



ANTOINE MORTIER

(Brussel 1908)

Gekleurde transpositie

Gouache op gekleefd papier - 233,5 x 149,5 cm - getekend en gedateerd 1952 onderaan

KONINKLIJKE MUSEA VOOR SCHONE KUNSTEN VAN BELGIË - BRUSSEL

Voor dit nochtans nog vertaalbaar defiguratief werk van Antoine Mortier, een monumentale gouache, stonden in de tijd van zijn ontstaan, een veertien jaar geleden, zijn collega's afkerig en wist het gros der kunstkenneren geen raad. Zulk feit doet zich in de kunstgeschiedenis periodisch voor, maar wanneer het zich voordoet, is steeds de grootste voorzichtigheid geboden in zake een te radicale veroordeling.

Wat was er dan eigenlijk aan de hand met Mortier? Na een beeldhouwkunstige vorming aan de Tekenschool van Sint-Joost-ten-Node in 1937 als schilder debuterend, onderscheidde zich zijn werk nauwelijks van het gangbare kopiëren der werkelijkheid. De mobilisatie en de Tweede Wereldoorlog brandden echter zulke diepe sporen in zijn psyche, dat een verharding der omtreklijnen en een agressieve geometrisering der vormen van zijn motieven doorbraken. Aanhaliger was zijn uitdrukking er niet door geworden, maar de forse, ruwe synthese van zijn onderwerpen, het structureren van een evenwicht tussen hartstochtelijke visie en getemperd - om niet te zeggen poëtisch - koloriet kregen een verbijsterend accent, nog verhoogd door de ruimte der grote formaten die hij omstreeks 1950 bij voorkeur begon te gebruiken. Niet alleen zwenkte hij verder naar abstraherende transpositie, hij werd in het diepst van zijn gemoed ook onafwendbaar gedreven naar het zwart, dat in 1951 in een reeks machtig geborstelde tekeningen een gewelddadig grafisme ontketende, waardoor hij het expressionisme, waarmee zijn werk verwantschap had gekregen, overschreed.

Mortier stond op dat ogenblik plots buiten de erkende normen der compositie en der voorstelling. Het academisme der post-kubistische en post-expressionistische scholen werd opgedoekt. Iets uitdagends, wilds, barbaars, beeldstormigs was aan de oppervlakte gekomen, waarbij niet meer gezinspeeld werd op hetzij gelijk welke interpretatie van de werkelijkheid, maar dat werd ingegeven door een eigen fysisch deelnemen aan de gebeurtenissen op het doek.

Scheppen was voor Mortier een ontladen geworden van wat zich in de conceptie, d.w.z. in de voorbereidende schetsen, tot een cumulus van krachtlijnen had opgehoopt. Het moet ons derhalve niet verwonderen dat hij één van zijn meest gewaagde doeken «De schok» heeft genoemd. Het is of zijn beste creaties, van 1951 althans tot 1960, het resultaat zijn van een ontplofende brisantbom, waarbij door de resterende gebinten van zijn omwereld de orkanische weerlichten flitsen van een zich bevrijdende opstandigheid. De wer-

kelijkheid en de waarheid werden daardoor op de schilderijen veranderd en 'tot tekens omgezet' als een reiken naar de uiterste grenzen van de eigen existentie.

Wat de onvolprezen Paul van Ostaijen in de expressionistische beelding als 'dynamisch' bestempelde, nl. de wisselwerking tussen de zelfstandigheid van de 'geest' en de zelfstandigheid van de objecten, werd door Mortier ook 'lichamelijk', d.w.z. gestueel, vertolkt, alsof de geestelijke participatie alleen hem te gering bleek en de scheppende aandrift nooit genoeg aan haar trekken kon komen. De vlakke voorstelling wordt daarom levende substantie - zenuwen vóór alles - toegevoerd door de stuwung en de trilling van de breedbanende, aan de randen bruisende en bijtende borstelstreken, violente, niets-ontziende, bruskerende breek- en veroveringsgebaren, op weg naar een onvoorziene transcendentie van een te formalistisch humanisme.

Het merkwaardige in 'het geval Mortier' was nu, dat, ofschoon hier te lande in grote en grove mate verguisd, hij zich op internationaal vlak tot één der spitzen had geboord van een beweging die door Michel Tapié, haar Franse promotor en woordvoerder, 'un art autre' of m.a.w. de 'informele kunst' werd gedoopt. Daarin bracht deze al degenen onder die sedert de Tweede Wereldoorlog inhoud en vorm der kunst derwijze deden uiteenspatten en signifiëren, dat nog moeilijk van traditie kon gesproken. Weliswaar was het in de loop van deze eeuw niet de eerste maal dat tabula rasa werd gemaakt met de bestaande orde en normen - en ik herinner hier aan het dadaïsme in het algemeen en de dadaïsten Marcel Duchamp en Francis Picabia in het bijzonder - ditmaal nochtans brak een behoefte aan vrijheid en ontvoogding los, die zich geen perken of remmen meer wilde gesteld zien.

Het behoort tot één der karakteristieken van de informele kunst dat ze zich minder bekommert om het al of niet figuratieve van de voorstelling, dan wel om de explosieve intentie en de kwalitatieve intensiteit. Technisch en estetisch vertaalt men dit door 'action painting' en 'lyrische abstractie'. In de onbegrensde verscheidenheid der tekens die de 'action painting' ingeeft, hield Mortier, die zoals we reeds zegden in zijn vormingsjaren lessen in de beeldhouwkunst had gevolgd, zich angstvallig uit de buurt van de naar anarchie en chaos neigende schilders als Appel, Pollock en Dubuffet. Zijn inspiratie ging meer naar de evenzeer nerveuse wit-zwart grafismen van de Amerikaan

Franz Kline en de zwartbalkige stapelstructuren van de Fransman Pierre Soulages. Een verdere verwijzing naar Still, Motherwell, Schneider, Vedova of Pasmore is eerder gewild om de familie te vergroten. Bij nader toezien is Mortiers thematiek in genendele verwisselbaar. Hij zoekt niet zoals Kline naar topologische suggesties of zoals Soulages naar architecturale composities, gans zijn oeuvre wordt gedragen door variaties op figuren en voorwerpen, waarbij het dreigend uitzetten der omtrekken en volumens in de eerste plaats beantwoordt aan een doorlopend bewustzijn van de onrust en de onzekerheid van onze tijd.

Zo keren we, na deze ietwat lange, maar noodwendige introductie naar ons uitgangspunt terug: Mortiers 'Gekleurde transpositie' van 1952. Hier moet mij echter eerst van het hart wat Michel Ragon in zijn 'L'Aventure de l'art abstrait' terloops formuleerde: 'Een schilderij door het woord willen verklaren is een drama dat niet ophoudt beangstigend te zijn. Men voelt, men vat zelfs dat wat men wil zeggen, en toch staat men gebrekkig'. Dit is geen verontschuldiging voor de vermetelheid tot de binnenste kringen van een creatie door te dringen. We willen alleen maar wijzen op de betrekkelijkheid van iedere benadering.

Deze 'Gekleurde transpositie' is een zeer gering afwijkende variatie op één van de meest revolutionaire tekeningen uit de reeks van 1951, met name: 'Naakt op de rug gezien'. Dezelfde ruwe, brede borstelstreken traceren met Chinese inkt een hoekig ondularend vrouwelijk naakt met de armen geheven op het even naar links gewend hoofd. Geen milieu-aanduiding. Van fysiologische en anatomische details niet het minste spoor. De reële aanwezigheid zou zich tot een silhouet hebben opgelost, ware 't niet dat een roze tint, zowel binnen als buiten het donkergeblokte cloisonné, alsmede een lichtgehouden 'patch of blue' op de romp, het geheel plots in de visionaire sfeer van het clair-obscur tot een tastbaar wezen optrekken.

Mortier ving ditmaal zijn forsige initiale spontaneïteit geleidelijkerwijze in een zacht trillend moderato op.

Zo wint door het roze, t.o.v. de tekening van 1951, het brutaal sculpturaal ovaal der schouders en armen aan bevalligheid, zo verweken de toetsen blauw en rose de veerkracht der houding. Niet alleen van het licht, ook van de psyche der kleur kent Mortier het fascinerend geheim. Deze harmonisatie tussen de overweldigende ruimtelijke structuur en de fluwelen kleurbekleding heeft zich in zijn later werk meesterlijk bevestigd. Door het woord bevalligheid te gebruiken denk ik evenwel niet aan de poezelige volheid die de naakten van Oscar Jespers kenmerkt, noch aan de verleidelijke soepelheid van Laurens' oceaniden. Mortier wendt de kleur aan als een verzachtende omstandigheid.

Want vóór alles ademt de voor ons gesuggereerde gestalte, naast primitieve kracht, ook de onweerstaanbare en niet zelden dramatische greep van de eros. Het heerlijke, maar ook zo troublante in de natuur der liefde.

Mortier, zoals we reeds lieten vermoeden, is een 'angry'. Zo sommigen hem, althans in zijn doorbraakperiode (1946-1952) schatplichtig achtten aan Rouault en Permeke, dan zien ze over het hoofd dat zijn gespletenheid, zijn scheuren en versnijden (bekijk het uiteenvallen der onderste ledematen), zijn trek naar vivisectie, - zovele karakteristieken van het existentieel bewustzijn van onze tijd, - niet meer samenvallen met de fauve deemoed van Rouault, noch met het humanitair expressionisme van Permeke. De krasse vormen materiebehandeling - (bemerkt de woeste vegen en de drappings) - isoleerde hem van zijn landgenoten, een voldoende aanduiding dat hij zijn persoonlijk avontuur, zijn 'gevecht met de nachtegale' inzette, waarvoor hij zoals ieder pionier tol behoefde te betalen.

Twintig jaar na zijn doorbraak glanst Antoine Mortier te midden van de sterren van eerste grootte, prijkt zijn werk in de voornaamste binnen- en buitenlandse musea en collecties.

Paul de Vree.