

WAAROM EEN SCHILDERIJ WERKT

Eerste druk oktober 2022

© Copyright beeld ligt bij de afzonderlijke kunstenaars

© Copyright 2022 JURRIAAN BENSCHOP

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, op welke wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Jurriaan Benschop

Waarom een
schilderij werkt



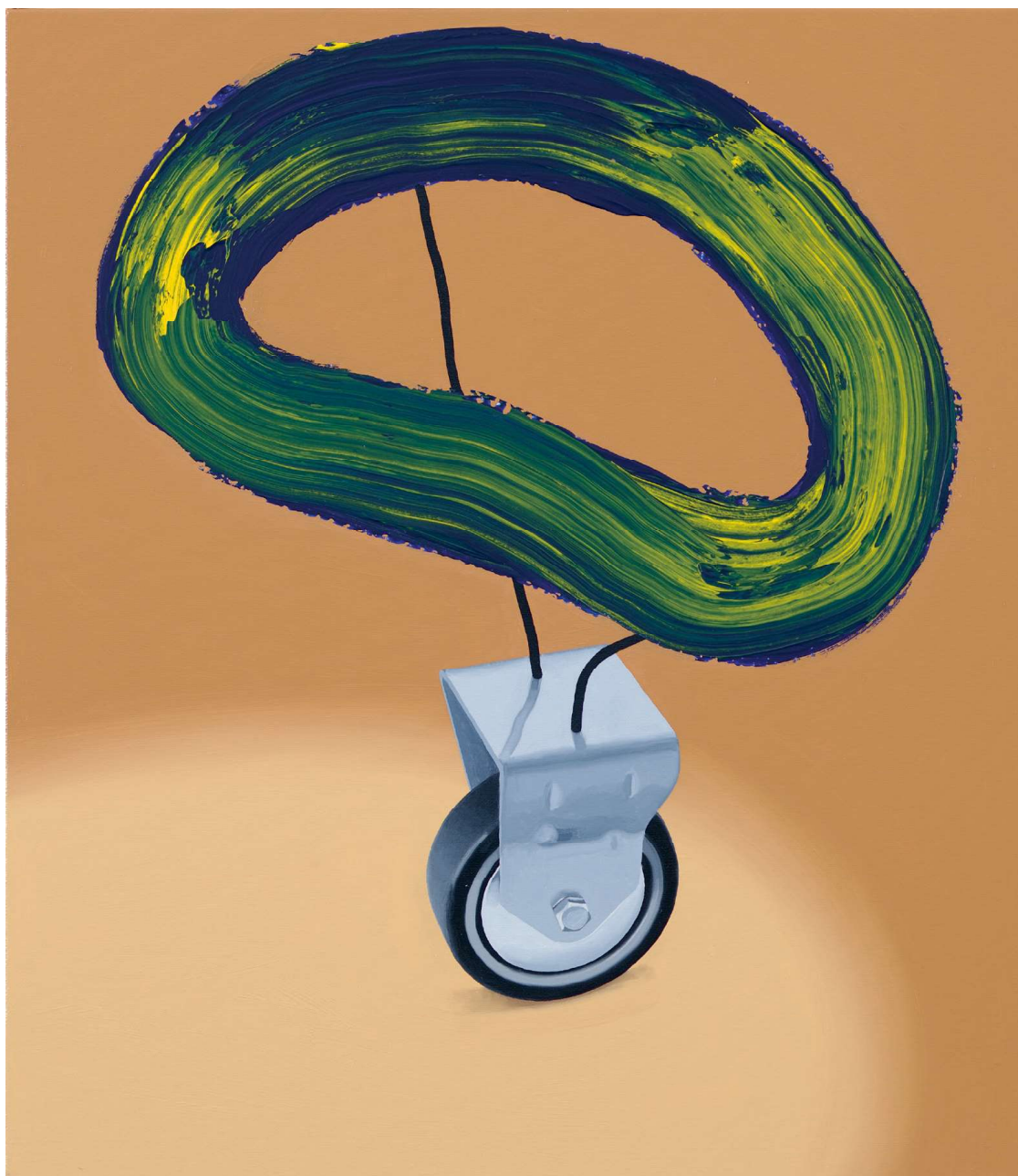
Uitgeverij Van Oorschot
Amsterdam

Inhoud

- 9 Navigeren zonder kompas
Inleiding
- 13 De schilder als seismograaf
Het nabeeld van Vincent van Gogh
- 23 Het verleden als springplank
Lara de Moor
- 32 Een kunstenaar is geen heilige
Helmut Federle
- 43 Een geoloog in het kunstmuseum
- 47 Zwart-wit denken over kleur
Kerry James Marshall
- 61 De tijdloze mens
Nikos Aslanidis
- 65 De rusteloze mens
Anna Tuori
- 71 De brutale mens
Daniel Richter
- 75 De seksuele mens
Paula Rego
- 83 De natuurlijke mens
Peter Doig
- 89 Zien wat het is bekeken te worden
Louise Bonnet
- 95 De spirituele mens
Beatrice Dreux

- 101 Alfabet van vlekken
Martha Jungwirth
- 109 Een glimp van inhoud
Fiona Rae en Willem de Kooning
- 119 Ambivalente figuratie
- 127 Van tekenen komt schilderen
Gerlind Zeilner
- 133 Land zonder namen
Veronika Hilger
- 141 Op het punt staan te worden
Paula Zarina-Zemane
- 147 Het schilderij als anticipatie
Rezi van Lankveld
- 153 Het schilderij als ontmoetingsplek
Matthias Weischer
- 163 De schilder als nar
Kaido Ole
- 172 Niet objectief, niet subjectief
De erfenis van Claude Monet
- 179 De andere helft
Over concept en kunst
- 187 Schilderen naar de bron
Elisabeth Frieberg
- 199 De schilder als tuinman
Marc Mulders
- 207 Tussen de bomen
Michael Markwick
- 215 De wil van het schilderij
David Benforado
- 223 Het gezicht van de aarde
Maria Capelo
- 231 De lichtende mens
Mark Lammert
- 239 De schilder als colorist

- 247 Dingen niet afschrijven
Jessica Stockholder
- 255 Een cultuur in een pillendoos
Beverly Fishman
- 261 Niet de vrouw, maar het schilderij is opwindend
Marc Trujillo
- 271 Het schilderij als verspreking
Andreas Ragnar Kassapis
- 278 Een kwestie van aanraken
Victoria Gitman
- 285 Verantwoording



Kaido Ole, *Small Still Life with One Brush Stroke* (2011), olie- en acrylverf op linnen, 63 x 55 cm

Navigeren zonder kompas

Inleiding

In dit boek wordt het werk van tientallen hedendaagse schilders voorgesteld. Daarbij komt steeds de vraag aan de orde: Waarom werkt dit schilderij? Op wat voor manier heeft het betekenis en kan het overtuigen? Het zijn vragen die onder meer voortkomen uit de behoefte om te kunnen navigeren in het veelvormige landschap van de schilderkunst van nu, waarin verschillende stijlen en houdingen naast en door elkaar bestaan.

Enerzijds lijkt tegenwoordig alles te kunnen, en is het aanbod van kunst groot, maar anderzijds vindt niemand echt dat alles kan. Bij kunst horen noties over wat top is en talent, over wat progressief is, kritisch of ter zake, of wat aan kracht verloren heeft. Daarbij heerst in de kunst, net als in andere domeinen, een strijd om aandacht; velen willen gezien worden of iets tonen, en zowel kunsteigene als afgeleide motieven spelen daarbij een rol.

Waarom een schilderij werkt gaat, behalve over de vraag hoe we naar schilderijen kijken en hoe ze werken, over de vraag hoe we over kunst schrijven en spreken. Wil taal over kunst iets betekenen, dan moet ze ermee in evenwicht zijn, niet topzwaar of overdreven, maar passend bij de kunst die aan de orde komt.

Er zijn zichtbare aspecten die kunnen worden aangekaart, zoals het beeldmotief, de compositie, het kleurgebruik en de manier waarop de verf wordt aangebracht. Maar er zijn ook

onzichtbare factoren: de drijfveren, het wereldbeeld, de herkomst of de visie van de kunstenaar. In dit boek worden deze aspecten onderzocht en met elkaar in verband gebracht. Het gaat om wat je ziet in schilderijen, maar ook om de houding en de ideeën die erachter liggen.

Net zoals de schilderkunst zich steeds vernieuwt, zich naar de tijd voegt en nieuwe accenten zet, zo is ook de taal over schilderkunst in beweging of althans, dat zou ze moeten zijn. Ze heeft telkens opnieuw actualisering en opfrissing. De begrippen die in de twintigste eeuw als vanzelfsprekend werden gebruikt, kunnen vandaag slechts aandoen. Wie neemt het nog ernstig als kunst avant-garde wordt genoemd? Wat zegt het nog als een schilderij figuratief of abstract heet? Er zijn begrippen die zo veel gebruikt zijn, dat ze alleen nog werken als ze gepreciseerd worden of vervangen. Of als ze zijn ingebed in een vertelling.

Een boek maken over schilderkunst is een keuze maken uit een groot aanbod van schilderijen, en ook uit de verhalen die daarover verteld kunnen worden, uit begrippen die aan kunst kunnen worden toegekend. Interessant is dat twee schilderijen eenzelfde vormtaal kunnen hebben, maar toch een heel ander gevoel oproepen, en op een heel andere betekenis mikken. Wat voor de een over perceptie gaat, of over kleurwerking, verbindt de ander met natuur, met spiritualiteit of identiteit. Die toekenningen zijn niet alleen gebaseerd op harde feiten die in het schilderij verankerd zijn, maar ook op keuzes, interesses en belangen.

De navigatievragen spelen op de achtergrond steeds een rol in dit boek, maar niet om een handboek schilderkunst te schrijven, of een top veertig van de beste schilders van deze tijd voor te stellen. Doel is veel meer om de lezer uit te rusten voor een gesprek. Wie woorden vindt, die kan ingaan op de betekenis van een schilderij. En die kan kritische of observerende argumenten formuleren om te onderscheiden tussen

wat werkt en wat niet. Met woorden kan worden gereageerd op schilderijen, en krijgt het werk van de kunstenaar een vervolg, wat niet hetzelfde is als een verklaring.

Om de termen te vinden die passen bij kunst van nu kan het helpen om te beginnen met kunst die we al kennen. Vandaar dat het eerste hoofdstuk over Vincent van Gogh gaat en over de vraag hoe zijn kunstenaarschap zich verhoudt tot dat van de hedendaagse schilder. Vandaar ook dat, later in het boek, Claude Monet en Willem de Kooning opduiken.

Voor dit boek koos ik schilders die een richtingsgevoel hebben ontwikkeld in een tijd die als geheel een stuurloze indruk maakt. Er is geen dominante stroming, er is geen stijl of benadering die als gedeelde waarheid geldt. Voor kunstenaars schept dat de opgave om in een morele leegte, of in het eindeloze van de mogelijkheden, zich te articuleren, een weg te markeren. De gekozen schilders hebben vaak een eigenzinnig motief dat ze willen volgen, een kluif om zich in vast te bijten, en vanuit dat focus ontvouwt zich hun kunstenaarschap. Het zijn deels schilders die hun sporen al verdiend hebben, en deels nog onbekende kunstenaars die het verdienen een breder publiek te vinden.

In de meeste gevallen zijn het kunstenaars met wie ik gewerkt heb, als auteur of als tentoonstellingsmaker, waardoor ik hun werk in verschillende contexten kon zien, en van dichterbij. Tijd is een vriend van de schrijver, het zien en opnieuw zien, helpt om een idee te krijgen waar werk over gaat, of wat de drijfveren van een kunstenaar zijn, en om die te toetsen aan wat er verder wordt geschilderd. Het ‘ergens over gaan’ is overigens een van de kwesties die onder de loep wordt genomen in dit boek. Is dat überhaupt een goede manier van uitdrukken? Dat is een van de taalvragen die aan bod komt.

Een goed schilderij is een schilderij waarnaar je wilt blijven kijken. Dat zou een voorstel kunnen zijn, een toetssteen voor een schilderij dat werkt. Vaak zal dit opgaan, kunst die de tijd

doorstaat is wat waard, maar er zijn geen standaardformules in de kunst die altijd opgaan, geen recepten die een goed resultaat garanderen. Er bestaan ook goede schilderijen, die uitstekend werken, waarvan je wilt weglopen en die je niet zelf thuis aan de muur zou willen hebben.

‘Een goed schilderij straalt,’ zei een van de schilders die in dit boek aan bod komt, in een poging de kern te formuleren. In zijn geval klopte het criterium. Schilderijen hebben veelal met licht te maken, en dan kan stralen een goed argument leveren, het moet tot werking komen in de verf. Maar uiteindelijk komt het steeds op de context aan, op het specifieke werk en op de verhalen die we rond een schilderij beluisteren en vertellen. Er zijn geen checklists, waarmee we snel kunnen vaststellen of en hoe een schilderij werkt. Het is elke keer weer een omslachtige, spannende, tastende onderneming die nieuwsgierigheid verlangt en tijd om te kijken. Je zou er een boek over kunnen schrijven.



Lara de Moor, *Gold* (2020), olieverf op doek, 72 x 51 cm

Het verleden als springplank

Lara de Moor

Leegte schilderen is een paradoxale bezigheid. In het werk van Lara de Moor lijkt het in eerste instantie te gaan om wat in de lucht hangt in verlaten huizen, om de atmosfeer die zich over jaren in vertrekken heeft opgehoopt. Enerzijds wordt de toon gezet door sporen van de tijd, zoals een lichtplek op de muur die verraadt waar jarenlang een schilderij heeft gehangen. Anderzijds is er de schilder die rekwisieten meebrengt en de lege ruimtes daarmee verandert, de stemming oplaadt en bepaalde aspecten uitvergroot. Uit een lichtplek groeit tegenlicht. Een rechte schaduw buigt zich. Of is het de kijker die het tafereel inkleurt en bepaalt waar het over gaat? Wat objectief aanwezig is of in de lucht hangt, kan niet zo scherp worden gescheiden van wat de schilder suggereert of wat er in de kijker sluimert. Het schilderij verschijnt als een ideaal projectievlak.

Ze komt uit een familie van kunstenaars en schrijvers, maar ze is maar tot op zekere hoogte fan van het woord, als het gesprek over beeldende kunst gaat. Woorden kunnen als loopplank toegang tot een schilderij verschaffen, maar ze kunnen het schilderij ook inkapselen, vastzetten in betekenis, meent De Moor. Woorden neigen dingen hard te maken, te doen stollen, terwijl het leven zelf vloeibaar is, zich in de tijd afspeelt, steeds verandert. Net als verf, die vloeibaar is als je haar opbrengt en pas stolt als de lagen over elkaar komen te liggen, de compositie vorm krijgt, het tafereel droogt. Voor

De Moor staat schilderen in essentie voor de mogelijkheid een atmosfeer te scheppen waar je met woorden niet bij kunt, een zowel mentaal als emotioneel geladen ruimte die verder geen rechtvaardiging behoeft. Want het mooie van schilderen is dat ze als fysiek feit voor zich spreken. Ook wat logischerwijze niet kan, kan in een schilderij onderdak vinden, beeld worden, een voldongen feit zijn. En daarbij speelt de verfbehandeling – ruw of fijn, transparant of dekkend – net zo'n grote rol als de voorstelling.

Leegte is al zo'n woord waarover je zou kunnen struikelen, omdat het wel en niet klopt. De ruimtes die De Moor schildert zijn doorgaans leeg in de zin dat er nauwelijks mensen te zien zijn. Meubels zijn er alleen als ze een functie kunnen hebben als rekwisiet. De vertrekken zijn niet langer bewoond. Wat er nog rest aan oud leven, heeft zich verzelfstandigd, en heeft zich verder ontwikkeld. Een schaduw die uitbuikt, een lichtvlek die in proportie is toegenomen. Zowel de vruchten als het onkruid van de verbeelding kunnen groeien in deze huizen. Nu het leeg is, gebeuren er opeens ook dingen die voorheen niet konden. In *Song* (2020) krijgt de vloer nieuwe patronen, een gele driehoek maakt zich breed en een lange donkere schaduw lijkt niet meer aan zonlicht gebonden. Vanuit het perspectief van kleur, vorm en stofuitdrukking is het eigenlijk helemaal niet leeg, maar vol met beslissingen, alles is zorgvuldig geënceneerd en in balans gebracht. Ook als het om de mogelijke betekenis gaat is leegte niet de goede omschrijving. De objecten verschijnen niet als neutraal maar als vraag of aanleiding, zoals in *False Wall* (2021), dat een glazen object toont, dat in een metalen houder vanaf het plafond hangt. In *The Return* (2019) hangen bloemen omgekeerd vanaf het plafond te drogen, de gekleurde bloemen zijn aan het zicht onttrokken omdat ze in plastic zakjes zijn ingepakt, een even ongerijmd als fascinerend beeld.

Leegte heeft een lange traditie in de kunst, bijvoorbeeld



Lara de Moor, *False Wall* (2021), olieverf op doek, 126 x 164 cm

in de kerkinterieurs die Pieter Jansz. Saenredam in de zeventiende eeuw schilderde, met veel aandacht voor ruimtelijkheid. De muren zijn maagdelijk wit en daardoor werken de spaarzame kleuren die gebruikt worden elegant en uitgewogen. Saenredam woonde in Haarlem, en schilderde zowel in zijn woonplaats als in andere Nederlandse steden kerken. Haarlem is ook de stad waar Lara de Moor lang woonde en het grootste deel van haar oeuvre schilderde. Ze bewoonde een huis uit de vroege twintigste eeuw, dat ze van binnen en buiten kende, niet alleen omdat ze er haar kinderen zag opgroeien maar ook omdat ze er werkte, kijkend naar ruimte, naar lijnen, licht- en kleurwerking. Ze kende de hoeken, de trap en kieren, de zonplekken en de potentie daarvan om een setting voor een schilderij te worden. In het eigen huis kon ze ensceneren, dingen verschuiven en uitproberen, observeren, terwijl ze op locatie elders, in leegstaande huizen die ze aantreft, vaak maar kort naar binnen kan, of slechts door



Louise Bonnet, *The Pond* (2018), olieverf op linnen, 244 x 203 x 4 cm, courtesy de kunstenaar en Galerie Max Hetzler, Berlin / Paris / London © Louise Bonnet, particuliere collectie, foto Lee Tyler Thompson

Zien wat het is bekeken te worden

Louise Bonnet

Hoe voelt het om louter als lichaam te worden waargenomen? Louise Bonnet lijkt dat in haar schilderijen te onderzoeken. Er verschijnen vrouwen die zich als een groot gevoelig lichaam presenteren, hun gezicht is meestal niet te zien, in plaats daarvan een paar enorme borsten of voeten, of een kapsel dat elk verder zicht ontnemt. Lokaal groeit het lichaam buiten proporties. Van geest is intussen niets te zien. Bonnet plugt in op ongemak, op clichés van lichaamsrondingen schakelt die een tandje hoger. Van daaruit bouwt zij haar schilderijen op, zodanig dat het een lijfelijk spektakel wordt om met gemengde gevoelens van te genieten. Ontspannen moet het niet zijn.

‘Om precies te zeggen wat ik schilder is moeilijk,’ merkt de kunstenaar op als we proberen te formuleren waarom het eigenlijk gaat, of waar het gesprek zou kunnen beginnen, als je iemand erover wil vertellen die het niet eerder gezien heeft. Er zijn scènes afgebeeld, die zouden kunnen komen uit een huwelijk, uit een vriendschap, het relaas van een ontmoeting. Maar een louter illustratieve lezing zou het werk tekortdoen, hoewel het voor de hand ligt het werk op te vatten als een reflectie op hoe er naar vrouwen wordt gekeken.

In de kunstgeschiedenis komen vrouwen veel voor op schilderijen, als geschilderde figuur, als projectie van de mannelijke schilder, diens blik, verlangens of fantasie. Daarin is de afgelopen decennia verandering gekomen, met meer

presentaties van vrouwelijke zienswijzen en verbeeldingen in de schilderkunst. Bonnets werk kan als deel van die ontwikkeling worden gezien, ze verbeeldt wat het is om als vrouw bekeken te worden, en hoe dat zou kunnen voelen. Waar de vrouw vroeger vanzelfsprekend model was, wordt bij Bonnet gethematiseerd wat het is om gemodelleerd te worden. De kunstenaar vormt de geschilderde lichamen in mooie, ongemakkelijke sculpturale volumes. Overdrijving, ironie, het opblazen van spanningen, het lichaam ballonnerig maken, zijn daarbij stijlmiddelen.

Mijn kennismaking met haar werk verliep via een uitnodigingskaart van een galerie, waarop een afbeelding van haar schilderij *The Pond* was gedrukt. Een vrouw poseerde in een brughouding, haar bovenlijf vanuit de armen omhooggedrukt, met borsten die steil naar boven wezen. Het was een merkwaardig tafereel, maar merkwaardig in de zin van interessant, of meer als een cartoon? Dat werd op de afbeelding niet duidelijk en de enige manier om erachter te komen was het origineel te gaan zien. Eenmaal in de galerie verdween de indruk dat de schilderijen cartoonesk waren. Weliswaar zijn veel van de poses die de gepresenteerde lichamen aannemen absurd, maar ze hebben daarbij ook iets tragisch of melancholisch. De manier waarop ze zijn geschilderd, als statige volumes, maakt ze verstild en gewichtig. Het ongemak presenteert zich monumentaal en zelfbewust, en verandert daarmee van toon.

In de meeste werken verschijnt één lichaam dat zich uitstrekt, buigt of zich achter haar verschuilt. Het is volumineus, met grote verschillen tussen lichaamsdelen: reuzenvoeten die opvallen of een opgeblazen neus. Tegelijkertijd is het lichaam als een beeldhouwwerk, het resultaat van een doordachte oefening in het buigen, scheppen van rondingen het tonen van plooien, het creëren van diepte. Menselijke huid is voor de schilder niet wezenlijk anders dan stof, of gepolijst

staal: een oppervlak om met olieverf te vormen en plasticiteit aan te verlenen. De terugkerende verschijning van de huid betekent niet dat de figuren blootgelegd zijn, of echt naakt zijn. Überhaupt lijken ze maar ten dele echt een individu, en dat is precies wat hen als figuur lichtelijk absurd doet werken, en ook wat hen als schilderij tot leven brengt. In de meeste gevallen verstoppen de figuren hun intimiteit. In *Bed* wordt iemand platgedrukt, of beter gezegd platgestreken, door de enorme hand van een tweede figuur die erboven zweeft als een strijkbout.

Een beslissend moment in Bonnets ontwikkeling was toen ze met olieverf begon te werken, in 2014, daarvoor had ze altijd met acrylverf geschilderd. Olie bleek veel beter te passen bij de plasticiteit die ze zocht. Vanaf dat moment, vertelt ze, maakte ze zich geen zorgen meer over wat anderen van haar werk zouden vinden. De scènes kregen diepte, werden verstilld, een weloverwogen krachtenspel dat zich over het doek verdeelde. De tinten en vouwen, of scheuren, pakten allemaal goed uit, en het lichaam als protagonist kreeg het karakter van een stilleven.

Bonnet werd in 1970 in Genève geboren en kwam, na de kunstacademie in Zwitserland te hebben gevolgd, in 1994 naar Los Angeles. Terwijl sommigen de stad eerder met oppervlakkige lichaamscultuur mogen associëren, was voor haar het tegenovergestelde het geval. Als vrouw voelde ze zich in Los Angeles meer op haar gemak, minder op de proef gesteld of gekeurd door de mannelijke blik. Meer lijf. ‘Mannen hier bekijken je niet op de manier zoals ze doen waar ik vandaan kom,’ merkte ze op, toen ik haar in haar atelier in Hollywood opzocht.

Bonnet verschijnt als een schuchter, observerend persoon. Zinnen die ze begint kunnen halverwege doodvallen of het duurt een tijd voordat ze worden afgemaakt. Maar dan zijn ze nauwkeurig. Ze vertelt over schilders die ze bewondert, zoals



Louise Bonnet, *In Bed* (2018), olieverf op linnen, 213.5 x 305 x 4 cm, courtesy de kunstenaar en Galerie Max Hetzler, Berlin / Paris / London © Louise Bonnet, collectie Aishti Foundation, Beirut – Lebanon, foto Lee Tyler Thompson

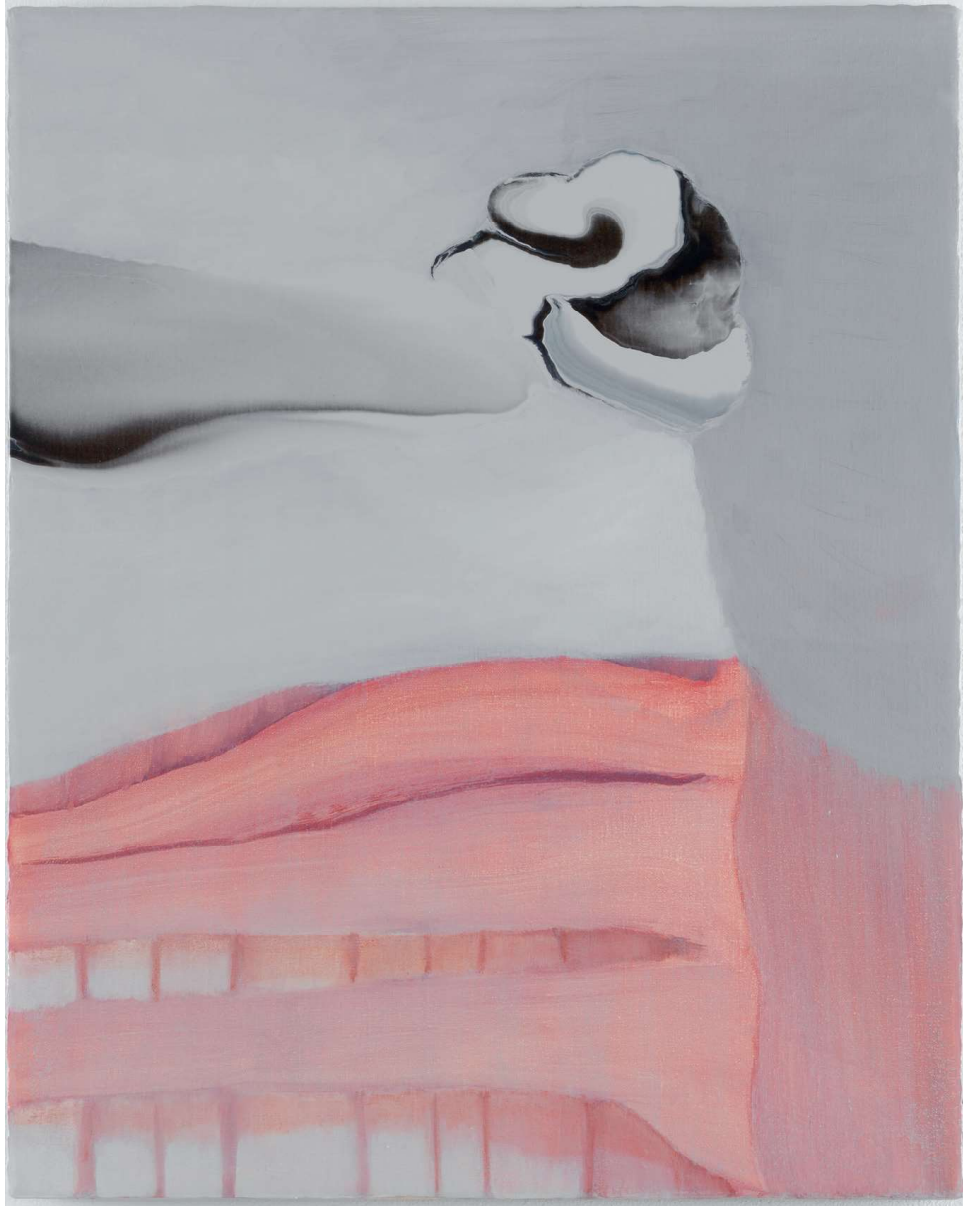
John Currin die ook absurde lijven schildert ('hij is meer door woede gedreven dan ik') of, in de geest misschien nog meer verwant, Philip Guston. Het zijn schilders van vervreemding, die de menselijke figuren stileren in een moment van isolatie. Eenzaamheid kan groots en waardig zijn.

Vindt ze het vervelend om als vrouw bekeken te worden? 'Het kijken zelf is niet het probleem, zolang het gelijkwaardig is,' zegt ze. Maar zodra er een machtsverhouding is, dan is het mis. Een flirt mag er zijn, maar er is een manier van kijken die iemand kan degraderen. In Zwitserland is het deel van de cultuur, ook in Frankrijk, meent ze. 'Het is subtiel, je doet er zelf ook aan mee. De VS zijn veel verder in dat opzicht. Ik heb bij het schilderen overigens geen agenda, ik schilder niet om ergens een punt van te maken. Het is pas achteraf dat ik zelf ook gedachten hierover formuleer. Voor

mij gaat schilderen er vooral om je niet in te houden. Maar ik probeer niet gemeen te zijn, of wreed ten opzichte van de figuur. Ik wil ze waardig maken.’

Kijken andere schilders over haar schouder mee, als ze werkt? ‘Dat probeer ik te vermijden,’ zegt Bonnet. ‘Dat zou me blokkeren. Om naar renaissanceschilderijen te kijken is oké. Maar ik wil geen moderne of hedendaagse dingen in mijn hoofd hebben. De renaissanceschilderijen zijn in opdracht gemaakt, ze hebben een doel, het gaat niet om de schilder of de stijl. Het gaat om de techniek en hoe het gemaakt is, dat is goed om naar te kijken.’ Ze noemt Jan van Eyck, Hans Memling en Albrecht Dürer als schilders die haar interesse hebben.

De geseksualiseerde blik en de seksuele handeling blijven in het werk van Bonnet buiten de juridische of morele sfeer – het is schilderkunst, en daarmee een mogelijkheid een lichaam zonder commentaar te zijn. Ze brengt absurditeit en daarmee ook luchtigheid in onderwerpen die in het dagelijks leven weinig humor verdragen. Haar schilderijen doen daarmee iets wat de schilderkunst goed past, het ‘bespreekt’ gevoelige thema’s maar zonder verontwaardiging of waardeoordeel. En dat komt omdat ze de thema’s feitelijk niet echt bespreekt, maar verbeeldt, van kleur en vorm voorziet, van sensibiliteit en zintuiglijkheid. Het zijn ervaringsbeelden, *weird* en monumentaal in ongemak geven ze te denken over hoe we naar anderen kijken, en hoe het voelt bekeken te worden.



Rezi van Lankveld, *Untitled (Curl)* (2022), olieverf op doek, 55 x 44 cm, particuliere collectie, New York, courtesy de kunstenaar en Petzel Gallery, New York

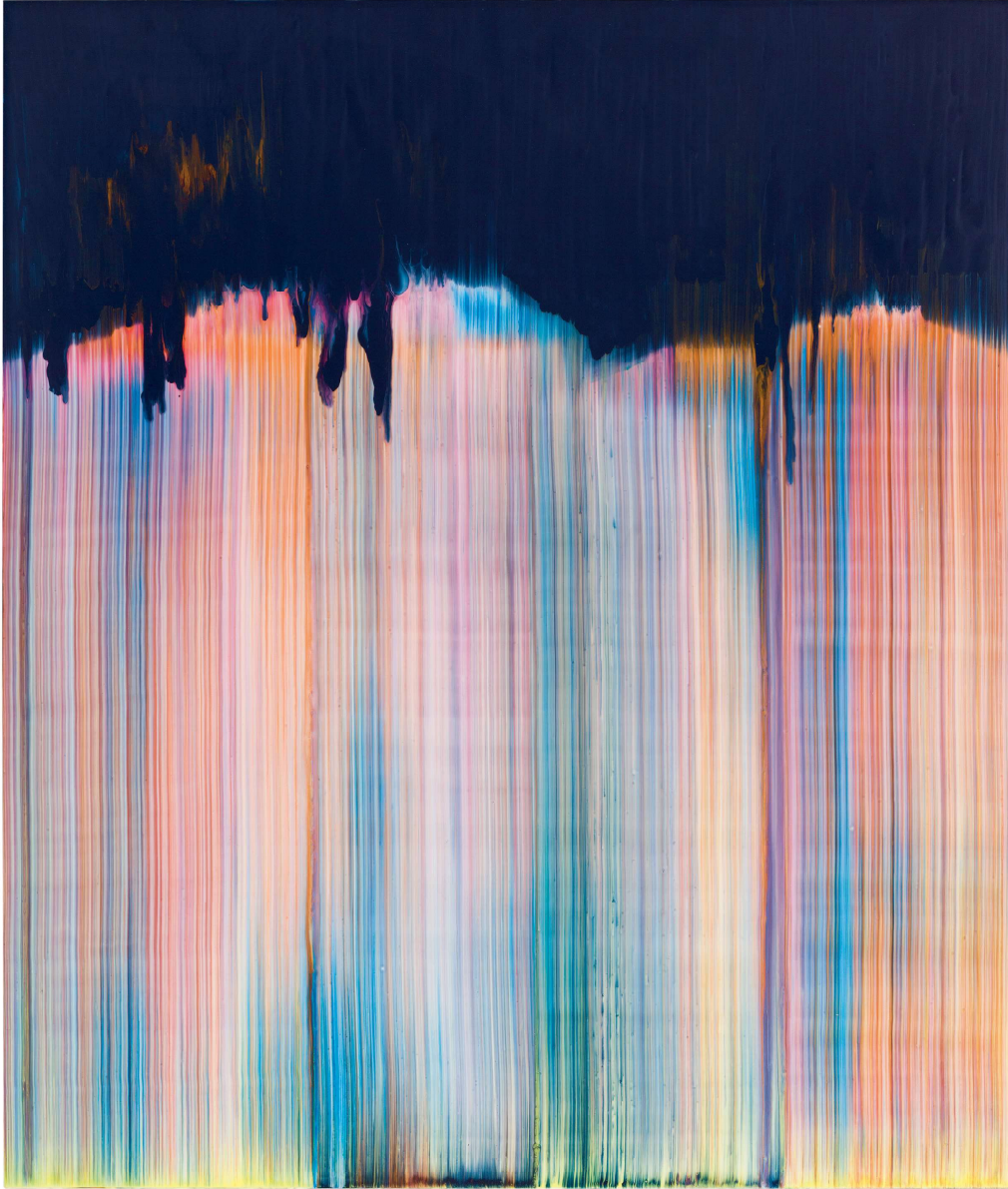
Het schilderij als anticipatie

Rezi van Lankveld

‘Ik weet niet of ik, als ik in de stad was opgegroeid, was gaan schilderen,’ zegt Rezi van Lankveld in haar atelier in Amsterdam. ‘Je hebt leegte in je hoofd nodig om het te kunnen.’ Deze leegte, of noem het ruimte, kent ze uit het oosten van Nederland, waar ze opgroeide, in een dunbevolkt gebied. De herinnering daaraan heeft ze meegenomen naar de stad, in haar werk, in haar zijn. Een blik in haar atelier maakt duidelijk hoe dat kan werken. In de witte, zonverlichte ruimte hangen twee kleine schilderijen die nog in ontwikkeling zijn. Er is vooral veel plaats om te kijken en te denken.

Het was de schilder zelf die me, met woorden, op het spoor bracht van de natuur als achterliggende kracht van haar schilderijen. Alhoewel hier of daar een fragment van een landschap valt te ontdekken, is dat niet wat zich als eerste opdringt bij het kijken. Het gaat niet om een enkelvoudig landschapsbeeld, maar om plekken waar natuurlijke en menselijke elementen op elkaar stuiten, vervlochten zijn of in elkaar vloeien.

Het werk geeft een spel van gekleurde verhoudingen te zien, van vormen die sculpturaal werken, of organisch, maar zonder heel specifiek te worden. Zonder gezicht of vastomlijnd lichaam, zijn het toch levende vormen. Dat maakt het spannend en raadselachtig, de identiteit van de vormen blijft abstract: je herkent iets wat je niet herkent. Wat het werk toont is hoe dingen samenkomen, hoe ze op elkaar inwerken, welke ronding ze maken, of hoe hoeveel gewicht ze hebben.



Bernard Frize, *Altier* (2015), acrylverf en harz op doek, 160 x 135 cm,
foto © Markus Wörgötter / VG-Bildkunst, Bonn, courtesy Galerie
nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder

De andere helft

Over concept en kunst

Regelmatig is te horen dat alle kunst conceptueel is geworden. Wat wordt eigenlijk bedoeld met zo'n uitspraak? Aan de basis ervan ligt een stroming die in de jaren zestig van de twintigste eeuw ten tonele kwam, met vertegenwoordigers als John Baldessari, Lawrence Weiner en Joseph Kosuth. De grondgedachte was dat het essentiële moment van de kunst eigenlijk plaatsvindt in het hoofd. Het is niet het medium, de steen of de verf, maar de elektriciteit van een idee of inzicht, die een kunstwerk leven inblaast. Vaak reflecteert het conceptuele kunstwerk haar eigen bestaan als kunstwerk mee. Het ondertitelt zichzelf, bijvoorbeeld als zijnde een illusie, of als intelligente grap. Een bekend voorbeeld is een werk van Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* (1965), dat een stoel laat zien, met links daarnaast aan de muur een zwart-witfoto van dezelfde stoel, en rechts aan de muur een print met tekst, die het lemma 'stoel' in het woordenboek te lezen geeft. Drie hoedanigheden van een stoel die kortsluiting in het hoofd kunnen veroorzaken. René Magritte legde op zijn manier al het fundament voor deze zelfreflecterende benadering van kunst toen hij in 1964 het schilderij met een appel schilderde, met daaronder de tekst *Ceci n'est pas une pomme*.

Schilderkunst is in retrospectief niet het meest ideale medium gebleken voor een conceptuele benadering omdat bij het schilderen het stoffelijke en de visuele impact, hoe kleur direct op de kijker werkt, een rol speelt. Het publiek dat