



ROGER RAVEEL

(Machelen 1921 -)

Herinnering aan het doodsbéd van mijn moeder

Museum voor Schone Kunsten - Gent

Roger Raveel werd op 15 juli 1921 geboren te Machelen aan de Leie, waar hij nog woonachtig is en een atelier heeft ingericht in een oude klas van de gemeenteschool. Hij studeerde tot 1942 aan de academie te Deinze, waar hij thans leraar is, en voltooide zijn studie aan de academie te Gent.

Deze biografie is betekenisvol voor de antiromantische levenswijze van Raveel en de groei van zijn werk dat thematisch bepaald is door het milieu. Indien elk thema uit zijn omgeving stamt (Raveel zou verduidelijken 'uit het leven'), wordt hij nochtans nooit door deze werkelijkheid getiranniseerd. Sinds 1948 ontdekt men in elk werk van Raveel een zeer persoonlijke visie, die zelfs het aanvaarden van zijn kunst bemoeilijkt heeft; zij strookte immers nooit met een schools verwantschap en verstarde nimmer in een formalistisch cliché.

Indien we terugdenken aan de eerste tentoonstelling van Raveel in 1954, herinneren we ons figuratieve werken gekenmerkt door een eenvoudige beeldtaal. Meestal waren het personages, die niet psychologisch benaderd werden, doch geïndividualiseerd door zekere vormelijke en picturale kenmerken en gesitueerd waren in het levensmilieu van de kunstenaar, bv. man met pet in een groententuin afgesloten door betonplaten, een man met kat of met een boompje en een karretje op fietswielen, vrouw aan het venster, kortom een reeks artistieke rekvisieten waarmede veel kunstenaars zich zouden opsluiten in een intimistische evocatie der dagelijkse werkelijkheid. Voor Raveel zijn het integendeel zoveel vertrouwde dingen, die hem vrij spel en buigzaamheid waarborgen bij de opbouw van het werk. Ontdaan van hun lokale sfeer, betreft Raveel die dingen in een experimenteel zoeken naar hun onderlinge verhouding uitgedrukt in een universele taal.

Deze vroege kunst van Raveel is verwant aan Leger, door haar archaische en duidelijke vormgeving, haar voorliefde voor wit en helle kleuren, haar evenwicht en ruimtelijk gevoel, haar psychologische anonimiteit, haar positieve en anti-emotionele benadering van de werkelijkheid. Zij herinnert eveneens aan Brusselmans wat de sumiere vormgeving, de compositorische bekommernis en de structuur van het werk betreft. Ook door Mondriaan werd Raveel toen sterk geboeid. Doch hij voelde zich volledig vreemd tegenover de moderniteit van Leger, het kubisme van Leger en Brusselmans, en de afwezigheid der verschijningsvor-

men van de werkelijkheid bij Mondriaan. Hoofdzaak was en is nog steeds voor Raveel het zoeken naar de verhouding der dingen onderling en het scheppen van een ruimte waardoor de kijker betrokken wordt bij het schilderij of het schilderij zijn omgeving aantast.

Na 1955 streeft Raveel naar een abstracte uitdrukking waarin het licht en de lichtverwekkende functie van de kleur hoofdzaak worden. De kunstenaar doorloopt deze abstracte periode terwijl zich in de Angelsaksische landen essentiële wijzigingen voordoen, o.m. de combine-paintings van Rauschenberg (1954) en de Pop-Art. Deze omwenteling is zo grondig, dat wat bv. te Charleroi in 1958 werd voorgesteld als kunst van de 21e eeuw, met nadruk op lyrische abstractie en action-painting, nu voor een aanzienlijk deel kunst van het verleden schijnt. (Interview, 5e wiel, 1962, nr 2).

Voor de zoveelste maal verschalkte de kunst de profeten.

In de zomer van 1962 bezocht Raveel de tentoonstelling Rauschenberg te Bern. 'Hij boeide mij erg. Hij maakt schilderijen met voorwerpen die eraan gehecht zijn. De man tracht door de voorwerpen het schilderij deelachtig te maken aan de ruimte' (Interview 5e wiel 1962 no 2).

Waar Rauschenberg, door de voorwerpen aan het werk te hechten, beoogde zijn lyrische abstracte schilderijen te intensiveren en een schokeffect te veroorzaken, ontdekte Raveel daarin hoofdzakelijk een oplossing voor het probleem dat hem sinds lang bekommerde: hoe het schilderij deelachtig maken aan de ruimte. Niettegenstaande Raveel in enkele werken reeds geëxperimenteerd had met aluminium latjes, spiegel en bak geïntegreerd in het werk, had hij nochtans hoofdzakelijk getracht het probleem picturaal op te lossen. De combine-paintings van Rauschenberg bespoedigden dan ook Raveels evolutie.

Het blijft nochtans de vraag of deze Rauschenberg-tentoonstelling bij machte zou geweest zijn een ommekeer teweeg te brengen in zijn werk, indien hij niet rond deze periode ontdekt had dat er tussen een deel der Angelsaksische Pop-Art en zijn vroeger figuratief werk een zeker verwantschap bestond. Zoals de Pop kunstenaars een verwantschap ontdekten met Duchamp, Leger en Magritte, zo ontdekte Raveel door de Pop-Art heen de betekenis van zijn vroeger werk. Al die elementen verschaffen wellicht de uitleg voor het plots creëren van 'Het neerhof met duif' (62-63) een drieluik waaraan een kooi met levende duif was vastgehecht en dat destijds herrie schopte in Forum 63.

In dat werk herneemt Raveel zijn figuratieve thematiek, met al de verworvenheden van zijn abstracte periode en met een ruimtelijke oplossing waaraan de combine-paintings van Rauschenberg niet vreemd zijn. Doch zoals steeds, wanneer Raveel een middel ontleent, verwerkt hij dit in zijn persoonlijke visie, door het ruimtelijk probleem overwegend picturaal op te lossen. Dit doen eveneens later 'Het gordijntje' (1963) 'De kapstok' (1964) 'Tuin met spiegel' (1964) en uitsluitend picturaal 'Op wandel' (1964). In 1962 begint aldus voor Raveel een uiterst vruchtbare periode, waarin de kunstenaar zijn wereld ontdekt heeft en de mid-

delen beheerst om zijn visie adequaat uit te drukken.

In deze periode situeert zich 'Herinnering aan het doodsbed van mijn moeder'. Een schilderij dat door zijn intiem karakter weliswaar een aparte plaats inneemt in zijn oeuvre.

Het werk is begrensd door twee bedstijlen die Raveel redde van het oude bed waarin zijn moeder overleed.

Op het bed, geschilderd als wit-blauwe wolken en sneeuw, heeft de kunstenaar het moederprofiel uitgebeeld door een gebroken lijn, alsof de hand moeilijk het beeld kon natekenen dat vervaagd verder leefde in de herinnering. Alleen de knokige hand werd vol geschilderd, een hand die de kunstenaar nog voelde, en waarvan hij nog de kleuren kon zien die onuitwisbare vlekken vormden op het geheugen. Het lichaam van de dode ligt verscho- len onder het helle gedeelte van de witte vacht. Het is afwezigheid, zoals het witte vierkant dat zweeft boven het bed en dat nog het spoor draagt van een grijze realiteit.

Toen ik voor het eerst het schilderij zag in het atelier in de gemeenteschool, was het speeltijd. Het geroep der kinderen stoorde. 'Men moet het werk zien in de stilte', zei Raveel.

Het schilderij is stilte. De kleurgamma verloopt van wit over vleeskleurig oker naar aardsbruin, over grijsblauw en purper, naar het zwart van de rouw. Deze laatste gamma vormt een rouwband die ver- trekt van de linker bedstijl. Die band zondert een witte hoek af die samen met het witte vlak rechts de vormen uitsnijdt en ze opneemt in de ruimte.

Het purper van de rouwband is de complementaire kleur van het hoofd van de wakende echtgenoot, terwijl het zwart zich vereenzelvigt met het zwart van pet en vest. De kleursymboliek overlapt aldus de vormen en verdiept de zin van het beeld. In allerlei contrasten van kleuren, materie en com- positie schuilt eveneens een bestendige tegenstelling van leven en dood.

Zo zweeft het immateriële vierkant naast de bruine kleur die hout aanduidt. Het wolkachtig wit-blauw van het bed vervloeit in een geel-grijze materie- achtergrond. Het lineair profiel contrasteert met de volle hand, zoals het afwezige lichaam van de dode met de massieve aanwezigheid van de wakende. De werkelijke bedstijlen die het schilderij als een ding in de ruimte rukken staan tegenover de ab- stracte elementen zoals vierkant en rouwband.

Wanneer men nog verder peilt in de compositie merkt men hoe van de linker bedstijl twee gebogen lijnen vertrekken, de zwart-purperen band en de witte lijn die het bed aanduidt. Zij hebben hun in- gebeeld snijpunt links buiten het doek en openen zich als twee armen waartussen men opeenvolgend de dode en het vierkant ziet met onder aan dit vierkant de man en bovenaan het onbepaalde van de achtergrond. Zo is dit schilderij niet enkel in zijn beeldtaal doch eveneens in zijn kleur, vorm en compositie, een in de stilte plaats grijpende ont- moeting tussen de herinnering en de werkelijkheid, tussen leven en dood. Het is een uiterst voorwel, geschilderd met de eerbied en de ingetogenheid van een bezonken leed. Emotion recollected in tranquillity (Wordsworth).

K. J. Geirlandt,
Kunstcriticus.