hogere bourgeoisie: het tafeltje waarop de bewijzen uitgesteld worden. Op dat tafeltje staat een model van een tempel, la Maison Carré van Nîmes, gebouwd door de Romeinen in Zuid-Frankrijk. Aan de achterzijde bevat het tafeltje een deur, het dak van de tempel gaat ook open. Het is een werk over private en sacrale ruimte, over ons eerste huis, ons eerste geheim: een deken over een tafel. Verder komt er een reeks van zes keramische wandwerken die *Octo* heten: gemodelleerd naar gedroogde roggen die vroeger voor fabeldieren gehouden werden. Een bronzen versie was eerder te zien in de tentoonstelling 'Beauté Animale' in het Grand Palais.

In het werk *La borne* herkennen we de mijlpaal, maar ook de schandpaal en de schouw. Voor mij spreekt het werk over de manier waarop gemeenschappen gelukkig en ongelukkig vastzitten in een aantal stramien en denkpatronen. De vooruitgang bevrijdt ons, maar verzwakt ons ook. *La borne* heeft een sokkel waarin de verticale lijn van de gotiek overgaat in de spiraal van de barok. Voor mij staat die sokkel voor de idee van de vooruitgang. Je ziet dezelfde sokkel in de zes meter hoge *Zuil* in het Antwerpse Middelheim: de barokke zuil, die zelf een stuk natuur geworden is, gaat over in de vorm van een octopus, die er vanuit een andere hoek echter uitziet als een moeder met kind en vanuit nog een andere hoek als een kop met een vette neus. Deze zuil maakt deel uit van een reeks die de

Colennes révolutionnaires heet. Het is geen pamflettaire kunst over seksuele vrijheid, over anti-globalisering of over de Arabische lente, maar het gaat er wel allemaal over, op mijn eigen manier.

Er zullen ook uilen te zien zijn, waarbij ik veel lagen glazuur gebruik als huid voor het beeld. Bepaalde details verdwijnen dan, terwijl ze toch vaak leesbaar blijven. De laatste laag glazuur lijkt gestremd te zijn, als een vlies op een gekoelde kop melk. Rodin gebruikte gips als huid, hij dompelde zijn beelden in gips om ze homogeen te maken. Medardo Rosso deed het met was. Ik geef mijn beelden een 'huid' met glazuur.

Ik toon ook *Plantstok*, een verguld bronzen afgietsel van een gereedschap van mijn overgrootvader. Als kind zag ik al dat dit voorwerp de volledige essentie van wat een beeld is in zich draagt. Het is als een 'resurrectio', als een erectie of een her-opstanding. Het functionele handvat maakt er een menselijke figuur van, het spreekt over de seks van het overleven, over planten en voortbestaan. Mijn 'roots' zitten in de aarde. Klei heeft het taboe over zich van de handwerker, van de arbeider, van de landbouwer. Iemand die met het hoofd werkt, mag in geen geval de materie aanraken.

Ik weet nog niet zeker of ik er ook een torso uit de reeks *Odore di Femmina* zal bijzetten. Deze vrouwentorso's, samengesteld uit honderden geboetseerde bloemen, lijken van ver op mosselbanken. Als Don Giovanni het heeft over 'Odore di Femmina' heeft hij het niet alleen over parfum, over 'the scent of a woman', maar ook over menstruatiebloed en zweet, over datgene wat de seksen van elkaar onderscheidt. Het beeld spreekt over verleiding, maar het boezemt ook angst in. Je weet niet hoe je het moet aanpakken, je weet dat elke omgang met het beeld zal resulteren in wonden voor het beeld en de toeschouwer. Het rare is dat de wonde verdwijnt in het geheel, de beelden worden niet gerestaureerd, maar geretoucheerd. De breekbaarheid maakt deel uit van het leven van zo'n beeld, en tegelijkertijd vertelt het iets over menselijke relaties. Het beeld verleidt door zijn intrinsieke schoonheid en door zijn materialiteit vertelt het iets over menselijke verhoudingen.

27 augustus 2012

Over het geestrijke snijden en de ridderlijke schoonmaak

Gesprek met Patrick Van Caekenbergh

Dinsdag, 22 november 2011. Domeniek Ruyters heeft mij uitgenodigd voor Metropolis M iets te schrijven over Patrick Van Caekenbergh (°1960). Ik ken de bevreedende, scherp geassembleerde sculpturen en adembenemende collages van deze man, maar ik heb hem nog nooit ontmoet. Hij ontvangt mij in zijn sigarenkist: een kamer die volledig ingenomen wordt door een doos van meranti multiplex. Muren, vloer en plafond, een bed, de boekenkasten en de werktafel zijn van hetzelfde materiaal en sluiten ons bijna volledig in, alsof de kunstenaar de chaos van de wereld zo op een afstand kan houden, of, omgekeerd, zijn eigen verbeeldingswereld kan beletten grenzeloos uit te dijen. Bijna volledig, zeg ik, want één zijde bestaat uit een groot schuifraam, dat open staat. Het is koud. De kunstenaar draagt een dikke trui en een sjaal. Naast het raam bevinden zich een verrekijker en enkele vogelgidsen.

Het grootste deel van de wanden wordt ingenomen door boekenrekken, die gevuld zijn met sigarenkistjes en met literaire en wetenschappelijke werken, gerangschikt per auteur en per discipline. De meest recente literaire auteurs in de bibliotheek zijn W.G. Sebald en Orhan Pamuk. De periode die Van Caekenbergh het meest aanspreekt strekt zich uit van 1870 tot 1940. De boeken behelzen een beperkte keuze, maar het is een keuze die tot in het oneindige wordt herlezen en gecombineerd, waardoor talloze nieuwe verhalen ontstaan. Van Caekenbergh vertelt mij dat hij sommige personages zo goed kent, dat hij ze met elkaar kan laten converseren. Julien Sorel en Charlus, bedenk ik, of Hans Castorp en het hoofdpersonage van *Austerlitz*. De avonturen van deze personages en de verzuchtingen van hun auteurs worden gecombineerd met bevindingen uit de wetenschap en duizenden beelden die vanuit de wereld naar de sigarenkist stromen, vaak in de vorm van een geschenk, bijvoorbeeld van mensen uit het dorp die Van Caekenberghs voorliefdes kennen. Zo ontstaan geschreven verhalen, collages, tekeningen, maquettes, sculpturen en installaties. De meeste maquettes en sculpturen, vermoed ik, komen voort uit de verhalen en

de daaraan gekoppelde beelden. Alles ontstaat op kleine schaal, alsof het op klein formaat voortkomt uit de koker van de kunstenaar. Althans, dat vermoed ik. Zoals altijd wanneer ik een nieuw kunstenaar ontmoet, probeer ik het zogenaamde begrip van zijn oeuvre zo lang mogelijk uit te stellen om zo weinig mogelijk nieuwe ervaringen of inzichten uit te sluiten.

De beste gesprekken met kunstenaars zijn gesprekken waarbij je zelf zo weinig mogelijk spreekt over eigen ervaringen, omdat dit hen afleidt van iets dat ze je proberen duidelijk te maken. Dit geldt zeker voor deze kunstenaar, die tracht zo weinig mogelijk te vernemen over de wereld buiten zijn sigarenkist. Als ik het gesprek op Oliver Sacks breng, wiens werk hem ongetwijfeld zou boeien, verstrakt hij. Als ik vertel dat Oliver Sacks zichzelf als een discipel van Luria beschouwt, begint hij enthousiast te praten. Luria blijkt deel uit te maken van zijn afgebakende wereld.

Een van zijn eerste sculpturen, vertelt Van Caeckenbergh, was een antwoord op het boek van Luria over de man die alles onthield en daardoor geen normaal leven meer kon leiden. 'Als die man een menu las in een restaurant, dan proefde en rook hij meteen alle gerechten die hij ooit had gegeten, hij hoorde alle gesprekken die hij in een restaurant had gevoerd en hij zag al die restaurants voor zich: een gigantische, simultane, synesthetische verwarring die hem belette te functioneren. Ik wilde die man bevrijden. Daarom maakte ik een soort hoed voor hem, met honderden schuifjes, zoals men zich het geheugen vroeger voorstelde. In die schuifjes zitten dingen die hij kon gebruiken om te overleven: vishaken, kaarsen, bonen en rijst. Beneden vind je ook peper, zout en vaatwasmiddel. Bovenaan vind je een plumeau om alles schoon te maken. Zo was de man klaar voor een bedevaart, voor een ridderlijke schoonmaak.'

We begrijpen dat Van Caeckenbergh zich met deze man identificeerde: de dingen van de wereld, maar ook de verhalen en de beelden die hij eruit spint, dreigen hem te overspoelen en te verlammen. En misschien is hij wel verlamd, en droomt hij daarom van een grote gebeurtenis die hem zal verlossen, als een cataclysm, een reusachtige ontsporing die de dingen zal bevrijden van de verhalen die hen willen insnoeren en smoren. 'Ik tracht genealogieën te ontwerpen,' vertelt hij, 'dat is moeilijk, want als ik iets nieuws ontdek, moet ik alles herzien. Ik droom ervan elke ochtend in één synoptische oogopslag alles te kunnen overzien wat ik heb gemaakt in mijn leven.'

De kunstenaar toont mij een sigarenkistje waarin hij enkele honderden minieme collages heeft opgeborgen: uitgesneden blozende konen, die telkens omlijst worden door vier opgeplakte, bronskleurige, antieke hoekjes van fotoalbums. Soms herken je een stukje van een mond of een oog. In

een ander kistje bevinden zich sigarenbanden met uitgesneden beeltenis en achtergeschoven portretten van schrijvers. In een blikken koektrommel bevinden zich op karton geplakte, rechthoekige uitsnijdingen van foto's: 'Elke keer als ik de afbeelding van een naakt lichaam tegenkom, knip ik daar het meest abstracte stuk uit.'

De kunstenaar snijdt zichzelf uit de wereld en vindt zo een plaats voor zichzelf. Wat uit de wereld naar hem toekomt, wordt onder handen genomen en krijgt een nieuwe plaats, in een van de honderden doosjes, kistjes of trommels. Boven zijn bed hangt een kleine mobiel van Calder: een uitsnijding. Van Caeckenbergh houdt van het werk van kunstenaars die tot een heldere strakheid gekomen zijn. 'Ik heb On Kawara eens ontmoet. Hij had een koffertje bij waarin al zijn materiaal zat. Enkele doekjes, penselen en één tube verf. Wondermooi! Dat zou ik ook willen kunnen.'

Gesprek

PATRICK VAN CAECKENBERGH: Ik ben afgestudeerd aan de Gentse academie zonder één werk te maken of te tonen. Ik gaf wel lezingen, bijvoorbeeld over de tekeningen van mijn grootvader, die smid was en heel mooie technische tekeningen had gemaakt, zonder enige artistieke of esthetische bekommernis. Daar sprak ik dan over. Ik heb ook eens een lezing gegeven in het oude Museum voor Wetenschappen in Gent. Ik toonde dan dia's en vertelde. Ik had een vriend die filosofie studeerde en mij eens had meegenomen naar de universiteit. Daar heb ik ontdekt dat je om het even welke les kon bijwonen. Ik zocht vakken die mij boeiden en volgde die voor mijn plezier. Zo maakte ik kennis met vakken als neurologie en kunstgeschiedenis. Al die jaren woonde ik in een fabriekspand waarin ik een kleine wooneenheid had gebouwd die de structuur had van twee forse boekenkasten, die verbonden werden door een brede plank die los op de voorlaatste schabben lag en dienst deed als bed. De open ruimtes kon je afsluiten met gordijnen. Kunstenaars hoorden dat en kwamen mij bezoeken. Soms namen ze hun studenten mee. Zo heb ik veel mensen leren kennen. En uiteindelijk ben ik afgestudeerd met deze 'living box', zoals ze hem zijn gaan noemen. Zelf zag ik dat niet als een artistiek project, het was gewoon een manier om op een praktische manier te kunnen leven in die grote, kale ruimte. Later zijn de zaken vaak op dezelfde manier verlopen: mensen zien iets en willen het tentoonstellen. Elk jaar in juni kwamen er een paar mannen naar de kunstscholen om de twee of drie beste studenten uit te kiezen. Die konden tijdens de zomer dan iets tentoonstellen bij de Vereniging, die toen nog gevestigd was in een herenhuis. Zo kwam

het dat mijn living box tentoongesteld werd. En zo ben ik ook tot mijn volgende werk gekomen, dat ook een huisje was, en een sculptuur die een paard voorstelde.

Dat kwam zo: door het tentoonstellen van de living box had ik geen plek meer om te wonen en ben ik voor enkele weken ingetrokken bij mijn ouders. Ik belandde daar als een soort van antropoloog, die hen in een nieuw licht aanschouwde. Mijn vader had een bijzondere passie, die erin bestond kleine voorwerpen op te rapen en op te bergen in een stalletje. Een verroeste, kromme spijker werd weer recht geklopt, geschuurd, geolied en opgeborgen in een doosje met als opschrift 'Nagels van 0,5 tot 0,8 mm'. Zo waren er honderden doosjes. Hij bewaarde ook plankjes, die verticaal naast elkaar geplaatst werden op rekken. Het vreemde was dat mijn vader nooit iets had gedaan met de voorwerpen die hij had gered. Nooit heb ik hem iets zien maken of herstellen. Toen ik opnieuw bij hen introk, gebeurde er echter iets uitzonderlijks. Mijn vader was ernstig ziek. Daarom vond mijn moeder dat er een telefoon moest komen, voor noodgevallen. Mijn vader was het daar niet mee eens, maar die telefoon kwam er toch... Mijn moeder stond daar met die telefoon in haar handen. Het snoer kwam door een gaatje in de muur naar binnen en reikte ongeveer een meter ver. 'Vader,' zei ze, 'we zouden die telefoon ergens moeten kunnen neerzetten.' Ik keek naar mijn moeder, met die telefoon in haar handen, en ik keek naar mijn vader. Hij ging zitten en keek naar de muur, naar de telefoon en dan weer naar de muur. Tien minuten, een kwartier, een half uur. Dan stond hij op en ging hij naar zijn schatkamer. Toen hij terugkwam, had hij een plankje bij zich dat precies even groot was als de bodem van de telefoon. Het paste! Hij plaatste het tegen de muur en zei: 'Hier moet het komen'.

In dat ene moment viel alles samen en leek alles zin te krijgen. Mijn vader is een edel knutselaar, bedacht ik, een bricoleur, in de betekenis die Claude Lévi-Strauss aan het woord heeft gegeven! Het was een magisch moment! Teweeggebracht door een kleine, alledaagse gebeurtenis. Ineens begreep ik wat ik de wereld moest gaan vertellen. Ineens had ik een boodschap die ik wilde uitdragen.

Spoedig daarna stierf mijn vader. En maakte ik dat tweede huisje, een soort van maquette van het cité-huisje van mijn ouders, dat ik op een kar plaatste. Ik begon ook te schrijven. Ik schreef een verhaal over een cowboy die naar België gekomen was en een megalomane souvenir samenstelde. Maar toen hij met zijn huisje op een kar het land wilde verlaten, moest hij van de douane kiezen, want het was crisis: ofwel moest hij zijn huis afgeven ofwel zijn paard. Het was een conservatieve cowboy, dus koos hij voor zijn huis. Maar omdat hij toch een beeltenis van zijn paard wilde meenemen,

besloot hij het na te maken aan de hand van zijn huisraad. De hoeven maakte hij van conservenblikken, de benen en de buik van een salontafeltje, de staart van vorken, lepels en messen die aan touwtjes bungelden, het lijf van bokalen met opgelegde groenten en het hoofd van geperforeerde borden. Die cowboy doet wat mijn vader zou hebben gedaan: hij maakt geen foto van het paard, hij maakt geen tekening, hij bouwt het na op een vrij rauwe manier.

De ervaring met het plankje toonde je hoe je kon leven als kunstenaar en toch trouw blijven aan je vader.

VAN CAECKENBERGH: Ja.

Nu ik je afkomst ken, vermoed ik dat je de wereld hebt ontdekt door te bladeren in boeken van Artis-Historia (voor de Nederlandse lezer: boeken over allerlei onderwerpen waarvoor je afbeeldingen kon sparen en inplakken, een vorm van democratische cultuur, die omwille van de suggestie dat je er ook nog geld mee spaarde, terecht kwam in gezinnen die verder geen boeken aankochten. De Belgische kunstenaars Berlinde De Bruyckere en Tamara Van San maakten via deze boeken kennis met hun latere passies: de kunst van Cranach in het geval van Berlinde, de natuur en vreemde landen in het geval van Van San).

VAN CAECKENBERGH: Wij hadden thuis geen boeken, behalve de catalogus van een postorderbedrijf en een Winkler Prins encyclopedie die mijn moeder zich had laten aansmeren door de onderwijzer van het eerste leerjaar, die als bijverdienste encyclopedieën verkocht. Omdat we geen plek hadden voor boeken, stonden de acht delen van die encyclopedie tussen mijn speelgoed, naast de stripverhalen. Daardoor, maar ook omdat ik nog niet vlot kon lezen, benaderde ik die encyclopedie als een beeldverhaal. Sommige beelden waren ontzettend fascinerend, bijvoorbeeld een grote parse afbeelding van een waterdruppel en al het microscopische leven dat zich daarin kon afspelen. Het leek wel een abstract schilderij. Wat kon dat toch zijn? Vroeg ik me af. Tot ik heel traag las: w a t e r d r u p p e l. Later heb ik dat beeld gebruikt voor de kaft van een van mijn boeken.

Je sculpturen starten vaak als maquettes. Ik kan mij moeilijk voorstellen dat de grote versies door anderen gemaakt worden, daarvoor zien ze er te goed uit. Waar worden ze gemaakt?

VAN CAECKENBERGH: Hier in huis. In de garage of in de woonkamer. We maken dan een beetje plaats. Maar het eigenlijke maken van de sculpturen neemt misschien maar 5% van mijn tijd in beslag. Hier draait alles rond woorden en taal, mijn werk is heel conceptueel. Ik ben niet bezig met materie, wel met denken, schrijven en studeren. Ik probeer kennis te verwerven, zoveel mogelijk kennis te verwerken. Het is een enorm werk. Ik heb ook een heel traag ritme, vergelijkbaar met de traagheid van romanschrijvers. Pamuk, bijvoorbeeld, heeft het over projecten van vijf tot tien jaar. Dat is een ritme dat ik ook aankan, als mens. Om de vijf, zes jaar probeer ik iets af te ronden... Het is een heel inert proces, dat creatieve.

Pamuk en Sebald zijn de enige min of meer hedendaagse auteurs die ik lees. Mijn bibliotheek stopt bij Thomas Mann, bij wijze van spreken. Louis Paul Boon heb ik natuurlijk ook gelezen, maar het was heel overweldigend, het was alsof ik de dingen las en herbeleefde tegelijkertijd. Het stond te dicht bij mij. Ik ben van Aalst. Ik kom uit een arbeidersgezin. Mijn literair parcours is heel intuïtief. Ik wist er niks van. Ik heb gewoon de schrijvers gevolgd. Ik heb niet veel gelezen, maar de dingen die ik heb gelezen, ken ik heel goed. Flaubert, Valéry, Roussel. Ik ga genealogisch te werk, ik zoek verbanden. Dostojevski, Dante, Cervantes, Montaigne, Pascal, Goethe, Eckerman, Stendhal, Flaubert, Proust, Thomas Mann, Pavese, Canetti, Calvino, Broch, Foucault, Mircea Eliade, Sebald. Het is een solitaire bezigheid, dat lezen en schrijven, maar toch vinden er ontmoetingen plaats, met auteurs en met personages. Mijn bibliotheek is een klankbord. Het lijkt alsof ze zingt, maar eigenlijk is het een sprekend zingen, een recitatief. De boeken spreken met elkaar en dat klinkt als een lied. Maar ik zit echt vast in de klassieke literatuur. Het is een fataal instinct... En dan duikt ineens Bruce Chatwin op, de reiziger, als een dwaalspoor in de genealogie. Alle schrijvers waren al mooi verbonden met elkaar en dan komt ineens Chatwin opduiken. Hoe moet ik die plaatsen? Het doel is compleetheid. Je boom moet zo compleet mogelijk zijn. Maar dan moet je er een tak bijzetten, of eraan zetten met haken en ogen.

Sebald spreekt over Chatwin in het boek *Duizelingen*. Dat is een boek dat ze na zijn dood hebben samengesteld met stukjes en brokjes die ze hier en daar hebben gevonden. En sprekend over Chatwin verwijst Sebald naar Balzac. Ik had nog niets van Balzac gelezen. Chatwin beschrijft dat er bij zijn grootmoeder een stukje huid op een kastje lag. Zijn grootmoeder maakte hem wijs dat het de huid van een voorhistorisch monster uit Patagonië was. Sebald verbindt dat verhaal met het ezelsvel van Balzac. Dat komt voor in een boek dat handelt over iemand die zelfmoord wil plegen en rondlopend in Parijs belandt bij een antiquariaat, dat eruitziet als

een grote hangar, een rommelwinkel, een soort schatkamer met voorwerpen en kunstwerken allerhande, ook schilderijen van Rafael en Leonardo da Vinci, en uiteindelijk ontmoet hij de eigenaar, een oud grijs ventje, dat hem vertelt dat hij in de hele winkel maar één ding voor hem heeft: een ezelsvel. Het wordt nergens vermeld, maar eigenlijk is het een Mephisto-verhaal, natuurlijk. De held wordt in verleiding gebracht door de duivel. Het grijze ventje vertelt dat de held het ezelsvel moet vasthouden als hij een wens doet, en zo gebeurt het. Elke keer als de held een wens doet, wordt die vervuld. En hij wordt machtig en rijk. Hij heeft de prachtigste vrouwen. Maar elke keer als hij een wens doet, wordt het ezelsvel kleiner, zodat de allerlaatste wens steeds gewichtiger wordt. En Sebald verbindt dat verhaal van Balzac met het verhaal van Chatwin. Heel mooi.

Soms gebeurt het dat alles samenvalt, dat mensen die je heel goed kent elkaar ontmoeten. Dat alles samenvalt in één rijke seconde. Het is dan alsof je in het water springt en je wordt omringd door al die belletjes. Daar ben ik naar op zoek: naar momenten waarop al die gedachten samenvallen. Mijn leven hier op de buiten kent solitaire momenten, maar het heeft zijn luxueuze kanten. Valéry noemt dat de weelde van het eenzame uitvinden. Ik kan wel op mijn knieën zitten van dankbaarheid dat ik thuis mag zijn en niets hoeft te maken. Ik vind dat onwaarschijnlijk prachtig. Vooral de tolerantie is belangrijk: dat ik geduld word. De kunstwereld is het enige platform waar ik terecht kon in onze maatschappij, alleen daar kon ik terecht met mijn experimenten, alleen daar kon ik mijn huis bouwen. Daar ben ik heel dankbaar voor. Soms neemt die tolerantie concrete vormen aan. Voor een van mijn eerste tentoonstellingen had ik het woord 'boerepatee' omgezet in een neon lichtreclame. Toen de curator dit zag werd hij woedend, omdat hij dacht dat ik de spot dreef met de eclectische aard van de tentoonstelling. Wat niet zo was. Waarom zou ik gekant zijn tegen een eclectische benadering van de dingen? Maar terwijl ik verbouwereerd weerwerk trachtte te bieden, traden er verschillende oudere kunstenaars naar voren die het voor mij opnamen en de curator intoomden. Het werk werd gekocht door Ronny Van de Velde.

Heb je deze boom zelf getekend?

VAN CAECKENBERGH: Ja. De voorbije drie jaar heb ik tweeëndertig bomen getekend, denk ik. Deze boom bestaat twee keer. Ik bleek hem al eens getekend te hebben. Als zo'n werk af is, vertrekt het meestal meteen. Ik zie ze nooit samen. Nu worden de tekeningen verzameld, omdat ze binnenkort

getoond worden in Museum M in Leuven. Daardoor hebben ze ontdekt dat ik twee keer dezelfde boom heb getekend.

Waarom zou je ze niet samen tonen? Identiek kunnen ze toch niet zijn. De deurtjes zeker niet. Het zou boeiend kunnen zijn ze samen te zien.

VAN CAECKENBERGH: Ja, want misschien zijn ze wel identiek! Dat zou straf zijn... Bomen hebben mij altijd gefascineerd, niet alleen op fysiek vlak, ook als stamboom. Het zijn bomen als woningen, voor mij, daarom zitten er deuren in. De tekeningen zien er hyperrealistisch uit, maar ze zijn het resultaat van improvisatie. Het is als free jazz: een paar noten liggen vast, de rest wordt geïmproviseerd.

Gom je ook partijen weg?

VAN CAECKENBERGH: Neen, nooit.

Hier zitten moeilijke uitsparingen...

VAN CAECKENBERGH: Ik gebruik kalkpapier, dat ik over een afbeelding leg. Eerst isoleer ik de boom op de afbeelding, door de omgeving te bedekken met wit. Dan leg ik er een kalkpapier over en vul ik de vorm van de boom in.

De omgeving wordt weggesneden.

VAN CAECKENBERGH: Ja, gecensureerd. De omgeving wordt leeg gemaakt... Een boom in beeld brengen, daar word je waanzinnig van. Dat is onmogelijk. Zo'n ding is eindeloos. Dat is totale anarchie. Daarom moet ik hem uitknippen, zodat er een plaats is waar ik kan beginnen en eindigen. (We kijken naar reproducties van de tekeningen.) Mijn eerste boom had ik twee ogen gegeven, maar dat was te sprookjesachtig. Deze heb ik wel een buikje geven, maar het is goed gelukt, het lijkt natuurlijk. Ik maak deze tekeningen op mijn bed. Het formaat is aangepast aan mijn mogelijkheden: het blad rust op mijn knieën. Ik kan twintig minuten tekenen, dan lees ik twintig minuten enzovoort. Daardoor is elke tekening intiem verbonden met een boek, met een welbepaalde leeservaring.

Wil je iets vertellen over de ordening van je bibliotheek?

VAN CAECKENBERGH: Het begint bij de sterren, met kosmogonieën, sprookjes en de ontdekking van de aarde: ik ben dol op verhalen van en over ontdekkingsreizigers. Dan komen de antropologie, de etnologie en de meer biologische kant van de mensen, de dieren en de planten. Dan volgen architectuur, magie, wetenschappen, chemie, alchemie en koken. Ik kook heel graag, ik doe het elke dag. En onderaan vind je nog een schab met boeken over folklore. Sinds ik hier ben komen wonen, vijftien jaar geleden, ben ik actief in het dorpsleven. Ik ben geïnteresseerd in oude gebruiken, ik wil weten waar ze vandaan komen. Als ik iets doe, probeer ik naar de kern te gaan, dan onderneem ik etymologische dwaaltochten die dagen of weken kunnen duren. Verder zijn er nog encyclopedieën en literaire werken.

De laatste kast is gevuld met sigarenkistjes, die op hun kant geplaatst zijn zoals boeken of de plankjes van je vader.

VAN CAECKENBERGH: Die kistjes heb ik allemaal gekregen. Toeschouwers denken vaak dat ik werk maak met voorwerpen die afkomstig zijn van rommelmarkten, maar dat is niet zo. Veel dingen worden mij aangereikt door mensen uit het dorp die mijn passies kennen, en andere voorwerpen koop ik gewoon nieuw. Als ze er uiteindelijk minder nieuw uitzien, dan is dat omdat ik er lang aan heb gesleteld of omdat ze hier al lang rondslingeren. Elke keer neem ik mij voor het goed te doen, met nieuwe schroeven bijvoorbeeld, maar op de duur wordt dat gewoon oud. Het tafeltje dat deel uitmaakte van mijn allereerste sculptuur heb ik wel bij een brocanteur gekocht, omdat ik een exacte kopie wilde van het salontafeltje van mijn ouders. Dit gezegd zijnde, moet ik toegeven dat ik erg gesteld ben op verweerde, oude voorwerpen. Ze dragen sporen van erosie, ze hebben iets erotisch.

Wat zit er in de kistjes?

VAN CAECKENBERGH: (Neemt er een.) In dit kistje zitten blozende kaakjes.

Uitgeknipte afbeeldingen van een bos, daarna op de vier boeken beplakt met bronskleurige barokke boekjes uit fotoalbums, als vergulde lijst. Mini-schilderijtjes. Vreemd. Ik heb nog nooit zo'n blozende kaken gezien. Waar vind je die?

VAN CAECKENBERGH: In catalogi met foto's van porseleinen poppen. Die hoekjes zijn het enige wat is overgebleven van fotoalbums die mensen mij hebben geschonken. Ik moet veel censureren, wegnippen. Het enige wat



hier is overgebleven zijn de hoekjes. En de kaakjes heb ik natuurlijk ook geïsoleerd van hun omgeving.

Hoe ben je tot de blozende kaakjes gekomen?

VAN CAECKENBERGH: Ik wilde nederigheid in beeld brengen. Nederigheid heeft voor mij iets te maken met schaamte. Je bent beschaamd over wat je doet, maar je tracht trouw aan jezelf te blijven, ook al kan dat leiden tot afkeuring door anderen. Het lijkt hoogmoedig af te wijken van de norm, maar soms moet je nederig genoeg zijn om jezelf te aanvaarden zoals je bent. Als iemand iets niet mag doen, maar op heterdaad wordt betrapt, dan begint hij of zij te blozen. De bloz is een leugendetector. Later vond ik bij Darwin een tekst over het uiten van emoties bij mensen en dieren. Dieren blozen niet. Ik heb eens een zelfportret gemaakt dat alle mogelijke gebreken vertoonde: een dikke buik, een bochel, een hazenlip, konijnentanden, flaporen: allerlei deformaties die als lelijk beschouwd worden, maar die door hun samenkomst iets sympathieks oproepen. Daar vormden die blozende kaakjes een onderdeel van. Mensen als Mendel en Darwin geven mij moed. Weet je dat Mendel zijn eerste artikel gepubliceerd heeft in een lijfblad van duivenmelkers en dat hij daar blij mee was? En Darwin! Twintig jaar na zijn belangrijkste bevindingen, durfde hij er nog niet over praten met zijn vrouw, die heel gelovig was. Hij schaamde zich voor zijn bevindingen, voor zijn geheim leven. Toen ik dat las, viel alles samen in een mooi moment: zijn eigen schaamte, zijn tekst over het uiten van emoties bij dieren, Mendel, en mijn eigen pogingen trouw te blijven aan mezelf door alles klein te houden. Schroom is belangrijk. Toen mijn moeder ontslagen werd in de textielfabriek waar ze werkte, nam ze overdag de zorg op zich van enkele neefjes en nichtjes. Als een kind naar het toilet moest, ging ze eerst zelf tien minuten op de houten bril zitten om die op te warmen. Ze was beschroomd over de gebrekkigheid van onze sanitaire voorzieningen. Die schroom en nederigheid inspireren mij.

Het heeft ook iets te maken met traagheid. Ik vind dat we trager met de wereld moeten omgaan. Trager en nederiger. Mensen met een trage, nederige en intieme omgang met de wereld hebben vaak een heel grote invloed. Het ontroerende aan Darwin is dat hij die traagheid aanvaardde. En dat is dan de censuur: dat je niet naar buiten kan brengen wie je bent of wat je doet. Darwins stamboom van de evolutie, bijvoorbeeld. Aan het hoofd van de spar staat de mens, maar dat was een compromis, dat stemde niet overeen met Darwins bevindingen. Het was een compromis. Een vorm van aanvaarding van de traagheid van de vooruitgang.

95% van mijn tijd is gewijd aan dwaaltochten, verzamelingen, opeenstapelingen zonder dat ik veel zin heb er iets mee te doen. Ik heb het vermogen dingen te laten sluimeren. Ik kan gedachten koesteren zonder ze om te zetten in afgewerkte beelden. En plotseling komt dan alles samen en beleef ik enkele seconden van geluk. Dat is nooit spectaculair en ik moet er heel hard voor werken, maar voor mij is dat het mooiste. Iets kan hier drie of vier jaar liggen, plotseling pak je het vast en komt het spontaan naast iets anders te liggen, waar het bij hoort. Zo gaat het vaak: het werk vloeit voort uit een eenvoudige geste, een kleine beweging, een kleine geur, een klein tasten, een kleine smaak, een alledaagse omgang met het leven, op het ritme van je gezin. Niks spectaculairs: een krantenkop, een opmerking van je dochter, een vraag van de buurman. Plotseling vermengen alle zintuigen zich en klikken de dingen ineen. Daar ben ik naar op zoek, dat is de kern van alles. Waarom? Omdat alle dingen met elkaar verbonden zijn. Vaak zijn het de begrippen die ons in verwarring brengen, die ons beletten te doen wat we moeten doen.

Je probeert los te staan van beperkende begrippen, maar je ontwerpt wel structuren om je verbeelding in te tomen.

VAN CAECKENBERGH: Ja. Stambomen, bijvoorbeeld. Voor mij heeft verbeelding meer te maken met beperken dan met loslaten. Ik kan heel snel ontsporen. Als ik mezelf niet beperk, kan ik niet meer nadenken of handelen, omdat ik dan louter in mijn verbeelding leef. Eén zin in een boek kan mij lanceren in mijn eigen wereld, waardoor ik niet meer in de wereld zit van de persoon, de schrijver, die mij iets wil aanbieden. Dat is ziekelijk. En daarom heb ik grondpatronen nodig, structuren, ook al maken ze mij afhankelijk: de vorm van een boom, een bed, een vorm van architectuur.

Je houdt van het werk van Calder.

VAN CAECKENBERGH: Ik vind dat heel mooi. Het ademt maakplezier. Het laat de lucht circuleren. Het toont de lucht. Het helpt je ademhalen. Ik hou van de eenvoud van zijn werk.

Calder is een groot wegknipper. Zoals On Kawara.

VAN CAECKENBERGH: Ik vind ze allebei fantastisch. Soms ben ik er doodjaloers op.

Hou je ook van het werk van Bernd Lobaus?

VAN CAECKENBERGH: De bronzen paletten bij Stella vond ik aangrijpend.

Zou je nog iets willen vertellen over 'De Hemelpoort' die te zien zal zijn in Museum M in Leuven?

VAN CAECKENBERGH: Oorspronkelijk had ik dat werk gemaakt als poort voor ons dorp. De wachters hebben een lijf dat bestaat uit grote kookpotten. Het waren goede dorpingen die pot au feu maakten om je warm te ontvangen. Wie het dorp wilde betreden, moest wel alles afleggen, zoals ik ook mijn wereld achterlaat als ik mij onder de mensen begeef. Toen ik werd uitgenodigd iets te maken voor het Vlaamse gezantschap in Londen, leek het mij een geschikt werk voor een hautaine ambassade-achtige omgeving. Het werk probeert een beeld te zijn voor nederigheid en verdraagzaamheid. In het werk kwam bijvoorbeeld het beeld voor van een vogel en een poes die van hetzelfde schaaltje melk drinken. Ik heb ooit iets geschreven over het fatale instinct bij dieren. Dat is een begrip van Konrad Lorenz – een fantastisch wetenschapper voor wie ik veel respect heb – dat inhoudt dat dieren zich er niet van kunnen weerhouden elkaar te doden. Lorenz geloofde dat alles geblokkeerd zit in pure agressie. Ik geloof dat er manieren zijn om te ontsnappen. Er komen ook blozende kaakjes voor in het werk. *De Hemelpoort* gaat over dogmatiek en tolerantie. Het is een uitnodiging stil te staan bij de kleine dingen. Maar als ik daarover begin te vertellen, kom ik automatisch in de sprookjeswereld terecht, bij de fabels van Aesopus, bijvoorbeeld, met verhalen die vaak neerkomen op morele kwesties: ben je goed of slecht? Ik vind dat een belangrijke vraag.

29 november 2011



Goed, snel en helder wit

Gesprek met Guy Rombouts

Guy Rombouts (°1949) woont in twee statige met elkaar verbonden woningen, met prachtige, zelfgemaakte vides en grote lichtkoepels. In dit sprookjesachtige huis, waarin je door het behoud van beide trappen een eindeloze architecturale promenade kan voltrekken, bevinden zich tienduizenden opeengestapelde, samengebrachte, gerangschikte, liggende, rustende of neerhangende voorwerpen, waaronder honderden lichtvoetige sculpturen, assemblages, stapelingen en mobielen. Rombouts verzamelt, bijvoorbeeld, bolvormige voorwerpen. Daartoe behoren een honderdtal petanque-ballen, waarmee hij vandaag twee wonderde stapelingen heeft gemaakt.

Overall vind je knikkers van allerlei glassoorten en in tal van formaten, maar ook glazen voorwerpen als karaffen, stolpen, schaaltes, stoppen voor flessen en artefacten met niet te achterhalen oorspronkelijke bestemmingen. Andere voorwerpen die je ziet, zijn kettingen, allerlei soorten takken en twijgen, vaak met doorns, gedroogde, krullende sinaasappelschillen, één schuin hangende grashalm, deinende vogelveren, springveren, metalen ragebollen om schoorstenen te vegen, de cijfertjes van een vogelpikdoelwit, kooien, een uitgeholde boomstam, tientallen scharen, sleutels, zaden, noten, cimbalen, bellen, klokjes, xylofoons, mondharpes enzovoort.

De meeste voorwerpen hebben een iele, vaak geassembleerde structuur, het zijn dunne aders die ruimte rond zich verzamelen. Samen roepen ze een wereld op van het verschil, van de verscheidenheid, van een eeuwig variëren en een elegant woekerend samenklonteren. De zelfgemaakte voorwerpen lijken tot stand gekomen door elkaar te ontmoeten. Vaak gaat het om voorwerpen met openingen waarin ander dingen vasthaken. Een versteende zeespons met daarin stekels van een stekelvarken.

De gratie van deze honderden werkjes is niet te beschrijven. Ze hebben die vreemde, levende lichtheid die je zelden aantreft op tentoonstellingen, vergelijkbaar met de thuis uitgevoerde proefopstellingen van Ann Veronica Janssens, die in een museale omgeving aanmatigend zouden lijken. Op grond van deze werken noem ik Guy Rombouts al jaren de beste beeldhouwer van ons land. Wellicht doet mijn mening er niet toe, maar

onlangs hoorde ik dat Anthony Caro, na een bezoek aan het M HKA, in een gesprek met de toenmalige directeur Flor Bex verklaarde dat hij het meest onder de indruk was van de sculpturen van Rombouts.

Rombouts vertelt mij dat hij in de jaren zestig indruk maakte op de meisjes door hen te bekennen dat hij als jongen, zittend op een krukje tijdens de avondschemering, zijn prille geslacht in de kelk van een zwarte tulp liet hangen tot het zachtjes omkneld werd door de zich langzaam toevouwende kroonbladeren; dat sommige kleine vogels hun nest aan de binnenzijde bekleeden met kattendons; en dat hij als kind iemand heeft gekend die uit de tropen kwam en vertelde dat hij nogal snel kaal leek te worden tot hij ontdekte dat een grote spin vlakbij zijn bed een nest had gemaakt met haren die het dier 's nachts uit zijn hoofd kwam trekken. Ook had een emigrant in de Verenigde Staten, afkomstig uit een afgelegen streek in China, dertig jaar opgesloten gezeten in een instelling voor geesteszieken omdat de psychiaters van dienst zijn onbegrijpelijk dialect voor het namaaktaaltje van een gek hadden gehouden. En twee Hollanders die Rombouts persoonlijk heeft gekend, hadden in het zuiden van Italië, na het moeizame bestellen van een ontbijt met spiegeleieren, twee echte paardenogen op hun bord geserveerd gekregen.

Rombouts werd geboren tijdens de herfstequinox van het jaar 1949. Hij groeide op in Geel. In een gesprek dat ik in 1998 met hem had, vertelde hij dat de verdraagzaamheid die in dit stadje heerste jegens mensen die zich op een ongewone manier gedroegen hem misschien bewust heeft gemaakt van een vrijheid die later de vorm heeft aangenomen van een eigen oeuvre en een eigen manier van zijn. Rombouts' vader bezat een drukkerij die door diens grootvader, als meestergast, was overgenomen van de kinderloze eigenaar. Hij was ook uitgever van het Nieuwsblad van Geel. Aanvankelijk studeerde Rombouts typografie, omdat hij later de drukkerij en de krant zou overnemen. Hij vertelt mij dat hij tot zijn dertigste heeft getwijfeld tussen beide roepingen. Als er al een gedachte ten grondslag ligt aan de tekst die u nu leest, dan is het mijn overtuiging dat Rombouts uiteindelijk geen echte keuze heeft gemaakt, maar door de creatie van het Azart een vorm heeft gevonden om kunstenaar te zijn én loyaal te blijven jegens het vak van zijn vader.

Twee zaken die ik vandaag heb bijgeleerd, versterken deze overtuiging. Vijftien jaar geleden, kijkend naar een hazelaar, vertelde Rombouts mij dat hij ergens een stuk land bezat waarop veel hazelaars groeiden. Vandaag, sprekend over een pauwenveer die Ann Veronica Janssens eens voor mij

heeft meegebracht uit Bali, vertelt hij dat zijn vader pauwen had uitgezet op dit landje en dat er op een bepaald moment wel vijftig vogels leefden, die in de winter wel moesten worden bijgevoerd. 'Ging je vader die vogels vaak bijvoederen,' vroeg ik, 'om het huis uit te kunnen zijn?' 'Neen,' antwoordde Rombouts, 'mijn ouders deden dat samen. Ze waren heel gelukkig...'

Het tweede dat ik vandaag heb geleerd, is dat Rombouts op zijn zestiende al schriften vulde met zorgvuldig gecomponeerde, grafische en typografische vondsten, abstracte tekeningen, korte verwijzingen naar de literatuur en andere zaken die een voorbode vormden van Rombouts huidige werk en het Azart.

ROMBOUITS: De laatste jaren dat mijn vader uitgever was van het Nieuwsblad van Geel heb ik er veel aan meegewerkt. Je moest voortdurend op zoek naar kopij. Ik vond dat heel boeiend, maar ik werd overweldigd door het besef dat alles al eens gezegd was. Ik begreep niet wat je daar elke week nog aan kon toevoegen. De mensen zijn ook 'overnieuwst' en 'ondergeïnformeerd'. Er is altijd veel nieuws te horen, maar weinig informatie te vinden. Ik vond het moeilijk tegen zo'n wereld op te boksen...

Die pauwen slapen heel hoog in de bomen, omdat ze bang zijn voor tijgers. Vanaf een bepaalde leeftijd moeten de kuikens ook in de bomen slapen, ook al kunnen ze nog niet vliegen. Dan wippen ze op de rug van een van hun ouders, waar ze wiebelend tussen de vleugels hun evenwicht proberen te bewaren terwijl de grote vogel in een steile spiraal naar de top van de slaapboom vliegt. Want die vogels kunnen niet recht omhoog vliegen, die doen dat met een boog. Een enorme krachtverspilling, eigenlijk. Omdat ze niet weten dat hier geen tijgers zijn. In de Middeleeuwen werd pauwenvlees als een lekkernij beschouwd. Ik heb nog nooit pauwenvlees gegeten. Jij wel?

Wanneer heb je het Azart juist gemaakt, ontdekt, uitgevonden? Was dat rond je dertigste?

ROMBOUITS: Dat herinner ik mij niet meer. In '78 of '79 denk ik. Hoe oud was ik dan?

Dertig.

ROMBOUITS: Het was een soort van eureka-moment. Ik herinner mij nog dat ik op mijn velo gesprongen ben om een bevriend barman te vertellen dat ik iets had uitgevonden.

Je vertelde mij dat je vader nooit heeft geschreven wat bij werkelijk dacht.

ROMBOUITS: Voor het laatste nummer had hij het plan opgevat alles te schrijven wat hij nooit had kunnen zeggen. We gingen een laatste anarchistisch nummer maken. Maar ineens kwam er een bod op de krant. Iemand wilde de naam kopen. En we zijn gezwicht voor het geld. (Lacht.) In 1953 werd de honderdste verjaardag van het blad gevierd. Er was een groot feest, dat ik mij nog goed herinner. Floris Prims, in die tijd stadsarchivaris van Antwerpen, die ook bijdragen verzorgde, zorgde voor de feestrede. De man was een hevig antifascist, maar ook belgicist. Mijn grootvader is bijna geëxecuteerd omwille van de laatste nummers van het blad die voor de inval van de Duitsers verschenen zijn. Ze hebben hem gearresteerd en meegevoerd op de treeplank van een auto, waarop hij zich, als zestigjarige, tot in Turnhout staande heeft moeten houden. Hij sprak goed Duits. Dat heeft zijn leven gered. Tijdens de oorlog was het blad verboden. Vrijheid van communicatie is nog altijd niet vanzelfsprekend, zeker niet als de politieke druk blijft toenemen.

Een van dingen waarover ik vandaag met je wilde spreken, is het internet. Soms stuur je mij links naar boeiende sites of prachtige filmpjes. Nu begrijp ik dat dit ook verband houdt met de krant.

ROMBOUITS: Ja, het is dat eeuwige zoeken naar kopij, dat ik altijd aangenaam heb gevonden. Vroeger vroeg het veel energie om boeiende bronnen te ontdekken. Nu landt alles vanzelf op je bord.

Hoe ben je er als jongeman toe gekomen kunst te gaan maken?

ROMBOUITS: Toen ik zestien jaar oud was, las ik veel en was ik veel met letters bezig. Ik maakte boekjes. Ik leek wel een gek, die bezig was met heel minimale dingen. Ik was alleen. Toen ik de Wide White Space Gallery ontdekte, was het alsof ik thuiskwam. Dat heeft mij ervan weerhouden zelfmoord te plegen.

Een jeugdwerk van jou is een wit blad met het volgende opschrift: 'Kn k alsjblf de klnkr trgkrgn? Dank u.'

ROMBOUITS: Ja, dat heeft ook met de drukkerij te maken, natuurlijk.

Een ander jeugdwerk is een assemblage van voorwerpjes die je op het strand hebt gevonden. Die assemblage vormt de zin: 'Wat zal de zee al opwerpen?'

ROMBOUITS: Ik vond die dingen in de vloedlijn toen ik met mijn moeder aan zee verbleef. Schelpen en stokjes. Een half potlood was er ook bij. Narcisse Tordoir heeft dat werk nu.

Ik blader nu door een boekvormig, in linnen gebaat ruitjesschrift dat je op je zestiende hebt gemaakt. Het is eigenlijk geen schrift, maar een in linnen gebaat boek. Ik weet niet hoe het heet. Op elke pagina vinden we een tekening, een grafische vondst, een citaat, een bedenking... Soms vinden we literaire verwijzingen: 'L'herbe rouge, l'oiseau bleu, les amours jaunes.' Of zinnen als: 'Wat ge denkt, dat wordt ge.' Tegelijk denk je in het bele boekje na over de grafische mogelijkheden van de hoofdkleuren rood, blauw en geel. Voor de uitnodiging van je huidige tentoonstelling in Dendermonde heb je dezelfde kleuren gebruikt om de verschillende locaties te onderscheiden. Die continuïteit is verrassend... Dit vind ik een mooie ingeving: 'Rode en blauwe schoolschriftetiketten bestaan al. Gele drukken?' Of dit:

*tomatensoep
klontje boter
blauw teljoor*

ROMBOUITS: Dat is opnieuw rood, geel en blauw, in de volgorde van de regenboog. Nu zou ik de volgorde veranderen. Het is praktischer te beginnen met het bord en er dan de soep en de boter in te doen. (Lacht.)

Je maakte ooit een tentoonstelling met een alfabet dat bestond uit voedingswaren.

ROMBOUITS: In De Appel in Amsterdam. De tentoonstelling vertrok van het schilderij *De vijf zinnen* van Theodoor Rombouts dat zich bevindt in het Gentse Museum voor Schone Kunsten. Een in het goud gedrukt menu maakte je wegwijs. Op een lange tafel vond je een alfabet van voedingswaren met een naam die uit drie letters bestond. Aal (gerookte paling), gel (zelfgemaakte gelatine), ham, uur (dat is uier), nek (een kippennek), lof (een blaadje witloof), vla, mop (dat is een soort koek), wei (de restvloeistof van gestremde melk), cru (goeie wijn), zee (zuiver zeewater, Lima verkocht dat enzovoort. Tijdens de vernissage waren deze spijzen à volonté aanwezig. Tijdens de tentoonstelling stond er een rij verschillende recipiënten met daarin een staal van elk product. Elke dag werden die stalen ververst. 's Avonds kwam ik langs en at ik de overschotten op.

De geuren bevonden zich in flessen met bedrukte kurken. Ken je Harry Ruhé? Als je Wim T Schippers wil contacteren, moet je dat via hem doen. Onlangs liet hij mij weten dat hij een boek over kunst en eten ging schrijven. Hij heeft vroeger mijn tentoonstelling gezien en vroeg of ik er beelden van had. Ik heb zelfs een foto waarop hij te zien is, maar ik heb hem niet geantwoord. Ik kon de foto's niet vinden.

Een alfabet van smaken, dat doet denken aan Des Esseintes die droomtaferelen componeerde met essences. De concrete geuren voerden naar een wereld van ongebreidelde suggestie.

ROMBOUTS: Ik hou van die passage in *Gulliver's Travels* waarin geleerden met elkaar discussiëren door voorwerpen te tonen.

Je maakte een werk waarin je de namen van muziekbewegingen schreef met voorwerpen.

ROMBOUTS: X en Y. Een alfabetische lijst van muziekbewegingen die de vorm aanneemt van een lange rij voorwerpen. Elke muziekbeweging wordt geschreven met een combinatie van voorwerpen. Het was opnieuw te zien in het M HKA, tijdens de tentoonstelling over de geschiedenis van het ICC. Elke term bestaat uit evenveel voorwerpen als er letters in de naam zitten. De meeste voorwerpen hebben geen naam, het zijn rare dingen. 'Martelando' wordt geschreven met metalen voorwerpen die met hamers gemaakt werden, 'elevato' bestaat uit dingen die een verheven gevoel oproepen als ze samenkomen, 'bizarro' bestaat uit bizarre dingen. Het werk is eens tentoongesteld in Dublin. Iemand maakte toen een heel precieze tekening van elk voorwerp en bundelde ze in een boekje.

Een groot deel van je werk vertrekt van het Azart: een zelf gecreëerd alfabet waarvan de letters gebaseerd zijn op vormen waarvan de naam begint met dezelfde letter. Zo heeft de 'b' de vorm van een haarspeld, de 'k' heeft de vorm van kantelen en de 'm' heeft de vorm van een meander.

ROMBOUTS: Ik heb gezocht naar benamingen van herkenbare, snijpuntloze lijnen, waarbij het belangrijk was dat die lijnen ook in het Frans, het Engels en het Duits namen hadden die met dezelfde letter begonnen.

Je weet dat Chinezen het woord 'haarspeld' niet kennen. Het Azart is geen taal, maar een alfabet: een middel om klanken, namen of begrippen om te zetten in beelden. De

bedoeling was een alfabet te creëren dat op een concrete manier leesbaar zou zijn en waarmee je, met behulp van de lijnen, een vorm kan geven aan het benoemde ding.

(Rombouts neemt een blok vergeeld kladpapier en begint rustig, met trefzekere, vloeiende lijnen te schrijven. Ik herken de letters van mijn voornaam. Hij schrijft mijn naam drie keer. Eerst vormt die een landschap, dan een personage en dan een huis.)

ROMBOUTS: Met een beetje geluk kan je een woord een zinnige vorm geven. Soms lukt het meteen, soms moet je een paar keer proberen. Het resultaat kan soms heel verrassend zijn. Het Azart heeft mij ook verlost van de angst voor het lege blad. Geen Horror Vacui meer... Mmm. Die uitdrukking heb ik nog nooit geschreven. Ik ben benieuwd welke vormen ze kan aannemen... (Hij begint te tekenen/schrijven.)

Wat het Azart fascinerend maakt, en dat is heel duidelijk op je prachtige website, is dat je er een oneindig aantal vormen mee kan genereren, ook al doordat je elke letter een kleur hebt gegeven waarvan de naam begint met die letter. Tegelijk ontroert het mij dat je door het ontwerpen van het Azart trouw bent gebleven aan je vader. Uiteindelijk heb je niet gekozen tussen de drukkerij en het kunstenaarschap, je hebt ze met elkaar verstrengeld.

ROMBOUTS: Misschien. Het afschrikkende aan het bestaan als drukker of als uitgever van een plaatselijk blad, was dat je eigenlijk niet vrij was om te maken wat je wilde. Als ik in een opiniestuk reclame vergeleek met boer Vranckx die zijn ezel een wortel voorhield om hem in beweging te krijgen, dan kregen we ingezonden brieven van drie verschillende boeren die Vranckx heetten en het betreurden in een kwaad daglicht te zijn gesteld.

Je was voorbestemd om als enige zoon de drukkerij over te nemen, je las veel, je beeld van het drukkersvak en je maakte tekeningen, typografische ontwerpen en boeken waarin je vrijer was dan in de krant.

ROMBOUTS: Ik kon met die dingen nergens terecht. Ik kende niemand die soortgelijke dingen deed. Tot ik in de Wide White Space werk van Marcel Broodthaers zag.

Hoe heb je de galerie leren kennen?

ROMBOUTS: Mijn vriendin, Linda Greeve, werkte daar.

Later heb je er zelf tentoongesteld.

ROMBOUTS: In 1978. De galerie bestond niet meer, maar Anny De Decker gaf wel nog edities uit. Twee vrienden, Philippe Van Snick en Jef Somerlinck, wilden een tijdschrift uitgeven. Het is gebleven bij één nummer, dat ik heb gedrukt.

Je eerste solotentoonstelling vond plaats in Ruimte Z. Je toonde een rij voorwerpen waarvan de naam uit drie letters bestaat. Aal, bol, col, das, els, fez, gom, bak, iep, jas, kam, lok, mat, net, oog, pil, q, sla, tol, urn, vla, wig, x, yen, zin. Op het raam had je de woorden geschilderd, zodat de toeschouwer ze samen met de voorwerpen kon zien. Tijdens de finissage stapte je naakt uit een taxi, je betrad de galerie, je kleedde je aan, je pikte alle voorwerpen op en je verliet de galerie.

ROMBOUTS: Het oog was moeilijk te verwerven. Ik probeerde een glazen oog te kopen en de dame aan de toonbank zocht een oog met de juiste kleur. 'Maar ge hebt uw ogen nog,' zei ze niet begrijpend. De zin luidde: 'Ik heb geen zin.' Het eerste wat ik deed toen ik naakt binnenkwam, was de gom in mijn mond stoppen, zodat ik naar mijn volle mond kon wijzen als iemand mij een vraag stelde. Daarna trok ik de rok aan. De sla was rot en slap en heb ik in de urn gestopt.

In 1982 maakte je een nieuwe tentoonstelling met voorwerpen, deze keer in Zeno X Gallery. In 1979 had je daar eens een hele zondag (van 8 tot 12 en van 13 tot 17) een stoeptegels nat gehouden.

ROMBOUTS: Met een dun Chinees penseel.

De tentoonstelling heette 'Duizend-en-één dingen van achttien fr. vermomd als alfabet'. De uitnodiging bestond uit citaten uit 26 boeken, alfabetisch gerangschikt per auteur (Abe, Boon, Canetti, Dagerman, Eliade, Faulkner, Gombrowicz, Hildesheimer, Isberwood, Jarry, Koestler, Lautréamont, Meyrinck, Nabokov, Ouspensky, Pavese, Queneau enzovoort.) In de galerie had je de voorwerpen verdeeld in 26 groepen waarmee je letters bouwde. De 'z' bestond uit: zeef, zangboekje, ziekenkasboekje, zinkpoeder, zwemvlies, zegellak, zink, zakje, zeilwedstrijdreglement, zakagenda, zaag, zeepbakje, zoetbont, zeefdruk, zilverpapier, zandvorm, zelfklevende etiketten, zakkalender, zeewier, zoutvat, zoom, zalftoos, zemelen, zeep, zonnebril, zwemvlies, zeefdruk, zwei, zeep, zwerfkei, zeep, zijdepapier, zool, zakdoek, zeel, zakomslag, zelfklever.

ROMBOUTS: Een andere tentoonstelling bij Zeno X, een jaar later, heette 'La grande exposition de l'A'. Die bestond uit 1001 voorwerpen waarop ik ha of ah kon zeggen als ik ze ergens zag liggen. Eerst vormden de voorwerpen, samen gelegd op de vloer, een grote uitgespaarde 'A'. Aan elk voorwerp had ik een touwtje of draadje met een lus of lasso bevestigd, zodat je ze kon opvissen. Maar al die touwtjes raakten verward, zodat je niet goed kon vissen. Daarom heb ik alle touwtjes rond de voorwerpjes gewikkeld en een positieve 'A' gemaakt. Daarna heb ik de voorwerpjes in de vorm van een uitgespaarde 'A' opgehangen aan één touw. Op een dag heb ik die bundel rondgedraaid, een lange tijd, en nadien losgelaten. De bundel begon in de tegenovergestelde richting te draaien en opende zich langzaam, als een derwisj. Anny De Decker, die een Super-8 camera bij had, heeft dit gefilmd. Een prachtig beeld. Het mooiste was het geluid: een ongelooflijk, onbestemd getinkel van honderden glazen, metalen, houten, kartonnen en papieren voorwerpjes. Aan het eind van de tentoonstelling lagen de voorwerpjes weer op de grond en kon je vissen. Op deze foto zie je John Körmeling vissen.

Er bestaat een foto van jou en Panamarenko bij zijn De Tomaso, net nadat hij een aantal van de 1001 voorwerpjes heeft gekocht.

ROMBOUTS: Ja, waarschijnlijk ben ik de enige kunstenaar van wie Panamarenko ooit iets heeft gekocht. (Lacht.) Er bestaat ook een boek waarin de 1001 voorwerpen staan afgebeeld. Ze waren allemaal genummerd. Ik heb ze één voor één gefotokopieerd op A3 formaat en nadien gebundeld tot een dik vierkant boek. Frank Demaegd heeft dat boek gekocht, samen met de resterende voorwerpen. Ik zou die bos graag nog eens tentoongesteld zien... Nu ik dit vertel, denk ik aan een mooie zin uit het *Schilder-boeck* van Karel van Mander. 'Het is een kunst goeie soep te maken van raapstelen', schrijft hij.

Waarom vind je dat een mooie zin?

ROMBOUTS: De zin drukt uit dat je geen kunst maakt in het luchtledige. Voor een groot deel bouw je verder op wat er al is, door oude en nieuwe dingen te rapen en te stelen. Maar je moet er natuurlijk wel iets van jezelf aan toevoegen om goeie soep te maken. Rapen en stelen is niet genoeg. Dat zie je aan mensen in de mode en de reclamewereld die dingen komen halen in de kunstwereld. Er bestaan natuurlijk ook dingen in de mode en de reclame die boeiender zijn dan sommige kunst. Je kan niet veralgemenen.

Ik vind dit een mooie zin: 'Mes zonder lemme waarvan het bandvat ontbreekt'. Het is de titel van een van je werken. Een andere titel bestaat uit de vermeende laatste woorden van Goethe: 'Mebr Licht'. Het werk zelf is prachtig: een verdord boompje met bovenaan horizontaal gesnoeide takken staat ondersteboven op de vloer en torst, met de wortels omhoog, een verdorde aardkluit die nog de vorm heeft van een bloempot. Neergedwarrelde stukjes aarde vormen een artificiële schaduw, waarin je de titel hebt geschreven in het Azart. Meer neerdwarrelende aarde zal de woorden uitwissen. Dit doet mij denken aan je werk 'Leegte is vorm, vorm is leegte', waarbij je zowel de uitgeknipte woorden als de overgebleven, negatieve vorm tentoontstelt. Of aan een performance in Brussel in 2008, toen je op het voetpad van het Paleis voor Schone Kunsten woorden schreef met water. Ook mooi is deze uitspraak van Matisse, die je ergens in een catalogus citeert: 'Waar ik van droom is een kunst zonder een onrustbarend of een aandachttrekkend onderwerp... Iets dat er ongeveer zou uitzien als een goede leunstoel' (quelque chose d'analogue à un bon fauteuil).

ROMBOUTS: Het werk met die titel bestaat uit knipsels van dik tekenpapier die woorden vormen en aan één spijker hangen, zoals de kopij in de drukkerij.

Wat bedoel je?

ROMBOUTS: In de drukkerij werden alle zaken die binnenkwamen voor de drukkerij of het Nieuwsblad aan een haak geprikt, twee staaldraden die in de vorm van solsleutels waren geplooid.

In 1984 was er een tentoonstelling in het Apollobuis in Eindhoven.

ROMBOUTS: Ik toonde een klok waarvan de wijzerplaat afgezoomd was met alle letters van het alfabet. Af en toe vormden de drie wijzers samen een drieletterwoord in één of andere Europese taal. Die standen waren afgebeeld op fotokopieën die ik op de vloer had gelegd. Wie gesteld was op een woord, mocht een kopie kopen. Dat was nogal stom van mij, want op het eind van de vernissage was de hele tentoonstelling uitverkocht.

Gisteren stuurde je mij een recent interview met François Morelet dat je op het internet hebt gevonden.

ROMBOUTS: Een interview in Le Monde naar aanleiding van zijn tentoonstelling in het Centre Pompidou. Morelet was een voorloper, maar op elegante wijze weigert hij daar enige verantwoordelijkheid voor op te

nemen... Op een dag ontdekte ik dat Robert Filiou ook alfabetten heeft gemaakt. Er hangen dingen in de lucht, sommige mensen zijn daar gevoelig voor en plukken ze.

Momenteel zijn er verschillende werken van je te zien in Dendermonde. Welke?

ROMBOUTS: In het begijnhof komt een monumentale, ijzeren sculptuur die bestaat uit alle letters van het alfabet. Elke schakel bestaat uit een liggende letter die door middel van twee meter hoge, verticale stangen verbonden wordt met een zwevende dubbelganger. Elke letter heeft een corresponderende kleur. De 'r' is roze, bijvoorbeeld. Van bovenuit gezien vormt de sculptuur een vraagteken waarvan de punt gevormd wordt door het woord 'dromen' (de letters waarmee je het woord Dendermonde kan spellen). De overige letters van het alfabet vormen de krul van het vraagteken. De titel van het werk is *dromenabcdefghijklmnopqstuvwxyz*.

Dat doet mij denken aan de eerste performance van Bernd Lobaus, waarbij vier mensen het alfabet opzeggen in vier verschillende talen en elke spreker de beginletter van de gebruikte taal vervangt door de naam van die taal. Bijvoorbeeld: 'a, b, c, Deutsch, e, f' en 'a, b, c, d, e, Français, g, h'. Daardoor ontstond een tijdsverschil in de opsomming.

ROMBOUTS: In de bibliotheek kan je de witte alfabet-piramide te zien die gemaakt is voor een toneelstuk van Bart Meulemans en Willy Thomas en die *Dokter Zero op een Ziggurat* heette.

In 1995 heb ik Marie-Puck Broodthaers geholpen dat werk op te stellen in Das Belgische Haus in Keulen.

ROMBOUTS: Dan weet je hoe zwaar het is. (Lacht.)

Penck was daar ook en heeft meegelopen.

ROMBOUTS: Het is een heel zwaar en fragiel werk. Vermoedelijk het eerste kunstwerk in België dat van MDF is gemaakt... In Huis Van Winckel wil ik de vloer vol leggen met Colombiers. Dat is een oud Frans formaat voor krantenpapier. De ruimte is 13 bij 31 meter groot. Op elk vel schrijf ik een letter, woord of zin waardoor nieuwe vlakken ontstaan. Op de hoeken van de vellen leg ik zware voorwerpen, zoals ze in het oosten deden om het oprollen van hun schilderijen te beletten. Waarschijnlijk gebruik ik echte

clichés. Drie hoeken liggen vast, zodat de vellen nog kunnen opwaaien als je voorbijloopt. Verder zijn er nog een aantal scholen en academies die hun studenten hebben voorgesteld aan de slag te gaan met het alfabet. Daar zal ik helpen bij de presentatie. Zoals je weet, schrijf ik ook graag op ruiten. Ik denk dat ik enkele tijdelijke dingen zal tekenen op de vensters van de bibliotheek en Huis Van Winckel.

Hoe zullen we dit gesprek afronden?

ROMBOUTS: Zoveel te doen, zo weinig tijd! Gelukkig zijn er de geschriften van Patricia De Martelaere. Op het internet staat een mooi interview met haar over de dood, gemaakt door een student (Maurice Timmermans). En dan besluiten we met een zin van Themerson: 'Goed, snel en helder wit is een voorval, een proces, een gebeurtenis.' En met een versregel van Jan Emmens: 'Sta ik toevallig stil, dan heet dat het standpunt dat ik inneem.'

21 maart 2011

Liefde is bling

Gesprek met Guy Rombouts

Guy Rombouts staat naast mij. We kijken naar een opschrift op het raam van de galerie. Het opschrift is gesteld in het Azart, een zelf ontworpen alfabet waarvan elke letter door zijn vorm verwijst naar de beginklank van de naam van een gelijkvormig voorwerp. Zo heeft de letter die naar de klank 'm' verwijst de vorm van een meander, net zoals de l-klank in het Fenicisch de vorm had van een primitieve hak of ploeghaak (een tak met zijtak), die 'lamed' werd genoemd (allicht verwant met ons 'lemmet' en het Franse 'lame'). 'Ons alfabet heeft zich langzaam losgezongen van de dingen,' vertelt Rombouts, 'en met het Azart ga ik er terug naartoe.' Omdat de letters van het Azart ook een eigen kleur hebben en aan elkaar geschreven worden, vormt het opschrift op het raam een veelkleurige figuur. De elegantie en gelijkmatigheid van de met vetkrijt aangebrachte letters verraden de vaste hand van een geoefend tekenaar of beeldhouwer. Het opschrift luidt: 'Love is bling'.

Rombouts informeert naar de gesteldheid van mijn rechterarm, die tijdens onze vorige ontmoeting in het gips zat. Zo ontstaat een gesprek over verongelukte handen. Rombouts vertelt dat zijn vaders hand, wegens een loshangende manchet, eens bijna werd gegrepen door een drukpers. 'Gelukkig kon hij met een van zijn voeten nog tot aan het bedieningspaneel...' Heel even genieten we van de opluchting die verbonden is met deze herinnering.

'In Gent was er vroeger een fabriek waar krantenpapier gemaakt werd,' vertelt Rombouts dan. 'Dat gebeurde in reusachtige, ronde kuipen waarin rondzwevende messen het hout tot pulp vermaalden. Op een dag is daar een werkgever in gevallen en vermalen. Maar ze hebben de productie niet stilgelegd. Hij was toch helemaal verdwenen, opgegaan in het papier. Weet je nog hoe er in krantenpapier vroeger van die splintertjes zaten, die je er soms uitkrabde? Elke keer als ik dat deed, heb ik aan die man teruggedacht...'

We zwijgen even. 'Dat klinkt als een terugkerende nare droom,' zeg ik, 'of een stadslegende die je heeft aangesproken... Je bent in Gent typografie

gaan studeren omdat je voorbestemd was de drukkerij en uitgeverij van je vader over te nemen.'

'De taal is vreemd,' antwoordt hij. 'De mensen die werk geven, noemen ze werknemers, en de mensen die het werk nemen, noemen ze werkgevers...'

We betreden de galerie en kijken naar een uitgestald alfabet dat bestaat uit voorwerpjes die een naam hebben die uit drie letters bestaat: aar, bel, col enzovoort. Voor de letter 'f' ligt er een bril, die door Rombouts' vader nog een 'fok' werd genoemd, voor de 'g' ligt er een stuk git (dat Rombouts aan drukinkt doet denken), voor de 'h' het zooltje van een naaldhak en voor de 'o' een metalen gewichtje (een ons). Elk voorwerp roept associaties en droombeelden op, maar verrast ook door de eigen schoonheid, het patina, de onverwachte verschijning. Samen vormen ze een avontuurlijke sculpturale wandeling.

In het volgende vertrek treffen we een prachtige sculptuur aan: 26 zwarte stukken stof waar je een voorwerp in kan verbergen. Ze hangen aan een zwarte draad, waardoor ze op veel verschillende manieren kunnen worden opgehangen. Het werk is een voel-alfabet, dat in 1982 werd getoond in De Appel in Amsterdam. Sommige stukken stof zijn heel mooi bewerkt, bijvoorbeeld met knoopsgaten. Ik vraag Rombouts waar de stof vandaan komt en hoe de vormen tot stand zijn gekomen.

ROMBOUTS: De hele sculptuur bestaat uit onderdelen van mijn vaders trouwkostuum. Ik heb het uit elkaar genomen met mijn moeder, die er zakken van maakte en ook de nieuwe zomen genaaid heeft.

In 1982? Toen je al in Antwerpen woonde?

ROMBOUTS: Ja.

Je bent teruggekeerd naar het ouderlijk huis en je hebt daar met je moeder het trouwkostuum van je vader verknijpt?

ROMBOUTS: Ja.

Vroeger heb je mij verteld dat je het als twintiger heel zwaar had, omdat je niet kon kiezen tussen het kunstenaarschap en het overnemen van de drukkerij en de lokale krant die je vader uitgaf. Het scheen mij toe dat het bedenken van het Azart-alfabet een onbewuste manier was om zowel kunstenaar te zijn als loyaal te blijven aan de droom van je vader.

ROMBOUTS: Dat is best mogelijk.

Op bewust niveau is het Azart-alfabet voortgekomen uit mistevredenheid met betrekking tot de contingentie en de ontoereikendheid van de taal.

ROMBOUTS: Dat klopt.

Een van de dingen die je hebben gered, is je ontdekking van de Wide White Space, waar je onder meer het werk van Marcel Broodthaers hebt leren kennen. Door dat werk heb je ingezien dat dingen die je toen al met woorden deed, ook als kunst beschouwd konden worden... Ik begrijp dat pubers teleurgesteld kunnen zijn door de zogenaamde ontoereikendheid van de taal. Ten slotte moeten kinderen opgemerkt en begrepen worden door hun ouders als ze willen overleven. Maar een man als Broodthaers? Waarom wilde die persé begrepen worden?

ROMBOUTS: Volgens mij is dat de kern van het dichterschap. Je wil iets zeggen, maar je bent geobsedeerd door de stilte die je daarvoor moet doorbreken. Je wees mij net op de bijzondere bloesems van een Cornus Aurora, die als waterlelies bovenop de kruin lijken te drijven. En dan hebben we in stilte naar die boom gekeken. Zo'n stil samen kijken is een vorm van communicatie die voorafgaat aan de taal, denk ik. En zo'n stilte vergt lezers die tussen de regels kunnen lezen. Een echte verstandhouding gaat vooraf aan de taal. De taal wordt er later op geplakt.

Soms zijn onze overtuigingen geworteld in ervaringen die we vergeten zijn.

ROMBOUTS: Zoals je weet, ben ik opgegroeid in Geel, waar veel andersdenkende mensen inwoonden bij gewone gezinnen. Ook mensen uit Engeland of Nederland die door hun familie, tegen betaling, werden ondergebracht bij Vlaamse gezinnen.

Dus als je iemand op straat ontmoette, wist je niet of hij of zij 'normaal' of 'abnormaal' was? En als je sommige van die mensen leerde kennen, verloren die termen misschien hun betekenis?

ROMBOUTS: Dat denk ik wel.

Je bent niet alleen gefascineerd door taal, je bent ook een begenadigd maker van beelden en sculpturen. Zou die gave ook terug te voeren zijn tot iets dat je in je jeugd hebt meegemaakt?

ROMBOUTS: In de drukkerij gebruikten we voor de titels grote letters van kops gezaagd perenhout. Een eerste vorm van zichtbaar schrijven, is een achter elkaar plaatsens van die fraaie voorwerpen, denk ik... Maar ik vond het ook fijn mijn moeder te helpen bij het inrichten van de etalage.

Je moeder dreef een winkel?

ROMBOUTS: Ze verkocht papierwaren. En het door mijn vader uitgegeven Nieuwsblad van Geel, natuurlijk. Als er een nieuw nummer verscheen, stond er altijd een range rij klanten aan te schuiven om de advertenties als eerste te kunnen lezen.

Had je een eigen plek in haar winkel?

ROMBOUTS: Ik zat onder de toonbank, die een glazen voorzijde had. Vanuit dat aquarium kon ik alles zien en alle gesprekken met de klanten volgen. Mijn moeder schilderde ook. De kunstenaar Gerard Herman stuurde mij eens een reproductie van een Spaans stilleven, waarin hij meende Azart-letters te herkennen. Ik kende het schilderij, want mijn moeder had het gekopieerd en het hing in huis...

(Hij toont mij een reproductie van het schilderij.)

Op het schilderij komt ook een sinaasappelschil voor. Een thema dat vaak terugkeert in je sculpturen.

ROMBOUTS: Dat klopt.

Bijna was je voor altijd vermalen en opgeslorpt door de krant, maar je moeder heeft je losgezongen.

ROMBOUTS: Zo zou je het zeker kunnen samenvatten.

6 mei 2018

Rubens op een biljarttafel

Gesprek met Christopher Wool

De recente schilderijen van Christopher Wool (°1955) ontstaan door het spuiten van zwarte kronkelende lijnen, waarvan een groot deel weer uitgewist wordt met in terpentijn gedrenkte doeken. Dit uitwissen gebeurt in de vorm van brede vegen, die lichter of donkerder zijn naargelang van de hoeveelheid terpentijn in het doek, de druk die de schilder uitoefent en het aantal keren dat de beweging herhaald wordt. Door het wegwissen van de zwarte verf op de witte ondergrond, ontstaan er veel grijswaarden. De tour de force bestaat erin al deze grijswaarden binnen eenzelfde vlak te houden, waar de resterende zwarte lijnen zich rond lijken te kronkelen.

Micheline Szvajzer vertelde mij dat je nooit over je werk spreekt.

CHRISTOPHER WOOL: Dat klopt. Ik heb mezelf nog nooit onderworpen aan een formeel interview. Ik heb ook nooit over mijn werk geschreven.

Bestaat er een tekst of een stukje tekst over je werk dat de lezer kan helpen ernaar te kijken?

WOOL: Er bestaat geen enkele tekst die onmisbaar is.

Als iemand benieuwd zou zijn naar datgene wat jouw werk specifiek maakt, waarop zou je die persoon dan wijzen?

WOOL: Wat ik het belangrijkste vind in een schilderij is het beeld ('the picture').

Wat bedoel je met het woord 'picture'? Het beeld dat je bekomt als je een schilderij fotografeert? Het pittoreske?

WOOL: Geen van beide.

Het is goed dat we al weten wat het niet is.

wool: Als ik het mij juist herinner, heeft iemand dat eens over mijn werk geschreven: dat je alleen maar kon weten wat het niet was. Voor mij is het schilderij het materiële deel en het beeld is het visuele deel.

Ik vind het ongemakkelijk schilderijen los te maken van een beeld dat ze zogenaamd bevatten, omdat intellectuelen al te happig zijn om schilderijen te berleiden tot 'beelden' en 'betekenissen' en zo ontkennen dat schilderijen voorwerpen zijn: texturen die worden toegevoegd aan de werkelijkheid.

wool: Voor mij heeft het woord 'beeld' geen intellectuele connotatie.

Het doet mensen zoeken naar 'betekenissen' in schilderijen, waarbij ze kleuren, tekeningen en texturen reduceren tot zogenaamde 'tekens'. Ik vertrouw mensen die dat doen niet. Ik hou niet van hun misprijzen voor het eigenlijke voorwerp.

wool: Ik ook niet. Het ergste is dat ze daarbij niet geïnteresseerd zijn in een mogelijke echte of diepere betekenis. Ze willen alleen maar dat het voorwerp iets betekent, dat is alles.

Zou je mij willen vertellen welke schilderijen jou ontroeren?

wool: Momenteel kijk ik veel naar het late werk van Picasso, Willem De Kooning en de laatste periode van Jackson Pollock. Algemeen wordt die periode als zwakker beschouwd, omdat de schilderijen traditioneler zijn, maar ik vind dat een misvatting. Traditie is niet in tegenspraak met vernieuwing.

Een schilder vertelde mij ooit dat jouw werk hem meer doet denken aan dat van Pollock dan aan dat van De Kooning, omdat Pollock's schilderijen zich lijken uit te strekken buiten hun lijst, terwijl De Kooning ze tracht binnen de lijst te houden, zoals Mondriaan.

wool: Ik hou van Mondriaan.

Vooraf van zijn laatste werken, neem ik aan.

wool: Ja, ik heb er een gezien in Madrid. Het was ongelooflijk mooi.

Ik besef nu dat het verwarrend is te spreken over een schilderij dat zich uitstrekt buiten

de eigen lijst. In dit geval zouden we misschien toch kunnen spreken van het 'beeld' dat zich buiten de lijst uitstrekt.

wool: Daar ben ik het mee eens.

Hou je van het werk van Rothko?

wool: Rothko was niet geïnteresseerd in compositie. Ik wel.

Hou je van de 'Kruisafneming' van Rogier Van Der Weyden?

wool: Dat is het lievelingsschilderij van mijn echtgenote. Ik hou meer van Rubens en Velásquez.

Ik las onlangs enkele wonderlijke pagina's van Roger Fry over Rubens. Hij legt uit dat Rubens er als eerste in slaagde zowel plastisch te zijn – door het oproepen van lichamen waar je de wind rond voelt spoelen en het oproepen van een realistische diepte met tal van elkaar opvolgende lagen – zonder dat zijn schilderij uiteenviel in fragmenten. Hij kon al deze plastische vormen en scènes op verschillende afstanden terugbrengen tot één harmonisch vlak door met verschillende intensiteiten (lagen) van dezelfde kleur te werken. Een saai, aardekleurig rood kon ineens zo fel lijken als vermiljoen, een grijs dat uit weinig meer dan zwart en wit bestond, kon een bemelsblauwe lucht oproepen.

wool: Dat lijkt een mooie passage te zijn. Ik heb Fry gelezen toen ik jonger was. Ik hield ervan. Zou je mij die pagina's willen opsturen?

Wat zijn je lievelingsfilms?

wool: Ik noem liever namen van cineasten dan titels van films. Scorsese, bijvoorbeeld.

'Mean Streets'. Robert De Niro vechtend op de biljarttafel.

wool: (Lacht.) Ja! 'A mook? What's a mook? You can't call me a mook!' Eén van mijn favoriete replieken.

De Niro's zwaaiende benen doen mij denken aan Rubens.

wool: *Raging Bull* is ook een heel barokke film, met barokke camerabewegingen en een barok verhaal...

Hou je van de films van Bergman, met die eindeloos verglijdende grijswaarden?

wool: Mijn echtgenote is er dol op. Voor mij zijn ze te zwaar. Maar onlangs zag ik Polanski's *Knife in the Water*. Dat is een mooie, grijze film.

Terug naar jouw grijswaarden. Je creëert ze door zwarte verf uit te wissen met vodden. Wat voor vodden zijn dat?

wool: Ik koop grote rollen katoen en knip daar mijn eigen vodden uit. Ik denk dat het een stof is waar ze T-shirts van maken. Maar eigenlijk spreek ik niet graag over de technische aspecten van mijn werk.

Schilder je nog altijd met lak?

wool: Eigenlijk ben ik nu op zoek naar andere oplossingen, omdat ik tegenwoordig in Texas schilder en lak daar door de warmte te snel droogt. Ik heb het geprobeerd met olieverf, maar het lukt niet.

Olie droogt te traag en druipt waarschijnlijk teveel.

wool: Ja... Nu ben ik op zoek naar verschillende mengsels met lak.

Je brengt de lak aan als spray. Met welk toestel?

wool: Een machine die gebruikt wordt om meubels of auto's te verven. Je kan er verschillende spuitkoppen op aansluiten. Ik gebruik de kop die de kleinste cirkel produceert. Je kan het effect aanpassen door de hoeveelheid lucht en de hoeveelheid verf te regelen.

In je prints gebruik je blauw, maar in je schilderijen gebruik je uitsluitend zwart. Heb je het ooit met een andere kleur geprobeerd?

wool: Ja, maar het werkte niet. Ik had chromatische problemen. Andere kleuren reageren anders op de geleidelijke toename van het wit door het wegwissen. Rood wordt bijvoorbeeld helderder, krachtiger, zoals Fry zegt over Rubens. Daardoor had ik problemen om alle gewiste partijen binnen

hetzelfde vlak te houden. Ik verkreeg ongewenste diepteverschillen. Als ik twee verschillende kleuren gebruikte, had ik hetzelfde probleem.

Het probleem van het wijkende blauw en het naar voor springende rood, dat Mondriaan trachtte op te lossen door zwarte lijnen tussen de kleurvlakken te schilderen?

wool: Ja.

Maar tegelijk probeer je een zo groot mogelijke verscheidenheid te verkrijgen binnen de gewiste partijen, ook qua materie, bijvoorbeeld door de verf langer te laten drogen voor je begint te wissen, waardoor ze korreliger wordt?

wool: Ja.

Wat mij ook treft, is het formaat van de doeken en de omvang van de wisbewegingen. Ze lijken net iets te groot voor een normaal mens.

wool: Dat is ook bijna zo, ze vormen de grens van wat een mens kan doen in één beweging.

29 januari 2009



Over gaten en bulten

Gesprek met Erwin Wurm

De Oostenrijkse kunstenaar Erwin Wurm (°1954) is het meest bekend omwille van zijn *One Minute Sculptures* (waarbij toeschouwers aan de hand van een voorwerp en/of instructie zelf een sculptuur kunnen samenstellen of zijn) en zijn opgezwollen voorwerpen die huizen of auto's voorstellen. In het Leuvense Stuk wordt momenteel een soort van podium gebouwd waarop de toeschouwers instructies voor *One Minute Sculptures* zullen vinden. Bij Xavier Hufkens zien we een mooie tentoonstelling met foto's en sculpturen: een aantal bolle vormen die aangekleed werden met gebreide, wollen kledingstukken, twee glanzende sculpturen van hoofdloze mannenfiguren met bulten onder hun kleren, een realistisch aangeklede pop met een 'anger bump' die doet denken aan een erectie en een fonteinje in de tuin, waarbij het water opspuit uit een opgestoken middelvinger die zich aan het uiteinde van een schijnbaar afgerukte arm bevindt.

Vooraleer aan te vangen met de weergave van het gesprek, zou ik u iets willen vertellen over een ander kunstenaar. Enkele jaren geleden vertrouwde Panamarenko mij een droom toe die hem had verontrust, al wist hij niet waarom. In die droom probeerde hij heel voorzichtig platte kiwi's op te blazen. Hij moest dit voorzichtig doen, omdat het eigenlijk landmijnen waren die elk ogenblik konden ontploffen (zoals een bepaald soort van booby-trap die op een boomblad leek en door de Amerikanen in het oerwoud in Vietnam werd gebruikt). Omstreeks diezelfde tijd vertelde Panamarenko mij bijna verontwaardigd, maar tegelijk heel verbaasd, dat er mensen waren die zijn ballonnen en vliegtuigen onderliggende seksuele betekenissen toeschreven. Die toegevoegde betekenissen zijn best grappig, maar gaan vaak voorbij aan de simpele omstandigheid dat je moeilijk sculpturen kan maken als je geen dingen mag vervormen door ze holler, boller, dunner, platter, langer of korter maken. Een betekenis-speurder zal opmerken dat een kiwi behalve een vruchtensoort ook een vogel kan zijn. Victor Sjklovski zou opmerken dat Oedipus zijn vader moest doden en met zijn moeder moest slapen omdat je moeilijk een verhaal kan schrijven over personages die elkaar niet kennen. De choreograaf Stefan Dreher zou opmerken dat alles in het leven een kwestie is van uitzetting en inkrimping.

Onze ademhaling, het boenen van een vloer of de bewegingen van eb en vloed hebben geen seksuele betekenis, ze zijn gewoon niet mogelijk zonder een op- en neergaande beweging.

Aan dit alles dacht ik terwijl ik met Erwin Wurm naar zijn sculpturen keek.

In een perstekst staat te lezen dat je 'voorwerpen bevrijdt uit hun alledaagse context en nieuwe betekenissen geeft'. Alsof die voorwerpen voordien gevangen zaten. En alsof je iets 'een betekenis kan geven'. Ik kan weinig aanvangen met het begrip 'betekenis'. Ik probeer naar de vorm te kijken.

ERWIN WURM: De betekenis van wat ik doe, ontgaat mij juist. Je werk ziet er altijd anders uit dan je had verwacht.

Je werk kan zichzelf alleen maar vernieuwen als het ontspoorde, als het ontsnapt aan je bedoelingen, aan alles wat je al weet of kan voorspellen.

WURM: Waar het om gaat, is de verandering die zichtbaar wordt in de openvolging van je verschillende werken. Je hebt een idee en dat probeer je te volgen, niet te sturen. Gerhard Richter zei eens: 'Mijn werk is slimmer dan ik'. Hij heeft gelijk. Het is zoals wanneer je een oude hartsvriendin opnieuw ontmoet: ze lijkt nooit op de persoon die je kende. Eerst waren er de opgezwollen huizen en auto's. Dan de gesmolten huizen. En daaruit zijn de aardappelen voortgekomen.

Zijn de 'Mind Bubbles' (de 'tekstballonnen', die eruitzien als aangeklede aardappelen) ontstaan uit de grote zwevende aardappel, of omgekeerd?

WURM: Eerst was er de zwevende aardappel.

Hoe heb je die gemaakt?

WURM: Eerst hebben we gewerkt met piepschuim en daarna met polyester, maar het was aartsmoeilijk. Tot iemand mij aanraadde gewoon echte aardappelen te scannen. (lacht) Het was alsof er een nieuwe werkelijkheid voor mij openging.

Al was je probleem dan nog niet opgelost. Want hoe vind je een aardappel die op een aardappel lijkt?

WURM: Precies! (Lacht.) Eerst had ik aardappelen in een warenhuis gekocht, maar ze waren onbruikbaar. Ze leken allemaal op kiezelstenen. Dan heb ik een markt gevonden waar je aardappelen kon kopen die rechtstreeks van bij de boer kwamen. Die zagen er beter uit. Ik heb er tientallen één voor één bekeken en bij elke kraam heb ik er één of twee gekocht... Ik vind het fijn dat de aardappelen, zodra je ze hebt aangekleed, iets menselijks krijgen. Ze krijgen iets antropomorfs, terwijl ze eigenlijk amorf zijn. (Streelt de wol.) Het is ook heel fijne wol. Je mag mijn sculpturen aanraken. De galeriehouders vinden het niet fijn als ik dat zeg, maar het is zo. (Glijdt met zijn hand onder de wollen bekleding.) Ik hou er ook van dat je er een beetje door kan kijken. Zelf durf ik geen doorzichtige kleren te dragen en als ik andere mensen zie met doorzichtige kleren voel ik mij beschaamd voor hen. Ik voel mij ook beschaamd tegenover deze aardappel.

Wist je dat Le Corbusier ook 'aardappelen' heeft ontworpen?

WURM: Neen.

Hij was op zoek naar vormen voor vensters of openingen in muren die op geen enkele andere vorm of constructie geleken. Zo kwam bij tot een kinderlijke contour die bij 'de aardappel' noemde.

WURM: Dat is precies wat mij in die vorm aantrekt: het onbepaalde... Toen ik nog studeerde, kreeg ik eens de opdracht vijf voorwerpen zodanig in een ruimte te plaatsen dat het leek alsof ze daar toevallig waren neergezet. Heel moeilijk. Ik slaagde er maar niet in ze op een neutrale manier te plaatsen. Ik heb zelfs geprobeerd ze over mijn schouder te gooien, maar dat lukte ook niet... Waarom vertel ik dit eigenlijk?

Omdat een aardappel geen bepaalde vorm heeft, terwijl je hem wel kan herkennen. De vorm heeft iets toevalligs en tegelijk noodzakelijks.

WURM: Dat bedoel ik ook met de ontmoeting tussen een antropomorfe en amorfe verschijning. Je legt een nieuw verband tussen twee systemen. In het geval van de opgezwollen auto gaat het om een technisch en een biologisch systeem... Dat doet mij denken aan een prachtige zin van Lichtenberg: 'Hoe fortuinlijk,' schrijft hij ergens, 'dat een kat twee gaten in zijn vacht heeft op de plek waar de ogen zitten'. (Lacht.)

Beeldbouwen is gaten maken, of bulten. Veel meer mogelijkheden zijn er niet.

WURM: (Lacht.) Inderdaad. Sinds ik ben gestopt met schilderen, ben ik voortdurend bezig met de vraag wat beeldhouwen is of zou kunnen zijn. In 1982 of 1983 perste ik twee bollen olieverf in mijn handen samen tot een nieuwe vorm. Daar is alles mee begonnen.

Hoe zag de vorm eruit?

WURM: Als een soort van sneeuwbal. Een samengedrukte vorm. Een 'Knödel': iets dat een vorm heeft die zich niet opdringt als iets definitiefs.

Zoals de woede-builen of nijd-builen (Envy or Anger Bumps)?

WURM: Die beelden zijn driedimensionale voorstellingen van een psychologische toestand, maar de builen zijn natuurlijk ook een goede reden om in mijn sculpturen terug te keren naar het lichaam... Ik ben blij dat de beelden de omgeving weerspiegelen, zodat de toeschouwer zichzelf er op een vervormde manier in kan herkennen.

Heb jij ook de indruk dat je weliswaar onafgebroken op zoek bent naar nieuwe vormen, maar telkens terugkeert naar bet oude, dat natuurlijk niet echt meer dat oude is, zodat je werk zich ontwikkelt in een spiraalbeweging?

WURM: Ja, maar je hebt het nooit in de gaten terwijl je ermee bezig bent. Onlangs beleefde ik een van de vreemdste sculpturale avonturen die mij ooit overkomen zijn. Ik was al langer geboeid door de handeling van het rechtop staan, toen ik op het idee kwam een van mijn assistenten te vragen van zonsopgang tot zonsondergang rechtop te staan in een Oostenrijks landschap. Om hem heel lang te kunnen laten staan heb ik hem laten hypnotiseren. Het resultaat was onvoorstelbaar. Hoe langer hij bleef staan, hoe holler zijn buik werd, waarschijnlijk door de pijn.

Wat jou boeit in vormen is dat ze onstabiel blijken dan ze lijken te zijn, bijvoorbeeld als je een autobus of een pick-up truck krombuigt of een auto laat opzwellen.

WURM: Ja.

Zou het kunnen dat je de werkelijkheid als minder stabiel ervaart dan de meeste andere mensen?

WURM: Ik denk van wel... Ik heb dit nog niet vaak verteld, maar twaalf jaar geleden heb ik tijdens hetzelfde jaar mijn ouders verloren en heeft mijn vrouw mij verlaten en onze kinderen meegenomen. Het was alsof de werkelijkheid als een mat vanonder mijn voeten getrokken werd. De hele wereld was onstabiel geworden. Een jaar lang heb ik niets aangeraakt. Toen kwam ik op het idee van de *One Minute Sculptures* en ben ik opnieuw beginnen werken.

Vergankelijke sculpturen die een aanleiding vormen voor een nieuwe, zij het vluchtige vorm van menselijk contact?

WURM: Zo zou je het zeker kunnen bekijken.

Naast gezwollen huizen heb je ook smeltende huizen gemaakt. Ik berinner mij een sculptuur die de vorm heeft van een bruine boterbam waarop een huis van boter gedeeltelijk uitgesmeerd wordt.

WURM: Ja, toen ik klein was zei mijn moeder altijd dat ik veel flink beboterde boterhammen moest eten, omdat ik dan sterk zou worden en later huizen zou kunnen bouwen.

Ze had gelijk. Het zijn alleen een beetje vreemde huizen.

WURM: Ja, waarschijnlijk had ze een ander soort huis in gedachten. (Lacht.)

12 september 2007

Penelope als schikgodin

Gesprek met Jerry Gorovoy over Louise Bourgeois

Een van onze meest vooraanstaande galeriehouders, Xavier Hufkens, nodigt ons uit kennis te maken met enkele werken van Louise Bourgeois (1911-2010). De tentoonstelling met gouaches, aquarellen en genaaide sculpturen is een tour de force. Voor het eerst worden de sculpturen, die allemaal blauwe hoofdjes voorstellen, samen tentoongesteld. Deze benadering is museaal. Ze herinnert ons aan de prachtige, museale tentoonstellingen van Ronny Van de Velde. De tentoongestelde schilderwerken vormen drie volledige reeksen. Iemand die nog nooit werk van Bourgeois heeft gezien, kan er hier echt een glimp van opvangen. Bovendien konden de mensen van de pers ook kennismaken met Jerry Gorovoy, dertig jaar lang de eerste assistent van Bourgeois, en met curator en auteur Philip Larratt-Smith (1979), de samensteller van het boek *Louise Bourgeois. The Return of the Repressed. Psychoanalytic Writings* en de verzorger van een essay in de nieuwe catalogus die wordt uitgegeven door de galerie.

De stoffen hoofdjes zijn sculpturale hoogstandjes. Ze werden met lapjes opgebouwd rond een kern die door middel van een metalen pin op een sokkel bevestigd is. En ze werden afgewerkt met op of aan elkaar genaaide lapjes blauwe stof. Gezien dit materiaal, is hun vorm verbluffend trefzeker. Ik vraag Gorovoy hoe dit mogelijk is. Hij antwoordt dat de stof waarmee Bourgeois de sculptuurtjes heeft afgewerkt elastisch is, waardoor ze mooie, gebolde oppervlakken kon creëren. (Later vertelt Willy Vinck mij dat hoeden op dezelfde manier gemaakt worden.) De gouaches en aquarellen zijn aangrijpend, zoals bijna al het werk van Bourgeois. Deze keer ben ik bijvoorbeeld ontroerd door de ongelooflijk tedere aanduidingen van een foetus in de buik van een moeder. Als Bourgeois op haar best is, doet ze niet aan kunst, maar laat ze ons iets ervaren zoals we het nog nooit en nergens anders ervaren hebben.

Wanneer je mag schrijven over een kunstenaar wiens werk je aangrijpend vindt en je helaas iemand bent die over een overtuiging beschikt, ben je geneigd te gaan prediken, ook al bestaat je overtuiging erin dat niets definitief grijpbaar is en vaste overtuigingen platvloers zijn. Dit geldt zeker als je wil schrijven over iemand als Louise Bourgeois, die

niet alleen vertrouwd was met de psychoanalyse, de literatuur en de kunstgeschiedenis, en tal van grote kunstenaars persoonlijk heeft gekend, maar ook een duidelijk onderscheid maakte tussen wat een werk voor haarzelf kon betekenen en voor de eventuele toeschouwer. Voor Bourgeois was een werk open. Als ze er zelf over sprak, dan associeerde ze, ze weefde er een web van woorden en emoties rond, maar ze zei niet wat het 'betekende'. Veel auteurs begrijpen dat niet. Ze zijn blij een 'betekenis' te vinden die ze met een referentiekader zoals de psychoanalyse kunnen verbinden, zonder te beseffen dat Bourgeois ditzelfde kader gebruikt om iets niet te zeggen. Freud geloofde niet in symbolen met een vastliggende betekenis. Niet de droom vertelt ons iets (want de droomarbeid verhult), maar de manier waarop de patiënt over de droom associeert.

Een voorbeeld: Bourgeois maakt een grote sculptuur die lijkt op een spin. De poten van de spin zijn op een prachtige manier slecht gelast, waardoor de zwarte overblijfselen van het laswerk, die een gelaste structuur verzwakken als ze in het metaal vervat zitten, hier als effect hebben dat de poten aan insectenpoten doen denken. Puur sculpturaal genot. Bourgeois noemt de spin 'Maman' en vertelt dat spinnen een beschadigd web geduldig herstellen zonder boos te worden, net zoals haar mama, die wandtapijten restaureerde. We denken aan de verlatingsangst van Bourgeois en de trouwe Penelope die overdag weefde en 's nachts haar werk opnieuw uiteenrafelde, we denken aan Medea, die ook weefde, enzovoort enzovoort. Maar wat staat er voor ons en wat denken en voelen we? Weinig auteurs die daarover berichten. Dat is toch vreemd? Want wat doen kunstenaars anders dan juist deze moeilijke oefening: het zichtbaar maken van wat ze denken of voelen over dingen die ze hebben gezien of ervaren?

Tweede voorbeeld: Bourgeois schrijft dat blauw voor haar staat voor vrede, bespiegeling en de mogelijkheid weg te vluchten. Larratt-Smith schrijft dat dit geldt voor het hemelsblauw dat ze in de jaren veertig en vijftig mengde door wat oker en wit toe te voegen aan Pruisisch blauw, maar niet voor het diepere blauw dat we hier aantreffen, dat volgens hem verwijst naar melancholie. Dat klinkt heel precies en geleerd, maar het lijkt mij onzinnig.

Derde voorbeeld: in de *Cells* van Bourgeois komt vaak een hangende vorm voor die je zou kunnen omschrijven als een uitgerekte druppel of testikel. Mij doet de vorm denken aan benen naalden uit het stenen tijdperk, maar daarom hoeft het geen naald te 'zijn' of iets 'naaldachtigs' te betekenen. (In *Destruction of the Father...* lezen we in Bourgeois' eigen woorden dat een naald voor haar verwijst naar herstel en een speld

naar agressie.) In een spits boekje uit 2013 schrijft Ulf Küster, die de 'verscheidenheid van betekenissen' in Bourgeois' werk fascinerend vindt, dat het misschien gaat om een naald die de verbinding tussen het onderbewuste en het bewuste visualiseert.

Voor mij gaat het hier in de eerste plaats om een onbestemde, open vorm. Hoe maak je een nieuwe, prachtige, herkenbare vorm die ontsnapt aan elke benoeming, maar toch emoties oproept? Daar gaat het volgens mij om. Ik vroeg Gorovoy wat hij hierover dacht.

'Haar moeder had een groot speldenkussen dat dezelfde vorm had,' antwoordde hij, 'maar het kan ook een knuppel zijn.'

Ik vroeg hem ook wat hij dacht van de dwangmatige zucht naar vaste betekenissen van de meeste auteurs.

'Larratt-Smith heeft Latijn en Grieks gestudeerd aan Harvard,' vertelt hij. 'Toen hij ons in 2002 opzocht, was hij geïnteresseerd in Louises teksten. Ik niet. Ik had kunstschool gelopen en voelde mij aangetrokken tot haar plastisch werk. Mensen willen altijd verhalen horen. Dus vertelde Louise verhalen over haar werk. Maar ze zei nooit wat het betekende. Ze draaide de vraag om en vroeg de toehoorder wat die dacht of voelde bij het zien van een werk. "Kunst heeft geen kunstgeschiedenis nodig," zei ze altijd. En ook stelde ze altijd weer vast dat er helaas ontstellend weinig mensen zijn die visueel gevoel hebben...'

Als Louise 's ochtends in het atelier kwam, zag je meteen hoe ze zich voelde. Ze kon een groot stuk uit iets weghakken of eerder op een heel gevoelige manier beginnen werken. Daar ging het om. Ze kon haar emoties omzetten in een specifieke omgang met elk mogelijk materiaal. Dat is wat mij het meest raakt in haar werk.'

11 september 2015

Alles over Sneeuwwitje

Over het vormdenken van Paul McCarthy

In de oude en de nieuwe galerieruimten van Xavier Hufkens kan u deze dagen terecht voor een boeiende tentoonstelling met nieuw werk van Paul McCarthy (*1945), een internationaal befaamd kunstenaar uit Los Angeles, die we in ons land vooral kennen van solotentoonstellingen in het S.M.A.K. en het Middelheimmuseum, nu negen jaar geleden.

De vrije markt

In een recent boek van Sarah Thornton lezen we dat kunstenaars als Jeff Koons en Damien Hirst 150 tot 500 medewerkers tewerkstellen. Een vooraanstaand architect zou zelfs 1500 medewerkers hebben. Om twee redenen is dit enigszins bevreemdend. Ten eerste vragen wij ons af hoe een vak, dat we blijven associëren met het zoeken naar een persoonlijke vorm, uitgevoerd kan worden door zoveel verschillende mensen. Ten tweede vragen wij ons af hoeveel werken verkocht moeten worden om al deze mensen te betalen. Wie zou al deze werken kopen?

Het antwoord op deze vraag begon te dagen toen ik enkele jaren geleden een bezoek mocht brengen aan een bekende bronggieterij in ons land, waar ik rijen identieke sculpturen van enkele goed boerende Vlaamse kunstenaars aantrof. Ze deden mij denken aan een man uit mijn geboortedorp die rijkelijk leefde van de verkoop van kunstig gelaste hanen, die blijkbaar onafgebroken werden aangezogen door gemillimeterde gazons in het ganse land. Zo ook met de afzichtelijke bronzen sculpturen van sommige van onze coryfeeën.

Zoals bekend, wordt tien procent van de wereldbevolking steeds rijker, maar is die gezellige aanwas niet te vergelijken met de verschroeiende accumulatie van kapitaal door de 1% rijksten van onze planeet, die onder meer eigenaar zijn van de banken. Als een zwart gat zuigt dit kapitaal alle andere liquide middelen naar zich toe, onstuitbaar, tot grote wanhoop van de rijken zelf, wier financiële raadgevers niet weten wat ze met al dit kapitaal moeten aanvangen. Op de gebeurtenissen-grens van dit zwarte gat speelt zich de kunstmarkt af, als een dun laagje zachtjes knetterend schuim, opgewekt door het witwassen van zwart kapitaal.

‘De markt is veel groter dan iedereen denkt,’ vertrouwt Damien Hirst Thornton toe. Hoe groot? Om de omvang ervan te vatten, kunnen we ons baseren op een opmerking van Koons. Die vertelt, nog steeds aan diezelfde, ietwat naïeve, academisch gevormde journaliste, dat de prijs van zijn kunstwerken de hoogte wordt ingegaagd naarmate er meer werken op de markt circuleren. Dat lijkt in tegenspraak met de wet van vraag en aanbod, tot je beseft dat de vraag zo groot moet zijn dat de prijzen sneller de hoogte in worden gejaagd als er meer goederen worden aangeboden.

Maar hoeveel werken zou Koons dan verkopen? Door hoeveel galerieën wordt zijn werk verkocht? Hoeveel werken worden er geveild? En wat voor werken zouden dat zijn? Waarschijnlijk gaat om eindeloze variaties op dezelfde vorm en meestal zelfs om kopieën: tientallen (voor onze kunstenaars) of honderden (voor internationale kunstenaars). Zo zag ik onlangs drie in verf gedipte vazen van Ai Wei Wei, waarvan je zeker kon zijn dat er honderden in omloop moeten zijn, allemaal weggezogen in dat zwarte gat, soms geëtaleerd in woon- of slaapkamer, maar meestal gewoon rustend in beveiligde opslagplaatsen, waar ze af en toe van eigenaar wisselen. Met het maken van tentoonstellingen heeft dat allemaal allang niets meer te maken. Tentoonstellingen zijn zoals sommige Schaarbeekse kruidenierszaken: de werkelijke verkoop vindt plaats achter de schermen. Om al deze redenen waren mijn verwachtingen gespannen toen ik vernam dat Hufkens werk van Paul McCarthy zou tentoonstellen. Ook als je uitging van de titel van de tentoonstelling, waarin de werken werden aangekondigd als ‘spinoffs’, wat je zou kunnen vertalen als bijproducten. Treffende titel, dacht ik, de man heeft lef.

Borrelhapjes

Wat hij eigenlijk met deze titel bedoelt, echter, is dat zijn werken ontstaan als onvoorspelbare bijproducten van enkele grote avonturen. Het fijne aan zijn werk is, dat je dit ook goed kan zien. In de eerste zaal links in de hoofdgalerie treffen we drie op de grond liggende, tot navelhoogte reikende, rubberen ‘hoofden’ aan: een geel, een rood en een blauw. Twee van deze hoofden bevatten realistische elementen, het derde lijkt echter abstracte, rechthoekige en ronde lichaamsopeningen te bevatten. McCarthy vertelt dat deze vorm een afgietsel is van de harde kern die in elk realistisch hoofd verborgen zit, om te beletten dat de sculptuur ineenzakt. De rechthoekige en ronde openingen zijn louter functioneel en dienen eigenlijk om grip te bieden aan de uit titanium-siliconen bestaande, soepele, buitenste laag van de sculptuur. Toevallig zag McCarthy dat deze

kern ook op een hoofd leek en besloot hij ook daar zachte afgietsels van te maken. Sommige uitstekende gedeelten van de sculptuur worden aan de binnenzijde verstevigd met buizen. Die buizen worden echter ook gebruikt om afgezaagde stukken van verschillende sculpturen aan elkaar te prikken als borrelhapjes. In de grote cowboy-sculptuur in de nieuwe galerie, keren ze terug als staven die door de ogen van de cowboy werden gestoken (of eruit lijken te priemen).

Vormvrijheid

De vormvrijheid van McCarty is verbluffend en bevrijdend. In de oude galerie toont hij vooral sculpturen die gebeeldhouwd werden met CNC-machines: computergestuurde beeldhouw-machines (die bijvoorbeeld in PU-schuim snijden). In de nieuwe galerie toont hij een monumentale sculptuur die met de hand gemaakt werd, maar waarbij (voor de paardenlichamen) *ready-made* PU-schuimen vormen werden aangewend die doorgaans gebruikt worden door taxidermisten.

Opdoemen en wegzinken

Toen McCarthy in 2007 een solotentoonstelling maakte voor het S.M.A.K., heb ik zijn toewijding van dichtbij mogen meemaken. Terwijl een indrukwekkende ploeg medewerkers de volledige tentoonstelling opbouwde, zag ik hoe hij zich drie weken lang voornamelijk concentreerde op de ophanging in één zaal, waarin tekeningen, sculpturen en foto’s van ‘Michael and Bubbles’ werden getoond. Toen ik de kunstenaar vroeg waarin de moeilijkheid schuilde, antwoordde hij dat hij probeerde de tekeningen meer aanwezig te maken, opdat ze waargenomen zouden worden als werken die even belangrijk waren als de sculpturen. Ook hier toonde hij de sculptuur in verschillende stadia van de afwerking. Eerst dacht ik dat McCarthy ons wilde laten zien hoe zo’n sculptuur ontstond, met als bijkomend voordeel dat het opgeroepen beeld tegelijk lijkt te verschijnen en te verdwijnen (zoals bij Tuymans), maar nadien begreep ik dat de ‘onaffe’ sculptuur even af is als de meest voltooide versie. Het oeuvre van McCarthy lijkt op die manier zowel de archaische Griekse periode als de Hellenistische en de later komende gotische benadering te omvatten. De man houdt ervan vormen, lijnen en volumes te laten opdoemen en wegzinken, zoals we dat ook zien in de meervoudige zeefdrukken van Warhol.

Black box

Tijdens een publiek gesprek vertelt McCarthy eigenlijk niet te weten wat het centrale, concrete doel zou zijn van zijn bezigheden. 'Ik bouw wel decors,' zegt hij, 'en ik werk met acteurs en rekwisieten, maar uiteindelijk levert dat veertig uur film op. Geen langspeelfilm, maar iets onhandelbaars. Personages uit één project, bijvoorbeeld Ronald en Nancy Reagan, duiken ook telkens weer op in de andere. Onlangs stelde mijn zoon voor te herbeginnen en een lange camerabeweging te maken die zich verwijderde van de set. Meteen ontstonden er nieuwe beelden en mogelijkheden.'

Wat je bij McCarthy voelt, meer dan bij enig ander kunstenaar, vind ik, is dat hij beelden construeert om ze te kunnen zien. Daarom kan hij honderden assistenten gebruiken. Ze gaan allemaal aan de slag, en hij combineert hun voortbrengselen tot nieuwe voorwerpen die beelden oproepen die hem raken. Deze werkwijze lijkt veel op de manier waarop sommige regisseurs en choreografen theater en dans creëren: door de acteurs, de dansers en alle andere medewerkers voorstellen te laten doen en dingen uit te laten proberen die gestaag ineengepuzzeld worden tot een totaalbeeld. Allicht vloeit deze verwantschap voort uit de omstandigheid dat McCarthy in de jaren zeventig heeft besloten performances op te voeren in een 'black box' (een verduisterde ruimte) in plaats van, bijvoorbeeld, op straat. Zo bekam hij nieuwe mogelijkheden om tot volmaakt beheerste beelden te komen en droomwerelden op te roepen.

Moeder

Toen ik in 2007, in het S.M.A.K., uiteindelijk ging kijken naar de voltooide opstelling waar McCarthy drie weken lang persoonlijk aan had gewerkt, werd mijn blik bijna automatisch gevangen door de lange rij tekeningen, die ik een voor een aandachtig begon te bekijken, alsof ik er werd ingezogen. Plotseling zag ik dat Michael en Bubbles in deze tekeningen soms veranderden in een moeder met een Marilyn Monroe-kapsel dat een kind met een baard op de schoot had. Het was een aangrijpend moment. 'Net zoals de aap of het kind op de schoot van Michael Jackson, kan deze kleine Paul zich niet ontworstelen aan de verstikkende greep van zijn moeder,' zo dacht ik.

Het mooie en ontroerende aan het werk van McCarthy is dat de *Michael and Bubbles*-sculptuur niet noodzakelijk voortvloeit uit een welbepaalde jeugdherinnering en er evenmin toe te herleiden valt. Veeleer lijkt het te

gaan om een vrucht van een geduldig over elkaar schuiven van beelden, tot er een bijzonder patroon ontstaat. De kunstenaar verschuift beelden om te kijken, te denken en te voelen, niet om iets te 'verklaren' of te 'duiden'.

Disney

In de tuin van de galerie monsteren Paul McCarthy en Bart de Baere een sculptuur waarin Sneeuwwitje zich ontdubbelt in een geïdealiseerd figuur en in een frêle, realistisch weergegeven, naakte jongedame. Aan de voeten van deze paradoxale gestalte ligt Stampertje ruggelings en schuddebuikend te lachen, zijn paddenstoelvormige geslacht in erectie daarbij schaamteloos aan ons tonend. De Baere vraagt aan McCarthy of de sculptuur ook een kritiek op Disney inhoudt. McCarthy zegt van niet. De nieuwe, opbloeiende aspecten van de sculptuur komen eigenlijk voort uit de logica van Disney zelf, zegt hij, die zijn figuren vrijelijk opblies, uitrekte of plette. 'Ik maak dingen om ze te kunnen zien,' zegt hij, 'niet om iets of iemand te bekritisieren.' Mij treffen de indrukwekkende lijnen van de sculptuur, die op verrassende wijze voortkomen uit het driedimensionaal maken van Disney's tekeningen.

In 2007 toonde Wim Delvoye mij erotische Disney-tekeningen die hij voor eigen vermaak vervaardigde en bewaarde in de lade van een plannenkast. Waarom zou Disney eigenlijk bekritiseerd moeten worden? Waarin zou die gehele, zogenaamd verachtelijke 'Disneyficatie' eigenlijk bestaan? Zou er een parallel zijn met de linkse veroordeling van de discomuziek uit de jaren zeventig? Ook toen gingen tal van intellectuelen gewoon voorbij aan de omstandigheid dat die muziek vaak goed gemaakt is, net zoals je niet kan ontkennen dat de medewerkers van de Disneystudio een schriftuur hebben vormgegeven die niet alleen uniek, maar bovendien uiterst doeltreffend blijkt te zijn. Ik vraag mij af of deze magische doeltreffendheid voort zou komen uit de omstandigheid dat deze tekeningen zo economisch mogelijk moesten zijn (bijvoorbeeld zonder arceringen), maar tegelijk zoveel mogelijk volume moesten suggereren. Want wonderlijk is het wel, te zien hoe de lijnen van deze studio zich lenen tot een omzetting in een soort van super-Hellenistische sculpturen (die dan weer doorgezaagd worden, aan elkaar geprikt, besmeurd enzovoort).

Toen mijn zoon Cyriel drie was (nu twintig jaar geleden), ontdekte ik dat hij in de overtuiging verkeerde dat alle mensen geboren werden als man. Op hun derde, zo verzekerde hij mij, werd besloten of ze een jongen zouden blijven of door middel van een chirurgische ingreep veranderd zouden worden in een meisje. Hij had dit inzicht ontleend aan de film

Sneeuwwitje van Walt Disney, waarin je tijdens de duistere onweerscène met de jager volgens mijn zoon duidelijk kon zien hoe de jonge heldin werd ontmand. ‘Daarom heet ze ook Sneeuw-witje’, verzekerde hij mij. Ongetwijfeld heeft de evocatieve kracht van sommige Disney-films te maken met de omstandigheid dat ze gebaseerd zijn op volksverhalen, die zwaar gaan van krachtige beelden. Maar er is ook iets magisch aan de hand met hun lijnen, die door hun allicht functionele oorsprong verbonden zijn met de evenzeer functionele als elegante bedrading van ons brein. In deze tentoonstelling kan je dit voelen, maar voel je ook hoe iemand nog verder gaat, door op een sculpturale manier te laten aanvoelen waar vormen vandaan komen en waar ze weer verdwijnen.

26 september 2016

Aan gene zijde van Annette

Alberto Giacometti in Londen

In de National Portrait Gallery in Londen loopt tot januari een bijzondere tentoonstelling met portretten van de hand van Alberto Giacometti (1901-1966). Er zijn zestig prachtige werken te zien: tekeningen, schilderijen en beeldhouwwerken van al zijn periodes.

De jaren zeventig en platte prentjes

Waarover kunnen we berichten? Over de werken, natuurlijk, maar ook over de manier waarop ze worden getoond en toegelicht. En daar stuiten we zoals zo vaak op tekortkomingen die blijkbaar onvermijdelijk zijn. Welke? Ten eerste vindt de tentoonstelling plaats in het gebruikelijke halfduister, waardoor je de echte kleuren niet kan zien. Bovendien worden de werken verlicht met geel licht voortbrengende ‘spots’ die met een aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid dateren uit de jaren zeventig. En daarbij komt dat alle sculpturen voor de muur staan, zodat je ze niet vanuit alle richtingen kan bekijken én dat ze alleen van bovenuit en aan de voorzijde belicht worden, zodat je tal van neervallende schaduwen moet wegdenken. Een uitzondering op deze situatie vormt de belichting van het werk *Woman of Venice VIII* (1956), dat op zo’n manier van achteren wordt belicht, dat we zelfs met tegenlicht te kampen krijgen. Zou Giacometti deze akelige en hinderlijke belichting gewenst hebben? Ik denk van niet. Ik vermoed dat ze gewoon voortkomt uit onachtzaamheid en uit een vorm van blindheid, die ik kenmerkend acht voor mensen die van boeken houden (wellicht omdat ze bang zijn voor de wisselingen van het leven en het daaruit voortkomende stof) en daarom geneigd zijn alles te herleiden tot ontastbare grondstof voor een boek. Een beeldhouwwerk is voor dit soort mensen iets dat ze doorgaans in twee dimensies ontmoeten, in boeken, en daarom ook zo tentoonstellen: alsof het prentjes zijn met maar één mogelijk aanzicht.

Toelichtingen

Naast de presentatie zijn er echter ook de toelichtingen. Ik beken dat ik er maar twee of drie heb gelezen, maar het waren meteen voltreffers.

In het eerste geval ging het om een duidelijk berichtje bij een schilderij dat het gezicht van Giacometti's echtgenote Annette voorstelt. Om de toeschouwer te helpen naar dit werk te kijken, werd er geciteerd uit een brief van iemand die Annette had gekend en haar omschreef als iemand die zowel mondig als terughoudend was. 'En precies dat kan je zien in dit portret,' luidt het bijschrift (ik paraphraseer), 'want het lijkt alsof Annette hier tegelijk verschijnt en verdwijnt.' Dezelfde soort onzin vond ik in een andere toelichting, waarin werd beweerd dat Giacometti 'de vluchtige verschijning' ('the fleeting appearance') van zijn modellen trachtte te vatten. Niet alleen spreken beide toelichtingen elkaar tegen (want wat heeft de weergave van een persoonlijkheid te maken met de vluchtigheid van een verschijning?) en stroken ze niet met wat Giacometti zelf over zijn werk heeft geschreven en gezegd, ze zijn er zelfs volledig in tegenspraak mee.

Geschriften

Gelukkig werden de interviews met Giacometti en diens eigen teksten gepubliceerd in een handzaam boek, dat binnen ieders bereik is: *Alberto Giacometti. Écrits*, uitgegeven door Hermann. In dat boek vertelt Giacometti aan Georges Charbonnier dat hij de weergave van 'een innerlijke en gevoelsmatige visie als saai en oninteressant ervaart'. Wat hij wil weergeven, vervolgt hij, is 'une chose qui m'est extérieure' (een ding buiten mij). Maar wat dan? De persoonlijkheid van zijn vrouw? Of haar vluchtige verschijning? In geen geval. Wat hij tracht weer te geven, is de textuur van het menselijk lichaam, die doorgaans schuilgaat achter het beeld dat ons brein hierover drapeert. Wat Giacometti tracht weer te geven, met andere woorden, is wat hij werkelijk *ziet* als hij zich kan losmaken van zijn gebruikelijke, blind makende manier van kijken. Het resultaat van deze pogingen, vertelt hij, is dat hij zijn eigen vrouw, nadat hij haar twee uur lang heeft proberen te portretteren, niet meer herkent. Wat Giacometti dus tracht weer te geven, in nog andere woorden, is niet de vluchtige verschijning of de persoonlijkheid van zijn echtgenote, maar haar materiële bestaan zoals hij dit waarneemt als hij het luie projecteren van zijn brein kan verschalken.

Iets vergelijkbaars zien we, vandaag, in de tekeningen van Elly Strik (momenteel te zien in het S.M.A.K.) of in het werk *Aquarium* van Ann Veronica Janssens, dat in 2003 haar lievelingswerk was omdat, zoals ze mij heeft verteld, 'de heel traag ronddobberende lens ogenschijnlijk dia na dia van de werkelijkheid toont'. Door het hier herhaaldelijk met haar over te hebben, ben ik gaan vermoeden dat Janssens zoveel van dit werk

hield omdat het haar eigen kijkervaring weergaf, die vermoedelijk minder 'continu' is dan die van de meeste andere mensen. Ik vond hiervoor een soort van bevestiging in het boek *Uncle Tungsten: Memories of a Chemical Boyhood* (2001) van Oliver Sacks, waarin deze neuroloog beschrijft hoe hij als kind de werkelijkheid soms op een 'stroboscopische' manier waarnam. In zijn eerder dit jaar verschenen biografie, vertelt hij bovendien dat hij precies in 2003, samen met Crick, nadacht over de manier waarop het brein, 'hypotheses formulerend' het voor elkaar kreeg 'continue' beelden of de illusie van beweging te fabriceren.

In de bioscoop

Giacometti vertelt verschillende keren dat zijn bekendste werken (de maanvisvormige hoofden en de langgerekte figuren) hun oorsprong vonden in een ervaring tijdens een filmvertoning, die plaatsvond in 1945. Plotseling zag hij op het scherm alleen nog zwarte en witte vlekken, waardoor de beelden 'betekenisloos' werden en als hij naar de andere bioscoopbezoekers keek, zag hij een 'volkomen onbekend spektakel'. Buiten gekomen, zag hij de werkelijkheid als 'fotografisch beeld', als een projectie. Alles scheen hem onbekend en wonderlijk toe. Tegelijk heerste er een 'ongelooflijke stilte'. De ervaring die hij beschrijft, lijkt op een migraine-aanval (in de brede betekenis van het woord) en de beschrijving doet denken aan de centrale, steeds terugkerende momenten van roerloosheid en absolute stilte in de boeken van W.G. Sebald, die vermoedelijk soortgelijke ervaringen heeft gehad. Wat er zo specifiek is aan het kijken van Giacometti, echter, is dat hij altijd zo is blijven kijken, ook wanneer hij niet werkte.

De dingen zelf

Wie al deze zaken gelezen heeft, kan zin krijgen om opnieuw naar Giacometti's werk te gaan kijken en na te gaan of zijn intenties ook stroken met wat er te zien is. En in dat opzicht is de tentoonstelling wonderbaarlijk. Een van de eerste werken die we zien, is een bronzen afgietsel van een geboetseerd portret van Giacometti's broer Diego, gemaakt door de dertienjarige kunstenaar, die daartoe een hoeveelheid plasticine had gekregen van zijn lieve, lieve vader (aldus Giacometti) die ook schilderde. Dit portret is adembenemend door de asymmetrie ervan, die aantoont dat Giacometti toen al kon kijken. Een tweede verbluffend en leerrijk werk is een op twintigjarige leeftijd geschilderd zelfportret, waarin het gezicht gemodelleerd wordt zonder schaduwen, louter door

het naast elkaar plaatsen van kleuren, waarbij de lichtste kleuren het wit voor het oogwit en het roze op de tip van de neus zijn, en de donkerste kleur donker karmijn, in de haarlokken. (Het wit tussen de lokken is uitgespaard.) Meteen herken je de invloed van Cézanne, de schilder van de waarneming ('La sensation est la base de tout.'). die vond dat elke kunstenaar zich een 'kijkvorm' moest eigen maken. ('Il faut se faire une vision, une optique.'). Zoals de schilder Emile Bernard terecht opmerkte, was deze 'kijkvorm' bij Cézanne echter eerder mentaal dan visueel. Het ging om een manier van kijken die vergelijkbaar was met wat Zola en Rodin het 'temperament' noemden: veeleer een eigen manier van denken en maken, dan van kijken. Het grote verschil met Giacometti, nu, en hierin bestaat zijn specificiteit, is dat hij tracht elke vorm van mentale code naast zich neer te leggen: echt te kijken en weer te geven wat hij ziet. Zo kwam het dat ik enkele jaren geleden in Beaubourg met mijn zoon Cyriel naar maanvisvormige koppen van Giacometti aan het kijken was, toen Cyriel opmerkte dat die koppen ineens konden opzwellen als kogelvissen, zodat ze 'normale' proporties aannamen. En inderdaad: ik zag het ook. Toen we nadien de metro namen, zag ik tal van mensen, waaronder zelfs een man met een bril, die smalle vissenkoppen hadden.

Geschilderde portretten

Nooit eerder, echter, zag ik zoveel schilderijen van Giacometti, waarin hij al schilderend diezelfde holle of bewegende constructie tracht weer te geven waarover wij het beeld van onze geliefde draperen. Hoe boeiend te zien hoe hij dit doet, op een vrijwel unieke manier! Hij gebruikt een gesauste achtergrond, als middentoon, waarbij hij vals speelt door op de plek van de figuur, vermoedelijk na een snelle schets van de contouren, altijd een lichtjes andere tint te gebruiken. En daarover komen ongelooflijk sierlijke, heel vloeiende maar tegelijk heel dekkende, dunne penseelstreken die voor de achtergrond lijken te zweven en zo een volume oproepen. Een nieuw soort 'modelé': een voortzetten van Cézannes gedachten met een nieuwe techniek. Wonderbaarlijk! Nooit eerder gezien, dacht ik, tot ik twee uur later in Tate Britain een olieverfschets van Rubens zag, waar die met ontstellend weinig, dunne, vloeiend gepenseelde lijnen, de lichamen van paarden laat opdoemen uit een bruine saus. Fabelachtig. Adembenemend. Een broer van Giacometti.

10 november 2015

Gelijmde broosheid

Vijftien minuten met Tracey Emin

In de twee ruimtes van Xavier Hufkens loopt momenteel een soloshow met werk van Tracey Emin (°1963). In de dépendance maken we kennis met een wandsculptuur die bestaat uit fraaie, dunne neonbuizen, een film en twee reeksen met tekeningen die spreken over verlies. Soms lijken ze iets te zeggen over een verloren kind of de dood van een moeder, soms over een overleden minnaar. Het thema van het verlies en de onbereikbaarheid wordt verdergezet in de hoofdgalerie, waar tekeningen, schilderijen, een foto, een neonwerk en een monumentale bronzen sculptuur te zien zijn. De titel van de tentoonstelling, 'The Memory of your Touch', komt uit de roman *Lady Chatterley's Lover*, waarin een vrouw vertelt dat ze gedroomd heeft dat haar overleden man zacht tegen haar aan kwam liggen. Sommige tekeningen zijn aangrijpend en heel mooi. Het is een mooie, persoonlijke tentoonstelling geworden, die nergens openlijk autobiografisch of anderszins exhibitionistisch overkomt.

Ik mag precies 15 minuten met Emin spreken. Ze spreekt heel zacht. Ze komt broos over, al begrijp je dat ze niet over zich heen zal laten walsen. Ze lijkt gebroken, uitgeput, murw maar ze is niet verkrampt. Ik ben blij haar te mogen ontmoeten.

Je grote sculptuur doet mij denken aan een zeemeermin.

TRACEY EMIN: Aan de achterzijde lijkt ze op een gigantische lul met enorme ballen. Maar dat was niet de bedoeling.

Een zeeman die een sirene hoort zingen, zal vergaan. De zeemeermin geeft gestalte aan de onbereikbare liefde. Je tentoonstelling gaat over verlies. Ben je als kind in de steek gelaten?

EMIN: Ja.

Heb je ooit een miskraam gebad of een kind afgestaan voor adoptie?

EMIN: Neen.

Ik vind sommige tekeningen heel ontroerend. Ook omdat je niet weet of ze refereren aan het verlies van een kind, een geliefde, je moeder of jezelf. Het lijkt alsof ze zichzelf tot stand willen brengen, maar gewond zijn.

EMIN: Dank je.

Vorig jaar heb je je beroemde bed getoond in een ronde zaal in Tate Britain, samen met schilderijen van Bacon. Waarom Bacon?

EMIN: Het werk van Bacon is emotioneel geladen, het vloeit voort uit zijn leven...

Je bedoelt gebeurtenissen zoals de zelfmoord van George Dyer?

Mensen denken dat hij een chaoot was, omdat zijn atelier er rommelig uitzag. Maar ik vind dat uit zijn werk een grote controle spreekt. Hij wilde greep krijgen op de dingen. Ik heb onder meer een schilderij met een hond uitgekozen, waar volgens mij een grote controle uit spreekt.

Bacon was ook een gokker. Dat zijn mensen die zich inbeelden dat ze iets willen winnen, maar eigenlijk een verlies organiseren.

EMIN: Gisteravond heb ik geprobeerd dezelfde gedachte op te schrijven, maar het is mij niet zo goed gelukt als jou nu. Je hebt gelijk. Als ik iets plan, tracht ik meteen het uiteindelijke verlies te voorzien.

Ik was vooral getroffen door de sculpturale kwaliteit van je bed. Het is een prachtige sculptuur. Elk voorwerpje ligt perfect.

EMIN: Dank je.

Heb je het werk zelf opgesteld?

EMIN: Altijd. Het wordt geconserveerd door Tate Britain. Alle onderdelen zitten in aparte zakjes met labels zoals 'peukje met lippenstift'. Als ik het werk opstel, word ik altijd gefilmd, zodat ze het na mijn dood nog kunnen opstellen. Toen de mensen het werk vroeger zagen,

reageerden ze geschokt. Vandaag zijn ze ontroerd. Het werk lijkt aan zichtbaarheid te winnen.

We zouden misschien ook graag het onopgemaakte bed van Flaubert of Virginia Woolf zien?

EMIN: De kunstgeschiedenis kent veel bedden, maar ze zijn allemaal geschilderd. Dit is het eerste echte bed... Vond je de tekeningen droevig?

Ze spreken over droefheid, maar ze zijn gemaakt door iemand die de droefheid heeft overleefd. Dat vind ik hoopvol.

EMIN: Mensen vragen mij altijd wat ik denk van het succes. Maar ze zien niet dat mijn succes een voorwaarde is om te communiceren. Ik moet werk kunnen maken om te overleven. Ik ben een vrouw van middelbare leeftijd geworden. Ik ben moe. Zonder mijn werk zou ik verloren zijn. Mijn werk is de lijm. Zonder lijm zou ik uiteenvallen.

Ik weiger je te geloven.

EMIN: Als je wil kunnen we een experimentje wagen, maar het resultaat zou je niet bevallen.

Anderhalf jaar geleden kocht je een schilderij van een Belgisch schilder.

EMIN: Ja, van Walter Swennen. Hoe weet je dat?

Het schilderij stelt een doorschijnend spookje voor. Waarschijnlijk is Swennen begonnen schilderen om aanwezig te worden voor zijn moeder, die zich meer gebecht had aan zijn overleden zusje dan aan haar levende kinderen. Zelf voelde hij zich als een spook, als iets doorzichtig. Heb je dat ook? Probeer je ook zichtbaar te worden door werk te maken?

EMIN: Neen, ik ben zichtbaar genoeg. Maar als ik niet werk, als ik niet schrijf, teken of schilder, besta ik gewoon niet. Ik moet werken om niet uiteen te brokkelen.

1 september 2017

Ijkkpunten in een onttoverde wereld

Gesprek met Frank Maes over Royden Rabinowitch

Net zoals ik soms peil naar het wederwaren van mijn twee broers, die in dit uitgestrekte universum parallelle levens leiden, zo ben ik altijd nieuwsgierig naar de geestelijke en stoffelijke avonturen van Frank Maes (°1972), voormalig senior curator van het S.M.A.K. en oprichter van het kunstencentrum Emergent, die een intellectuele belangstelling paart aan concrete experimenten met kunstenaars. Als voormalig amateurwielrenner weet hij wat fysieke intelligentie is, vergeet hij nooit dat er een wereld bestaat die buiten het bereik van de taal blijft, maar blijft hij trachten de dingen te vatten in mooie teksten en verballen. Zo was het een groot genot hem gisteravond in twee heldere zinnen het materiële bestaan te boren samen vatten van de sculpturen van Royden Rabinowitz (°1943), aan wiens oeuvre hij een doctoraal proefschrift wijdt.

Hypothesen

Als Maes vertelt dat Rabinowitch van anekdotes houdt, moet ik denken aan de parabels van de Midrash en de Talmud. In de nooit eindigende, Joodse exegese van het Oud Testament wordt de omgang met een ongreepbare wereld verdubbeld in een omgang met onsamenhangende, contradictorische, zinnebeeldige, ongreepbare teksten. Als er zoveel bijzondere kunstenaars en wetenschappers zijn voortgekomen uit de Joodse cultuur is dat volgens mij niet om genetische redenen en ook niet louter omwille van het belang dat ze aan onderwijs hechten, maar omwille van hun eeuwenoude overtuiging dat God aanwezig is 'zodra twee Joden samenkomen om na te denken over de Torah', zoals ik het eens bij Karen Armstrong omschreven zag. De kern van de Joodse cultuur bestaat uit een principieel eindeloze reeks van interpretaties of hypothesen die geformuleerd, bevraagd en uitgetest mogen worden. Onvermijdelijk zijn daar ook artistieke, filosofische en wetenschappelijke gedachten uit voortgekomen, zoals Poppers magistrale definitie van een wetenschappelijke theorie als een reeks uitspraken die op een potentieel weerlegbare manier geformuleerd zijn. Dit betekent dat onweerlegbare theorieën zoals de psychoanalyse niet wetenschappelijk zijn, maar ook

dat een weerlegbare theorie niet bewezen hoeft te zijn om toch als wetenschappelijk beschouwd te kunnen worden. In bredere zin betekent dit de erkenning van een onvermijdelijke omgang met hypothesen in een wereld die haar geheimen slechts stapsgewijs prijsgeeft.

Dialogo

FRANK MAES: Royden Rabinowitch is van Pools-Roemeense afkomst en groeide op in kringen van Joodse immigranten in de omgeving van het Canadese Toronto. Zijn hele jeugd was hij omringd door wetenschappers. Tussen zijn twaalfde en veertiende werd hij door de Poolse wiskundige Abraham Robinson (1918-1974), die bevriend was met zijn ouders, ingewijd in de geschiedenis van de wetenschap, de filosofie en de kunst en in de parallellen tussen deze gebieden. Later heeft deze situatie zich vaak herhaald. Rabinowitch heeft altijd werk gemaakt dat voortkwam uit een dialoog. Voor hem zijn de grootste kunstenaars mensen die zich op een persoonlijke manier kunnen verhouden tot de geschiedenis en vanuit een verbondenheid met de wereld tot een eigen beeldtaal komen. Daarom is het kenmerkend dat hij zoveel anekdotes vertelt, denk ik. In mijn doctoraat probeer ik voortdurend heen en weer te schakelen tussen de verschillende onderdelen van zijn oeuvre, de biografische anekdotiek en de grote verhalen. Als zijn tweelingbroer David en Royden tien jaar oud zijn, krijgt het gezin een tante op bezoek die genomineerd is voor de Nobelprijs. Als blijkt dat de jongens een heel eenvoudige vergelijking niet kunnen oplossen, lijkt hun artistieke toekomst zich aan te kondigen. Vandaar Roydens uitspraak 'I'm just an artist'. In zijn hele oeuvre verhoudt Rabinowitch zich als kunstenaar tot de veelvuldige vormen van de wetenschappelijke wereld, in het volle besef dat hij daar – in haar meest geavanceerde staat – geen toegang toe heeft, zoals het grootste deel van de wereldbevolking.

Kloof

MAES: In 1957 reizen de zonen met hun vader naar New York, waar ze in het MOMA een retrospectieve tentoonstelling van de beeldhouwer David Smith (1906-1965) bezoeken en in het Five Spot Café een concert bijwonen van het kwartet van Thelonious Monk. Smith, Bebop en Robinson worden de basis van Rabinowitch' latere beeldtaal. Robinson was bijvoorbeeld bevriend met de kunsthistoricus Erwin Panofsky (1892-1968) en leest

voor uit *Early Netherlandish Painting* (1953) op het ogenblik dat hij dit boek voor de eerste keer leest en bespreekt met Panofsky zelf. Tegelijk wijst hij op parallellen met de geschiedenis van de moderne wetenschap sinds Nicolaas van Cusa en op het werk van de wetenschapsfilosofen Alexandre Koyré (1892-1964) en Karl Popper (1902-1994). In dit verband moeten we erop wijzen dat de mensen uit de Joodse diaspora zich na de oorlog altijd verhielden tot de gebeurtenissen in Europa. Daarom hechtten wetenschapsfilosofen als Ernest Gellner (1925-1995) geen enkele waarde aan ideeën op zich. Ideeën konden enkel van waarde zijn in relatie tot specifieke, concrete omstandigheden. Het probleem is echter dat er een ongelooflijke kloof is ontstaan tussen abstracte, afgeleide wetenschappen die in hun uitkomsten bijna niets meer te maken hebben met de concrete wereld en onze intuïtieve ervaring. Het wezen van de moderniteit is eigenlijk dat die kloof dwars door ons loopt en dat we moeten aanvaarden dat er geen synthese mogelijk is. Zonder inzicht in deze niet te overbruggen kloof is er geen open samenleving mogelijk.

Drie operaties

MAES: Elk werk van Rabinowitch behelst een poging deze kloof en het balanceren tussen de abstract-wetenschappelijke en de concreet-intuïtieve wereld om te zetten in vormen en tot expressie te brengen zonder illustratief te worden. Altijd stelt hij daarbij nadrukkelijk dat zijn werk niets met wetenschap te maken heeft. Die houding staat in groot contrast tot ontzettend veel kunst die vandaag gemaakt wordt vanuit de overtuiging dat artistiek onderzoek op één lijn kan worden gesteld met wetenschap. De actualiteit van Rabinowitch' oeuvre berust voor mij in zijn verzet tegen alle vormen van obscurantisme die vandaag opnieuw opgeld maken.

Voor Rabinowitch bestaat kunst uit vormen en verschijningen die als ambitie hebben op zo'n direct mogelijke manier ervaren te worden. De kunst behoort tot de wereld van onze onmiddellijke ervaring en heeft weinig vandoen met de wereld van de abstracte kennis, maar de werken van Rabinowitch komen wel voort uit die kennis. Vaak vertrekken ze vanuit de geometrie: kegels, cilinders en hun doorsneden (ellipsen, parabolen en hyperbolen). Op die basisvormen past hij wiskundige vergelijkingen toe die je leert op de middelbare school. Dan werkt hij de sculptuur uit in plan en opstand en bezorgt hij deze tekeningen aan een metaalfabriek. Elke sculptuur vertrekt van metalen platen (staal of aluminium) waar drie heel eenvoudige industriële operaties op uitgevoerd worden: ze worden

gerold, geplooid en/of gebroken. Ten slotte komen de sculpturen terug naar zijn atelier, waar hij nagaat of ze functioneren als verschijning: of ze een onmiddellijke impact hebben. Is dat niet het geval, dan worden ze vernietigd of opnieuw naar de fabriek gebracht om aangepast te worden.

Wat zal er te zien zijn?

MAES: De nieuwe tekeningen en sculpturen die in deze tentoonstelling te zien zijn, vloeiden voort uit een kortsluiting die werd veroorzaakt door de lectuur van de boeken *Joyce in Art: Visual Art Inspired by James Joyce* (2005) door Christa-Maria Lerm Hayes en *The Trouble With Physics: The Rise of String Theory, the Fall of a Science, and What Comes Next* (2006) door de fysicus Lee Smolin.

De opening van de tentoonstelling gaat gepaard met een bezoek aan de grootste privéverzameling van Rabinowitch' werk, een lezing aan de Gentse universiteit door de theoretisch natuurkundige Sander Bais en de opvoering van een opera met als titel *Moby Dick or The Trouble with Physics*. De vioolvirtuoos Mikhail Bezverkhnny, winnaar van de Koningin Elisabethwedstrijd in 1976, speelt de *Chaconne* van Bach en de *Devil's Trill Sonata* van Tartini.

Rabinowitch zal een stalen kegel insmeren met industrieel vet. De tekst van de opera bestaat uit een projectie van een fragment uit *Moby Dick*. Verder omvat het scènebeeld een slinger, die verwijst naar het eerste experiment van de jonge Galilei, waarmee die heeft aangetoond dat een slinger even veel tijd nodig heeft voor het voltrekken van een heen- en weergaande slingerbeweging in het begin en aan het eind van een slingersessie. Dat is een contra-intuïtief inzicht, dat dient als uitgangspunt voor het werk van Rabinowitch, net zoals ons besef dat de aarde rond de zon draait en niet andersom. Vandaar het prachtige werk *Bell for Kepler*. Klokkensymbolen zijn een symbool voor de betoverde wereld, waarin iedereen door hun klank verbonden wordt. De klok van Rabinowitch rust op de grond. De wereld is onttoverd, maar we blijven zoeken naar ijkpunten en we blijven obstakels strooien op het pad van de obscurantisten.

18 januari 2016

Bibliografie (selectie)

Form Vision. Artists on Art
Tornado Editions, Brussel, 2019
Engels, 464 p.

Ce que c'est. Paroles d'artistes
Tornado Editions, Brussel, 2019
Frans, 464 p.

Hors Commerce
Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen, 2019
Nederlands, Frans, Engels, 128 p.

De Verdubbeling / The Doubling
Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen, 2018
Nederlands, Engels, 96 p.

Being Emilio López-Menchero
Cultuurcentrum Mechelen, 2018
Engels, Frans, Nederlands, 64 p.

Carole Vanderlinden. Mon seul désir
Posture Editions, Mechelen, 2017
Frans, Engels, Nederlands, 70 p.

Walter Swennen. Hic Haec Hoc
Xavier Hufkens, Brussel, 2016
Engels, 240 p.

Walter Swennen. Ne Quid Nimis
Zonder titel, Brussel, 2016
Nederlands, Frans, 304 p.

Panamarenko Laboratorium
Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen, 2014
Nederlands, 192 p.



Tamara Van San. Indian Shuffle
Tornado Editions, Brussel, 2014
 Engels, Nederlands, 196 p.

Koen Deprez. Loxodromen en cinematografische vrijheid
Tornado Editions, Brussel, 2013
 Nederlands, 312 p.

Carole Vanderlinden. Nocturne
Posture Editions, Mechelen, 2013
 Frans, Engels, Nederlands, 56 p.

Focus. Een blik op 100 kunstenaars
Snoeck Publishers, Gent, 2012
 Nederlands, 224 p.

Het Kijkbeeld
Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen, 2012
 Nederlands, 480 p.

Johan Gustavsson
Tornado Editions, Brussel, 2011
 Engels, Nederlands, 86 p.

Johan De Wilde. Tot nu toe was alles in orde
S.M.A.K., Gent, 2010
 Nederlands, 224 p.

Over Vorm
Croxbapox, Gent, 2009
 Nederlands, 400 p.

Elly Strik. Oracle
Tornado Editions, Brussel, 2009
 Engels, Frans, Nederlands, 128 p.

Berlinde De Bruyckere. Schmerzensmann V
Hogeschool Gent / KASK & ISKA, Gent, 2008
 Engels, Nederlands, 112 p.

Flower Power. Kunst in België na 2015
Tornado Editions, Brussel, 2008
Nederlands, 464 p.

Walter Swennen. Congé annuel
L'usine à stars, Luik, 2007
Frans, 64 p.

Ann Veronica Janssens. The Gliding Gaze
Middelbeimmuseum, Antwerpen, 2003
Engels, Frans, Nederlands, 240 p.

Michel François. Carnet d'expositions 1999-2002
Ursula-Blickle-Stiftung Kraichtal, Westfälischer Kunstverein
Münster, Duitsland, 2002
Engels, Duits, Italiaans, 200 p.

Marcel Broodthaers. Un Voyage à Waterloo
Merz, Gent, 2001
Frans, Nederlands, 40 p.

Viviane Klagsbrun. Love Me
Tornado Editions, Brussel, 2001
Engels, Nederlands, 112 p.

Luc Deleu & T.O.P. office. La ville inadaptée
Éditions Écocard, Toulouse, Frankrijk, 2001
Frans, 112 p.

Small Stuff
Herman Teirlinckbuis, Beersel, 1999
Engels, Frans, Nederlands, 340 p.

Ann Veronica Janssens. Het raadsel van de verdwenen kat
Tornado Editions, Brussel, 1999
Nederlands, Frans, 96 p.

Rombouts & Droste
Mubka, Antwerpen, 1998
Engels, Nederlands, 64 p.

Walter Swennen
Mubka, Antwerpen, 1994
Engels, Frans, Nederlands, 144 p.

Panmarenko. Cars and Other Stuff
Tokoro Gallery, Tokyo, 1993
Engels, 64 p.

Panamarenko. Oeuvrecatalogus
Ivy Brachot, Brussel, 1992
Engels, Frans, Nederlands, 254 p.

Koen Theys. Kijk- en leesboek
Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 1991
Nederlands, Frans, 48 p.

Michel Frère. Peintures & Sculptures
Galerie Albert Baronian, Brussel, 1990
Engels, Frans, Nederlands, 64 p.



Over de auteur

Hans Theys (°1974) is kunstcriticus en curator. Hij schreef en ontwierp tientallen boeken over het werk van hedendaagse kunstenaars en publiceerde tal van essays, interviews en recensies in boeken, catalogi en tijdschriften. Al deze publicaties zijn gebaseerd op samenwerkingen of gesprekken met de kunstenaars in kwestie. Theys doceert aan de Koninklijke Academies van Antwerpen en Gent en is hoofddocent aan de AARS (Antwerp Artist Run School).

Over dit boek

Het idee een aantal gesprekken met in België wonende of werkende kunstenaars te bundelen tot een drietalige publicatie kwam er in 2007, na de publicatie van *Flower Power*, een eerste bloemlezing van essays, interviews en recensies over de werkelijke bezigheden van kunstenaars. De hoge vertaalkosten maakten dit echter onmogelijk, tot ik het eenvoudige idee kreeg de kunstenaars zelf te vragen of ze de vertaling van de teksten over hun werk wilden bekostigen. Alle kunstenaars, op één persoon na, waren daartoe bereid. Samen hebben ze deze publicatie mogelijk gemaakt. Ik ben hen daar dankbaar voor.

Deze publicatie bestaat uit drie boekdelen, in het Nederlands, het Frans en het Engels. Hun inhoud stemt grotendeels overeen, maar niet helemaal, zodat ze samen een meer compleet boek vormen, waarin je onder meer op zoek kan gaan naar verschillende afbeeldingen voor hetzelfde oeuvre en naar de precieze verwoording in de oorspronkelijke taal.

Het Franstalige boek (*Ce que c'est*) bevat bijkomende gesprekken met Sébastien Reuzé, Michel François, Xavier Noiret-Thomé, Manon Bara, Patrick Corillon en Stefan Dreher. Het Engelstalige boek (*Form Vision*) bevat extra teksten over Elly Strik, Sébastien Reuzé, Stefan Dreher en Frank Auerbach.

pagina's 16 Foto Henri Kleinblatt / Panamarenko en Isi Fizman ontdekken de pas verschenen Berlijn-Otterloo-Brussel oeuvrecatalogus in Nieuwpoort op 11 juni 1978 - p 22 Foto Hans Theys / Dr. Griet Steyaert tijdens de restauratie van *De triptiek van de zeven sacramenten* van Rogier Van der Weyden, KMSK Antwerpen, 2006 - 30 Foto Hans Theys / Raoul De Keyser in 2008 - 38 Foto Hans Theys / Raoul De Keyser in 2009 - 46 Foto Hans Theys / Luc Tuymans in 2009 - 74 Foto Hans Theys / Berlinda De Bruyckere en Nele de Roo in New York, 2008 - 86 Foto Hans Theys / Atelierzicht Berlinda De Bruyckere (met Leda Devoldere) in juni 2018 - 96 Foto Hans Theys / Zicht op het atelier van Berlinda De Bruyckere (met Leda Devoldere) in juni 2018 - Foto Hans Theys / Elly Strik in 2005 - 116 Foto Hans Theys / Stilleven met Marlene Dumas' schilderij *Magnetic Fields (for Margaux Hemingway)*, 2008 - 118 Foto Hans Theys / Marlene Dumas in 2008 - 122 Foto Hans Theys / Tamara Van San met *Cloud* in 2007 - 129 Foto TVS / Courtesy de kunstenaar - 130 Foto Hans Theys / Courtesy de kunstenaar en Zeno X Gallery, Antwerpen - 131 Foto Peter Cox / Courtesy Luc Tuymans en Zeno X Gallery, Antwerpen - 132 Foto Xavier Noiret-Thomé - 133 Foto Gilles Rentiers / Courtesy de kunstenaar en Xavier Hufkens, Brussel - 134 Foto Hans Theys - 135 Foto Peter Cox / Courtesy de kunstenaar en Zeno X Gallery, Antwerpen - 136 en 137 Foto Hans Theys / Courtesy de kunstenaar - 138 Foto Hans Theys / Courtesy de kunstenaar - 139 Courtesy de kunstenaar - 140 Foto Hilde d'Haeyere / Courtesy familie Raoul De Keyser, Zeno X Gallery, Antwerpen & David Zwirner, New York/ London/ Hong Kong - 141 Foto Hans Theys / Snoeck-overdruk (Ready-made collage) / Courtesy de kunstenaar - 142 Foto Hans Theys - 143 Foto Hans Theys / Courtesy de kunstenaar en galerie Micheline Szwejcer - 144 Foto Max Pinckers en Quinten De Bruyn / Courtesy de kunstenaars - 150 Foto Hans Theys / Max Pinckers fotografeert bandensporen in een Californische woestijn, 2017 - 170 Foto Hans Theys / Luc Deleu in 2018 - 175 Foto Hans Theys / Philippe Vandenberg in 2009 - 193 Foto Gert Jan van Rooij / Ronald Ophuis, Iraq 2003 I (2006) / Courtesy de kunstenaar en Aeroplastics, Brussel; Upstream Gallery, Amsterdam; Galerie Ceysson & Bénétière, Parijs, New York, Luxemburg, Saint-Étienne - 208 Foto Hans Theys / Marcel Broodthaers, *La malédiction de Magritte* (1966) / Courtesy The Estate of Marcel Broodthaers - 2121 Links: still afkomstig uit niet gebruikte footage voor de film *La pluie (Projet pour un texte)* van Marcel Broodthaers / Rechts: still uit film *Projet pour un film* / Courtesy The Estate

of Marcel Broodthaers - 220 Foto Hans Theys / Marcel Broodthaers, *Petit cbariot avec œufs* (1966), detail / Courtesy The Estate of Marcel Broodthaers - 222 Foto Hans Theys / Marcel Broodthaers, *Groiseilles* (1966) / Collectie Panamarenko / Courtesy The Estate of Marcel Broodthaers - 224 Foto Frank Pinckers / Hans Theys en Panamarenko in februari 1989 - 243 Foto Hans Theys / Panamarenko test *Hazerug* in 1992 - 248 Foto Hans Theys / Bernd Lohaus in 2007 - 256 Foto Hans Theys / Atelier van Bernd Lohaus in 2006 - 264 Foto Hans Theys / Bernd Lohaus, *Zonder titel* (1964) - 274 Foto Hans Theys / Carole Vanderlinden in 2012 - 282 Foto Hans Theys / Walter Swennen in 2008 - 300 Foto Hans Theys / Walter Swennen in 2007 - 306 Foto Hans Theys / Damien De Lepeleire - 316 Foto Hans Theys / Damien De Lepeleire, *Pop-up Art (Histoire de la sculpture)*, 2010 - 321 Foto Hans Theys / Zicht op het atelier van Damien De Lepeleire in 2008 - 322 Foto Christine Clinckx / Courtesy de kunstenaar en M HKA - 323 Foto Max Pinckers / Courtesy de kunstenaar - 324 Foto Hans Theys / Courtesy de kunstenaar - 325 Foto Dirk Pauwels / Courtesy S.M.A.K. - 326 Foto Raphaël Fanelli / Courtesy Johan Creten en Almine Rech, Brussel - 327 Foto Vincent Everarts / Courtesy de kunstenaar - 328 Foto Gert Jan van Rooij / Courtesy de kunstenaar en Aeroplastics, Brussel; Upstream Gallery, Amsterdam; Galerie Ceysson & Bénétière, Parijs, New York, Luxemburg, Saint-Étienne - 329 Foto Robert Devriendt / Courtesy de kunstenaar en galerie Baronian Xippas, Brussel - 330 Foto Roman März / Courtesy de kunstenaar - 331 Foto Mirjam Devriendt / Courtesy de kunstenaar en Hauser & Wirth - 332 Foto Hans Theys / Courtesy The Estate of Marcel Broodthaers - 333 Foto Hans Theys / Courtesy Luc Deleu en T.O.P. office - 334 Filmstill / Courtesy David Claerbout en de galerieën Micheline Szwejcer, Hauser & Wirth en Yvon Lambert - 335 Foto Steven Van den Bergh / Courtesy Luc Deleu en T.O.P. office - 336 Foto Danny Devos / Courtesy de kunstenaar - 352 Foto Hans Theys / Dennis Tyfus in 2006 - 356 Foto Hans Theys / Kati Heck in 2008 - 362 Foto Frédérique Lagny / Ann Veronica Janssens, *Mubka* (1997) - 378 Foto Hans Theys / Michel François in 2000 - 400 Foto Hans Theys / Patrick Van Caacken toont blozende kaakjes in 2011 - 404 Foto Hans Theys / Guy Rombouts in 2018 - 426 Foto Hans Theys / Erwin Wurm in 2007 - 456 Foto Hans Theys - 460 Foto Oona Theys / Montagne de Miel, 19 april 2019

Colofon

Concept en realisatie: Hans Theys

Auteur: Hans Theys

Een aantal van de hier opgenomen teksten werd voor het eerst gepubliceerd in Hart Magazine. De meeste zijn nooit eerder in boekvorm verschenen.

Dit boek is voortgevloeid uit een onderzoek aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen. Johan Pas en Thomas Crombez van de onderzoeksgroep ArchiVolt en Els De bruyjn, Diensthoofd Onderzoek, hebben mij aangemoedigd en tijd geschonken om de teksten die u in dit boek aantreft te redigeren. Het boek kwam tot stand met steun van de Vlaamse Overheid. Zeven vertalingen werden mogelijk gemaakt door het M HKA en (re)D Gallery, Antwerpen.

Met dank aan de vertaalsters Alison Mouthaan-Gwillim en Michèle Deghilage, met wie ik meer dan twintig jaar heb mogen samenwerken, en aan Helen Simpson en Bernard Roobaert, die mij de laatste maanden fantastisch hebben geholpen.

Ook dank aan alle kunstenaars, Roxane Baeyens, Simon Delobel, Marc Ruyters, de Lunch Garden, de families Vandenberg, De Keyser en Lohaus, Anny De Decker, Maria Gilissen, Marie-Puck Broodthaers, Hendrik Van De Weghe, Rita D'Hauwer, Griet Peeraer, Fuchsia von Neustadt, Julie Fiszman, Christine Tossens, Eileen Cohen, Victoria Parvanova, Michel Kolenberg, Simon Delobel, Daisy De Moor, Idris Sevenans, Tamara Van San, Maurice en Oona.

Beeldcorrectie door Reza Jafari

Typografie door Studio Luc Derycke

Gedrukt door Cultura, Wetteren

© Teksten: Hans Theys, Montagne de Miel, 2019

© Foto's: De kunstenaars en de fotografen

ISBN: 9789080618008



Alle rechten voorbehouden