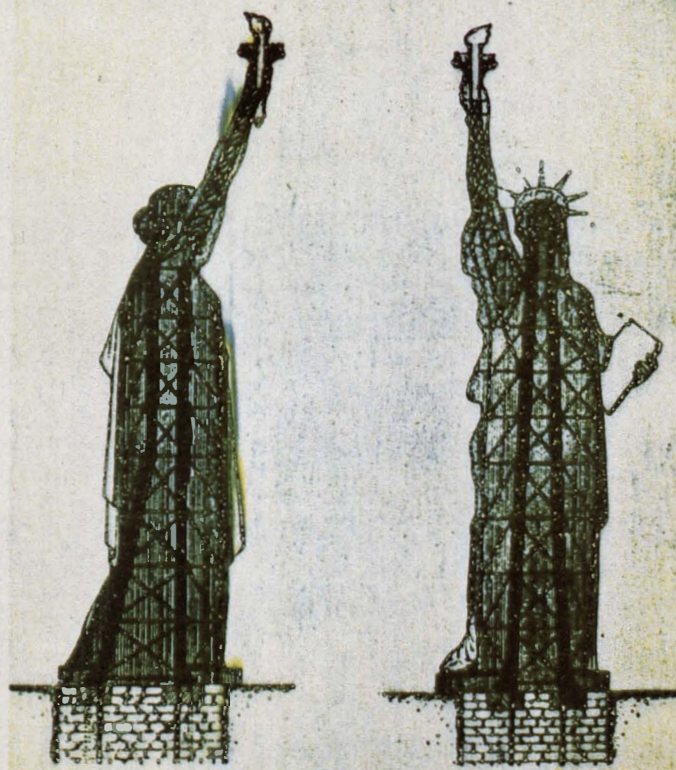


1990 Fragmenten van kunst in België

door Lieven van den Abeele,
Bart de Baere, Ilse Kuijken,
Jan Braet en Dirk Pültau

**OPENBAAR
KUNSTBEZIT**
IN VLAANDEREN
89-90

Informatie over kunst, uitlenen
en overname van kunstwerken,
voorgesteld door Openbaar Kunstbezit in
Vlaanderen v.z.w. in samenwerking met de A.K.T.



62
New York, Statua della Libertà - Ossatura metallica.

Openbaar Kunstbezit
in Vlaanderen
achtentwintigste jaargang
september/oktober/november 1990
nr. 3
driemaandelijks periodiek
voor inwijding in de beeldende
kunsten door reproducties, teksten
en radiuitzendingen onder auspiciën
van de Vlaamse provincies en i.s.m.
de BRT
Afgiftekantoor: Tielt

Openbaar Kunstbezit wilde – als basisidee van deze aflevering – een staat opmaken van de Belgische kunst in de jaren '80. Het is een hachelijke zaak conclusies te trekken voor men enige afstand heeft kunnen nemen. Het zullen enkel de ontwikkelingen zijn, zowel van de individuele oeuvres als van de kunst in haar geheel, die de juiste draagwijdte zullen bepalen van wat nu nog volop aan het groeien is.

Er is in elk geval iets merkwaardigs gebeurd met die kunst. In '86 werden er nog verhitte debatten gevoerd over hoe het kwam dat niemand van bij ons internationaal serieus aan bod kwam. Minder dan vijf jaar later is België en vogue. De generatie van de jaren '70 krijgt eindelijk waar ze reeds lang recht op had en er zijn tal van interessante jonge kunstenaars.

De hulp van overheidswege blijft schraal, maar ze wordt de laatste jaren efficiënt aangewend. In Antwerpen, Brussel en Oostende zijn gebouwen geopend voor musea van moderne en hedendaagse kunst. Jan Hoet wordt sinds Chambres d'Amis ook in eigen land aanzien als een toonaangevend organisator op wereldvlak en is inmiddels geconsacreerd door zijn benoeming tot directeur van de volgende Documenta in Kassel. Er zijn een hele reeks professioneel functionerende galerijen bijgekomen, waarvan enkele – zoals Joost Declercq en Zeno X – zich hebben geprofileerd met Belgische kunstenaars. Niets is al perfect, maar alles is beter.

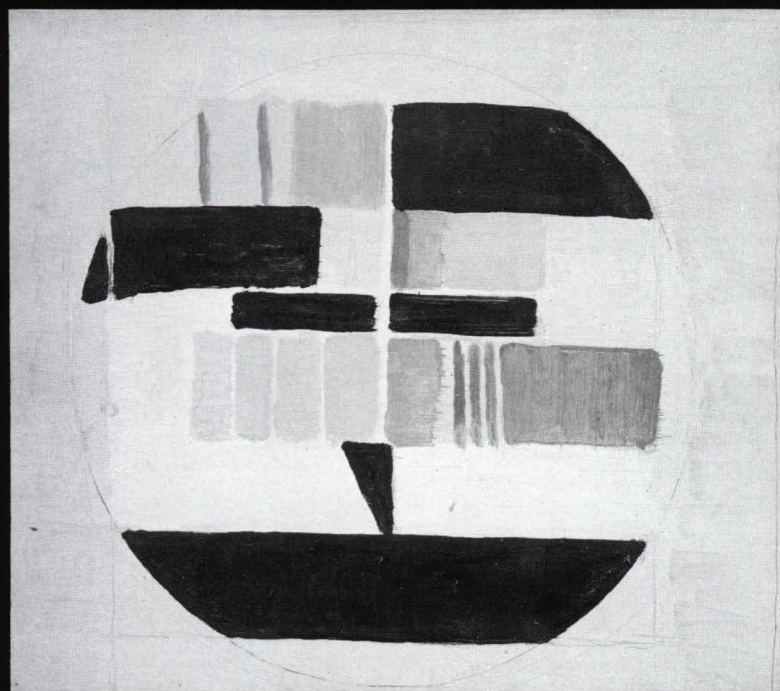
De Belgische kunst heeft zijn wat bittere gevoel van identiteitsloosheid ingewisseld voor een grote vrijheid en durf. Hoelang de vogue zal duren, is moeilijk te zeggen. Zeker lijkt wel te zijn dat België een plaats in de wereld zal blijven. Er zijn talrijke kunstenaars die zich artistiek blijven bevestigen.

België betekent in deze context zo goed als uitsluitend Vlaanderen. Er is momenteel een duidelijk overwicht, zowel in potentieel als in daadkracht, van de nederlandstalige op de franstalige Gemeenschap. In dit nummer zijn die verhoudingen nog wat meer scheefgetrokken dan in se al het geval is. De schrijvers zijn Vlamingen en ze zijn bewust fragmentarisch tewerk gegaan. We hebben niet getracht hier een volledig overzicht te geven van de situatie van de laatste jaren. Daarvoor is dit nummer te klein en het moment te vroeg.

Het is gezonder nu om deelanalyses te maken die openingen naast zich laten en een aantal gedachten introduceren, in de hoop dat dit uiteindelijk slechts een paar invalshoeken zullen worden tussen de vele. Een beeld moet groeien. Lieven van den Abeele heeft een reeks lijnen uitgezet op basis van een klassieke stilistische benadering. Jan Braet heeft een constructie gemaakt die een situering voorstelt voor zes kunstenaars uit de jaren '70 die op dit moment kunnen worden gezien als centrale figuren binnen de Belgische kunstscène. Ilse Kuijken en ik hebben een aantal mensen samengebracht met een attitude die ingaat tegen het standaardbeeld van de kunstenaar in de jaren '80. Dirk Pültau tenslotte, heeft nagedacht over de ontwikkelingen in de houding ten overstaan van het beeld.

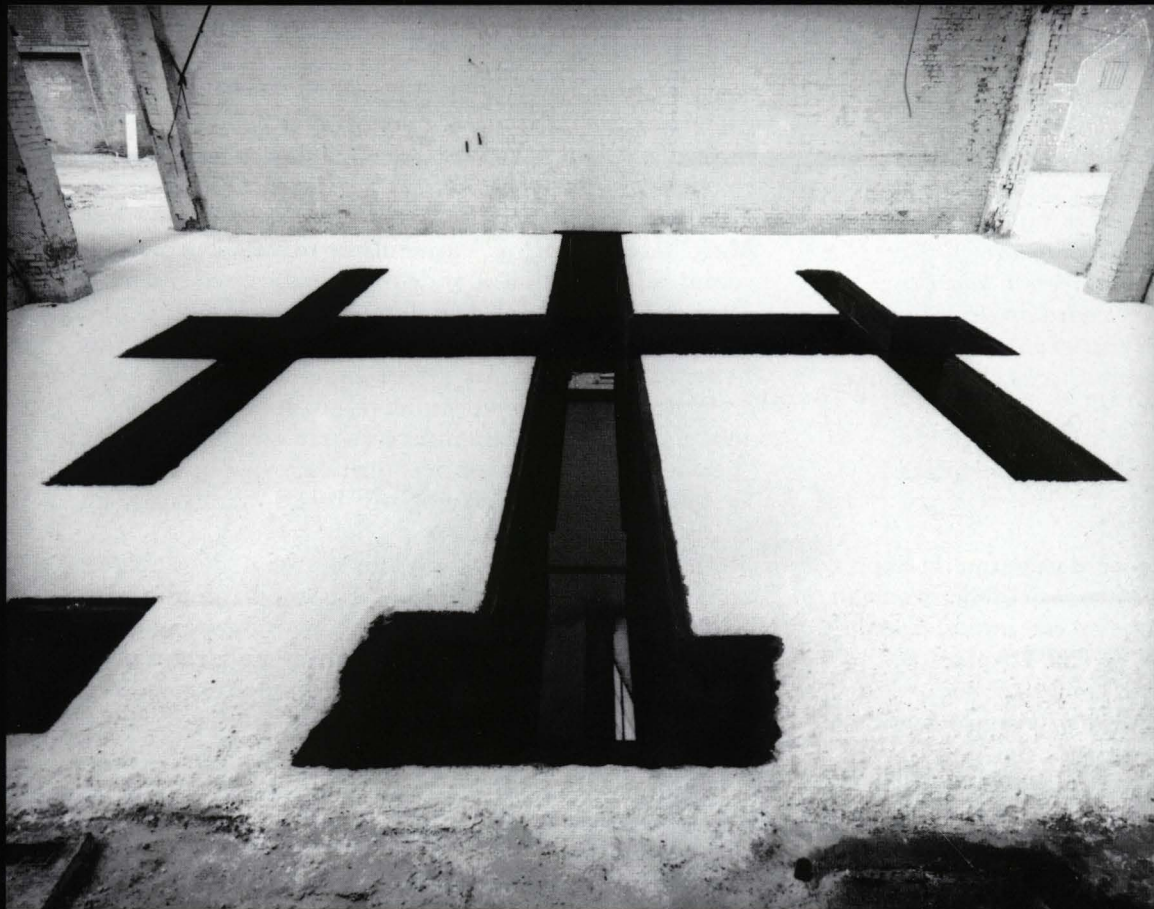
Elk van ons weet dat kunst uiteindelijk uitsluitend over de kwaliteit van individuen gaat en dat overzichten (en zeker geografische) onvermijdelijk gelijkschakelen en inperken. In teksten mag dat, omdat ze toch niet meer dan een uitnodiging kunnen zijn. Kunst is onbeschrijfelijk. Ze bestaat enkel in het kijken.

Bart de Baere

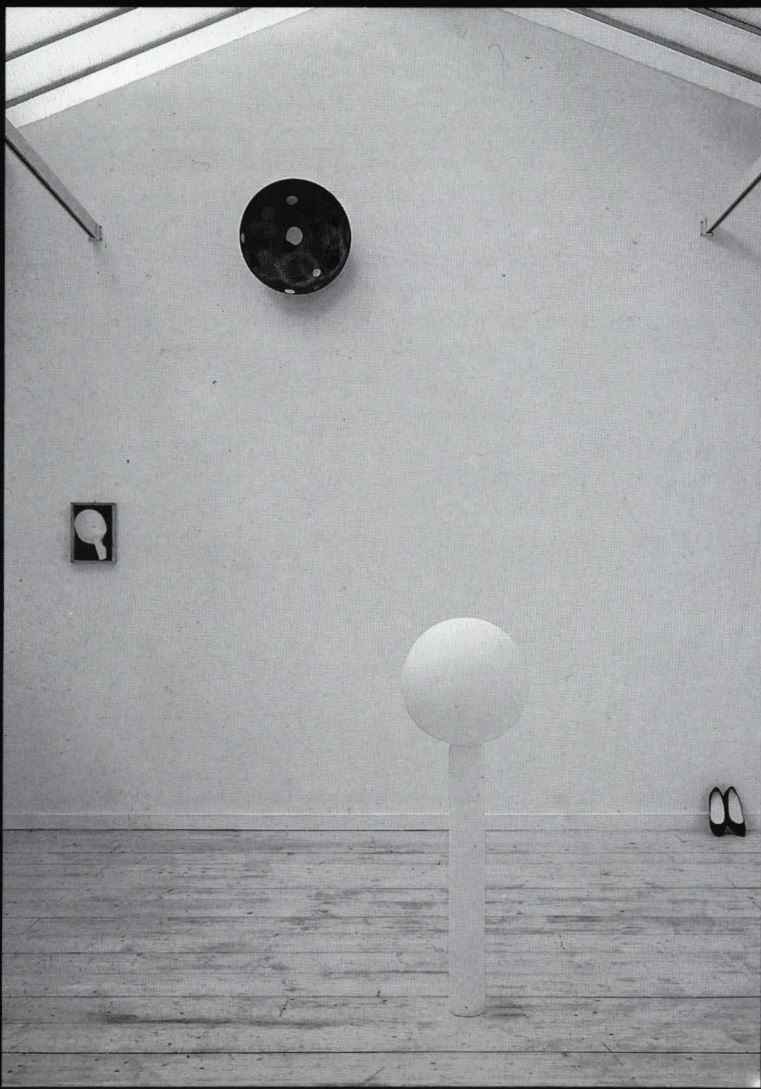


Luc Tuymans (1958)
Testbeeld (TV-beeld)
1988
Olieverf op doek, 46×43 cm
Privé-verzameling

Michel François (1956)
Installatie
1989
Plaaster, leder, metaal, zegellak
Fotobruikleen Galerie Michel Vidal, Paris



Karel de Meester (1955)
Antichambre
1986
Olie en zetmeel
Antichambre, Gent
Fotobruikleen MHK, Gent



Walter Daems (1952)
Onschuld
1987
Ladder, wit hemd, nyldraad,
buizenstel
450×110×250 cm
Fotobruikleen VMHK, Gent



Hoewel de Belgische kunst eerder schoorvoetend op de internationale tendensen inspeelt, manifesteren zich de laatste jaren steeds meer en meer kunstenaars die vanuit de Belgische situatie in het internationale debat over de hedendaagse kunst iets wezenlijks weten bij te brengen. Onderstaande poging om de meest opvallende (stijl)kenmerken van dit recente fenomeen in kaart te brengen, geeft vooralsnog geen antwoord op de vraag of het hier gaat om de wezenlijke karakteristieken van een groep kunstenaars die onder dezelfde geografische, historische en structurele omstandigheden actief zijn.

De Belgische kunst en de internationale doorbraak van het regionalisme

Het begin van de jaren tachtig werd gekenmerkt door een hernieuwde belangstelling voor het fenomeen van de regionale scholen. Dit als reactie op een internationale kunst die van New York tot Parijs en van Tokio tot Berlijn dezelfde modernistische stijlkenmerken vertoonde. Het modernisme (of de avant-garde) werd geassocieerd met een internationale stijl. Het post-modernisme greep terug naar een regionale (nationale) identiteit waarvoor in de avant-garde geen vormtaal ontwikkeld was. Vandaar dat een verschijnsel als het regionalisme zich eerst in de (traditionele) schilderkunst manifesteerde met de Duitse en de Italiaanse nieuwe schilders als extreme polariteit voorop. De nieuwe belangstelling voor de schilderkunst viel samen met een zich van een economische crisis herstellende maatschappij. Op zoek naar nieuwe (financiële) waarden stortte een jonge generatie verzamelaars zich op een (schilder)kunst waarin de elementen vaste waarde – door de astronomische bedragen die voor moderne meesters werden neergeteld kreeg het schilderij als object een mythisch aura – en vernieuwing (*neue Wilden*, *transavant-garde*) moeiteloos verenigd werden. Gestimuleerd door wat er in het buitenland gebeurde, zochten een aantal Belgische kunstenaars opnieuw aansluiting met de plaatselijke schildertraditie van het Vlaams expressionisme en La Jeune Peinture Belge. Roger Raveel, die in zijn “landelijke pop-art” de relatie realiteit-schilderkunst in zijn uitgezaagde silhouetten, levende duiven en de geschilderde zwanen op het Minnewater, op meesterlijke wijze wist te interpreteren (Raveel wil een kunst die de werkelijkheid picturaal aantast en die de voortzetting van het leven moet zijn) werd opnieuw ontdekt als “schilder”. De tijdloze schilderkunst, tegelijk fundamenteel en sterk subjectief, van Raoul de Keyser kreeg plots een nieuwe dimensie.

Toch is de schilderkunst in België nog te veel afhankelijk van internationale invloeden of blijft ze het produkt van een regionale school of van een plaatselijke academie. Slechts enkelen hebben al schilderend hun eigen weg gevonden. Zich bewegend tussen het abstracte en het figuratieve tonen **Marc Maet**, **Philippe Vandenberg** of **Thé van Bergen** vooral belangstelling voor de materie die ze elk volgens hun eigen temperament manipuleren: impulsief (Vandenberg), berekend (Maet) of eerder systematisch (Van Bergen). In de schilderijen van **Willy van Sompel**, **Franky DC** en **Walter Swennen** wordt het impulsieve van de toets vervangen door het semantisch aspect van hun figuratieve “beelden” die meestal ontleend zijn aan een duidelijk leesbare en populaire iconografie met dubbelzinnige en ironiserende connotaties.

Merkwaardig genoeg is deze subjectieve tendens niet tot de schilderkunst beperkt gebleven. Haar individualistisch en eclectisch karakter werd vrij snel – met de goedkeuring van de kunstmarkt, de verzamelaars en het museumwezen – in andere media gerecupereerd. Het onderscheid tussen schilderkunst en andere media, tussen de tweede, de derde en de vierde dimensie werd opgeheven.

De Belgische kunstenaar is een eenzaat. Omdat grote bewegingen steeds ontstaan uit de samenwerking van verschillende kunstenaars – zo ontstond het kubisme uit een intense samenwerking tussen Braque en Picasso, verdedigden de conceptuelen hun werk in eindeloze polemieken en putte de *arte povera* haar kracht uit een politiek en sociaal engagement – heeft België geen belangrijke bewegingen op gang gebracht. Van manifesten, theorieën of ideologische groepsvorming is geen enkel spoor. Iedereen spit maar wat op zijn eigen lapje grond. Daar waar inteelt de regel was, heeft een gemengde cultuur op een beperkte oppervlakte de kruisbestuiving in de hand gewerkt. Is het Vlaams expressionisme aan bloedarmoede, epigonendom en een uitgeholde beeldtaal roemloos ter ziele gegaan, dan zorgden Ensor en Magritte voor een eindeloze reeks buitenechtelijke afstammelingen met Marcel Broodthaers als de *dauphin der bastaards*. In de jaren zeventig was het succes van een kunstenaar afhankelijk van de mate waarin hij zich tot een van de heersende strekkingen bekende. Door het uiteenvallen van de modernistische eenheidsstijl wordt vandaag de nadruk gelegd op wat de kunstenaar van de anderen onderscheidt in plaats van wat hem met de anderen verbindt. Dit zoeken naar het specifieke van de *Einzelgänger* impliceert eveneens een hernieuwde belangstelling voor kleinere gebieden aan de periferie van de grote stromingen.

Uiteraard heeft de recente interesse voor kunst uit Spanje, Scandinavië, de Sovjetunie en België evenveel te maken met de uitbreiding van de kunstmarkt (de vraag naar gevestigde waarden is groter dan het aanbod), het verwende en wispelturige gedrag van de verzamelaars, een snobistische drang naar vernieuwing en een nieuwsgierigheid naar het exotische, als met een oprechte belangstelling voor het wezenlijke van een nauwelijks gekende cultuur.

Dat België met de benoeming van Jan Hoet als directeur van de negende Documenta uit deze situatie een extra-voordeel haalt, is evident. De internationale kunstwereld kijkt niet alleen naar zijn verwezenlijkingen, maar vraagt zich af op welke mestvaalt zo een zeldzaam ras kon wortel schieten.

Elke kunst is in oorsprong regionaal. Ofwel adopteert de regionale kunstenaar internationale tendensen die regionaal worden ingekleurd, ofwel creëert hij vormen die internationaal aanvaardbaar zijn, ofwel beoefent hij een regionale kunst die (door promotie) internationaal wordt opgedrongen. Dit laatste geval onttaardt meestal in een blitzfenomeen. De kunstenaars die ons hier interesseren zijn diegenen die in staat zijn om hun lokale situatie – die niet noodzakelijk door geografische, politieke of artistieke factoren bepaald wordt – in een universele vorm te gieten.

De mate waarin een kunstenaar de wereld iets bijbrengt, is de mate waarin hij zijn persoonlijke problematiek toetst aan die van zijn omgeving en zo zijn specificiteit in een internationale taal tracht weer te geven. Zonder identiteit – wat wij het Zweedse van Bergman, het Colombiaanse van Marquez, het Amerikaanse van Warhol en het Belgische van Broodthaers noemen – is een authentieke en universele kunst niet mogelijk.



Raoul de Keyser (1930)

Hal (3)

1985

Olieverf op doek, 60×50 cm

Museum van Hedendaagse Kunst,

Gent

Fotobruikleen MHK, Gent

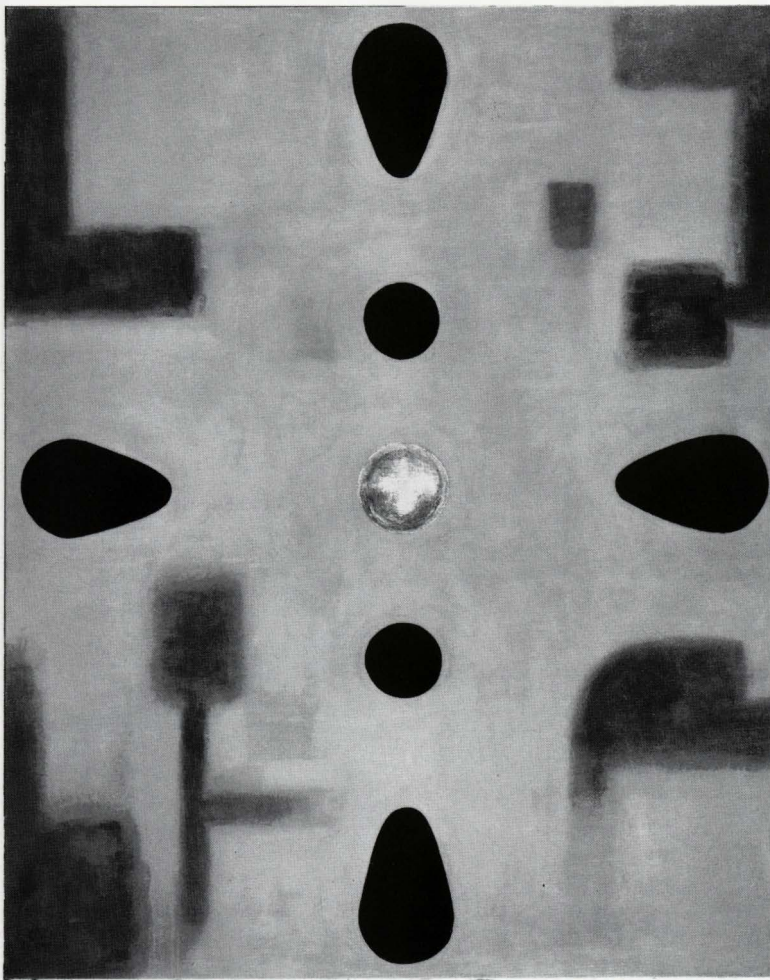
Roger Raveel (1936)

Vrouw aan het ovaal van een tafel

1984

Olieverf op doek, 100×135 cm

Privé-verzameling



Marc Maet (1955)
Zevenkruis
 1987
 Acryl op doek, 300x240cm
 Jack Shainman Gallery, New York
 Fotobruikleen MHK, Gent

Internationale stijl en regionale eigenheid Vercruysse versus De Cordier

In dit verband lijkt het interessant om het werk van **Jan Vercruysse** (° 1948) en dat van **Thierry de Cordier** (° 1954) even nader te bekijken. Allebei zijn ze vrij snel internationaal doorgebroken: Vercruysse door zich geruisloos in de internationale context in te schrijven, De Cordier door er vrijwillig afstand van te nemen. Vercruysse komt uit de wereld van de kunst. Als galerijhouder (hij was korte tijd bezieler van de Elsa von Honolulu-Loringhoven galerie in Gent) en theoreticus, wist hij voor zichzelf probleemloos het te bespelen terrein te effenen. Zijn hermetisch en intellectualistisch werk is enkel leesbaar vanuit de wereld van de kunst en haar geschiedenis. Medeplichtig aan het milieu, situeert hij zichzelf in een internationale context (persoonlijke gegevens over zijn herkomst worden angstvallig verzwegen of opzettelijk vervalst) van waaruit hij de klassieke verworvenheden van de kunst recupereert, bekritiseert en ter discussie stelt.

De Cordier vertrekt vanuit zijn eigen milieu dat hij doelbewust reduceert tot zijn familie en een landelijke omgeving. De grens tussen leven en kunst is hier minder streng. Zijn oeuvre bestaat uit een attitude die gekenmerkt wordt door het "verwerpen" van de kunstwereld en een vrijwillig isolement waarbij het regionale element (hij noemt zichzelf "*Moi Th. de Cordier né en Flandre le 17 juin 1954*" of "*de Meester van Schorisse*") in een persoonlijke beeldtaal geïdealiseerd wordt.

Beweegt de ene zich in de fluwelen salons van de kunstgeschiedenis, de andere in het slijk van moeder aarde, allebei staan ze even sceptisch tegenover de communicatieve waarde van de kunst. Vercruysse tracht dit op te lossen door de kunst te beschouwen als een systeem dat enkel op zichzelf werkt, De Cordier door kunst en leven gelijk te stellen, door de kunst op te heffen en zijn manier van leven naar voor te schuiven. Beide romantische zielen vertegenwoordigen verschillende aspecten van de 19e-eeuwse kunst: het decadente dandyisme en een nostalgisch *retour vers la nature*. De zelfingenomen kunstenaar is gedoemd tot eenzaamheid. Zijn werk wordt gekenmerkt door een vermoeide fin-de-siècle sfeer. Verder heeft beider werk een uitgesproken literair en theateraal karakter. Vercruysse debuteerde in de visuele poëzie en De Cordier met een geschreven wereldtoespraak. Beiden treden ze op in hun eigen werk.

Marcel Broodthaers en de erfenis van Magritte

Voor de jongere generaties is **Marcel Broodthaers** (1924-1976) zowat het prototype van de Belgische kunstenaar. Als één van de weinigen wist hij zichzelf vanuit een regionale context – waarvan hij het clichématig karakter niet schuwde, integendeel, hij maakte het tot zijn handelsmerk – tot een internationaal niveau te verheffen. Verschillende elementen uit zijn veelzijdige oeuvre: de relatie woord en beeld, de verhouding tussen de realiteit en de verbeelding, beeld en afbeelding, kunst en werkelijkheid, teken en betekenis, evidentie en vervreemding, zijn literaire achtergrond, zijn kritische houding, de theatrale mise-en-scène... gaan terug op

Magritte en worden vandaag in het werk van de huidige generatie teruggevonden.

Hierbij rijst de vraag of het hier gaat om een rechtstreekse invloed of om de wezenlijke kenmerken van een schizofrene cultuur – ontstaan op het grensgebied tussen de Latijnse en de Germaanse wereld, wiens eigenheid slechts bestaat uit de ontkenning ervan – waarvan Broodthaers als eerste een meesterlijke synthese bracht.

Indien er dan toch zoiets als een Belgische identiteit bestaat, dan wordt ze zeker gekenmerkt door een niet-dogmatische veelzijdigheid. De Belgische kunst heeft steeds iets ambigu, ze zit vol tegenstrijdigheden. Ze verenigt frustratie en utopie, ze is tegelijk bescheiden en megalomaan, kritisch en relativerend, realistisch en fictief, anarchistisch en moraliserend, individualistisch en didactisch, ernstig en spottend, haar bronnen zijn meestal literair, haar uitingsvorm narratief en haar vormgeving eerder additief dan selectief.

Als er in de 20e eeuw één Belgisch kunstenaar wereldwijde erkenning kreeg, dan is het wel Georges Remi (1907-1983), beter gekend onder zijn initialen R.G. (spreek uit Hergé). Zijn Kuifjesboeken bezitten ongetwijfeld alle karakteristieke kwaliteiten van de hedendaagse plastische kunsten in België: fantasierijke maar natuurgetrouwe, meestal zeer goed gedocumenteerde beelden, een klare stijl, een bijzonder oog voor het detail, een verzorgd decor, verhalend, ietwat belerend, zin voor het dramatische en boven alles, ... een merkwaardige verhouding tussen woord en beeld.

Utopische Einzelgänger uit frustratie en miskennis

Tot voor enkele jaren ontstond kunst in België vooral vanuit frustratie en ongenoegen. Politiek en economisch speelde België geen enkele rol. Wanneer er belangstelling voor onze cultuur bestond, beperkte die zich tot Rubens en Van Eyck. De Belgische kunstenaar mocht nergens meespelen. Op internationale biënnales leurden ambtenaren met ondermaatse heimat-kunstenaars. Ofwel reageerde men op deze situatie op een kritische manier, waarbij de miskennis in een vertoog verhuld werd. Strategieën werden ontwikkeld vanuit een defensieve houding. Kunstenaars als Jacques Charlier of Jef Geys gingen zich meer interesseren voor de manier waarop de kunstwereld functioneerde. Deze contesterende houding verwoordde zich vooral in pastiches en persiflages. Andere kunstenaars haalden hun schouders op en trokken zich terug in hun eigen wereld waar ze ongestoord konden verder werken. Zo ontwikkelden ze een persoonlijk oeuvre zoals dat van Panamarenko, dat net om deze reden erkenning kreeg. Het is vooral van deze onafhankelijke houding dat de huidige generatie de vruchten plukt. De Belgische kunstenaar heeft zich nooit verplicht gevoeld om aan de overheid, de musea of de kunstmarkt (die quasi onbestaande waren) concessies te doen. Een dergelijk klimaat leek dan ook de beste voedingsbodem voor dagdromen en utopische projecten.

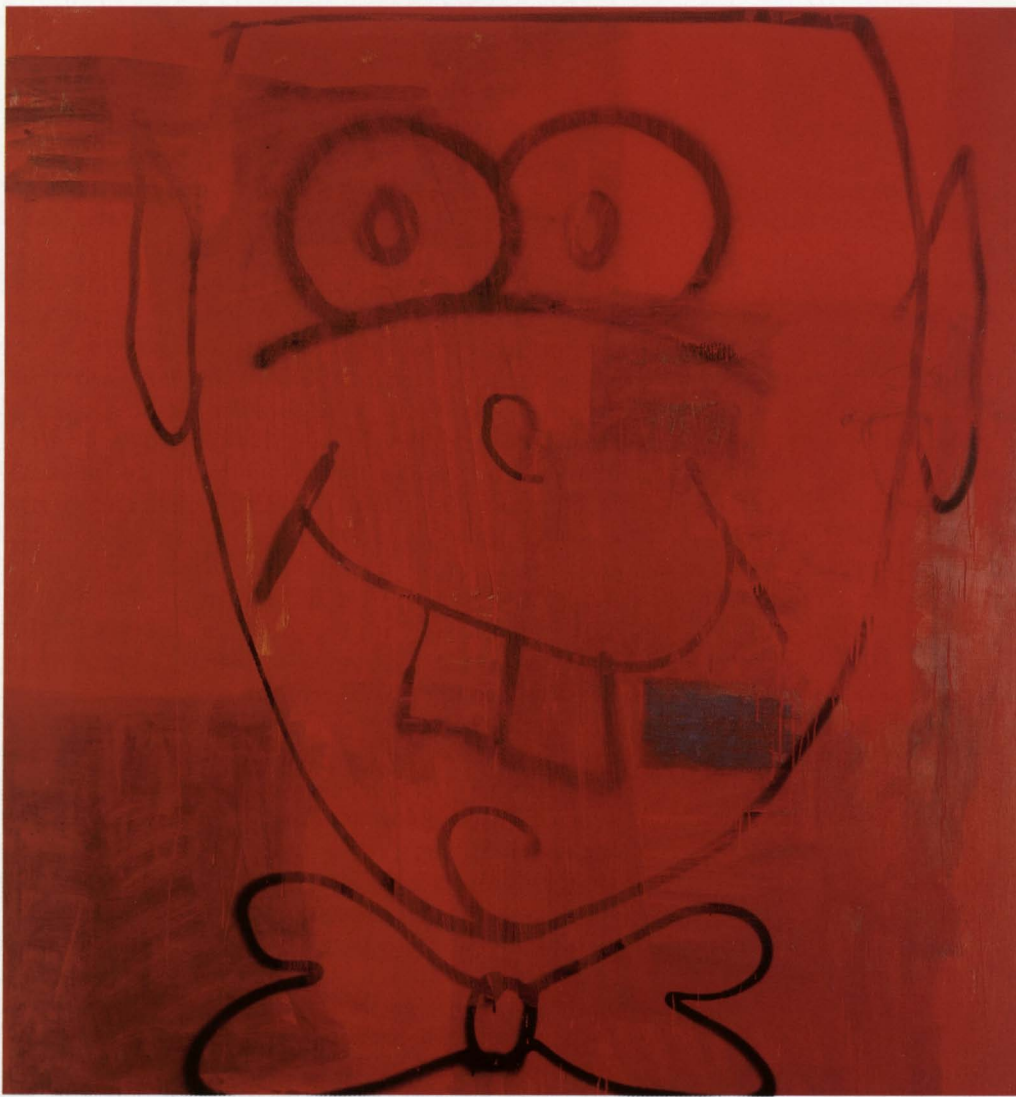
Door zijn utopische, soms megalomane attitude neemt de Belgische kunstenaar zijn dromen maar al te dikwijls voor de werkelijkheid die hij, zoals in de vleugellamme vliegtuigjes van Panamarenko, een sterk realistische vorm geeft.

In het werk van **Guillaume Bijl** lopen realiteit en fictie in een onontwarbaar kluwen door elkaar. Zijn eerste werken ontstonden eveneens vanuit een ontevredenheid met de lokale situatie. Zijn *S.O.S. Kunstlikwidatieproject* kaderde volledig in het socio-politieke klimaat van de jaren zeventig. Door het succes van de Amerikaanse *appropriation*-beweging (kunstenaars die zich in de traditie van Marcel Duchamp delen van de werkelijkheid toeëigenen), krijgt zijn werk buiten zijn wil om een theoretische onderbouw en een internationale betekenis die hij met zijn *Four American Artists* nog eens extra in de verf zet.

Toch behoudt hij zijn regionale anekdotiek. In de wereld die hij als een professionele regisseur in beeld brengt, is hij de enige protagonist. Bekommerd om een zo waarheidsgetrouw mogelijke weergave van zijn werkelijkheid en een onwaarschijnlijk oog voor het detail is hij afwisselend een hevig provocateur en een moraliserende genreschilder, die de mediocriteit van zijn omgeving op zeer accurate wijze en in drie dimensies weet weer te geven. De realiteit van **Leo Copers** is deze van de droom, oude sagen en legenden, mythische verhalen en andere produkten van de verbeelding. Door deze hersenspinsels concreet uit te voeren (*Werk gezien in een droom 30-31 januari 1984, Heksenbezempje, Vliegend tapijt, Het zwaard in de rots of Brandend water*) elimineert hij de grens tussen realiteit en fictie, realiseert hij het onbestaande, verzoent hij water en vuur.

Andere verhoudingen tussen realiteit en fictie, de werkelijke wereld en die van de kunst, vinden we eveneens terug in het werk van **Thierry de Cordier** (het vermengen van het verhaal van de “vermoeide filosoof” en de kunstenaar-kluizenaar met autobiografische elementen of het illustreren van een fictief verhaal met een daadwerkelijke levenswijze) en **Patrick van Caeckenbergh** (concretiseren van een imaginaire wereld met de kunstenaar als centraal referentiepunt).

Het illusoir werk van **Wim Delvoye** doet de wereld er anders uitzien dan hij in werkelijkheid is. Door de onverwachte combinatie van beeld en drager, object en afbeelding reveleert hij de meervoudige identiteit van ogenschijnlijk banale voorwerpen. De ons omringende werkelijkheid bestaat slechts bij gratie van een collectieve of een individuele interpretatie die volgens Delvoye een ruimer potentieel bezit dan men ons meestal wil doen geloven. **Luc Deleu** verandert aan het architecturale environment ontleende objecten van plaats of van houding om zo de relativiteit van de werkelijkheid (schaal en perspectief) aan te tonen.



Walter Swennen (1946)
Der rote Onkel
1989
Email, olieverf op doek,
168,5 x 174 cm
Verzameling Bernard Catz, Brussel

Leo Copers (1947)
Zonder titel
1984
Gas, rozen
Atelier 340, Brussel



Het vervreemdingseffect ontstaat bij **Jan en Paul Schietekat** door alledaagse gebruiksvoorwerpen te vervormen of te assembleren tot ogenschijnlijk nuttige instrumenten. Door het afleggen van hun nutsfunctie accentueren ze hun poëtische waarde, tevens hun enige reden van bestaan.

Patrick Corillon en **Ria Pacquee** trachten de fictie van hun verhaal door machtsargumenten (inscripties, officiële documenten en gedenkplaten bij Corillon, fotoreportages bij Pacquee) werkelijkheid te doen worden.

Taal - teken/woord - beeld

De relatie woord-beeld kent in de Belgische kunst een hardnekkig bestaan. Het was Magritte die de relatie tussen het geschreven woord en het geschilderde beeld voorgoed op de helling plaatste. Broodthaers debuteerde als kunstcriticus en dichter. Doorheen zijn ganse oeuvre haalde hij voortdurend verschillende picturale en typografische tekensystemen door elkaar. Jan Vercruyssen beoefende in zijn beginperiode een vorm van visuele of concrete poëzie.

Bij **Bernd Lohaus** bepaalt het woord, samen met het materiaal, de vorm en de opstelling van zijn sculpturen, hun betekenis. **Thierry de Cordier** en **Patrick van Caackenbergh** hanteren als vertellers eveneens het geschreven woord. Het plastische werk van **Patrick Corillon** functioneert uitsluitend via de begeleidende tekst.

De essentie van het werk van **Bruno Mistiaen** schuilt meestal in de titel. Ook in het recente werk van **Philip van Isacker** neemt het woord een essentiële plaats in.

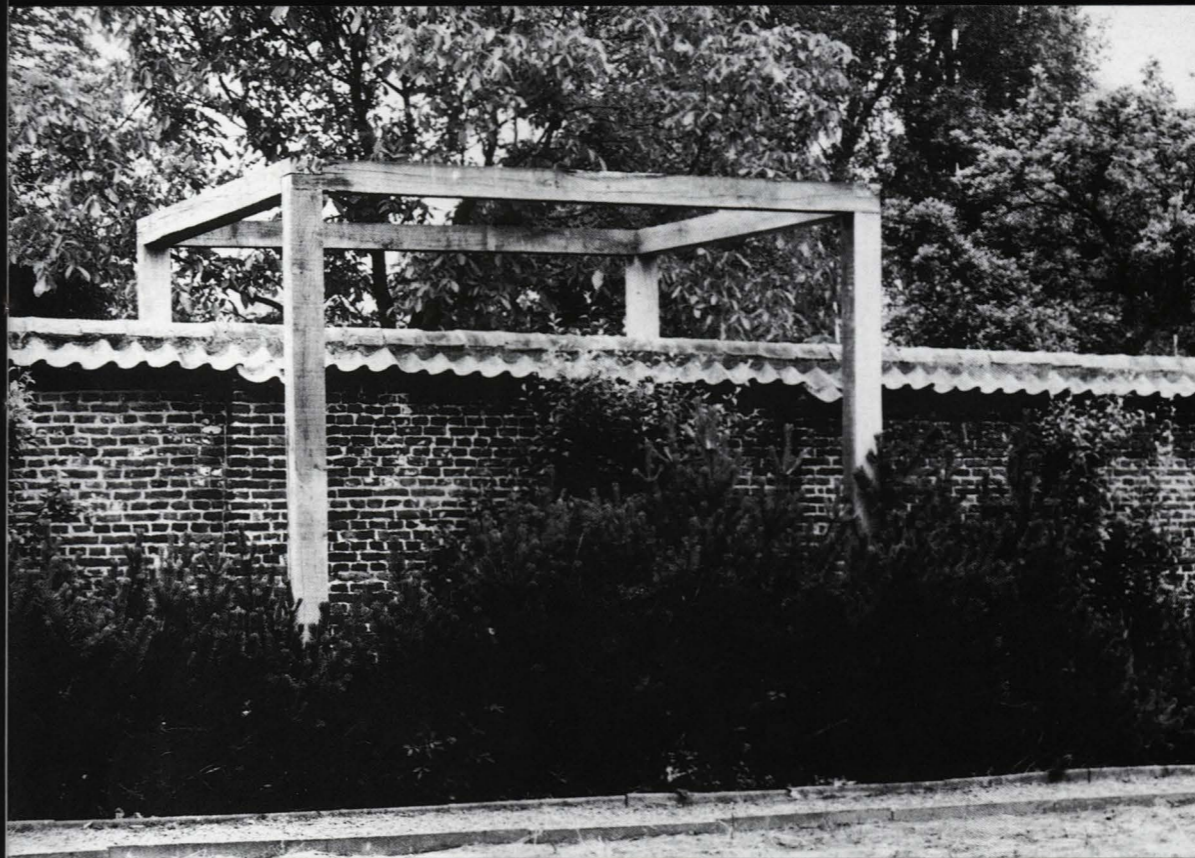
Door de geschreven taal plastisch te visualiseren tracht **Guy Rombouts** de kloof tussen woord en beeld te dichten. Elke letter van ons Romeins alfabet wordt vervangen door een constructief-plastisch element (bij uitbreiding ook door een kleur of een geluid). Hierdoor verandert hij elk woord in een twee- of driedimensionale vorm die al dan niet met het benoemde voorwerp samenvalt.

Doorheen een reeks afzonderlijke paneeltjes vertelt **Narcisse Tordoïr** een verhaal dat lineair kan "gelezen" worden. Zijn tekens vormen zinnen waarvan de betekenis enkel gevoelsmatig en associatief "verwoord" kan worden. In zijn beeldtaal maakt hij zowel gebruik van voorwerpen (bestaande vormen of plaasteren reliëfs), afbeeldingen (herkenbare figuren en fotofragmenten) en tekens (kleurvlakken, abstracte vormen en pictogrammen), als van de lege ruimte tussen de panelen, doorkijken en spiegels. Voor de vorige Venetiaanse Biënnale (1988) waagde hij zelfs een flirt met het geschreven woord. Daar deze tekens in om het even welke volgorde kunnen gelezen worden, is de betekenis van zijn zinnen afhankelijk van de ervaringswereld en het associatief vermogen van de toeschouwer. Door de panelen haaks tegen de muur te plaatsen, evolueert zijn rechtlijnige grammatica naar een ruimtelijke ervaring. Het "lezen" wordt "perceptie".

Ook al is **Luk van Soom** een consequent beeldhouwer, toch is hij meer geïnteresseerd in de vorm op zich (als beeld, als teken, als signaal) dan in de problematiek van de ruimte. Evenals bij **Tordoïr** bestaat zijn werk uit een opeenvolging van vormen die binnen het reeksverband hun betekenis krijgen. Tot de basiselementen van zijn witplasteren vormtaal (de letters van zijn alfabet) rekent hij de voor de hand liggende constructieve elementen: bol, kegel, piramide, kubus, trommel en de oneindige zuil (*Elementen voor een vormtaal*, 1986), maar ook het ei (*Vormen van de zee*, 1984). In het plasteren ei zit, zowel symbolisch als vormelijk, zijn ganse oeuvre vervat. De picturale relatie tussen woord en beeld stimuleert **Walter Swennen** tot het oplossen van schilderkunstige problemen. **Marc Goethals** toont verschillende combinaties: woord en beeld vullen elkaar aan, spreken elkaar tegen, stoten elkaar af of heffen elkaar op. Dit leidt tot vreemde effecten, absurde situaties en grappige woordspelingen. Naar zijn eigen zeggen moeten *deze versierde vellen papier paden openleggen in het moeras van "vorm-inhoud" waar ik zo graag mijn tenten opsla. Het zijn dregschepen. Hoe diep het moeras is, kan je hier zien.*



Jan Vercruyse (1948)
Chambre I, II en III
 1985
 Mahogany-wood
 Fotobruikleen Galerij Joost Declercq,
 Gent



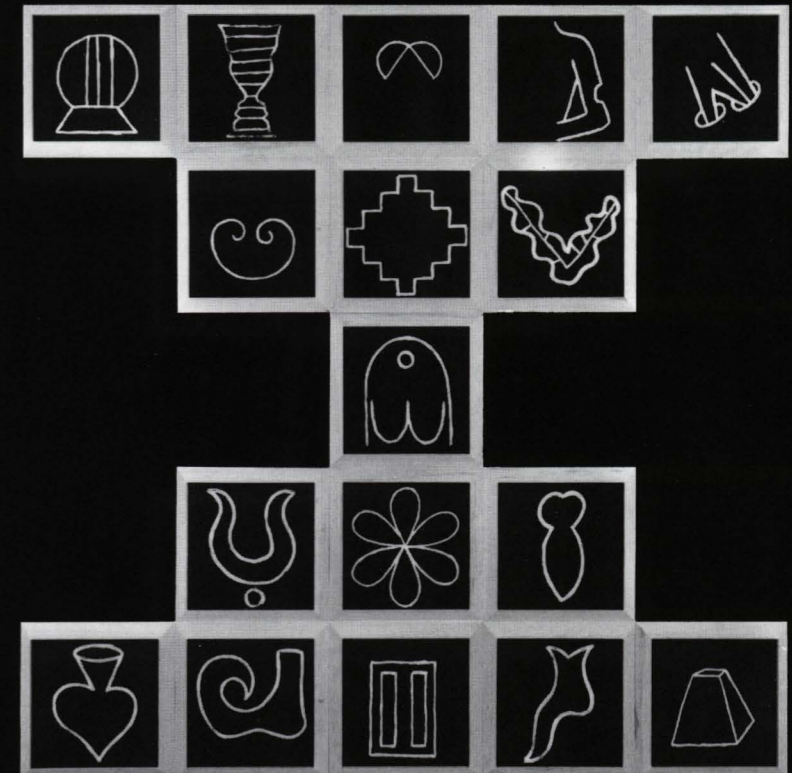
Ann Veronica Janssens (1956)
Installatie
 1988
 Eikehout, 375×350×350 cm
 Tielt Beelden Buiten, 1988
 Fotobruikleen Galerij Micheline
 Szwajcer, Antwerpen



Luk van Soom (1956)
**Waardoor het denken vormen
 aannam**
 1990
 Plaster, 160×80×60 cm
 Privé-verzameling
 Fotobruikleen Galerie Fons Welters,
 Amsterdam



Luc Deleu (1944)
Schaal & Perspectief
 1985
 Installatie met twee lichtmasten
 Investigations, Luik



Narcisse Tordoïr (1954)
Zonder titel
 1986
 Mixed media
 Fotobruikleen MHK, Gent



Thierry de Cordier (1954)

Lijdensvanger

1988

Astracan, hout, ijzer, leder, olievert,

plaafter, textiel, urine, boomwortels

Puycelsi (Zuid-Frankrijk)

Fotobruikleen Mercatorfonds



De geslotenheid van het discours

Het zoeken naar een alternatieve (beeld)taal ontstaat vanuit een behoefte om ideeën en gevoelens over te dragen die in een gangbare taal niet communicatief bleken te zijn. Maar het hermetisch karakter van een persoonlijke verwoording duidt evenzeer op de onmogelijkheid om op een bevredigende manier te communiceren. Ondanks de didactische bedoelingen van Guy Rombouts en Monika Droste blijft het *Azart* voor niet-ingewijden onverstaanbaar. De geslotenheid van het discours leidt tot een intimistische, een verstomde en in sommige gevallen zelfs tot een autistische kunst. De communicatieve functie wordt opgeofferd aan de aantrekkelijkheid van het enigma. Als kunstenaar is **Thierry de Cordier** op zoek naar de plaats van het individu in deze wereld. Om zich ten opzichte van de anderen te situeren moet hij zich tegelijk met hen associëren en zich van hen distantiëren. Een van zijn vroegste werken, een Vlaamse berghut op het dak van een verlaten fabrieksgebouw (Gent, Antichambre, 1986), was in de eerste plaats een ontmoetingsoord voor verwante geesten. Zijn werk straalde een menselijke warmte uit, het onthaal was er hartelijk en chaleureus. De podia voor zijn wereldtoespraak, eenzaam in de bergen, onhoorbaar in de steenwoestijn of gewraakt door de plaatselijke autoriteiten (Lambertikirche, Munster), getuigen van een behoefte om zich (verbaal) uit te drukken. Maar gelijktijdig manifesteert zich een zekere gêne, een moedeloosheid. De filosoof is *fatigué*, hij schrijft een *livre pour moi-même* en laat zijn tong kortknippen. *Je n'ai rien à voir avec la XXième siècle*. De wereldtoespraak wordt onherroepelijk doorgestreept.

Wandelt Thierry de Cordier als een *Wolkman* in zijn eigen hoofd, dan creëert **Patrick van Caeckenbergh** zijn eigen imaginaire wereld, die evenals die van De Cordier autobiografische elementen bevat, maar zonder de behoefte om deze expliciet naar buiten te brengen.

Van Caeckenbergh is een even boeiend verteller, maar zijn verhalen zijn vrijblijvender, relativerend, minder moraliserend en voorzien van een gezonde dosis humor.

Willem Cole (1957)
Je vous donne des fleurs
 1987
 Metaal, bloemen en vaas
 Privé-verzameling

Philip van Isacker (1949)
Afgeknotte piramide
 1986
 Klei en staal, 88,5 × 88,5 × 102 cm
 Chambres d'Amis, Gent



Het oeuvre van **Willem Cole** bestaat uit een voorzichtige exploratie van de hem omringende wereld. Daar het beleven van zijn omgeving uitsluitend gebaseerd is op menselijke relaties, fungeert zijn werk als een existentiële zoektocht naar de mogelijkheden (of onmogelijkheden) van de menselijke communicatie. Zijn uitgangspunt en tevens zijn belangrijkste thema wordt gevormd door de analyse van het kijken. Op voorwaarde dat de perceptie voldoende gediversifieerd kan worden, vormt ze de *conditio sine qua non* voor elke vorm van reflectie en communicatie. Maar ondanks de menselijke maat van zijn installaties en de goede intenties van de kunstenaar (*je vous donne des couleurs*) zijn de koud-metalen, afstandelijke en hoekige beelden ontdaan van elk gevoel. Door het niet adequate karakter van de (beeld)taal en het slecht geoefende waarnemingsvermogen van de lezer/toeschouwer raakt de kunstenaar die de onmogelijkheid tot communicatie proefondervindelijk vaststelt, geïsoleerd. *L'impossibilité d'être deux*. Paradoxaal genoeg creëert het stilzwijgend karakter van zijn denkbeeldige personages een grote aantrekkingskracht die de toeschouwer ertoe aanzet zijn eigen verlangens duidelijker te formuleren.

Theatrale mise-en-scène

Omdat de Belgische kunstenaar niet dezelfde zin voor abstractie bezit als bijvoorbeeld zijn Nederlandse collega – echt abstracte kunst, evenals louter conceptuele richtingen hebben in België nooit veel kans gemaakt – heeft hij eerder de neiging om ze in een theatrale mise-en-scène in beeld te brengen.

Dit doeltreffende stijlprincipe kent reeds een lange geschiedenis. Denken we maar aan het kijkdooskarakter van de middeleeuwse tabernakels en de interieurs bij de Vlaamse primitieven, de relatie tussen Bruegel – de wereld is een schouwtoneel – en de rederijkers, de barokke theatraliteit van Rubens en dichterbij ons de schilderijen van Ensor (het masker als theatraal element bij uitstek), de stationsdecors van Delvaux en de effectieve decorstukken, repoussoirs en roodfluwelen gordijnen bij Magritte, die de wereld beschouwde als een theaterdoek dat hem voor de ogen hing (*la ligne de vie*).

Marcel Broodthaers vestigde de aandacht op de theatrale opstelling van het museum. Het decor (*Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers*, Londen, 1975) bepaalt de steeds wisselende context waarbinnen de kunst systematisch wordt in vraag gesteld.

Het meest onmiddellijke verband met het theater vinden we bij **Jan Fabre** waar de grens tussen werkelijke decorstukken en autonome sculptuur geruisloos verdwijnt.

Jan Vercruyse gebruikt het theatrale dan weer als stijlfiguur voor de vergangen utopie (*A la mémoire de ce qui n'a jamais existé*), **Jan van Oost** voor de mise-en-scène van het vanitas-motief. **Philip Huyghe** reduceert het romantische landschap tot een groteske maquette waardoor de toeschouwer heel even het gevoel krijgt zelf demiurg te zijn.

Het theatrale kan eveneens geassocieerd worden met de barokke bombast van de draperie-sculpturen van **Lili Dujourie** en de pathetische video-installaties van **Marie-Jo Lafontaine**.

Maar misschien beantwoordt het werk van **Guillaume Bijl** nog het meest aan een theatrale encensering met de kunstenaar als enige, zij het dan wel onzichtbare protagonist.

Dat een theatrale stijl zich vooral leent tot het uitdrukken van een romantisch gedachtengoed – het spleen van Vercruyse, de decadentie van Van Oost, de ideale schoonheid bij Marie-Jo Lafontaine – komt in bovenstaande opsomming duidelijk tot uiting. Maar het werk van **Ludwig Vandevelde**, de meest door de romantiek geïnspireerde kunstenaar, is allesbehalve theatraal. Zijn centrale thema is de melancholie, een geestelijke onrust als gevolg van de onmogelijkheid tot het bereiken van harmonie en perfectie. Ondanks het monumentaal karakter van zijn ruimtelijk werk, behoudt het steeds zijn intiem karakter. Hier geen misplaatste retoriek maar een ingetogen sacraliteit die gebaseerd is op het gebruik van sterk symboolgeladen materialen zoals hout, metaal, rozen, kalk en zout, waarmee elementaire thema's als kennis, macht, moraal, liefde en dood worden uitgedrukt.

Conceptuele erfenis - Minimale vormgeving

Naast de kunstenaars die de Belgische identiteitscrisis gebruiken als drijfveer of als onderwerp van hun artistieke bezigheden – hoe meer het koninkrijk uit elkaar scheurt, hoe meer men zich van zijn (gebrek aan) identiteit bewust wordt en hoe explicieter men zich (al dan niet terecht) op een gemeenschappelijke erfenis gaat beroepen – zijn er ook anderen die zich eerder aangetrokken voelen tot een internationale context en verder bouwen op de verworvenheden van de hedendaagse kunst, meer bepaald die van de minimale en de conceptuele stromingen. Situeert de thematiek in het werk van **Didier Vermeiren** (de problematiek van de sokkel), **Richard Venlet** (de relatie tussen het picturale en het sculpturale binnen een ruimtelijke context) en **Ann Veronica Janssens** (de ruimtelijke verhouding tussen sculptuur en architectuur) zich hoofdzakelijk binnen de kunst, dan raken **Philip van Isacker** en **Willem Cole**, ondanks hun strenge vormgeving via de perceptie eveneens een sociale en sociologische dimensie. Het systematisch onderzoek dat **Paul Gees** in zijn geïntegreerde of vrijstaande sculpturen verricht naar de uiterste mogelijkheden (densiteit, spankracht, weerstandsvermogen) van zijn natuurlijke materialen resulteert in een gespannen verhouding tussen het beeld en zijn ruimtelijke omgeving.

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard

De Belgische kunst wordt blijkbaar niet gekenmerkt door een gemeenschappelijke stijl, gelijkaardige thema's of eenzelfde attitude. De gemeenschappelijke erfenis van de Belgische kunstenaars bestaat uit de geschiedenis van de hedendaagse kunst en een eenzijdige bewondering voor Marcel Broodthaers die ze elk om verschillende aspecten van zijn veelzijdig oeuvre appreciëren.

Tevens is ook de Belgische kunstenaar een kind van zijn tijd en dus ontvankelijk voor een (internationaal) klimaat dat ietwat weemoedig als de *Zeitgeist* omschreven wordt.

De lokale productie is dan ook doordrenkt van de algemene tendensen die de kunst van de jaren tachtig haar specifiek karakter verleend hebben: een sterk individualisme, gepaard aan een hermetisch karakter; heimwee naar de verloren utopieën en een fin-de-siècle sfeer die zich uit in een hernieuwde belangstelling voor de romantiek; een moraliserende ondertoon; een herwaardering van het objectkarakter van het kunstwerk en een fascinatie voor de schone schijn.

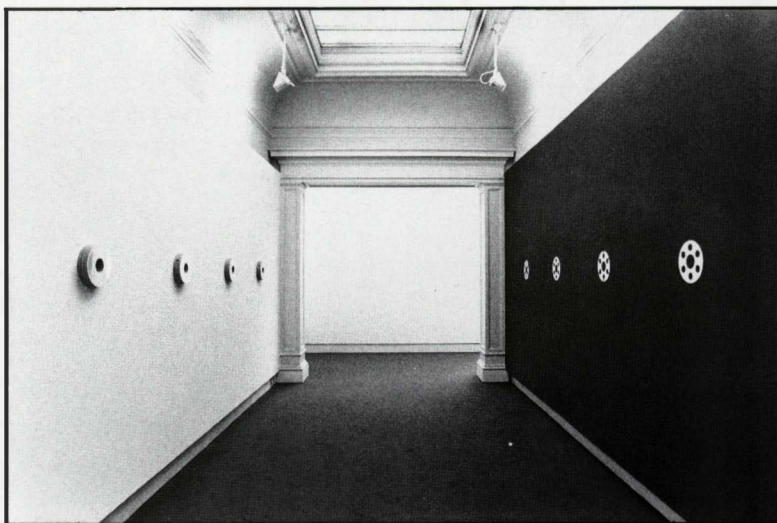
In welke mate de Belgische kunst zich van de internationale onderscheidt, is moeilijk te definiëren. Mogelijks is net dit onderhuidse, onuitgesproken karakter haar belangrijkste kenmerk.

De recente belangstelling voor de Belgische kunst is niet het gevolg van een georchestreerde promotiecampagne – noch het Ministerie van Cultuur, noch de galerieën hebben daar ooit de middelen voor gehad – maar afhankelijk van externe factoren die niet rechtstreeks in verband staan met de kwaliteit van de lokale productie.

De Belgische kunst uit de jaren zestig en zeventig bezat ook internationale kwaliteiten maar kende niet dezelfde belangstelling. De nationale kunstscène was eerder receptief.

Vandaag ligt de Belgische kunst goed in de markt. Ook al blijkt dit fenomeen, gezien de wispelturigheid van de marktmechanismen, van korte duur te zijn, de Belgische hedendaagse kunst staat voor het eerst in haar geschiedenis voor een situatie waarbij op internationaal vlak een belangrijke continuïteit kan worden uitgebouwd.

Lieven van den Abeele



Richard Venlet (1964)

Installatie

1988

Aluminium op MDF, beschilderde muur

Fotobruikleen MHK, Gent /
Art & Projects, Amsterdam

Jan van Oost (1961)

Zonder titel

1988

Mixed media
MHK, Gent



Jacques Charlier (1939)
La Poésie
1987
Acryl en diverse technieken,
600×210 cm
Privé-verzameling



Lili Dujourie (1941)
Cresse, l'horizon de la nuit
1983
Fluweel, ijzer en hout
230×135×35 cm
Fotobruikleen Galerij Joost Declercq,
Gent

Plaatsbepalingen

Geys, Bijl, Charlier, Vercruyse, Dujourie, Vermeiren, Rombouts/Droste. Kunst extra muros, kunst die zich verschanst in de kunst, kunst als een brug tussen wereld en beeld. Positiekeuzes in de jaren tachtig.

Twee op drie Ensors zijn vals, legt de krant "De Morgen" Ensor-kenner Marcel de Maeyer in de mond. "Twee op drie mij ter authenticering voorgelegde Ensors zijn vals", precizeert De Maeyer twee dagen later op de BRT-radio. Waarom zegt hij niet gewoon: alle Ensors zijn vals, dan zijn we een poos van een pak ellendige speculanten verlost. Wie zonder baatzucht behoefte heeft aan kunst, herkent Ensor altijd. In de oogopslag van de schuldige maskers en de ernst van het kale vertoon, de verteltrant van de geraamtes, de ringen van de schildpad, de zwakke schouder van de neger-goochelaar.

Ook het leeuwedeel van de Magrittes zijn vals. De paar tientallen echte bevonden zich tot voor kort in een zwaar bewaakt châlet in Zwitserse art deco. Nabij Lüzern, pardon. Helaas, de Handlangers van de Tovenaar hebben de Aanslag en de Verkrachting (2x) beraamd, de Wetten van de Zwaartekracht opgeheven en het Universum ontmaskerd. Een beetje een Roversnatuur, op de Drempel van de Vrijheid!

Over Marcel Broodthaers hoeven we het al helemaal niet te hebben. Voor honderd procent vals! En hij gaf het zelf toe: "Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie (...) L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je me mis aussitôt au travail."

De kunst die reflecties laat zien over haar positie, haar identiteit en haar strategie tegenover de geschiedenis, de actualiteit en de toekomst van de wereld, is conceptueel. Uiterlijk aan het eind van de jaren zeventig hadden in België de belangrijkste verdedigers van de conceptuele dimensie (in de breedste zin van het woord) in de kunst hun plaats en de oriëntatie van hun oeuvre bepaald. Door de actie van Ensor, Magritte en Broodthaers verlost van de echtheidsvraag, konden zij een stap verdergaan: alles wat niet met het blote oog als vervalst, of als makkelijk te vervalsen herkenbaar was, interesseerde hen niet. Het enige wat zij zich afvroegen was of hun werk juist was. Of het beeldend, filozofisch, maatschappelijk klopte. Of het op de plattegrond van de wereldveldslag de enige stelling had ingenomen die het met hand en tand hoorde te verdedigen: de waardigheid van de kunst. Hoever zij daarmee aan het eind van het decennium zeventig opgeschoten waren, toonden zij op de tentoonstelling "Inzicht/Overzicht" (1979) in het Museum van Hedendaagse Kunst in Gent. Deze tentoonstelling en haar kunstenaars waren, door de feitelijkheid van de Belgische situatie toen, marginaal. Betekenisvolle publieksrespons, kunstkritiek, media-aandacht, galerie-support, overheidssteun, internationale uitstraling: het ontbrak allemaal. Dat had het zelfvertrouwen van de kunstenaars niet aangetast. Zij wisten zich artistiek geïnspireerd en moreel gesteund

door wat in Europa en Amerika gebeurde. (Binnen het bestek van dit artikel wordt abstractie gemaakt van de invloed van de toen internationaal toonaangevende minimale en conceptuele kunst van Donald Judd, Carl Andre, Joseph Kosuth, Art & Language, van Arte Povera: Luciano Fabro, en van de sjamaan uit Kleve, Joseph Beuys.)

Zij wisten dat het tij zou keren, al wisten zij niet wanneer. Aan de lotgevallen van een aantal onder hen, tijdens de Belgische boom van de jaren tachtig, is deze bijdrage gewijd.

De conceptuele dimensie in de hedendaagse kunst in België kan voor een belangrijk deel gevat worden vanuit het centrale oogpunt van de reflectie over de positie van kunst en kunstenaar. Het komt ons voor dat degenen die we moeten bekijken, hun stellingen in de jaren tachtig verfijnd hebben, beeldend complexer gemaakt, inhoudelijk gepreciseerd en geconsolideerd. Minder programmatorisch, minder theoretisch (de tijdgeest laat niemand onberoerd), maar naar ons gevoel niet minder radicaal. Er werd in nieuwe omstandigheden gewerkt. Initiatief 86/Chambres d'Amis in 1986 gaf een knal die resulteerde in ruime media-aandacht, nieuwe galeriers, overheidsimpulsen, internationale uitstraling. Deze verworvenheden houden grosso modo stand.

De reflectie over positie stellen we ons voor als een spanningsveld tussen twee extremen. We zullen enkel de verdedigers van de uiterste poolposities belichten. Aan de linkerpool figureren **Jef Geys, Guillaume Bijl** en **Jacques Charlier** omdat ze de kunst radicaal blootgesteld hebben aan niet-traditioneel artistieke invloedsferen: het sociale weefsel, de beeldenvoorraad uit het alledaagse leven, de populaire muziek, de horror en de kitsch, de politiek. Het was hun manier om zindelijkheid te scheppen in het huis van de kunst. Hun positie is er een van uiterste openheid: bij hen is de plaats van de kunst niet beveiligd, legitimeert zij haar bestaan niet uit de traditionele esthetische activiteit van schilderen of beeldhouwen, niet uit een aura van magie of religie. Zij meten de zin van de kunst af aan de vraag of zij een specifieke methode van beeldend onderzoek en kritiek kan leveren, waarbij het bewustzijn verruimd en de perceptie gescherpt wordt. Het is duidelijk dat Geys, Bijl en Charlier hiermee met open ogen het risico op zich genomen hebben, hun activiteit door de logica van haar radicale en lucide doelstelling uit haar status als kunst te zien geslingerd worden. Hoe sterk is de kunst buiten de muren? Alle drie hebben zij met hun in de jaren zeventig ontwikkelde methoden, nieuwe oplossingen aangedragen, met een beeldende impact die sterk genoeg was om op de voorgrond te treden in de verbeterde Belgische kunstsituatie. Tegelijk is hun werk van een bijna banale toegankelijkheid, het gevolg van de poreusheid van haar inhoudelijke keuzes.

Helemaal aan de andere kant van het conceptuele spanningsveld zitten drie kunstenaars bij wie de reflectie over positie en identiteit van de kunst eveneens zo radicaal is gevoerd dat zij hen vèr buiten het veilige kunstbegrip (esthetische categorie, peinture-peinture, sculpture-sculpture) geworpen heeft. Hun kritische en ondervragende activiteit heeft hen echter een richting doen inslaan die krek tegenovergesteld is aan die van Geys, Bijl en Charlier.

Jan Vercruyse, Lili Dujourie en Didier Vermeiren hebben het burgerlijke kunst(on)begrip uitgedaagd door de voorwaarden te scheppen voor kunst die zich in volstrekte autonomie tegenover welke andere werkelijkheid dan ook zou bevinden, door een kunst te ontwikkelen die geen support is van een literaire, maatschappelijke of beeldend-metaforische theorie, en die zich zelfbewust tot een zelfstandige zijns categorie verheft.

Hun middelen en hun doel zijn exclusief beeldend, hoewel zij de kijker de vrijheid geven om een schat aan culturele referenties te genereren. Deze kunst, werkend met een strenge economie aan middelen en een uitgepuurd plastisch eindprodukt, is gemaakt voor ingewijden. Zij heeft zich in zichzelf gesloten.

Het "Kempens Informatieblad" is sinds twintig jaar het basisplatform waarmee **Jef Geys** werkt om zijn acties, objecten, foto's en commentaren aan het publiek kenbaar te maken. Zijn werkterrein omvat niet alleen de beeldende taal, maar ook de media van de communicatie via het woord. In Balen, waar hij woont, heeft hij dan ook geen kunstatelier maar een informatiecentrum aangelegd. Daarin zitten meer dan 40.000 fotonegatieven en ook een zwaar knipselarchief met alle informatie die Geys denkt ooit nodig te kunnen hebben voor zijn "systeem".

In de lijn van het Verlichtingsideaal gelooft Jef Geys in de emancipatorische macht van het woord. Hij stelt vast dat het ingebed zit in een netwerk van gemanipuleerde communicatie, waaruit hij het wil bevrijden. Daartoe heeft hij een messcherpe tactiek ontworpen. Hij genereert vragen bij elke brok informatie die op hem afkomt. Hij is een leraar, die zijn publiek stimuleert tot het stellen van vragen. Maar Jef Geys zou geen kunstenaar zijn als hij niet ook vragen zou hebben bij het beeld. Hij is zelf producent van voorwerpen, schilderijetjes, foto's die hij in het circuit van de beeldende kunst doet terechtkomen. Ze worden ook, netjes genummerd, gerangschikt op grote lijsten, in chronologische volgorde en dus gemengd met zijn anderssoortige acties in de kunstwereld.

Hij maakt sinds 1963 elk jaar twee identieke beelden van een ordinaire verpakking van bloemen- of plantenzaad, een grote versie in lakverf op paneel en een kleinere in gemengde technieken. Door hun plaatsing in een artistieke context, maar ook door een discreet esthetiserende camouflagebehandeling als object, worden zij door het publiek met enige weerzin in een esthetische categorie geduwd. Verder doordenkend op de pijnlijke kadansvorming in de jaarlijkse zaadbeeldproductie, zouden zij zich eigenlijk vragen behoren te stellen over de goede zin van deze daad.

Hoewel niet ongevoelig voor het mysterie en de magie van esthetische vormen en objecten, heeft Jef Geys de louter zinnelijke consumptie ervan als riskant ervaren. En de ultieme sacralisering vindt hij ronduit gevaarlijk. Al wat hij maakt zijn in laatste instantie gecamoufleerde vragen, die bij volgehouden doorzeuren de precieze materiële, economische en sociale context van de kunst blootleggen, zonder dat een harde kern van mysterie ooit helemaal opgehelderd wordt.

Voor Chambres d'Amis in 1986 koos hij nederige werkmanswoningen uit waarin hij deuren aanbracht die hij voorzag van de drie leuzen van de Franse Revolutie. Een naakte sociale stellingname, simpel, eenzaam, en haaks op de geest van de tijd, maar die de bezoekers met een bittere sociale realiteit confronteerde.

Met een hem op het lijf geschreven techniek van camouflage, organiseerde Geys in de jaren tachtig zijn intrede in het galeriewezen, dat hij voordien manmoedig had vermeden, en kookte hij zijn oude objecten in een eigentijdse presentatie. Deze strategische koerswijziging was ingegeven door de noodzaak om aan het gevaar van marginalisering te ontsnappen. De maquettes en aantrekkelijke doosjes, die hij in 1989 in galerie Jos Jamar tentoonstelde (gezamenlijk met de onschuldige modelletjes van de 14-jarige Gijs van Doorn), de geheimzinnige poppen, die hij dit jaar bij Meert Rihoux liet zien, bleven echter gerichte vragen uitlokken naar de realiteit omheen de kunst, extra muros.

An een moordend tempo heeft **Guillaume Bijl** in de jaren tachtig zijn droom luik na luik in vervulling gebracht: het laten zien van zijn tijd, de verbluffende reconstrueerbaarheid van de consumptiesamenleving. "En door het feit dat het zo reconstrueerbaar is, is het zo doorzichtig, en bijgevolg relativeer ik het in die mate! Hohoho!" dixit Bijl.

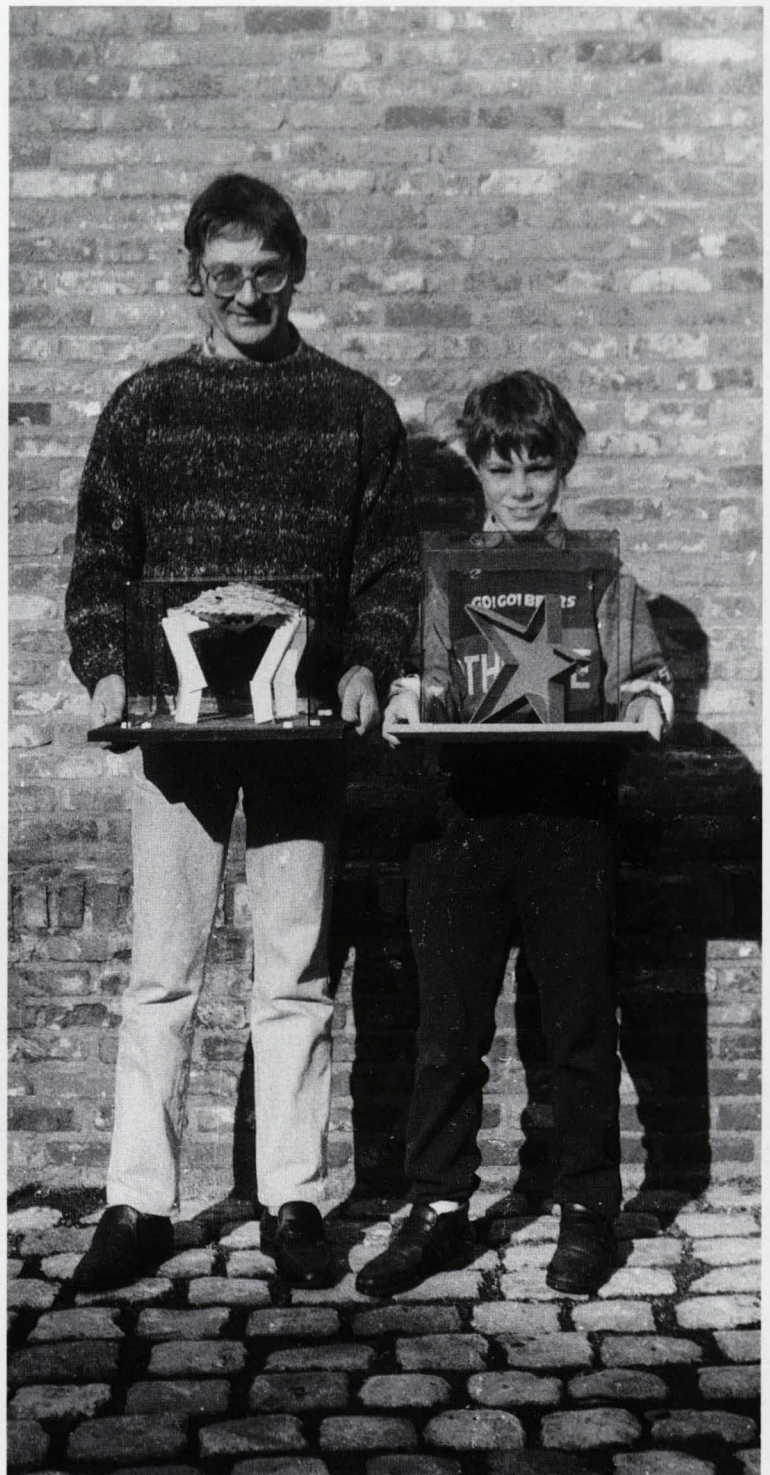
In 1977 was hij in de huid van een Belgisch overheidsambtenaar gekropen om een kunstliquidatieproject op te stellen. Ten gevolge van bewezen nuttelosheid behoorden alle kunst ruimtes voor meer praktische doeleinden geschikt te worden gemaakt. Of hij nu het Paleis voor Schone Kunsten (1981) tot psychiatrische kliniek transformeerde, het Museum van de Stad Parijs tot een Salon de Coiffure (1982) of het Stedelijk Museum van Amsterdam tot een Oosterse Tapijtenhandel (1985), altijd weer werden de uit de hengsels van de kunst geslagen ruimtes dienstbaar gemaakt voor commerciële, therapeutische, militaire of sportieve doeleinden. Op een ijzingwekkend monotone manier toont Bijl telkens weer een ander fragment van menselijke vervreemding, lelijkheid en troosteloze kilheid.

De kloeke eenvoud van Bijls basisconcept mag niet doen vergeten dat hij telkens ook een geconcentreerd en plastisch beeld probeert neer te zetten, met een manische zin voor details, en niet vies van beeldende referenties (ondermeer aan Thomas Schütte, Bill Woodrow, Joseph Beuys).

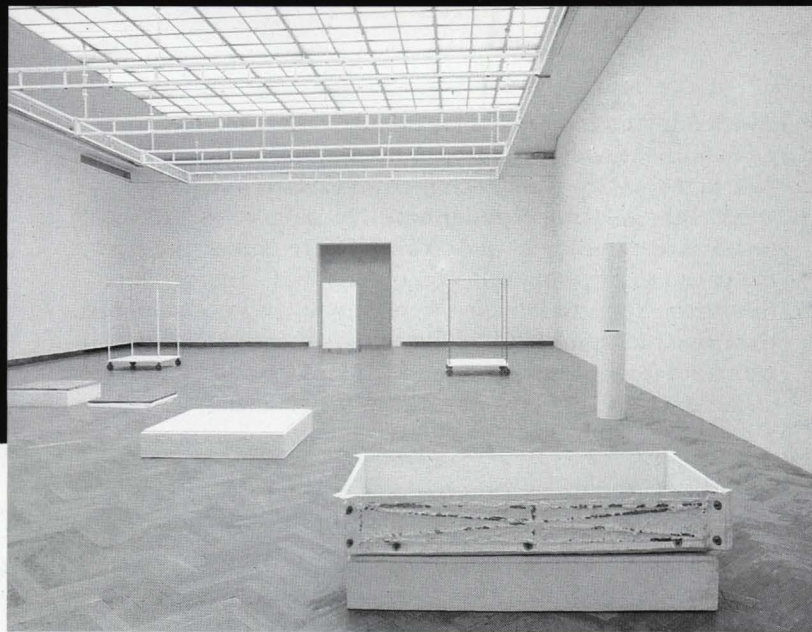
In 1989 introduceerde de kunstenaar, eerst in galerie Zeno X in Antwerpen, later in het tentoonstellingscircuit "Passages" (Waregem), een nieuwe variant op zijn werkwijze. In beide gevallen was niet langer een stuk kant en klare werkelijkheid in de kunstruimte getransplanteerd, maar een soort poppentheatertje met in de hoofdrollen monsterachtige zwarte vrouwenpoppen. Bijl reproduceerde daarmee mentale beelden (Woman is the nigger of the world, of de superioriteitswaan van de beeldschermcommunicatie) in een karikaturale encscenering.



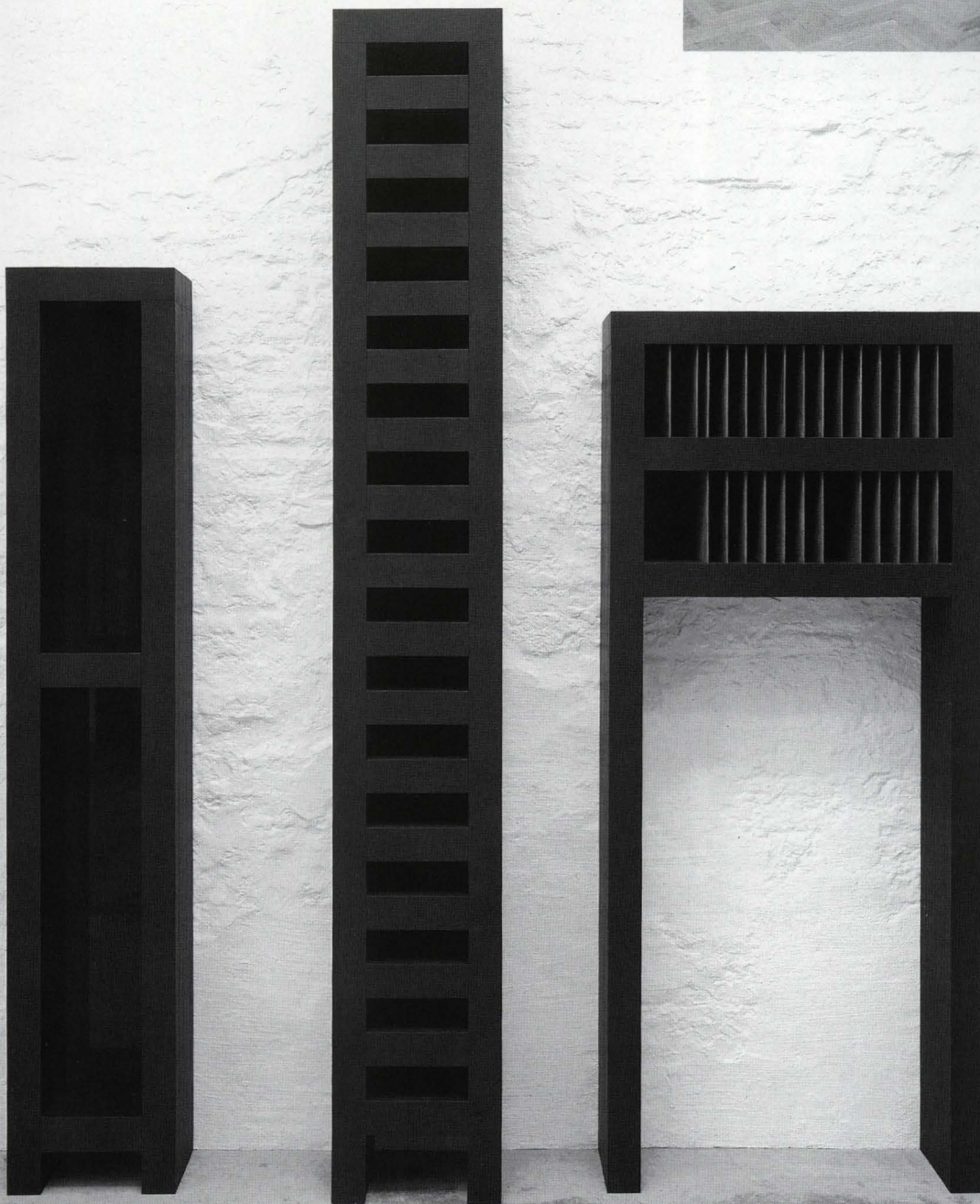
Guillaume Bijl (1946)
Sculpture Trouvée
 1987
Mixed media
Tentoonstelling Beelden Buiten, Tielt
Fotobruikleen Zeno X Gallery,
Antwerpen



Jef Geys (1934)
Jef Geys & Gijs van Doorn
 1986-87
Zwart-wit foto
Galerie Jos Jamar,
Knokke-Duinbergen



Didier Vermeiren (1951)
Zaalzicht
 1987
Paleis voor Schone Kunsten, Brussel



Jan Vercruyse (1948)
Drie zwarte Tombeaux
a en b: 1988; c: 1989
a: hout, pigment, vernis, blauw glas;
220×40×30 cm
b: hout, pigment, vernis;
280×40×36 cm
c: hout, staal, pigment, vernis;
210×90×30 cm
Fotobruikleen Galerij Joost Declercq,
Gent

De Luikenaar **Jacques Charlier** betrad de kunstwereld in 1964 toen hij als ambtenaar van de technische dienst van de stad, zijn existentiële vervreemding in de Brusselse galerie MTL projecteerde met het presenteren van banale werkfoto's van een collega-ambtenaar onder diens naam. Het was de start van een koppig volgehouden parcours van beeldende reflecties op basis van de analyse van het objet trouvé zoals het door Marcel Duchamp voor het eerst geponeerd was. Charlier deed dat telkens in een geest van kritische commentaar en persiflage op de esthetische modes van de dag.

Net zoals Jef Geys weigerde Charlier de over-esthetisering, de objectcultus, en introduceerde hij beelden die als discussie-objecten bedoeld waren. Zijn woekerende verbeelding nam daar amper genoegen mee, en stroomde ook uit in eigenzinnige rock-muziek van eigen makelij en in Uilenspiegelachtige striptekeningen, waarin hij (Ensor achterna) een surrealistische stoet van Belgische dwaasheden neerzette.

Alsof hij in 1986 plots zelf het slachtoffer van de irrationele, terreur zaaïende Dame Mode was geworden, werd hij in dat jaar tijdens drie belangrijke Belgische tentoonstellingen op de troon gehesen. Dame Mode, de zweep in de hand, bewaakte zijn griezelige, met de Satanische Geesten van Jean Ray en James Ensor gevulde Chambre d'Ennemis. Zijn schilderijenzaal in Initiatief 86 stond in het teken van het kwaad. Voor "In de Maalstroom" (PSK-Brussel) maakte hij de installatie *La Poésie*, een in middeleeuwse fantasieën gedrenkt resumé van de actuele poëtische situatie van de kunstenaar in België: gedwongen als deze is om een quasi lege, versterkte burcht te creëren, die hem tegen de buitenwereld moet beschermen.

Daarnaast bootste hij onverdroten en onder verzonnen namen perfecte kopieën van modernistische schilderijen na (zo in 1989 in de Galerie des Beaux-Arts waar hij een Schwitters-cocktail klaarmaakte), en gaf er eveneens onder valse namen zijn eigen kritische beschouwing bij. Een echte undercover-soloproduktie-unit. Wat is een kunstwerk waard als het perfect reproduceerbaar is? Hoe duf is het in het Gasthof zum Postmodernen?

Eenzelfde consequente kritiek op de situatie van de kunst ligt ten grondslag aan het werk van **Jan Vercruysse**, **Lili Dujourie** en **Didier Vermeiren**, maar ze heeft deze kunstenaars naar de andere pool gebracht. In plaats van het kunstveld open te breken en bloot te stellen aan contextuele betekenissen en referenties, hebben zij de kern van de door Charlier in *La Poésie* geformuleerde poëtische situatie naar de letter toegepast: zij hebben een nagenoeg lege, hermetisch voor de buitenwereld afgesloten burcht gebouwd, en zo de zuivere, concrete beeldende poëzie veilig gesteld.

Diep geworteld in de selectieve verwantschappen met de kunst van het meubelmaken, de minimal art van Donald Judd en de poëtica van Baudelaire en Mallarmé, ontwikkelde **Jan Vercruysse** in de jaren tachtig een samenhangend beeldend discours van respectievelijk *Kamers*, *Atopies* en ten slotte *Tombeaux*. Het zijn formeel en inhoudelijk logisch uit elkaar voortvloeiende articulaties van de leegte. Formele spiegelbeelden van een ontologische leegte, de niet-plaats van de kunst in de wereld, "onclassificeerbaar, volkomen origineel en onberekenbaar" (Roland Barthes), net zoals het beeld dat een minnaar van zijn geliefd wezen heeft.

De *Atopies* zijn als geënceneerde stillezens, geometrisch-abstracte composities in de ruimte, herinneringen wakker makend aan decoratieve interieurs, maar anderzijds toch weer te zeer met een witte tentoonstellingsmuur verbonden om louter als sculpturen en niet ook in relatie met schilderkunst bekeken te worden. In sommige werken van Vercruysse is de lege zwarte lijst het memoriaal van de afwezige schilderkunst, omdat die in deze wereld niet kan zijn. De recente *Tombeaux* zien eruit als het mortuaire salonmeubilair van de geest, in strakke, meestal zwarte, minimale vormen de leegte contourerend. In seriële orde op mekaar afgesteld — zoals in 1989 in Galerie Joost Declercq — brengen zij bovendien een klassieke Bach-partituur nabij; Vercruysse's mentale arbeid, verricht na onzuiverheid te eren, kweekt een dispositie voor absolute schoonheid. Naar het woord van Mondriaan: "Art has to be forgotten: beauty must be realized."

De beeldende activiteit van **Lili Dujourie** in de jaren tachtig lag voor een deel in het verlengde van het eenzame discours amoureux dat zij in het vorige decennium in een aantal korte video-films ontwikkeld had.

Daarin zagen we haar naakt wentelen op een bed, rokend wachten in een kamer, in spijkerbroek over de grond rollen, erotische heupbewegingen maken voor een groot raam dat uitgaf op de zee. Het in zichzelf gekeerde erotische betoog voltrok zich voor een statische camera, die langzame en sculpturale bewegingen registreerde.

Het filmische maakte plaats voor barokke, theatraal geënceneerde sculpturen, vooral uit fluweel. De kunst van Lili Dujourie werd een bevroren choreografie van plooiënval, ingesnoerde leegte die beeldende associaties kan genereren met Rubeniaanse barok en de ingetogenheid van Vlaamse Primitieven.

De felle kleurkracht en het tegen de muur aan gedrukte aspect van de werken, lieten haar arbeid inderdaad ook als schilderkunst interpreteren, hoewel hij enkel tot zijn recht komt als zijn ruimtelijk aura gerespecteerd wordt. Bij verschillende werken (onder andere het magistrale *Opus 8* uit 1984) is de suggestie van een alomvattend vacuüm scherp, en de geur van de dood doordringend: het dansante ritueel van weelderige vormen blijkt een oppervlakkig optisch effect, want onder de stoffen worden de skeletachtige structuren zichtbaar, opgespalkt als aangeklede geraamtes.

In het overgangswerk *Jeux de Dames* ontsnapte het fluweel, en daarmee de erotiek uit Dujouries werk, en kwam niet meer terug. In koel marmer en zwart gelakt hout is elke schijn van zinnelijkheid afgelegd, het gevoel is een schaduw in de nacht geworden, getuige het in acht delen geplande werk *Ibant obscuri sola sub nocte per Umbra* (1988). In België kreeg Dujourie nog geen belangrijke solo-tentoonstelling; wèl in Bonn (Kunstverein, 1989) en Grenoble (Le Magasin, 1990).

De uitdaging waarvoor **Didier Vermeiren** zich met zijn in formeel opzicht streng minimalistische sculpturen wou plaatsen, was het fabriceren van arbeid waarin de hele geschiedenis van de sculptuur present zou zijn, van Canova en Rodin tot Brancusi, David Smith, Carl André en Luciano Fabro. En dit allemaal terwijl het niet-geoefende oog bij Vermeiren alleen lege sokkels en domweg op elkaar geplaatste elementen ontwaart. Net als het betoog van Vercruyse en Dujourie speelt de inzet van het werk van Vermeiren zich af op het geïnterioriseerde en hermetische niveau, en zijn de referenties subtiel en onderhuids. De centrale proposities die hij in de jaren tachtig in zijn polyurethaan-werk, zijn sokkel-op-sokkels en zijn kooisculpturen, tot een samenhangend discours zou uitbouwen, waren al aanwezig in de eerste sculptuur die hij in 1973 realiseerde. De twee aan elkaar identieke elementen waren er al, ook de verticaliteit, de vloer was mee in het werk betrokken, het stuk had de hoogte van de ruimte van het lokaal waarin het tentoongesteld was. (Galerie Delta, Brussel, 1974) en er zat een val-effect in.

De sculpturen waarbij twee sokkels met ornamentale motieven op elkaar geplaatst werden — de bovenste met de kop naar beneden — hadden als actuele probleemstelling: waar begint de sculptuur? Was het bovenste gedeelte de sculptuur, en moest het onderste de traditionele sokkel-rol spelen? Voor Vermeiren maakte pas de totaliteit de sculptuur uit, terwijl de twee delen afzonderlijk als sokkels herkenbaar moesten blijven. (Vandaar het ornamentale aspect. Bij kubussen zou dat anders liggen.) Bij het polyurethaan-werk, dat aan de sokkel-op-sokkels voorafging, was ook al sprake van twee identieke, op elkaar geplaatste volumes, maar zij bestonden uit twee verschillende materialen en hadden dus een verschillende dichtheid. Van een sokkel wordt verwacht dat hij solider is dan de sculptuur die erop geplaatst wordt, maar Vermeiren ging omgekeerd tewerk. Wat hij erop zette (in lood of steen) was solider dan wat eronder zat (polyurethaan). Het polyurethaan registreerde het gewicht van het bovenste stuk.

De recente kooisculpturen hebben de formele complexiteit vergroot, de schijn van mobiliteit ingevoerd, het ruimtelijke aspect uitgebreid en een dimensie van tactieliteit gebracht door de gevoelige textuur van de plaasteren onderdelen. Met zijn grote solo-tentoonstelling in het Paleis voor Schone Kunsten (1987) kon Vermeiren aantonen dat zijn werk gelezen moest worden als een ensemble, dat er sprake was van een doorlopend proces in plaats van verschillende periodes en breuken. Het waren wezenlijke uitspraken over mogelijkheden en onmogelijkheden van de sculptuur op het eind van de jaren tachtig.

Pal in het midden tussen beide polen opererend: **Guy Rombouts** als ontwerper van de plastische taal "Azart", een alternatief voor de eendimensionele communicatiemogelijkheden van het Romeinse alfabet, een educatief, poëtisch en beeldend project dat inmiddels samen met Monica Droste verder uitgewerkt en verfijnd is. De formele basis van hun werk is grafisch-lineair, omdat elke lijnvorm perfect om te zetten is in een Romeinse letter, en elk werk een volkomen leesbare uitspraak bevat. Met die sleutel in handen kan je het Azart zien als een brug die je naar believen van de wereld naar het beeld of andersom brengt, hoewel het spannendste is, midden op de brug te blijven staan.

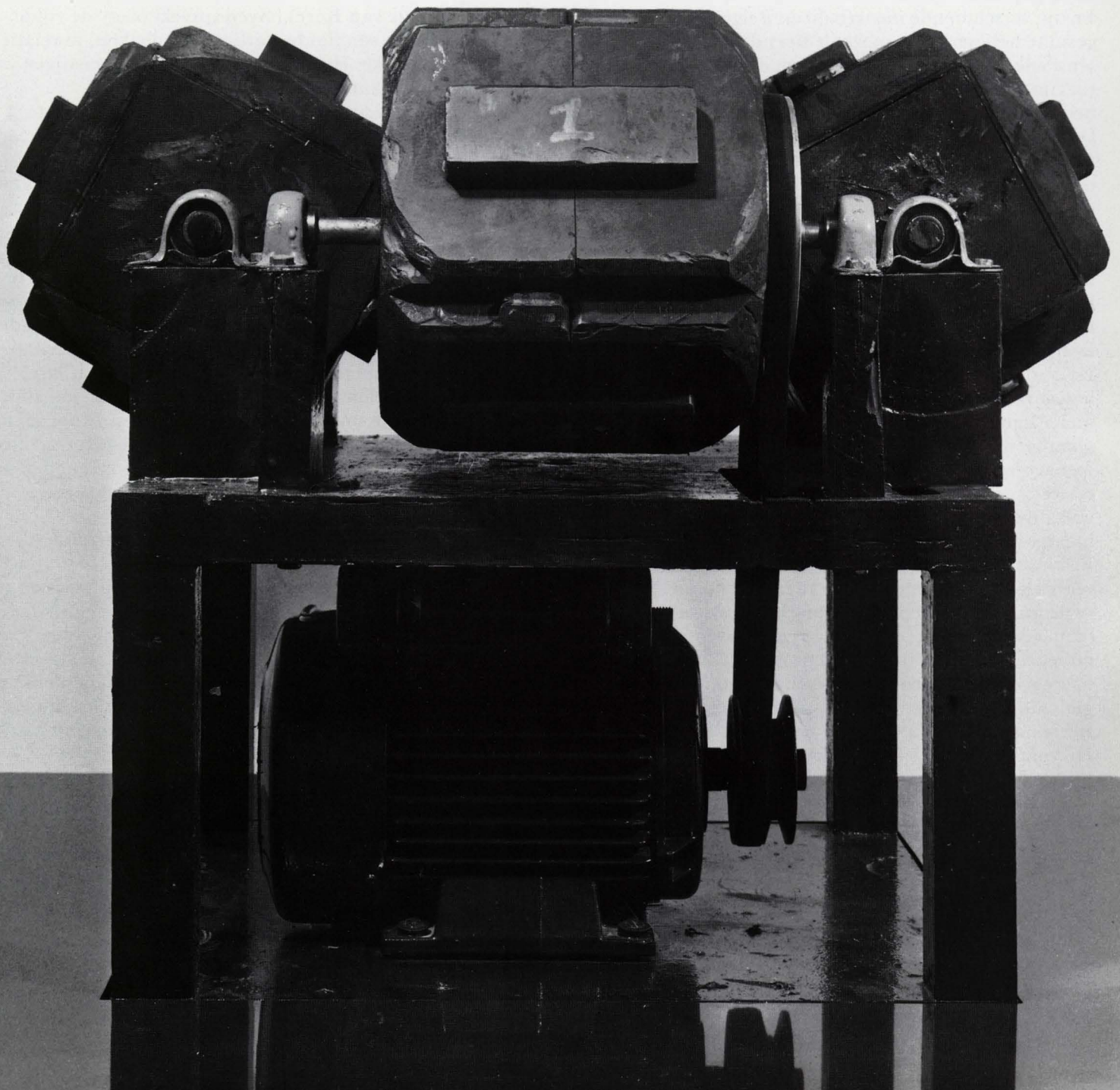
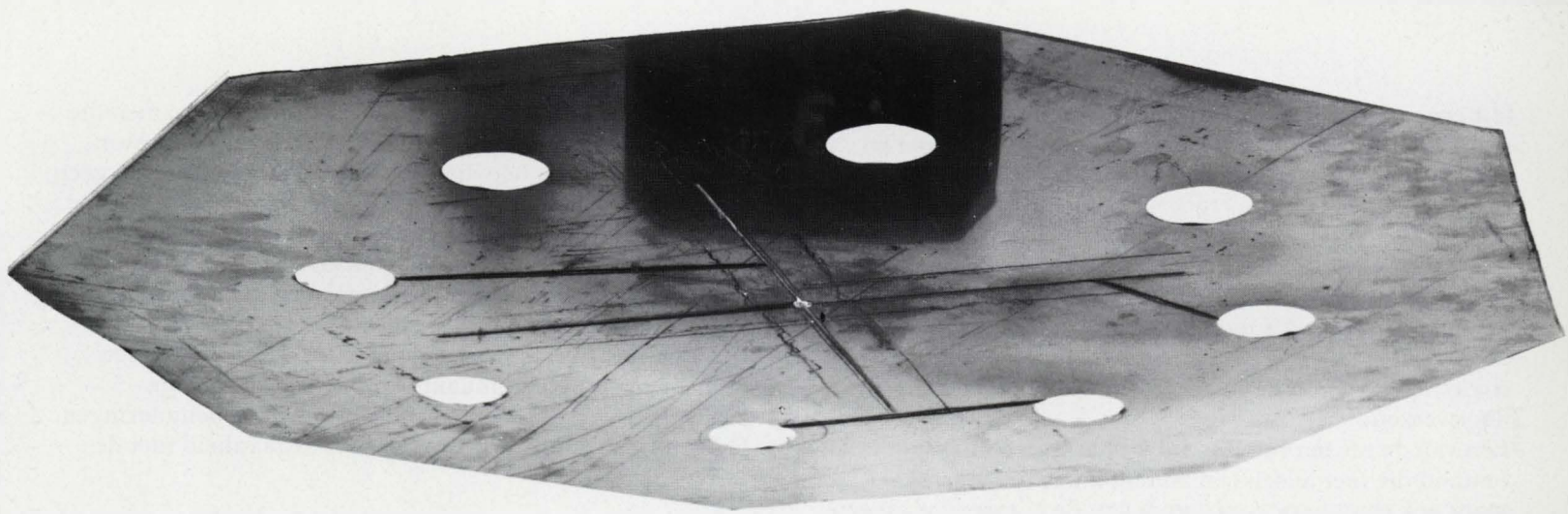
In de jongste realisatie van Rombouts/Droste, in 1990 getoond bij Marie-Puck Broodthaers, zijn de gevoelsintensiteit en de geconcentreerdheid van het plastisch-esthetische beeld an sich opgedreven. Een klassieker is het *Klaslokaal* dat in 1986 voor *Initiatief 86* gemaakt werd. De klas was volledig in hout gesneden. Het bord, de tafels en de stoelen stelden — wanneer men hun prachtige solide vormen decodeerde — respectievelijk in het Frans, het Engels en het Nederlands het ijzersterke programma van het Azart voor: "Als gebeurtenissen zich verhardden tot het object waarop we zitten en abstracte zelfstandige naamwoorden de stevigheid van een tafel verwerven."

Jan Braet



Guy Rombouts (1949)
Grande Exposition de l'A
 1983
 Mixed media
 Fotobruikleen Zeno X Gallery,
 Antwerpen

Panamarenko (1940)
Plumbit Motor
 1983
 Hout, metaal, antraciet,
 electromotor, 70x70x57 cm
 Privé-verzameling



Als een wagen op het autosalon, als een boom die geen wortels heeft, zo wordt plastische kunst veel bekeken en tegenwoordig ook massaal bedreven. Een beschrijving van tegenvoorbeelden.

Men zegt voortdurend dat dit de tijd is waarin waarden niet meer bestaan, waarin alles relatief is, het postmodernisme. Als men over kunst spreekt, zegt men verder dat dit de tijd is waarin de grote, machtige strekkingen van de jaren '60 en '70, minimal en concept, doorwerken.

Een van de reuzen van die tijd was **Joseph Beuys**.

Iemand die niet alleen een andere kunst heeft gemaakt, maar ook een nieuw paradigma van de kunstenaar als een totaalwezen, geïnteresseerd in de wereld als een totaalgegeven.

Er zijn verschillende mensen die in België dat beeld mee gestalte hebben gegeven, zoals **Bernd Lohaus** met zijn sensible benadering van de verhouding van het individu tot zijn omgeving. Veruit het krachtigste voorbeeld is echter het oeuvre van **Panamarenko** die de technologie heeft gekozen als metafoor voor het menselijk streven.

De creatieve drift wordt voortgestuwd door steeds opnieuw de droom te verbeelden, in de constructies, de tekeningen, de maquettes, de experimenten en theorieën: vliegen op eigen spierkracht, zoniet denkkraft.

Omdat ze voortkomen uit een engagement met de wereld, worden ze in hun groeiproces modellen voor denken en handelen. Mechanismen zijn interessant omdat ze inzicht bieden in de werkelijkheid; fascinerend omdat ze denkbare instrumenten zijn om naar het utopische te reiken.

De communicativiteit vloeit voort uit de helderheid en de logica van de beelden. Die kunnen gaan van een twintig meter lange zeppelin tot een vliegende meikever in een kleurige doos.

Net als voor Beuys heeft kunst voor Panamarenko niet in de eerste plaats te maken met produkten, maar met de volledige potentialiteit van het individu, met de handelingen die voortvloeien uit zijn levenshouding.

Een kunstenaar is iemand die ageert en reageert ten opzichte van zijn omgeving. Panamarenko zoekt beelden in de marge van een fragmentair kennissysteem (de technologie) en in de marge van conventionele esthetische codes. Zijn werken groeien zoals mythes en heldenverhalen groeien, uit een hang naar een globaliserende zingeving. Als springplanken naar de sterren.

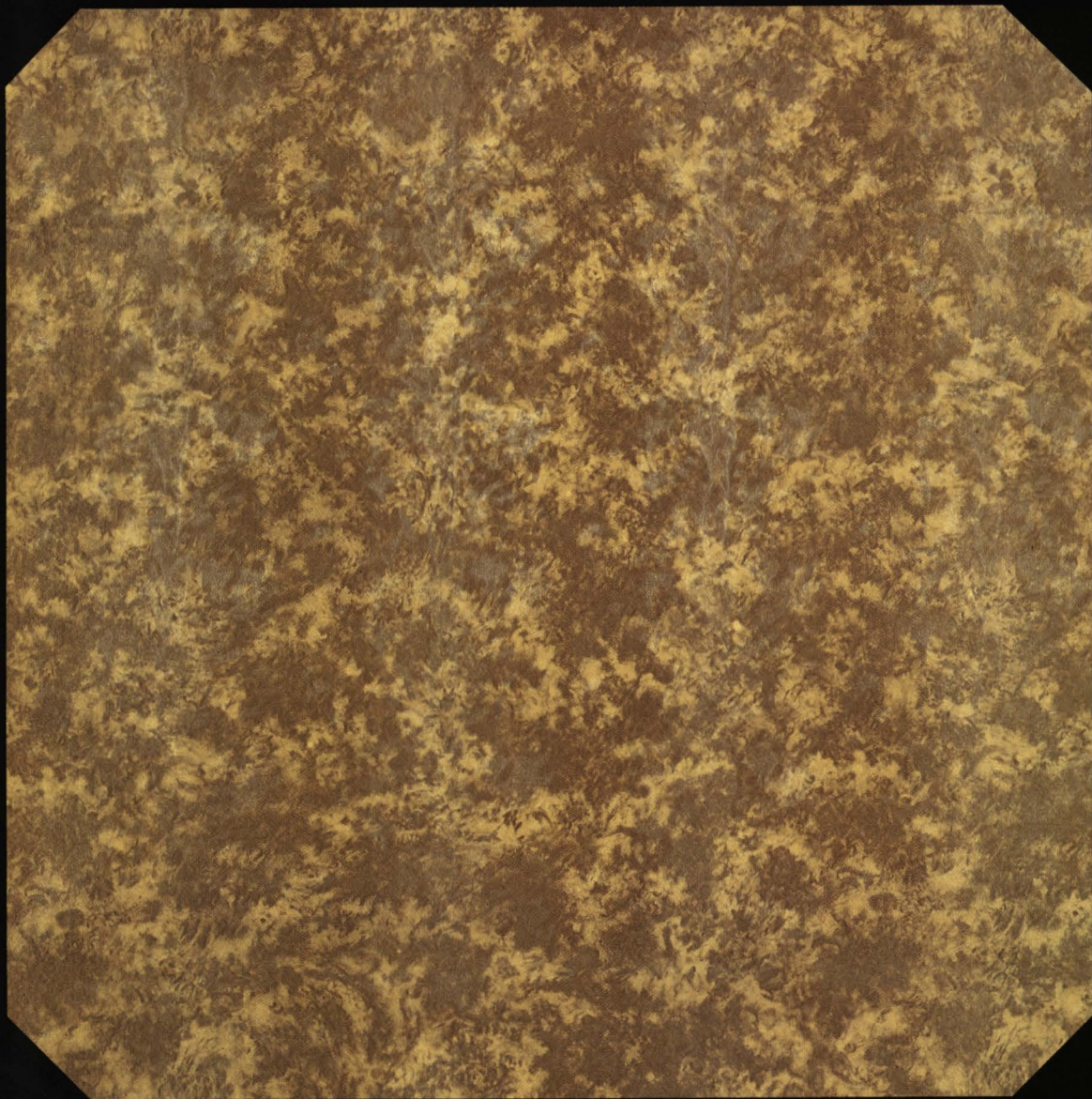
Hij vond een vorm waarin zowel plaats is voor de attitude van de happenings – kunst kan in het leven tout court staan – als voor de sensibiliteit van de vroege objecten die met hun simpele onderwerpen tonen hoe een werk gegrondvest is op plastische kwaliteiten. In de jaren '80 heeft Panamarenko zich meer dan ooit teruggetrokken op het domein van de techniek als een plaats waar hij zijn eigenheid kan behouden.

Dit artikel brengt een aantal jongere mensen samen die een enigszins vergelijkbare totaalbeleving nastreven, en tracht te kijken hoe die wordt verwerkt. Het beoogt geen groepsvorming en nog minder het aangeven van een typische Vlaamsheid in de jaren '80. Het beschrijft enkel een bepaalde attitude van kunstenaarschap – met individualisme als een van de sleutelwoorden – binnen een bepaald cultureel moment. Het zijn ook die mensen van wie men met hun omkadering niet zo precies raad weet. Hun eigenzinnigheid maakt van hun werk eenzame kronkels in een tijd met overwegend formele benaderingen. Bij hen is kunst een drager voor hun begaanheid met de wereld.

Overzicht

Annemie van Kerckhoven spreekt over “de vijfde kracht”, een fluïde, verbindend denken, in relatie tot het vrouwelijke. Het kan de beperkingen overstijgen van de klassieke, “mannelijke”, rationaliteit die een structuurgevende weg is om dingen overzichtelijk te houden. Beide kunnen in een symbiose elkaar meer mogelijkheden geven.

Van Kerckhoven wil dingen verenigen die onverenigbaar lijken. Ze wil het normale zo tonen dat het abnormaal wordt en het abnormale zo dat het normaal wordt. Ze zoekt in haar werk naar de hereniging van polen als goed en kwaad. Ze tracht voortdurend de denkprocessen te domineren. Ze tast de grenzen af om te ontdekken hoever men kan gaan met manipulatie, in welke mate men de natuur moet volgen of er tegenin gaan. Ze bespeelt de raaklijn van het toelaatbare en het niet-toelaatbare. Omdat haar denken sociaal onaanvaardbaar zou kunnen zijn, of op zijn minst problematisch, vreest ze dat ze, in het toegankelijk maken van dit denken, verregaande concessies zou moeten doen aan de exactheid. Daarom verkiest ze de tegengestelde richting. Ze formuleert het in precieze, hermetische systemen met talrijke termen, getallensymboliek en uitgebreide denkconstructies. Soms zijn de verklarende teksten in de tentoonstellingen zelf visueel aanwezig op grote panelen, vaak zijn ze essentieel om tot een begrip van het werk te komen. Begrip dat enkel weggelegd is voor wie zijn tijd ervoor over heeft. In de eigenlijke plastische werken gebruikt ze diverse media om dit denken te visualiseren. Op dat moment denkt ze plastisch, maar het is niet het plastisch denken dat haar oriëntatie bepaalt. Haar forse, hoekige tekenstijl van figuratieve motieven en haar gebruik van hevige kleurvlakken geven aan haar werk een pamflettair karakter.



Renée Heyvaert (1929–1984)
Zonder titel
1983
Toile cirée, 59×60 cm
Fotobruikleen Richard Foncke
Gallery, Gent



Patrick van Caeckenbergh (1960)
Installatie Wunderbaum
1989
Mixed Media
Passages, Waregem

De installaties van **Patrick van Caeckenbergh** zijn samengesteld uit direct herkenbare elementen.

Hij gebruikt doodgewone dingen uit het alledaagse leven. De eerste impuls die zijn werken geven, is vrolijkheid. Dat is het aas.

Ze ontstaan uit een omvangrijk en doorgedreven denken over de meest uiteenlopende problemen van onze maatschappij en het leven: religie, kunst, communicatie, rassen, consumptie, oorlog en vrede, de wijze waarop de hersenen functioneren, het geheugen en de receptie. In de benadering daarvan groeien krachtlijnen die samengevat worden in eenvoudige beelden. Die gaan een eigen leven leiden, ze worden verbonden met andere beelden, weer losgescheurd, opnieuw gecombineerd, tot er een synthese gerijpt is waarin vaak uiteenlopende probleemstellingen samenvloeien.

Die synthese wordt zo helder en fris mogelijk gepresenteerd: zes tuinkabouters dragen als een afdak een Caran d'Ache kleurpotloodendoos in een werk dat *Het graf* heet. Het blijkt een graf te zijn voor zes toonaangevende kunstenaars in de twintigste eeuw. Achter de eenvoud spint zich een netwerk van gedachten. Wat nu kleinburgerlijke tuinornamenten zijn geworden, zijn de oude wijzen uit de sprookjes, de harde, tragikomische werkers. Hier zijn het ook de pleuranten van de klassieke, gotische graven en de lastdragers van de (schilders)traditie.

Van Caeckenbergh haakt in op een collectief reservoir van beelden, en laat ze ironisch terugkaatsen op de vanzelfsprekendheden van onze cultuur en maatschappij. Al is hij begaan met een gewichtige inhoud, vertrekt hij daarvan en hoopt hij er iets van over te dragen, toch beseft hij ten volle dat het beeld moet functioneren als beeld en dat zijn intentie enkel daarin werkelijkheid kan worden. Aan een tuinkabouter gelijk.



Jan Carlier camoufleert zijn ernst tegenover de wereld niet. Hij drijft haar op tot ze zichzelf verliest.

Salto Mortale was een performance die bestond uit een sprong vanaf een platform door een ring die was omgeven door sikkels, de enige opening naar het tweede deel van de ruimte. Voor Carlier verzinnebeelde die sprong de fundamentele keuze die iedereen op een bepaald moment moet maken, het ogenblik waarop een individu een waardevolle dimensie wil geven aan zijn bestaan, de bewustwording. Wie de sprong maakte, had vervolgens voor zich een beeld van de "oergeborgenheid", een voorstelling op de tegenoverliggende wand die zowel een sleutelgat symboliseerde (de doorgang), een vagina (de toestand voor de geboorte), als een mummie (de dood). Carlier vertrekt van een grote persoonsbetrokkenheid. Twee waterketels tegen elkaar op hun kant, met een driehoekig Zwitsers vlaggetje eraan, worden een zelfportret waarbij elke waterketel voor een hersenhelft staat. Kunst is hier een uitloeijsel, geen doel. Installaties zijn een mogelijkheid tot formulering, zoals tekeningen dat zijn, schrijven of muziek.

Zijn interesse gaat uit naar die vragen die voortvloeien uit zijn positie in de wereld: geboorte en dood, erotiek, waarachtigheid, de zin van het leven. Zijn engagement baadt in een religieuze, haast mystieke sfeer; al wordt de absoluteheid daarvan telkens beentje gelicht door de relativiteit van de vormen. Klassieke inhouden worden gehergroepeerd tot eigentijdse ikonen, waarbij de finale duiding individueel is.

Zijn werk maakt gebruik van ontwapenend eenvoudige middelen. De spiraal van het leven kan worden voorgesteld door een platendraaier (een kras over de plaat deed de tijd steeds hetzelfde cirkeltje draaien), de Griekse zuil eronder kan staan voor de geschiedenis. "God is een vliegtuig" prijkt in onhandige typografie op de lichtblauwe papieren cirkels onder diagonaal geplaatste kruisbeelden in een andere installatie. Het is deze iconografie van onverwachte herplaatsingen (het madonnabeeld op de kruk) die het werk van Jan Carlier ademruimte geeft en het helder maakt als een renaissancebeeld.

Thierry de Cordier neemt de conditie van het werkelijke als uitgangspunt en streefdoel, zoals een klassiek filosoof dat zou doen, maar met het plastische als centraal communicatiemiddel. Zijn beelden zijn oerbeelden, ze zoeken de uitdrukking van een wezenlijke verhouding van de mens tot zijn omgeving. Aanvankelijk drukte hij zich uit in handelingen die dicht bij het gewone leven stonden en waarbij vooral de juistheid van de attitude telde. Tijdens de tentoonstelling "Antichambre" in '86

Jan Carlier (1957)

De blinde en de doofstomme

1990

Keramik en gegalvaniseerd metaal

Privé-verzameling

Fotobruikleen Galerij Il Ventuno,

Hasselt

toonde hij een berghut op het dak van een vervallen fabriek. Op een plat vlak daarnaast schonk hij aan een tafel wijn voor de bezoekers. Het architectonische model werd het signaal van een plaats, een fundament waar men rust en denkt, om van daaruit te kunnen ontmoeten, dialogeren. Zijn materialen in zijn werken van de laatste jaren staan dicht bij het aardse: hout, klei, lompen, naast koper, geurstoffen of astrakan. Ook formeel blijven de beelden ver weg van gecultiveerde stilingen. Ze zijn gebouwd, gemaakt, gebonden, gevormd als in een wereld waar niets van kunst is. Van daaruit reiken ze naar schoonheid. Ze komen voor alsof ze gegroeid zijn, gerijpt, voldragen, alsof ze beleving vergaard hebben. De gestalten hebben een totemistisch aspect. Hun lichaamshouding, hun attributen, de formele details en het materiaal communiceren hun geplaatstheid in de wereld. De "groentes" tonen een lagere vorm van zijn, een primaire gelukzaligheid. Ze werken als stoorzenders voor de mens met zijn streven naar hoger inzicht. Hun uitstraling komt voort uit de intensiteit van het realiseren, energie geput uit lijden, pijn, onmachtig streven. Ze bestaan in een complexe balans van elkaar aanvullende gedachten, dromen en afwijzingen. Ze zijn een concentraat van bewustzijn.

Voor Jan Fabre in 1982 zijn eerste theaterproductie opvoerde, had hij vooral getekend en geschreven. Er waren ook performances met als centrale gegevens lichaamsenergie, het kunstenaarschap en het irrationele element van het scheppen: de verbeelding. In *Ilad of the Bic-Art, the Bic-Art Room* sloot hij zich drie dagen op in een volledig witte kamer waar hij met bic alle voorwerpen, ook zijn kleren, zijn schoenen en de wanden, betekende met blauw. Hij maakte afdrukken van zijn bebite lippen op wit papier, tekende handen en voeten en een schietschijf en schreef "art is cultivated boredom" op de muur. Zijn modellen en maquettes, tekeningen en werkschetsen, blauwgebite voorwerpen, schrijven en enorme doeken, fotografische beelden, posters, ideeën en onvoltooide gedachten die doorlopen in woorden en omschrijvingen, maken allemaal deel uit van één onontwarbaar kluwen. Het werk groeit uit een voortdurende activiteit. Medium en werkelijkheid worden samengesmolten tot een mysterie. Het werk van Fabre draait rond de klassieke categorie van het sublieme. Hij zoekt een ultiem moment, een ervaring waar je je nietig bij voelt en die enkel door totale overgave en aandacht te bereiken is. Het hart van zijn oeuvre zijn de poduimwerken, theater, ballet, opera, waar de complexiteit van impulsen het grootst is en het onvatbare wordt benadrukt door het tijdsverloop. De handelingen erin zijn nadrukkelijk fysiek gevormd: staan, lopen, kijken, strelen, slaan, dansen, aan- en uitkleden. Scènes zijn legeringen van beeld, geluid, ruimte en tijd. Ze zijn enkel bevattelijk via empathie: sympathie of antipathie, de betovering van het schone of het afstotelijke. Beelden verschijnen en gaan onder.

Alle middelen worden dienstbaar gemaakt in een holistisch zoeken naar het onbekende, naar het punt voorbij het punt dat inzicht en energie verschaft. Fabre is op een voortdurende ontdekkingstocht. De aanzet kan zowel de insectenwereld als het kosmische of een mensbeeld zijn. Het avontuur ligt in de kunst.

Hugo Debaere droomt van Afrika. Afrika is voor hem een allegorie van de vitale kracht die in onze cultuur bedolven ligt onder lagen van conventies en systematiek. Ook voor hem is die kracht een onbereikbaar doel dat slechts kan worden benaderd in reflecties. Hij is een klassiek kunstenaar, schilder en beeldhouwer, die zich gebonden weet doordat zijn uitdrukkingsmiddelen plastische voorstellingen moeten zijn. De volheid van zintuiglijke aanwezigheid wordt opgesloten in een vorm. Hij verlangt naar het omvattende, de leefbaarheid die ontstaat doordat het werk opgaat in de ruimte zelf en haar in beweging zet. Zijn installaties laten de eigenlijke kunstwerken opgaan in een geheel waarin het groeiproces voelbaar blijft. Eén van de polen in zijn streven is de werken machtiger te laten worden dan hun fysieke beperkingen, op de rand van overmoed. Tegelijk benadrukt hij de onhandigheid van de mens. De afgietsels die hij van zichzelf heeft gemaakt met expressieve gelaatstrekken, worden grimassen. Doordat ze zijn afgegoten, is hun intensiteit holle, halfdroevige geposeerdheid. De combinaties met opgezette dieren of dierehuiden waarin ze soms voorkomen, benadrukken hun beperktheid nog. De figuren op zijn academische schilderijen weten geen blijf met hun houding. De energie van de penseelarceringen waarmee ze zijn uitgevoerd, vormt een netwerk dat hen insluit, in plaats van hen dynamiek te geven. In zijn recente sculpturen zoekt hij verbeeldingen van het achterliggende basisgevoel, een nood aan vitaliteit en een onvermogen om daar binnen onze cultuur een collectieve vorm aan te geven. Een ingedeukte olifant. Uit zijn slurf spuit piepschuim. Een al even platgedrukte pad, een beest van een meter lang met een lijfelijke huid, als een plank tegen de muur gezet. Monumentaliteit wordt bij Debaere gekoppeld aan een besef van beperking, kracht aan onmacht.



Thierry de Cordier (1954)
Wolkman
1986

Zwart-wit foto: kunstenaar met zaklamp
Catalogusbijdrage



Hugo Debaere (1958)

Pad

1990

*Betonijzer, jute,
polyurethaanschuim, polyester*

Privé-verzameling

Ludwig Vandevelde koestert zich in zijn eigen beperkingen. Bij hem is melancholie een sleutelbegrip. Hét sleutelbegrip voor de kunst is haar onvermogen de wereld werkelijk te vatten, terwijl dat haar grootste wens blijft.

Zijn benadering is een culturele benadering, die vormen uit de geschiedenis aftast. Hij neemt een eeuwenoud symbool als de roos, bijvoorbeeld, of reflecteert over het mysterie van het beeld, spiegeling en afbeelding.

Daarbij construeert hij telkens opnieuw een ervaring van kunst als paradox, van de utopie dat ze kennis zou kunnen zijn. Hij zoekt de kunst als zuiverste weerspiegeling van die onmogelijkheid en formuleert daarin zijn existentiële houding. Hij toont een lege doos als vorm om leegte als inhoud te presenteren en uiteindelijk om het verlangen naar inhoud gestalte te geven. Een zwart medaillon slurpt alle aandacht op. Niets kan nog weerspiegeld, weergegeven worden. Wat blijft is de geladenheid van zijn suggesties. Het zwartgebeitste hout dat hij gebruikt, is warm, vol, uitnodigend tot contact en tegelijk een gesloten oppervlak; een doos die zijn gesloten gezicht naar je keert, die zijn ontoegankelijkheid draagt als een huid van mogelijkheden. Zijn beelden zijn vaak fragmenten van beelden: een boek en een handschoen in dun hout, een mouw in roze stof, schoenen in staal, een paar eikebladeren, de vingers van twee handen die los op een hoopje het probleem van de symmetrie aangeven.

Vandevelde construeert scherven. Met de volledigheid, dat onbereikbare droombeeld, als drijfkracht.

Vorm

Hoe individueel de benaderingen van deze kunstenaars ook zijn, er kunnen tal van parallellen worden getrokken. Het proces blijft bij hen gebonden aan het individu van de kunstenaar. De vormen die worden gebruikt, bouwen niet verder op de uitgepuurde plastische taal die reeds bestaat, maar worden gegenereerd door de eigen uiteenzetting en meten zich pas dan aan de kwaliteit van de bestaande kunst.

Ze maken een eigen groeiproces door van kiem tot boom en zijn daardoor specifiek. In deze specificiteit houdt ook het eindresultaat zich op. Het verplicht de kijker om de automatisen van de bestaande kunstcultuur los te laten.

Op het eerste gezicht zijn ze hermetischer, ze geven de noodwendigheid in de samenhang van de gebruikte middelen niet bij een eerste oogopslag bloot.

Ze eisen aandacht.

Die complexiteit leidt terzelfdertijd tot een veelzijdige communicativiteit. De elementen zijn niet gestandaardiseerd. Ze bevatten dikwijls tekens die buiten de heersende artistieke codes staan. De onzuiverheden die voortkomen uit het groeiproces zijn communicatief omdat het individueel-menselijke proposities zijn. Ze gebruiken figuratieve elementen, rijke symbolen, directe metaforen. Ze gunnen het kleine, anekdotische zijn plaats als het functioneel is, als het kleur en densiteit geeft. Ze maken van de ballast gewicht.

Ze zijn geen van allen kunstwerkproducenten. Jan Carlier zegt: "In feite is de persoon van de kunstenaar zijn enige werk". Thierry de Cordier, Hugo Debaere en Jan Fabre laten zichzelf figureren als drager van levenshoudingen. Annemie van Kerckhoven kiest "Club Moral" als naam voor de vereniging waaronder ze haar activiteiten samenbrengt met die van Danny Devos. Ook bij Patrick van Caeckenbergh en Ludwig Vandevelde speelt hun hele levenshouding mee. Het is de voedingsbodem en de atmosfeer waaruit hun werken groeien. De ontwikkeling gaat niet van ding naar ding, de realisatie is een draaikolk in een stroom.

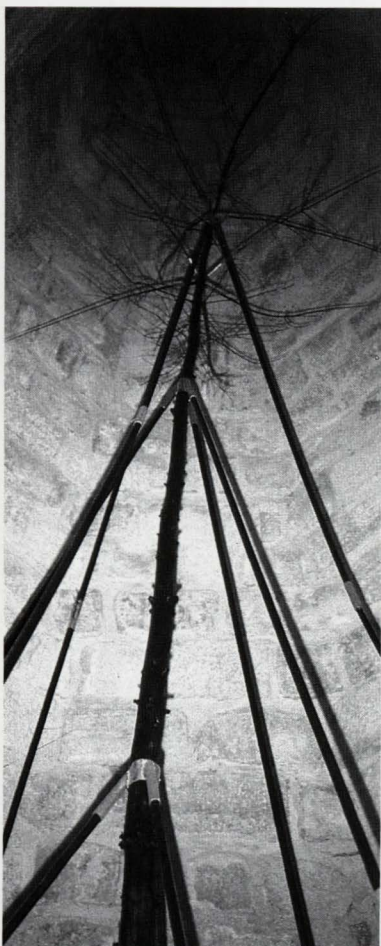
Ze geven hun werk een ruime vertrekbasis. De media waaieren breed uiteen. Haast allemaal gebruiken ze het schrijven als een uitingmogelijkheid op zich. Jan Carlier doet performances en maakt muziek, Hugo Debaere werkte samen met Philippe Tonnard aan de Kilimanjaro-video's waarin menselijke handelingen versmelten met een geschilderd beeld, hij maakte installaties – onder andere zijn eigen leefruimte – waaruit delen tot werk konden worden afgezonderd. Thierry de Cordier startte met handelingen in de wereld waarvoor het woord performance te beperkend is, gebaseerd op de dialoog met al wie wilde mee-denken; Jan Fabre is onoverzichtelijk veelvoudig; Annemie van Kerckhoven realiseert video en muziek, ze is bezig met artificiële intelligentie en gaf een tijdschrift uit.

Ze gebruiken alle zintuigen of geven dat gevoel. Thierry de Cordier voegt aan sommige werken geur toe en vermeldt "urine" in de materiaalbeschrijving van de *bewaker van mijn groentetuin*. Patrick van Caeckenbergh laat in zijn Wunderbaumfabriekje potten op het vuur staan en allerlei kruiden geuren; Ludwig Vandevelde verwijst met zijn rozen eveneens naar een volledige sensitieve ervaring, hij heeft rozenwater en zout gebruikt en laat met titels als *3 Duftende Rosen* ook klanken meespelen.

Ze hebben de neiging ensembles te maken, een kader voor hun denken. Ze vertrokken aanvankelijk van de omgeving en brengen vaak onafhankelijke elementen samen tot installaties.

Patrick van Caeckenbergh, Ludwig Vandevelde en Annemie van Kerckhoven nemen de westerse kennisstructuren als referentiepunt en bevragen die cultuur door van daaruit eigen systemen te ontwikkelen. Er bestaat bij hen een duidelijk fasenonderscheid in hun maken: het denken wordt gevolgd door een uitvoering. Annemie van Kerckhoven en Patrick van Caeckenbergh zijn daarbij het duidelijkst omdat de complexiteit van het denkproces voelbaar blijft. Ludwig Vandevelde reduceert het tot een klassiek artistiek eindpunt.

De anderen zijn kunstenaars die zich meer situeren vanuit hun lichaam, vanuit hart en buik en handen. Hun existentiële beleving genereert ook de vormen. Bij hen kan men parallellen trekken met rituelen. Ze maken geen constructies, maar concentreren van betekenis. Ze vertrekken niet van een theoretische opbouw, ze zijn anti-systematisch. Toch gaat het om een duidelijk stellen en precisering van posities, alleen wordt daarbij een andere weg gevolgd dan het mechanisme van het verbaal-analytisch denken. Hun oeuvre groeit als een organisch weefsel van verbanden tussen verschillende uitingen. Ze wisselen in het proces zichzelf (hun eigen identiteit) in voor de (identiteit van de) dingen, ze laten ze spreken, ze zoeken lichamen, dingen die een eigen persoonlijkheid worden, die geen tekens zijn binnen een plastisch discours naar eigenzinnige werkelijkheden. Ze gebruiken niet het principe van de uitzuivering, maar dat van de modellering om tot juistheid te komen. Hun plasticiteit staat dicht bij de concrete complexiteit van het dagelijkse leven, door de gebruikte elementen of door de samenstelling. Daardoor is ze veelvoudig van aard en dus moeilijk te vatten.



Ludwig Vandeveld (1957)
Monter-démonter
 1983/1987
 Hout, Ø ± 3 m, H: 6 m
 Privé-verzameling

Inhoud

De zeven kunstenaars waarover dit artikel gaat, stellen existentiële problemen en ageren uit een verlangen naar diepgang en omvattendheid. Men kan ze conservatief noemen, ze zijn met waarden bezig. Misschien zouden ze op een ander moment predikers geworden zijn.

Over onze tijd hangt het besef dat utopieën gevaarlijk zijn als men ze wil verwerkelijken. Ook Cuba is een dictatuur geworden. Wereldbeelden zijn enkel nog gangbaar als stoffering van de eigen geest. Ze zijn ongewenst binnen communicatie in een gedeconstrueerde wereld, een wereld waar vele algemeengedigheden ontmanteld zijn en de globale systemen niet alleen hun functie, maar ook hun kwaliteitsaanspraken verloren hebben. De maatschappij heeft geen zin meer als maatschappij. Ze heeft de collectieve patronen opgegeven om de grootst mogelijke vrijheid te geven aan het individu.

Elke bewust levende mens is een cultuur op zich geworden, wat vergaande consequenties heeft voor de vormen waarin communicatie kan verlopen. Ze is niet meer ingebed binnen gemeenschappelijke codes, maar kan enkel nog groeien binnen de fascinatie van mens tot mens. Het typeverhaal van deze tijd is veeleer de soap-opera dan de western. De alledaagse mens primeert op het heroïsche principe. We worden meer bewogen door het individu en de werkelijkheid dan door het absoluut model.

Kunst is daarbij een gewone plaats geworden. Ze is ontheven van maatschappelijke werkingen als idealisering, moralisering en duiding. Ze fungeert in de praktijk als haar eigen teken, als een signaal dat niet moet gelezen worden.

Een kunstenaar die vandaag desondanks een waarde buiten zijn eigen systeem wil realiseren, die een drift heeft naar omvattendheid, dient een eigen referentiekader uit te bouwen. Daarbij kan de artistieke traditie als ruggegraat dienen (zoals bij Hugo Debaere of Ludwig Vandevelde), individuele wereldbeelden (Jan Carlier, Thierry de Cordier, Jan Fabre), kennisverwerving (Patrick van Caekenbergh of Annemie van Kerckhoven).



Jan Fabre (1958)
De Macht der Theaterlijke
Dwaasheden
1984
Teatro Carlo Goldoni /
Biennale di Venezia

Een streven naar omvattendheid groeit altijd vanuit een persoonlijke nood. Vandaag kan het geen aanspraak maken op het absolute en beperkt het zich in zijn claims noodgedwongen tot individuele gevoeligheden. Alleen zo kan het bestaansrecht verwerven in een klimaat van relativering of – positief gesteld – aanvaarding van andere meningen.

De kunstenaars baseren zich in hun antwoorden nadrukkelijk op individuele vragen. In sommige gevallen geven die de indruk van “onderwerpen”, zoals bij Van Caeckenbergh of Van Kerckhoven en – op een algemener filosofisch niveau – bij Jan Carlier. Soms zijn het eerder steeds weerkerende beginsels, vitale energie bij Hugo Debaere, de pijn bij Thierry de Cordier, de verandering en de empathie bij Jan Fabre, de melancholie bij Ludwig Vandevelde. Ze geven houdingen aan waarmee men tegenover en binnen de wereld kan staan. Ze doen dat door hun eigenheid op de spits te drijven en dat extreme karakter in de formulering te laten gedijen.

Daarin ligt een effectieve mogelijkheid tot communicatie. De nadruk op het persoonsgebundene in de beelding zorgt voor een relativerend aspekt. Een mens zegt iets en die menselijkheid kan men nemen of laten. Ze ontlenen modelkwaliteiten aan de geschiedenis, maar gedragen zich uiteindelijk als een poppentheater, dat nadrukkelijk de beperkingen van zijn eigen doen en laten aangeeft.

Omdat ze niet gedragen worden door een collectieve aanvaarding, kunnen ze geen sjamaan zijn, maar blijven ze de verhalenverteller die zichzelf verteerbaar moet maken. Ideologieën zijn onmogelijk geworden, gesprekken en gedachtenwisselingen gaan verder.

Wie zijn overtuigingen niet kan inperken tot algemeen aanvaarde antwoorden, maar toch de nood voelt om ze te uiten, kan slechts voorstellen doen, terugwijkende of offensieve. In het eerste geval zal men zijn overtuigingen verhullen, mystifiëren, in de hoop ze zo aantrekkelijk te maken. In het tweede moet men een vorm vinden om het onaanvaardbare toch aanvaardbaar te maken, de camouflage van de grap bijvoorbeeld of het situeren van zichzelf in een marginale positie waarin extremiteiten getolereerd worden.

De kunst wordt dan een reservaat waarin dingen mogelijk blijven die elders uit den boze zijn. Als men daarvoor opteert, wordt het ongekuist karakteristieke van de eigen gedachten, handelingen en vormen, een aantrekkingspool. Curiositeit is een vorm van gedeeltelijke openheid die kan leiden tot aandacht, waarbij het er niet direct om gaat over te nemen of te verwerpen, maar waarbij men wel de kwaliteit zal onderzoeken.

De proposities worden in een dergelijke vorm gebracht dat ze vooral de kracht van hun inbreng gebruiken om openingen te maken binnen de kijker. De inhoud is meer een instrument voor communicatie dan een einddoel.

De toeschouwer mag de inhoud op afstand houden, hij wordt in elk geval wezenlijk geconfronteerd met de omvang van de parameters: de gedrevenheid, de diepgang, de sensibiliteit. Het werk is eerder een toetssteen dan een monument voor gedachten.

De duiding functioneert als bevraging. De kunstenaar is hier de ondermijner van zekerheden, de spiegel van Sneeuw witje of zo.

Bart de Baere en Ilse Kuijken

Is kunst leuk om naar te kijken? Meer dan daarvoor wordt in de jaren '80 gesproken met beelden. Sommigen vertrekken er zelfs van, denken in visuele bewoordingen. Beelden maken niet alleen het denken aanschouwelijk, ze roepen ook gedachten wakker of worden de gedachte zelf.

Onze cultuur wordt visueel, klinkt het. Er is een verschuiving van het woord naar het beeld. En even later vallen al woorden als "vervlakking", en "schone schijn"; mensen kunnen niet meer lezen, en ze hebben ook al het contact met de dingen verloren. Ze baden in de beeldschermtaal, de doorslagparadijzen; ze leven in een netwerk van illusies. Het zijn clichés, al zeggen ze iets over de realiteit van het beeld: dat het de betekenis meer oproept dan draagt. En vooral: dat het meer "schijnt" dan dat het "is". Wanneer kunstenaars in de jaren '80 terug meer met beelden beginnen te werken, dragen ze die realiteit ook met zich mee. Ze beseffen merkbaar dat het om beelden, en niet om de werkelijkheid zelf gaat.

Beelden: het klinkt al even vaag als ze soms zelf zijn. Het Franse "image" omschrijft misschien iets nauweletter de vaagheid waarover het gaat. Het beeld zit tussen het woord en het ding. Het is minder exact dan het eerste, omdat het niet zomaar betekenis aanwijst, maar ook een eigen werkelijkheid heeft. Maar het is ook minder concreet, minder zichzelf dan het ding. In een "beeld" zit altijd een element afbeelding, dus ver-beelding van de werkelijkheid. Het beeld is niet wat het is; het hangt ergens rond. Het heeft iets schimmig, iets imag-inair; het is illusie. Enzovoort.

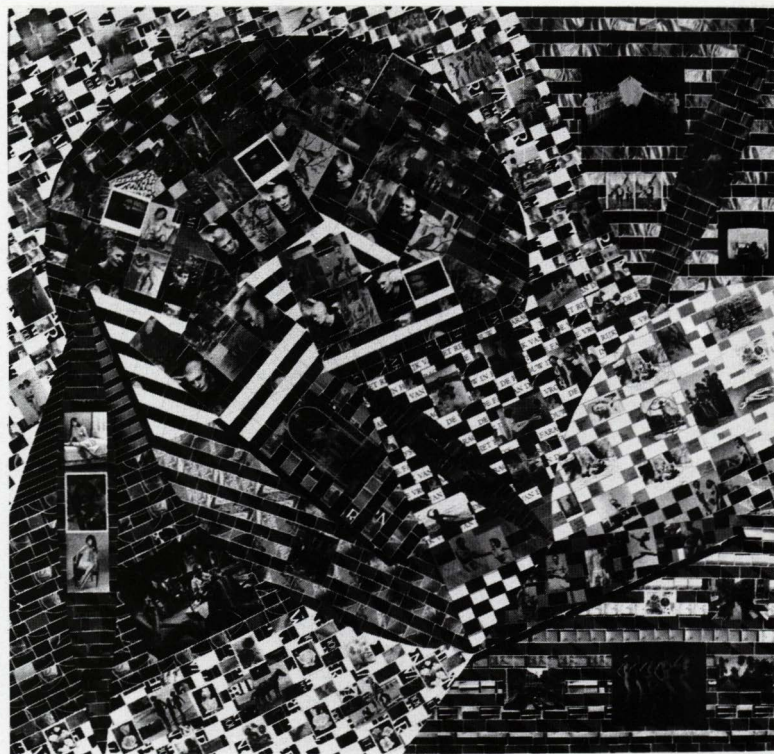
Als je zegt dat de jaren '80 het beeld weer naar voor schuiven, dan betekent dat geen radicale tegenstelling met de jaren '70. Meer bepaald: de jaren '70 brachten ook beelden voort, alleen tenderde men toen naar een andere houding. Er bestond een neiging om in te gaan tegen het beeld dat vanuit zichzelf begon te werken. In die zin werden beeld of materialiteit gebruikt, in zoverre ze de gedachte vertalen. Beelden stelden vooral het denken aanwezig. De gedachte vertrok zelden vanuit het beeld zelf.

Niet voor niets gebruikten in de jaren '70 veel kunstenaars de taal als geliefkoosd instrument: woorden vertalen gedachten op de soberste manier; ze hebben geen eigen lijf. Veel beelden, of breder gesteld, plastische momenten in de jaren '70, hebben de schraalheid en de helderheid van een woord of een zin. Ze wijzen punten aan in een gedachtengang. Dat betekent niet dat er geen sterke beelden zijn gemaakt, integendeel. Wel bestond er een tendens om het visuele te steunen op – en te reduceren tot – een zuiver mentale zingeving. Het mentale eigent zich daarbij het visuele toe.

Daartegenover hebben beelden die vrij worden gelaten een nevelige rand. Ze zijn meer open, minder afgebakend dan woorden. Beelden die zichzelf blijven, zijn illusoir, niet omdat ze iets tonen dat ze niet zijn, maar ook doordat ze de gedachten makkelijker laten vloeien. Doordat ze aanschouwelijk zijn en terzelfdertijd open, ademen ze meer, en roepen ze makkelijker dingen in ons op: gevoelens, herinneringen. We kunnen ze kneden, ze plooiën naar onze intuïties: ze opnieuw ver-beelden. Daarbij zijn ze toegankelijk, we hebben er een heel vanzelfsprekend contact mee. Ze zijn kijk-klaar. We hoeven ze ons niet toe te eigenen, zoals een object dat meer buiten ons staat; ze glijden via ons kijken in onze wereld over. Ze zijn directer dan woorden, en staan dicht bij ons bewustzijn dan de werkelijkheid zelf.

Wie "beelden" denkt in jaren '80-verband, maakt al vlug de sprong naar de nieuwe schilderkunst, die in het begin van dat decennium opkwam. Er werd toen dikwijls gesproken van een "honger naar beelden", maar betekenisvoller was allicht de behoefte zich te definiëren in een intuïtief handelen. Men wilde terug langzaam voeling krijgen met de werkelijkheid, van de rand tastend naar de diepte. De kruikvorm in de schilderijen van **Marc Maet** bijvoorbeeld is geen kant-en-klaar geplukt beeld. Je kan die vorm zien als een omhulsel dat zich stapsgewijs definieert, zich traag prijsgeeft. **Fik van Gestel** komt vanuit een plastisch proces tot een emotionele metafoor. Zijn structuren zitten nog vast in het schilderen, maar een oogopslag later worden het levende plantenuitwassen, tussen werend en omsluitend; agressief-beschermend. **Philippe Vandenberg** is onder de schilders misschien het meest klassiek voelend. Zijn figuren zijn beeldgeworden geste, herkenningssflitsen als oprisping in de verf. Voor deze kunstenaars is het beeld een lichaam van de werkelijkheid, een huid waarlangs zich opnieuw een houding definieert, die gevoed wordt door het voelen eerder dan het weten. Meestal groeit het beeld bij hen uit de plastische redenering. Het ontwikkelt zich als een woord uit zijn klank, niet als weloverwogen vertaling van de gedachte. De beelden zitten hier meer op het niveau van de gestalte. Ze zijn nog altijd evenveel plastisch moment als louter beeld. Het schilderen, de fysieke handeling, is hun voedingsbodem. Wanneer die bodem wegvalt, wanneer het beeld zich m.a.w. verzelfstandigt, wordt het levenloos. Veel schilders (en een paar volgelingen erbij) begonnen na verloop van tijd hun beelden te hanteren als een ikoon, dat ze om het aanvaardbaar te maken vanuit een ontstaan, in schilderkunstige doekjes wikkelden. Hun doorwerkte achtergronden en gevoelige omkledingen deden denken aan de manier waarop de videoclipcultuur met rook mysterie creëert.

Wat hierna volgt is geen rechte lijn, geen spoor van de ene naar de andere kant. Misschien eerder een waaivorm. Een beweging die er misschien in te ontdekken valt, is die van het beeld tegen zichzelf naar het beeld als zichzelf. Het "beeld als idee" naar het "beeld als beeld". Maar met wat daartussen ligt, kan je ook andere sporen trekken. Van schimmige beelden naar beelden met een eigen kracht; van beelden als versterkte taal, die nieuw leven moet worden ingeblazen, naar beelden die omdat ze zo worden beleefd, levende taal zijn. Van beelden die achter zich wijzen naar beelden met een eigen levensvatbaarheid, of beelden met een negatiever naar beelden met een positiever bestaan. Bij elk van deze kunstenaars zijn beelden op hun manier relatief. Het zijn tenslotte ook maar beelden.



Danny Matthys (1947)
De vrouw in het rijk der Farao's
1985-86
Fotocollage, 209,5×217,5 cm
Privé-verzameling

Philippe Vandenberg (1952)
Eenzame man met vis
1984
Olieverf op doek, 200×200 cm
Privé-verzameling

Beeld als idee

Een aantal kunstenaars in de jaren '80 maken beelden vanuit een houding die gericht blijft op het ideële. Ze staan aan de kant van de gedachte, aansluitend bij een houding die vooral voor de jaren '70 kenschetsend was. Het beeld bij **Jan van Oost** heeft een negatieve aanwezigheid: beeld van wat niet meer is, als een dodenmasker. Het omsluit, staat aan de rand van een verloren betekenis.

De positie van **Willem Cole** en **Philip van Isacker** lijkt ambigu: ze kiezen voor de zuiverheid van de idee en realiseren die in het concrete.

Ze gebruiken typebeelden, in de vorm van een object: een tafel, een stoel. Ze vervangen a.h.w. woorden en begrippen door beelden in de reële ruimte. Cole en Van Isacker maken geen beelden in de zin van afbeeldingen, maar in de zin van visuele abstracties. Het gaat niet om de specifieke vorm, niet om het beeldkarakter op zich, maar om de punten in een denkveld die erdoor worden gerepresenteerd, of zoals bij Van Isacker, de pure kaders van het denken. Hun object-beelden zijn daarbij concreter dan lege woorden, en tegelijkertijd zijn ze zuiverder dan het illusoire beeld.

Hun puristische houding wordt duidelijk door de overbepaaldheid van de vormen die ze gebruiken. Niets wordt er aan het toeval overgelaten. De hoogte van de zuil die Cole tussen twee stoelen plaatst, stemt overeen met de ooghoogte – het contactniveau – van bestaande personen. De kleuren representeren op de meest ontdane manier een menselijk gebaar (In *Je vous donne des couleurs* gaat het om de idee van het geven, en niet om de kleuren zelf...).

Niet voor niets zien de ontwerptekeningen van Cole eruit als lettertekens.

De gedachte wordt beeld, en het beeld bestaat bij de gratie van de gedachte. Alles in het beeld wijst naar een betekenis, waaruit je kan opmaken dat de vorm ervan op zich geen bestaansrecht heeft. Cole gaat daar zeer ver in: in zijn recentste werk gaat een voorwerp (een glazen bol, een metronoom) schuil achter een ijzeren plaatje, dat voor de wand hangt. Je moet de frontale presentatie negeren en erachter gaan kijken, om het te zien. De uitpuring tot op de rand van het niets. Het beeld ondanks zichzelf.

Beeld als geleider

De harde, stugge beelden van **Annemie van Kerckhoven** lijken machtig, maar ze ontlenen die macht niet aan zichzelf. Het is haar denken dat ze in banen stuurt. Annemie van Kerckhoven blijft ook tekst gebruiken binnen een tentoonstelling, waarmee ze aangeeft waar het zwaartepunt ligt. In het beeld zoekt ze een directheid, een manier om met haar denken invloed uit te oefenen.

Het strakke, analytische karakter van haar beelden levert de indruk op, dat de omzetting van het intellectuele naar het visuele gebeurt via een strikt gedetermineerd systeem.

Kleuren vertolken voor Annemie van Kerckhoven kennis, en de structuren van haar schilderijen op kunststofplaat lijken bepaald door gestuurde zenuwreacties. Toch oefent het visuele een positieve ("therapeutische") werking uit, juist omdat het haar denken werkzaam maakt. De beelden van Annemie van Kerckhoven worden strak gehouden, maar ze zijn minder ascetisch, staan niet op de rand van de zelfnegatie. Ze voegen de kracht van hun beeld-zijn toe aan hun inhoud.

Beeld als taalfiguur

Wat betekent een dom gummibeestje voor een fleurig-slordig gekladde ondergrond; of eendjes, en iets verderop een poesje met een kluwen wol, geschilderd op röntgenogram.

De lichtheid van het beeld bij **Franky Deconinck** is geen volmondige ironie. Ze heeft eerder te maken met de onbevangenheid van het kijken die voorafgaat aan de vorming van taal; als een kind dat naar een object wijst en er de naam van noemt, maar met dat verschil dat Franky Deconinck met de beelden zelf spreekt. De zwaarte die een beeld belangrijk maakt zit hem niet in het beeld zelf, maar in eerste instantie in diegene die ermee omgaat. Communiceren betekent voor Franky DC opnieuw verbanden beléven, leefbare (d.w.z. doorvoelde) constructies maken. Dat doet hij vanuit zekerheden bij zichzelf, vanuit een subjectieve juistheid, niet vanuit de gegeven waarde van een beeld of een verband. Kijken is voor hem niet – getrouw – waarnemen, het is raakpunten vormen tussen wereld en intuïtie.

Bij **Walter Swennen** verschijnen banale figuurtjes (Schanulleke, een olifantje) in een vingerknip voor een vrij geschilderde achtergrond. Hij zet ze centraal, maar toch doen ze gewichtloos aan. Ze hebben niet het gewicht van de representatie, ze dragen de betekenis niet.

Een understatement? Niet zonder meer. Swennen benoemt de ervaring of de herinnering niet met een omvattend beeld. Alsof dat ook zou kunnen. Hij kiest voor het minieme gaatje, dat uitgeeft op een hele wereld. Vergelijk het met een banale vorm, die een keten van gedachten wakker roept, zonder dat we weten waarom; zonder dat we de reden in de vorm zelf vinden. Swennens beelden spreiden zich niet als een dekmantel over hun lading.

Het zwaartepunt ligt niet in henzelf. Ze zijn heimelijk onbanaal, wezenlijk achter hun schimmigheid.

Beeld als oppervlak

Bij veel kunstenaars in de jaren '80 lijken de beelden zich zichtbaar bewust van hun (slechts) beeld-zijn. Het besef van hun illusoir karakter maakt deel uit van hun eigenheid, treedt er expliciet in naar voor. De beelden lijken te weten dat ze nooit kunnen instaan voor datgene waar ze voor willen staan. Oppervlakte-bewustzijn: dat is misschien een kernwoord voor beeldgebruik vandaag. Het massieve ("echte") karakter van de scheepsromp in *Van Sompels Bootschilderijen* is een indrukwekkende farce. De kermiskleuren, en de goudrankjes die vanuit de bovenhoek over het schilderij hangen, walsen de boel plat. Het beeld zit tussen kracht en klatergoud. Ook *Koen* en *Frank Theys* spelen met de platheid van wat zijn best doet om reëel te lijken. Hun videofilms van de Ring van Wagner tonen het beeldscherm zoals het is: als magie van het bedrog, net als Wagners fantasmagorieën.



De beelden bij *Philippe Tonnard* zijn geen cultivering van het oppervlak; ze weigeren wel (goedkoop) bedrog: te veinzen dat ze zijn waarvoor ze willen staan. Tonnards werk is menselijk. Het gaat over de overdracht van inhoud, communicatie, over het verlangen om vat te krijgen op wat voor mensen wezenlijk is. Maar het is zich ook bewust van zijn abstracties. Tonnard weet dat we communiceren door sjablonen, de armzalige clichévormen die we hebben overgeërfd, en waarmee wij nu maar moeten zeggen wat we voelen. We kunnen ons niet uitdrukken zonder een huid, zonder de emotie te verpakken in lege taal; en dat terwijl het wezenlijke alleen bestaat in onszelf, en onder het oppervlak van ons spreken verdwijnt. Tonnards beelden zeggen ook iets over beelden en communiceren in het algemeen dat ze nooit de zaak zelf zijn.



Franky DC (1957)
Zonder titel
1985
Acryl op Belgische vlag,
220×140 cm
Privé-verzameling
Fotobruikleen De Lege Ruimte,
Brugge

Philippe Tonnard (1959)
Das haben wir auch nicht gewusst
1985
Acryl en opgestikte zakken met
kranten op doek, 200×150 cm
Privé-verzameling

Beeld als leven

Hugo Debaere maakt schilderijen. Of misschien beter: hij schildert beelden. Schilderen en het maken van een beeld zijn bij hem twee verschillende elementen die op elkaar betrokken worden. Debaere laat de kleur en de schilderswijze niet voortvloeien uit het beeld, maar legt ze er overheen; een bepaalde manier van schilderen wordt over een bepaalde voorstelling gescreend. Het één primeert niet op het ander; het zijn allemaal lagen in een esthetisch complex.

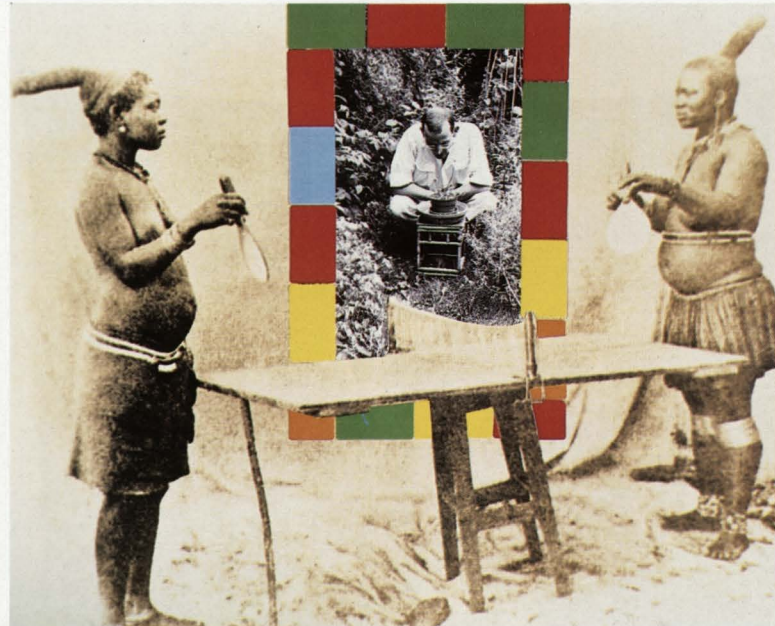
De relativiteit van het beeld is bij hem fysiek aanwezig. De beelden zijn niet bindend voor hun interpretatie, want de manier waarop ze worden behandeld kan net zo goed in tegenspraak zijn met het beeld zelf. De schilderijen bijvoorbeeld tonen klassieke figuren in vaak gezochte, heel bewogen houdingen. Debaere schildert ze door een starre arcering van licht- en schaduwpartijen, waardoor de dynamiek van zijn figuren eerder stolt dan zich ontplooit. In Debaeres sculpturen is energie iets dat met het beeld gebeurt, niet eruit resulteert. Ook hier gaan kracht of energie niet voort op het beeld, maar evenmin er tegenin; ze voegen zich eraan toe, manifesteren zich als partner. De ongemeen realistisch gemodelleerde figuur van een negerin wordt overgoten met pek. Het beeld wordt bedolven onder energie; alsof het met geweld moet worden behandeld, om het nieuw leven in te blazen. Debaeres beelden relativiseren zich in de mentale stoflaag die eroverheen zit. Zijn objecten zijn beladen met energie, maar geven tegelijkertijd het gevoel uit een toonkast te zijn gehaald. Hij delft een levensgevoel op als een archeoloog: iemand die dingen zoekt, die hem langzamerhand vreemd worden.

Liliane Vertessen maakt beelden rond een individuele pose. Ze fotografeert zichzelf als vliegenier of als hoer-meesteres. In beide gevallen kiest ze voor een machtspositie, hetzij de onaantastbare macht van de heerser, hetzij de ambivalente macht van het lustobject. Rond die beelden bouwt ze een imposante encenering, waardoor het geheel de zwaarte krijgt van een troon of een praalgraf. Vertessen toont openlijk de demagogie van het beeld. Waar vroeger de encenering deel uitmaakte van het beeld zelf, wordt die er nu buiten geplaatst: als een troon die macht verleent aan wat op zich te zwak staat.

Beeld als wereld

Wat je ook binnen de Belgische kunst kan stellen: in de jaren '80 worden vaak beelden gebruikt, zonder dat ze een autoriteit vormen. Ze zijn geen uitgangspunt, geen centrum, ook geen op voorhand gegeven kader van de gedachte. Ze zijn eerder een instrument, net als woorden of gedachten (iemand als Danny Matthijs schildert met beelden). Ze kunnen wel de realiteit bij uitstek zijn van waaruit een kunstenaar werkt. In dat geval wordt niet de gedachte beeld, maar geldt het omgekeerde: het beeld wordt de gedachte. Beelden zijn al medium, maar ze hebben ook de directheid van de realiteit zelf. En het is door het oog dat de werkelijkheid blijft, dat ze een impact op ons krijgt.

Veel kunstenaars denken aan de hand van beelden; het beeld stuurt bij hen de gedachte vooruit. Hun denken wordt daardoor directer, sluit nauwer aan bij het kijken. En juist omdat onze ervaring in eerste instantie kijkgericht is, wordt de werking ervan beter opgehelderd via het visuele, en kan ze ook langs die weg op een andere manier worden geconditioneerd. Wim Delvoye gebruikt het reële van het beeld om het kijken (en dus het denken!) te ontwrichten, een draai te geven. Delvoye maakt beelden reëler dan ze in de gewone werkelijkheid zijn, door ze te exploiteren, d.w.z. te gebruiken tegen hun aard in: geschilderd op een gasfles wordt een Delftse vaasdecoratie voelbaar onderuitgeschopt, maar daardoor wordt ook de broosheid van die vaas weer werkelijk.



Marc Goethals (1956)

Ping Pong

1986

Cibachrome, 40x50 cm

Privé-verzameling

Fotobruikleen Zeno X Gallery,

Antwerpen

Wim Delvoye (1965)

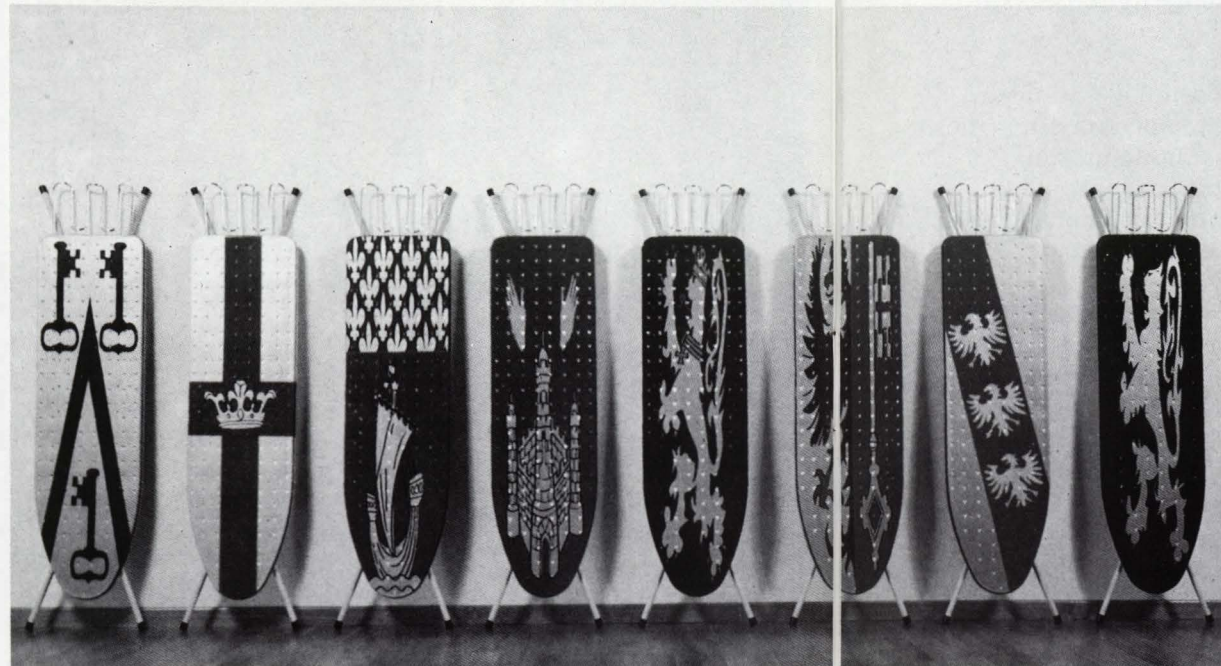
Reeks heraldische strijkplanken

1988

Emailverf op strijkplank,

140x37x2,5 cm

Fotobruikleen Plus-Kern, Brussel



Liliane Vertessen (1952)

Taboe

1983

Foto met kunstenaars,

etalagepop en neon

Fotobruikleen VMHK, Gent

Delvoye geeft het beeld het eerste woord, d.w.z. hij kleeft geen visuele metaforen op een idee. Z'n beelden komen ook op een plastische manier tot stand: een gasfles roept de vaas op door zijn vorm. De visuele overtreding komt er voor de perverse gedachte. Maar doordat de beelden in de manier waarop hij ze combineert zo'n duidelijk profiel krijgen, vallen het visuele en de betekenis in ons kijken haast onmerkbaar samen. We zien a.h.w. waardebegrippen voor onze ogen.

Toch is het beeld-op-zich ook bij hem relatief, want uiteindelijk schuilt de reden waarom hij ze gebruikt in hun herkenningswaarde, en niet in de intrinsieke waarde van het beeld. Een Delftse vaas is niet interessant door de veelzijdigheid van dat beeld op zich, maar gewoon omdat het ding in kwestie bij iedereen op de schouw staat. Het is een sjabloon voor een geheel aan referenties, voor een associatieve ruimte; net zoals een gasfles, een voetbaldoel, een glasraam. Ook hier leeft het werk dus niet van het beeld alleen. Maar Delvoye is wel iemand die rekent op de kracht van het beeld, en ook een sterk visueel resultaat beoogt. Hij gebruikt beelden op zo'n plastische én perfect on-logische manier, dat ze hun schimmigheid verliezen en vanuit zichzelf macht lijken te bezitten: dat het beeld één lijkt met zijn inhoud, terwijl het in feite maar een teken is dat naar iets verwijst dat daarachter ligt.

Door beelden op een verrassende manier te gebruiken, of ze zelfs gewelddadig te behandelen, geeft hij ze een fysieke kracht. Delvoye over een voetbaldoel, waarvan hij de netten door een glasraam verving: "Als je voor dat doel staat, voel je de aanwezigheid van je eigen been, en de afwezigheid van een bal."

Beeld als beeld

Bij Delvoye hebben de beelden een moment van eigen kracht, maar ze zijn ook tekens, gebonden aan hun verwijzing. **Marc Goethals** daarentegen werkt met de realiteit van het beeld zelf. Hij gaat om met beelden als visuele gedachten, en volgens een visuele logica, niet volgens een literair betoog. Vandaar het gevoel dat je bij zijn werk hebt, dat hij zich geen rekenschap geeft van de betekenis die de beelden bij ons oproepen. Je ziet een beeld van twee negers met ping-pongpaletjes, en in het midden, ingekaderd in een boord met kleurige vakjes, de foto van een (blanke) man die plantjes bestudeert. Het geheel werkt zo visueel, dat de leeswaarde er per ongeluk lijkt rond te hangen, als onze literaire bijgedachte bij Goethals' visuele redenering.

Goethals respecteert de integriteit van beelden, alsof het kostbare dingen zijn. Daarin verschilt hij bijvoorbeeld van **Narcisse Tordoir** en **Luk van Soom**, die ook eerder met beeldtekens dan met beelden werken. Tordoir maakt een beeldalfabet binnen een structuur die net zo strak is – hetzij meer uitbreidbaar – als het gewone ABC. Hij past elementen in een grammaticaal kader, waardoor zijn werk ondanks z'n speelsheid iets didactisch krijgt. Van Soom giet al zijn vormen in wit plaaster en uniformeert ze daardoor.

Hij stelt ze op voorhand op dezelfde lijn, zoals woorden in eenzelfde schrift.

Dat is precies wat Goethals niet doet. Goethals laat het beeld zijn eigen speelruimte, en op basis van die eigenheid zoekt en construeert hij. Hij laat de beelden zichzelf zijn. Dat impliceert ook dat hij ze niet werkelijker doet lijken dan ze (volgens hun eigen werkelijkheid) zijn. De illusie is voor hem geen lastig randverschijnsel, maar een natuurlijke eigenschap van het beeld. Ze betekent geen geveinsde echtheid, maar een werkzame meerwaarde. Zoals hij werkt met beelden, werkt hij met illusies. De "kring" rond het beeld, die men in de jaren '70 vaak vermeed, krijgt zijn bestaan binnen het werk.

Waar ligt de waarheid van het beeld? **Van Isacker** en **Cole** gaan het minst "beeldmatig" te werk. Ze zuiveren hun beelden uit om de mentale essentie te bewaren, en brengen ze daarvoor tot op de rand van de leegte, ontdoen ze haast van zichzelf. Het beeld is volkomen ideëel gestoeld; daarin sluiten ze aan bij een mentaliteit die vooral de jaren '70 kenmerkte, al is Coles menselijke thematiek typisch "jaren tachtig".

En **Walter Swennen**: zijn beelden zijn "waar", want ze zijn eerlijk: ze zeggen dat ze "hun" waarheid niet kunnen dragen. Ze verschijnen als een zeepbel die ontsnapt uit een bad van emoties en herinneringen, en meer beweren ze ook niet te zijn. En toch vertellen ze iets, heel veel zelfs: dat ze iets hebben achtergelaten, net zoals de menselijke tekens op de doeken van **Philippe Tonnard**. Swennens beelden hebben hun losse lichtheid gemeen met die van **Franky DC**, maar de laatste maakt er nieuwe verbanden mee, uitgaande van een subjectief ondervinden. Bij alle drie staat de menselijke overdracht van het beeld centraal, het communicatieve, hetzij bij Franky DC op een positievere manier dan bij de wrange oppervlaktebeelden van Philippe Tonnard en de schimmige figuurtjes van Walter Swennen.

Hugo **Debaere** voorziet het beeld van levenskracht, **Vertessen** verleent het macht. Beiden voegen ze die er als een laag aan toe. **Debaere** wil het beeld uit zijn beeld-zijn halen. Daarin schuilt de indrukwekkende mislukking van zijn beelden: dat ze ondanks hun energie beelden blijven, en nooit het leven zelf zijn.

Delvoye rekent voluit op de kracht van het beeld. Hij wil een sterk visueel resultaat. **Goethals** is net als Delvoye, een beeldenmaker. Meer zelfs: hij maakt van alle bijeffecten en gebreken van het beeld een kwaliteit. De relativiteit wordt de kracht ervan. In de plaats van in beelden naar het echte leven te zoeken, werkt hij met het eigen leven van het beeld, en in plaats van door beelden zijn gedachten te vertalen, wordt het beeld de gedachte zelf. Terwijl de beelden van Franky DC nog iets hebben van woorden in hun visuele vertaling, behandelt Goethals beelden volgens datgene wat ze zijn: als oppervlak, als illusie. Als beeld brengt hij ze tot spreken.

Dirk Pültau

Herkomst van de illustraties
 MHK, Gent: blz. 83 (boven), blz. 85 (boven), blz. 86, blz. 88 (boven), blz. 91 (rechts onder), blz. 95, blz. 99 (rechts) blz. 103, blz. 108, blz. 113 (boven) VMHK, Gent: blz. 83 (rechts onder), blz. 117
 V.D. Stockt, Isopress: blz. 100 (boven)
 AD Art, Gent: blz. 105 (boven)
 Heirman Graphics, St.-Martens Latem: blz. 85 (onder), blz. 103
 Knack: blz. 100 (boven)
 Mercatorfonds N.V.: blz. 92
 Atrium, Hasselt: blz. 106
 Piet Ysabie: blz. 90 (boven), blz. 91 (rechts onder)
 Dirk Pauwels: blz. 83 (rechts onder), blz. 85 (boven), 115 (rechts)
 P. Sellitto: blz. 111
 De Vriendt: blz. 93 (boven)
 Edwald Timmermans: blz. 90 (links onder)
 Peter de Kort: blz. 108
 J. Revis: blz. 117

Inhoudsopgave

1990:

Fragmenten van kunst in België

Woord vooraf blz. 82
door Bart de Baere

Fragmenten van de Belgische kunst in de jaren tachtig blz. 84
door Lieven van den Abeele

De Belgische kunst en de internationale doorbraak van het regionalisme blz. 84
 Internationale stijl en regionale eigenheid
 Vercruyse versus De Cordier blz. 86
 Marcel Broodthaers en de erfenis van Magritte blz. 86
 Utopische Einzelgänger uit frustratie en miskenning blz. 87
 Realiteit en fictie blz. 87
 Taal - teken/woord - beeld blz. 89
 De geslotenheid van het discours blz. 93
 Theatrale mise-en-scène blz. 94
 Conceptuele erfenis - Minimale vormgeving blz. 94
 Un coup de dés jamais n'abolira le hasard blz. 95

Plaatsbepalingen blz. 97
door Jan Braet

Voedingsbodem blz. 104
door Bart de Baere en Ilse Kuijken

Overzicht blz. 104
 Vorm blz. 109
 Inhoud blz. 110

Blikvangers blz. 112
door Dirk Pültau

Beeld als idee blz. 114
 Beeld als geleider blz. 114
 Beeld als taalfiguur blz. 114
 Beeld als oppervlak blz. 115
 Beeld als leven blz. 116
 Beeld als wereld blz. 116
 Beeld als beeld blz. 118

Jaarabonnement
 4 nummers: 600,-fr./f 36,-
 4 nummers met opbergband: 850,-fr./f 53,-
 Te betalen op rekeningnummer: 448-0007361-87 van Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, met duidelijke vermelding van naam en adres en met de mededeling 'abonnement 90'
 Met CJP-korting
 Voor Nederland: gironummer 135.20

Losse nummers: 180,-fr./f 12,- uitsluitend door overschrijving op rekeningnummer: 448-0007361-87 van Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen. Op de mededeling duidelijk vermelden welk nummer van de jaargang U wenst.
 Voor Nederland: gironummer 135.20

Jaargang 1990 bevat verder

Aflevering 1:
Het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst in Oostende (reeds verschenen)
 Aflevering 2:
Van goeden huize. Over Vlaams expressionisme en wat 31 Vlaamse kunstenaars daarvan denken (reeds verschenen)
 Aflevering 4:
De landcommanderij Alden Biesen (verschijnt in november)

Lay-out:
 Rob Buytaert
 en Luk Mestdagh

Eindredactie en productie:
 Rudy Vercruyse
 Johan van Acker

Druk aflevering, Museumkaart en Mededelingenblad:
 N.V. Lannoo, Tielt

Abonnementenadministratie:
 051/42.42.99

Opbergband:
 Albracht n.v.
 Grafisch Service Centrum
 Montfoort (NL)

De fotogravure voor dit nummer van Openbaar Kunstbezit werd vervaardigd door de Fotogravure

Scanline in Wetteren (091/69.37.96), die meteen ook Openbaar Kunstbezit langs deze weg sponsort.

Dirk Pültau (°1964, Antwerpen) is kunstrescensent o.a. bij De Gentenaar en Art Scribe (GB)

Bart de Baere (°1960, Vilvoorde) is medewerker aan het Museum van Hedendaagse Kunst in Gent en van Documenta '90, Kassel.

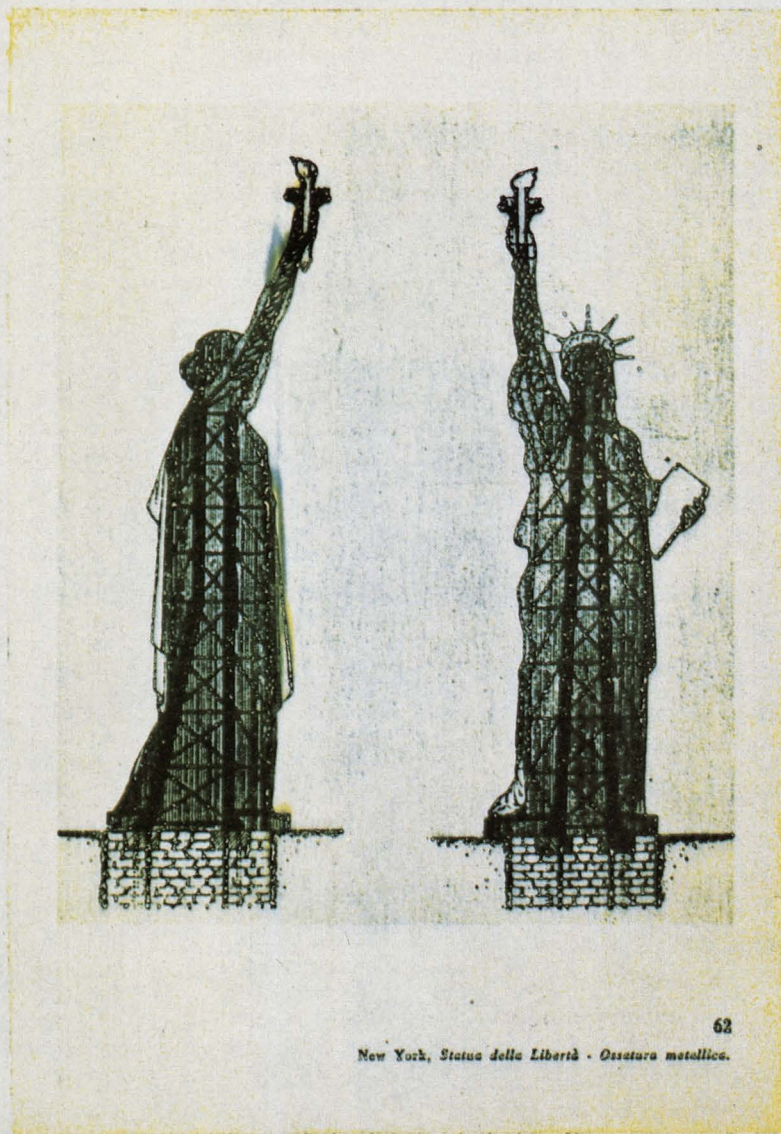
Ilse Kuijken (°1966, Kapellen) is kunstrescensent voor De Standaard.

Jan Braet (°1951, Brugge) is journalist voor Knack en verantwoordelijk voor de cultuurrubriek.

Lieven van den Abeele (°1957, Aalst) is kunstcriticus en organisator van tentoonstellingen. Woont en werkt in Parijs.

Copyright OKV

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvuldigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.



62
New York, Statua della Libertà - Ossatura metallica.

Verantwoordelijke uitgever:
E. de Cuyper
Gouvernementstraat 1
9000 Gent

©1975C