

De uil in de grot

Leesexemplaar

DE UIL IN DE GROT

Gesprekken met beelden, kunstenaars en schrijvers

BARBARA BAERT

redactionele ondersteuning door Sarah Eycken

Pelckmans Pro

Pelckmans Pro
© 2019, Barbara Baert en Pelckmans Pro
Pelckmans Pro maakt deel uit van Pelckmans uitgevers nv
www.pelckmansuitgevers.be
Brasschaatsteenweg 308, 2920 Kalmthout, België

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand of openbaar gemaakt, op welke wijze ook, zonder de uitdrukkelijke voorafgaande en schriftelijke toestemming van de uitgever, behalve in geval van wettelijke uitzondering. Informatie over kopieerrechten en de wetgeving met betrekking tot de reproductie vindt u op www.reprobel.be.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored or made public by any means whatsoever, whether electronic or mechanical, without prior permission in writing from the publisher.

Bij de samenstelling van *De uil in de grot* hebben wij teksten en illustraties ontleend waarvan wij de bron niet hebben kunnen achterhalen. Mogelijke rechthebbenden kunnen zich tot de uitgever wenden.

Omslagontwerp: Stijn Dams
Zetwerk: www.intertext.be
Omslagbeeld: Tuin der Lusten (1490-1500) — Jheronimus Bosch
Auteursfoto: © KU Leuven/Rob Stevens
Vertaling uit het Engels: Annemiek Seeuws
Vertaling uit het Italiaans: Stefania Marzo

Illustraties: © SABAM Belgium 2019
pg. 66-68: © Tracey Emin. All rights reserved, SABAM, Belgium, 2019
pg. 95: © Succession Picasso - SABAM Belgium 2019
pg. 128, 130: © SABAM Belgium 2019
pg. 148: © Succession Brancusi - SABAM Belgium 2019
pg. 152: © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko - SABAM, Belgium, 2019 voor werken op papier: © 2000 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko - SABAM, Belgium, 2019
pg. 176: © SABAM Belgium 2019
pg. 192: © Succession René Magritte - SABAM Belgium 2019
pg. 196, 203, 205 © The Estate of Francis Bacon /All rights reserved / Sabam, Bruxelles and DACS, London 2019 (CR-numbers 53-02, 76-06, 84-02, 75-03 and 62-04)
pg. 209: © Sam Francis Foundation, California / SABAM Belgium 2019

Met dank aan: Sarah Eycken, Stephanie Heremans, Koen Kwanten, Han Lamers, Stefania Marzo, Laura Tack en Jenke Van den Akkerveken.

Met bijdragen van: Marc Vervenne, Catherine de Zegher, Bernard Dewulf, Berlinda De Bruyckere, Chantal Pattyn, Peter Verhelst, Dirk Braeckman, Eva Wittocx, David Claerbout, Heleen Debruyne, Anne-Mie Van Kerckhoven, Paul Vandenbroeck, Rinus Van de Velde, Anne Teresa De Keersmaeker, Thomas Vanderveken, Rik Torfs, Mark Waer, Dirk De Wachter en Mark Eyskens

D/2019/13955/24
ISBN 978 94 6337 088 2
NUR 649

pelckmanspro.be
pelckmanspro.nl



[pelckmanspro](https://twitter.com/pelckmanspro)

Dit boek is opgedragen aan onze kinderen Andreas en Marius

Ik vond naast oude familiefoto's ook het rode schrift met de verhaaltjes die ik als kind had geschreven, de kapotte Leica en de Franse brief. "Deze camera is voor jou. Hij moet je eraan herinneren wie je bent en aan datgene wat nooit door het leven kapot mag worden gemaakt."

Naar Benedict Wells, *Het einde van de eenzaamheid*, p. 217

Inhoud

Woord vooraf: Gesprekken in de tussenruimte 8

Marc Vervenne: *aller Tage Abend, aller Abende Tag* (Anselm Kiefer) 12

Catherine de Zegher: *Let Go, Lets Go* (Simryn Gill) 22

Wanneer de wereld beeld geworden is, kan ze ook afgebeeld worden 32

Bernard Dewulf: *Leefgebied* 43

Het museum van de onschuld of over het schilderijtje en de kweeperenrasp 46

Berlinde De Bruyckere: *Maria met kind* (Dirk Bouts) 52

Hoe zal dat gebeuren? 56

Chantal Pattyn: *I will look for you in every sleeping hour* (Tracey Emin) 66

Peter Verhelst: *Slapende hermafrodiet* (Giovanni Bernini) 70

Van de slapende nimftot de vlek van Monica Lewinsky 74

Dirk Braeckman: *Maagdendale* (Lili Dujourie) 88

Eva Wittocx: *10-01-04-05* (Dirk Braeckman) 92

De zwaartekracht van het raadsel en het geheim 96

David Claerbout: *Pinturas negras* (Francisco de Goya) 102

De tekenaar met het houweel 108

Heleen Debruyne: *Susanna en de ouderen* (Artemisia Gentileschi) 116

Toen bloed verf werd en het zegel brak 120

Anne-Mie Van Kerckhoven: *Honigpumpe am
Arbeitsplatz* (Joseph Beuys) 128

Paul Vandenbroeck: *Blondes have no soul* (Pé Vermeersch) 132

De honingbrij uit de diepte 138

Rinus Van de Velde: *Couple in Bed* (Philip Guston) 146

De verkorte weg 150

Anne Teresa De Keersmaeker: *Het meisje met de dode vogel* (Anoniem) 158

In je bevende vingertjes 162

Thomas Vanderveken: *Tuin der Lusten* (Jheronimus Bosch) 164

De uil in de grot 170

Rik Torfs: *Compositie* (János Mattis Teutsch) 176

Mark Waer: Over beelden, verbeelding en zin-nen 181

Over het spirituele in de kunst 183

Dirk De Wachter: *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* (Francis Bacon) 196

Disfigured Study 202

Mark Eyskens: *De sterrennacht* (Vincent van Gogh) 212

Sfumato, Sfiurare 218

Gestauteurs 236

Sleutelfiguren 239

Verklarende woordenlijst (opgenomen woorden kregen een *) 245

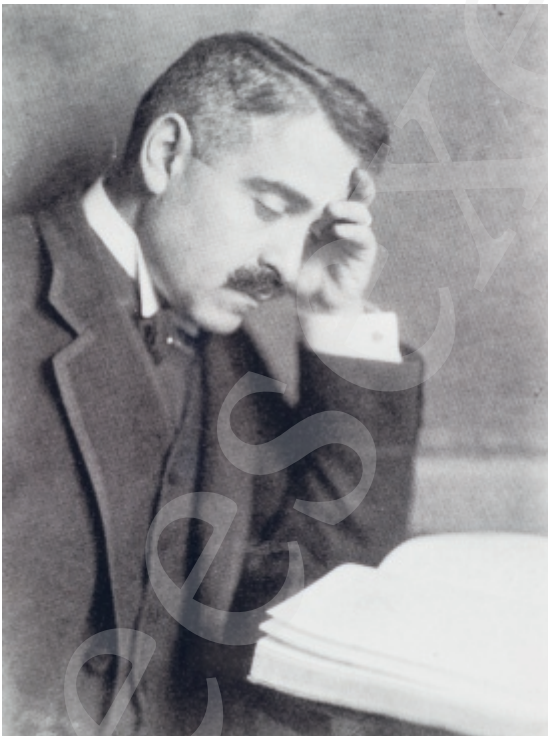
Index nominum 252

Woord vooraf. Gesprekken in de tussenruimte

De befaamde Duits-Joodse kunsthistoricus Aby Warburg (1866-1929) zei ooit over het beeld: “*Du lebst und thust mir nichts*” [FIG. 1]. “Jij leeft, maar schaadt mij niet” getuigt van een gevoelige opvatting over de kracht van het visuele medium. Beelden omringen ons, ze komen naar ons toe, ze leggen vanuit hun plastische ruimte contact met ons. Wij voelen liefde

en verwondering, maar ook schroom en soms zelfs angst ten aanzien van zoveel intensiteit. Maar het beeld zelf, zo bedoelde Warburg, blijft altijd op de juiste afstand. En met respectvolle bejegening stelt het beeld zich behoedzaam open, en schijnt het ons te willen zeggen: vrees mij niet.

*



In de loop van de geschiedenis hebben beelden meermaals onder spanning gestaan door godsdienstige systemen en ideologieën. Zoals de hunkering naar beelden van alle tijden is, zo is de nijd dat helaas ook. We kennen ze, de beelden uit de media, waarin om religieuze redenen ‘afgoden’ worden vernield door iconoclasten of beeldenhaters. De iconoclast vreest het figuratieve beeld, omdat hij het verdenkt van een bovennatuurlijke kracht. Deze capaciteit dankt het beeld aan het feit dat het volgens het iconoclastische denken samenvalt met zijn onderwerp: het leeft, het is geanimeerd. In de monotheïstische godsdiensten betreft het wantrouwen tegenover figuratieve beelden niet in de eerste plaats dit magische bijgeloof, maar wel

[FIG. 1]

Aby Warburg (1866-1929) in 1912.

de opvatting dat beeltenissen van God een on-gepaste gelijkstelling met de mens suggereren. Er bestaat immers geen lijn, geen kleur, geen klei, geen pigment, geen fotoflits, geen weefsel dat in staat is de goddelijke dimensie te ontvangen, aldus de redenering van de iconoclast. De onzichtbare God kan zich onmogelijk verlagen tot vorm, materie* en iconografie*: de drie pijlers waaruit het beeld is opgebouwd.

Tijdens de achtste eeuw woedde in Istanbul, toen de stad nog Constantinopel heette, een hevige strijd rond het iconoclasme*. Die beeldcrisis werd in 787 door een vrouw, keizerin Irene (752-803), beslecht in het voordeel van de figuratieve kunsten: de zogenaamde iconofilie*. Tot op vandaag plukken wij de vruchten van die bevrijding van het beeld en de kunsten. Keizerin Irene zei: “Het figuratieve beeld is geen taboe, het is een geschenk.” De figuratie is in zijn tweede en derde dimensie immers geen vijand van de artistiek onbeschrijfbaar God, maar een verwijzing naar wat God kenmerkt: de uitstorting of ‘beeldwording’ van de eigen onzichtbaarheid in het vlees van de zichtbaarheid. Zoals Johannes 1,4 zegt: “Het woord werd vlees en leefde voor een tijd bij ons.” Dit principe wordt de incarnatie of vleeswording genoemd, en is de basis voor een geschiedenis van beelden, die tot op vandaag het lichaam, het vlees en de zintuigen in alle mogelijke artistieke materialen en iconografische themata huldigt. Het ‘ondraaglijke’ beeld van de iconoclast — taboe en dodelijk — wordt ‘draaglijk’ gemaakt door bemiddeling van het lichaam zelf. De iconoclast kent geen corpus dat de schok van het beeld opvangt. In de iconofilie daarentegen wordt het lichaam heruitgevonden als drager van het artistieke zelf. Elk kunstwerk, elke verbeelding wordt mogelijk gemaakt door het mysterie van de onzichtbaarheid

die zich heeft verlegd naar het tastbare vlees met als enige doel ‘plastisch’ te zijn. Dat iconofiel argument heeft de kunstwetenschappen tot op vandaag het discours geschonken over indaling in materie, over omschrijfbaarheid, over huid, over lichaamssappen, over vorm, materie en iconografie. Het beeld opereert bijgevolg vanuit het lichaam, vanuit de huid als drager, en ook vanuit een open wonde...

*

Het Westen, zonder een eurocentrische tendens in mijn tekst te suggereren, heeft alle mogelijkheden van wat kunst vermag, met inbegrip van haar vermeende uitwassen, omhelst. Kunstenaars worden uitgedaagd om wat zichtbaar is, maar ook wat essentieel onzichtbaar is — bijvoorbeeld tijdsdimensies zoals onderbreking, zintuigen zoals geur, en het magische zoals kwaadafwerende machten — via het plastische medium tot uitdrukking te brengen. Het visuele medium toont op basis van materie, vorm en iconografie haar eigen begrenzingen en mogelijkheden. De kunstenaar tast telkens opnieuw diep in de buidel van waar het beeld toe in staat is. “*Il tutto fa il pittore,*” zei Leonardo da Vinci (1452-1519): de schilder, hij doet alles.

Beschouwen we de kunstwetenschappen als een geschiedenis van artistieke oplossingen in de brede betekenis, dan omschrijven zij de wonderlijke toenaderingen tussen de verbeelding en het wetenschappelijk metier, en creëren zij een tussenruimte: de ruimte waarin de mens en zijn plastische expressie elkaar ontmoeten. Deze ontmoetingen laveren tussen intuïtief en emotioneel, tussen instinctief en methodologisch. Siri Hustvedt (°1955) schrijft daarover in *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind* (2016):

The potential or imaginative space is where the child plays and the artist works; it is a 'third area'. (...) Transitional phenomena necessarily mingle self and other. They are the product of development and have a symbolic function as representations of a connection with the maternal body. (374)

Binnenin die tussenruimte zijn we in staat het statuut van het visuele in se te bevragen, en bij uitbreiding het onderzoek naar het statuut van de kunstwetenschappen.

De uitklapbaarheid van het vakgebied en de vrijheid om de materie nu eens gesloten te houden, dan weer in de ganse breedte uit te vouwen, is één van de verrukkelijkste choreografieën die de kunstwetenschappen creëren kunnen. De dynamiek van open en gesloten, van landschap en focus, van archetype en detail, en alles daartussen — het denken, het zoeken, het proberen, het aarzelen, het mislukken, het creatief oplossen, enzovoort — vormt precies de *ampleur* van de reeds vermelde tussenruimte. Of opnieuw zoals Siri Hustvedt het zegt:

I believe art is born in the world of the Between, that is bound up with the rhythms and music of early life, as well as in a form of transference that moves from inner life out onto the page, from me to an imaginary other. My story tells emotional, not literal, truths. (A Woman Looking at Men Looking at Women, 113)

*

In dit boek wil ik de lezer laten kennismaken met wat ik zojuist definieerde als de geschiedenis van artistieke oplossingen in de brede betekenis. Zo wordt de lezer niet alleen een reiziger die ontdekt, zich verwondert, zich soms zelfs

mogelijk ergert, maar wordt hij ook een gepri-vilegieerde gast in de unieke tussenruimte waarin hij de dialoog met de beeldende wereld aangaat vanuit de vrijheid van het denken en de lust van het ontspannen. Een zorgvuldig leren kijken en een brede benadering van woord en beeld vormen daarbij mijn uitgangspunten.

Het kunstboek als gastvrije tussenruimte waar dialoog en verpozing gedijen, en waar wetenschap en kunst, emotie en interpretatie, verleden en heden elkaar op allerlei manieren omarmen, vraagt om een aangepast concept. We hebben bekende en bevriende auteurs uitgenodigd om een werk naar keuze te omschrijven in de stijl en het genre waar zij zich het best bij voelen. De auteurs geven een deel van hun intimiteit prijs. Ja, want ook zij zoeken naar de juiste afstand. Iedereen kijkt nu eenmaal anders en niet iedereen heeft de achtergrondkennis van een kunstwetenschapper. Dit boek wil net die persoonlijke vensters op de kunsten en de wereld die ons omgeeft als uitgangspunt nemen. Ik ga met die spontane beeldbeschrijvingen aan de slag en borduur als wetenschapper verder op de ideeën die door deze auteurs worden aangereikt. Zo ontstaat een unieke dialoog die mij in staat stelt om nieuwe en leerzame inzichten binnen de kunstwetenschappen te delen. Ik laat mij immers leiden door de keuze van de gastauteur die mij inspireert, doet glimlachen, verrast en mij samen met u, de lezer, op onverwachte paden vergezelt. Samen omarmen wij het toeval, maar verankeren het in de methode en traditie van de geschiedenis van beelden.

*

Tot slot.

Hoe zullen wij benoemen wat dit boek beoogt? De gezamenlijke blik op de breedte en op



[FIG. 2]

*Une gravure du hibou moyen-duc, 18.000–10.000 v.Chr.,
Ardèche, Grotte Chauvet Pont d'Arc.*

de diepte, geprangd tussen fragiliteit en feitelijkheid. Hoe kunnen wij begrijpen wat niet te begrijpen valt? Het ontstaan van het visuele medium toen de prehistorische mens met zijn twee handen de uil van Minerva bij valavond op een wand in de grotten van Chauvet (18.000–10.000 v.Chr.) neerzette, zo kordaat en zo spontaan, dat een gelijkaardige versmelting tussen vingertoppen en lijn nooit meer werd geëvenaard [FIG. 2]. Ik kan alleen maar dit antwoorden: daar, in de tussenruimte van de beloken

grot, de besloten tuin, het verloren paradijs, wil het beeld argeloos leven. Dit boek wil precies die ingetogenheid van het beeld eren: als iets dat glinstert aan de horizon, als een aarzeling in het ijle zonlicht, als een rimpeling in de stroom van gedachten.

Barbara Baert

Literatuur

Hustvedt, Siri. *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind.*

New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2016.

aller Tage Abend, aller Abende Tag

Anselm Kiefer



[FIG. 1]

Anselm Kiefer (°1945), *aller Tage Abend, aller Abende Tag* (*The Evening of All Days, the Day of all Evenings*), 2014. New York, Gagosian Gallery.

Marc Vervenne

Het was avond. Het was ochtend. Een dag.

Tot voor kort lag de kunstenaar Anselm Kiefer buiten mijn gezichtsveld. De bekentenis van een cultuurbarbaar? Laat ik dat nuanceren: ik was zonder aanwijsbare reden nooit blijven *stilstaan* bij een van de invloedrijkste Duitse kunstenaars van na de Tweede Wereldoorlog. Zelfs niet nadat hij in 2015 onderscheiden werd met het eredoctoraat van de Universiteit Antwerpen. Op een zondag – 21 februari 2016, om precies te zijn – heeft zich echter een ommekeer voorgedaan. De plaats van ‘openbaring’ was het Centre Pompidou in Parijs.

Bij toeval had ik een week of zo daarvoor in de cultuurkatern van de weekendkrant een kleine aankondiging gelezen dat nog slechts korte tijd een overzichtstentoonstelling rond Kiefer liep in de Franse cultuurtempel voor moderne kunst. Een bezoekje aan de website van het Centre Pompidou liet mij één werk zien, een aquarel op papier, dat als promotiebeeld was gebruikt: *aller Tage Abend, aller Abende Tag* (2014). Dat beeld fascineerde en lokte me. Het gaf de doorslag om zo snel mogelijk naar Parijs te sporen, op zoek naar het in kunstscheppingen geïncarneerde wezen van Anselm Kiefer. Wat houdt hem bezig? Wat bezielt hem? Hoe verbeeldt hij existentiële en maatschappelijke vragen?

De tentoonstelling was overweldigend. Zij leidde mij tussen donkere werken ([FIG. 2] *Eisensteig*, 1986) en provocerende portretten ([FIG. 3] *Heroisches Sinnbild IV*, 1970; gekleed in het militaire uniform van zijn vader brengt de kunstenaar de Hitlergroet), tussen monumentale canvassen van verbrande boeken ([FIG. 4] *Für Paul Celan: Aschenblume*, 2006) en ingenieuze installaties [FIG. 5] *Pour Madame de Staël: de L'Allemagne*; speciaal gemaakt voor de tentoonstelling), tussen kleurrijk oplichtende taferelen ([FIG. 6] *Mann im Wald*, 1971) en zinnelijk verbeelde scènes ([FIG. 7] *Brünhilde schläft*, 1980).



[FIG. 2]
Anselm Kiefer
(°1945), *Eisensteig*,
1986. Locatie
onbekend,
privécollectie.



[FIG. 3]
Anselm Kiefer (°1945),
Heroisches Sinnbild IV,
1970. Locatie
onbekend,
privécollectie.

[FIG. 4]

Anselm Kiefer (°1945), *Für Paul Celan: Aschenblume*, 2006. Locatie onbekend, privécollectie.





[FIG. 5]

Anselm Kiefer (°1945), *Pour Madame de Staël: de L'Allemagne*, 2015. Installatie in situ tijdens de overzichtstentoonstelling *Anselm Kiefer*, 16 december 2015–18 april 2016. Parijs, Centre Pompidou.

De ontdekking van de kunstenaar voltrok zich als een ‘epifanie’, die mij overkwam in de aaneenschakeling van verstilde momenten van aanschouwing van Kiefers veelzijdige en tegelijk coherente kunstwerken.

Geboren in 1945 zit Kiefer als het ware gekneld in het scharnierpunt van twee tijdruimten: de ruwe deconstructie (trauma) vóór en de illusoire reconstructie (transformatie) na dat spijjaar. Als een vaardige anatoom snijdt hij de Duitse geschiedenis en de ziel van het Duitse volk open door in beeld en woord de nazitijd in herinnering te brengen, vaak op zeer subtiele wijze. Hij dwingt zijn landgenoten niet weg te kijken van dat traumatiserende verleden. De metaforische gelaagdheid van zijn werk toont een maatschappelijk geëngageerde kunstenaar. Het vermoeden is gewekt dat Kiefer niet geïnteresseerd is in l’art pour l’art, maar dat het kunstwerk als schepping een medium is om de herinnering van degenen die ernaar kijken wakker te schudden en uit de onverschilligheid te trekken, niet alleen zijn Duitse landgenoten, maar elk van ons. Hij verplicht ons niet uit de weg te gaan voor filosofische, politieke, historische, sociologische, psychologische vragen over het verschijnsel ‘mens’, over de desastreuze chaos die mensen in staat zijn in en om zich heen te verwekken. Hij dwingt ons de wortels bloot te leggen, verbanden te zoeken en aldus blind weer ziende te worden.

In de chronologisch opgebouwde expositie ben ik in 2014 *stilgevallen*, vlak voor het oplichtende waterverfschilderij met daarop de gepenseelde woorden, ogenschijnlijk zonder enige syntactische samenhang: *“aller Tage Abend aller Abende Tag”* (83,6 x 62,3 cm). Het beeld dat mij naar Parijs had gebracht om Kiefer te zoeken en te vinden. Enkele stappen terug op het pad



[FIG. 6]

Anselm Kiefer (°1945), *Mann im Wald*, 1971. San Francisco, privécollectie.

van de tentoonstelling hing een kleinere aquarel uit 2012 (49 x 36 cm), een door geel gedomineerde intieme compositie van een slapend vrouwenhoofd, met eronder een tafereel van zacht uitdovende of ontwakende zonnegloed, en daarop de omgedraaide woordverbindingen, discreet geschreven: “*aller Abende Tag aller Tage Abend.*” Het leek een vingeroefening van de kunstenaar. Mijn nieuwsgierigheid was geprikkeld, het verlangen naar verder en meer was gewekt. De wandeling bleef steken bij het in mijn ervaring voltooide schilderwerk, dat de naam *aller Tage Abend, aller Abende Tag* draagt.

Dat werk laat mij sindsdien niet meer los. Het achtervolgt mij, het zit me op de hielen, het staat op mijn netvlies gebrand. Het is een complex landschapsschilderij, met een koude, bijna ijzige voorgrond en een warm gloeiende horizon. “*Transition from Cool to Warm,*” zoals de titel die op de expositie van Kiefers werk in de Gagosian Gallery in Chelsea, New York (2017) is gezet. Aarde en hemel lopen in elkaar over in een transparante ruimtelijke ordening die de kunstenaar helemaal beheerst. De dialoog tussen beeld en woord is discreet, maar de vervlechting van beide is wezenlijk. Het woord vormt een leessleutel voor het *zien* van het beeld, het beeld brengt de woorden samen tot een tekst met betekenis en behoedt ze ervoor uiteen te vallen in de abstracte leegte.

Die kruisbestuiving tussen woord en beeld contrasteert met het opbieden van beide elementen in *Oh Halme, ihr Halme, oh Halme der Nacht*, een theatrale compositie op doek die Kiefer in 2012 heeft gemaakt [FIG. 8]. De uitsteeksel op de voorgrond van dat kunstwerk roepen de voorgrond van *aller Tage Abend, aller Abende Tag* op, maar met een tegengesteld effect, verwekt door de donkere kleur die dorheid en onvruchtbaarheid suggereert, in contrast met de winterrust van de kiemkrachtige stekken van *aller Tage*. De horizon in *Oh Halme* is opgeslorpt door een duistere achtergrond en voorgoed verdrongen door een aaneenschakeling van woorden die een handgeschreven obscure tekst vormen. De hele compositie straalt bedreiging en wanhoop uit, nog versterkt door de aanwezigheid van de vleugel van een gevechtsvliegtuig. *Aller Tage* houdt geen bedreiging in. De horizon is geen ‘zwart gat’, maar straalt veiligheid, verwachting en hoop uit. Met zijn warmte omarmt de horizon het hele landschap dat Kiefer voor onze ogen uitspreidt en waarop de rode gloed van de ondergaande zon zich zachtjes neerzet.

Het ervaren van het landschap als een bijzondere ruimte vinden we ook bij Van Gogh terug. Al gaat het om een werk van een geheel andere aard — minder heftig en minder scherp dan Kiefers *aller Tage* — in zijn *Paysage enneigé* (1888) vormt Van Gogh het landschap om tot een metafoor voor de existentiële zoektocht van de mens [FIG. 9]. De kunstenaar richt de blik op de horizon, die afgelijnd is met de kalkheuvels van de Alpilles, op de achtergrond van een blauwe hemel zonder wolken en zonder zon. Het landschap op de voorgrond strekt zich uit over het hele schilderij, als een geordende ruimte die doorloopt achter de horizon. In die ruimte bewegen mens en dier zich, op zoek naar het ongrijpbare.



[FIG. 7]
Anselm Kiefer (°1945),
Brünhilde schläft, 1980.
Otterlo, Kröller-Müller
Museum.



[FIG. 8]

Anselm Kiefer (°1945), *Oh Halme, ihr Halme, oh Halme der Nacht*, 2012. New York, Gagosian Gallery.



[FIG. 9]

Vincent van Gogh (1853-1890), *Paysage enneigé*, 1888. New York, Guggenheim.

John Hacking werkt met het concept ‘heterotopie’, dat we algemeen gesproken kunnen omschrijven als de ruimte die als anders wordt ervaren dan de dagelijkse ruimte waar mensen zich in bevinden. “Het geschilderde landschap (het schilderij zelf) is geen heterotopie in de zin van een letterlijk aanwezige andere plaats maar het verwijst naar zulk een plaats. Het schilderij verbeeldt de plaats, en maakt ze zichtbaar. In de landschappen van bijvoorbeeld Caspar David Friedrich verwijzen de afbeeldingen niet alleen naar een ‘andere plaats’ maar stellen deze ook present wat soms tot heftige positieve en negatieve reacties leidt bij de toeschouwers. De receptie van zijn werk maakte en maakt dit zichtbaar.” En Hacking vervolgt: “Met de lading van dit begrip heterotopie wordt duidelijk dat het landschap meer is dan alleen maar wat verf en een ondergrond, een voorstelling en als zodanig het materieel en geestelijk product van een kunstenaar. De kunstenaar Anselm Kiefer [...] is er in een latere periode in zijn carrière zelfs toe overgegaan letterlijk andere plaatsen, heterotopieën, te ontwerpen in zijn atelier. Hij noemt deze plaatsen o.a. hemelpaleizen, een verwijzing naar thema’s uit de Joodse mystiek.”

Met *aller Tage Abend, aller Abende Tag* ‘schept’ Kiefer volgens mij een ‘heterotopie’, die ik als metaruimte benoem. Het poëtische tableau toont een gang van wanorde naar orde, van onrust naar rust, van chaos naar harmonie, zonder enige botsing tussen die elementen. Het is zoals leven en dood bij elkaar horen. Op dat punt aangekomen leg ik een verband met de Hebreeuwse Bijbel — het zogenaamde ‘Oude Testament’ — en meer bepaald met het verhaal waarmee het boek Genesis opent en dat zich uitstrekt van het eerste vers van hoofdstuk één tot en met het vierde vers van hoofdstuk twee (Genesis 1,1–2,4).

De verbinding die ik maak tussen *aller Tage* en de Bijbel is niet geforceerd. Immers, in het leven en werk van Kiefer nemen het Oude Testament en andere joodse geschriften, voornamelijk dan die van de kabbalistische mystiek, een belangrijke plaats in. Hacking refereert aan een interview met Kiefer naar aanleiding van de tentoonstelling *Heaven and Earth* (Modern Art Museum of Fort Worth, Texas, september 2005-januari 2006). Daarin legt de kunstenaar zijn belangstelling voor de Bijbel en de kabbala als volgt uit:

Since childhood, I had studied the Old Testament, and sometime as a young man I began to read of Jewish mysticism. Then in the mid-1980s, I went to Jerusalem and began to read the books of Gershom Scholem. Beside the fact that cabalistic stories and interpretations are very interesting, I think my attraction has something to do with the way that I work. People say that I

read a lot, but in some ways I don't. I read enough to capture images. I read until the story becomes an image. Then I stop reading. I can't recite a passage, but I can recite it as an image.

“Ik lees tot het verhaal beeld wordt.” Wat een gebalde uitspraak! Het is precies dit proces dat zich volgens mij voltrekt in *aller Tage Abend, aller Abende Tag*: de omvorming van zes aaneengesmede woorden in een beeld dat de woorden aanschouwelijk maakt en aldus betekenis tot stand brengt. In mijn receptie van het werk van Kiefer is dit tableau het geschilderde beeld van het openingsstuk van het boek Genesis. Vanuit literair en taalkundig oogpunt is deze (Oud-)Hebreeuwse tekst geen verhaal, maar veeleer een poëtische compositie, die zeer ritmisch is opgebouwd. De sobere syntaxis, de herhaling en ophoping van woorden en frasen verwekken een cadans die de tekst laat reciteren. Vanaf de inzet — *bereshit bara elohim et hasjamaim w'et ha'arets* (“In den beginne schiep Elohim de hemelen en de aarde”) — tot het einde — *'eleh toledot hasjamaim weha'arets behibar'am / beyom 'asa yhw' elohim 'erets wesjamaim* (“Dat zijn de voortbrengselen van de hemelen en de aarde toen ze geschapen waren / op de dag dat Jhwh Elohim hemelen en aarde maakte”) — steekt een beweging die in heftigheid toeneemt en opklimt tot een climax. Die beweging vertrekt bij de suggestie van complete chaos, wanorde en onrust (Genesis 1,2), ze loopt verder doorheen een evocatie van het proces van scheiding en ordening van de ruimte, de tijd en de natuur (1,3-31) en komt uit bij de volkomen harmonie, orde en rust (2,1-3):

De aarde was één grote warboel,
duisternis was over de oeroceaan,
een orkaan woedde over de wateren. (1,2)
Zo waren de hemelen en de aarde voltooid, en al hun heirscharen.
Op de zevende dag voltooide Elohim het werk
dat hij **gemaakt** had,
hij rustte op de zevende dag van al het werk
dat hij **gemaakt** had.
Elohim zegende de zevende dag en heiligde die,
ja, dan rustte Elohim van al het werk
dat hij **geschapen** had door het te **maken**. (2,1-3)

Het interessante aan die compositie is dat ze niet een soort pre-wetenschappelijke beschrijving is van het ontstaan van het universum, de aarde en de mens. Het is geen ‘scheppingsverhaal’, maar veeleer een poëtische, bijna liturgisch klinkende, uiteenzetting over de functie van ‘de zevende dag’ – zeg

maar de sabbat (*shabath*) – als verbeelde beschermde ruimte waarin mensen ontkomen aan de chaos (natuurlijk, politiek, militair, economisch). In deze compositie zit het venijn in de staart (2,1-3). Het thema ‘schepping’ is een theologisch axioma dat de compositie omkadert (1,1 en 2,4) en waarover geen verdere uitleg volgt. Het hele middenstuk (1,1-31) staat bol van beelden. *L'imagination au pouvoir*. Wie daar een ‘primitieve’, pre-wetenschappelijke uitleg in zoekt van de oorsprong van mens en kosmos, vergist zich. Het gaat om de ordening van de ruimte en de tijd, om het ontkomen aan chaos die mensen van alle tijden permanent bedreigt. Het ordenend principe is ‘dag en nacht’, in twee hoofdblokken: (I) firmament, zee, aarde en planten (1,3-13) en (II) vogels, vissen, allerlei dieren, mens (1,14-31). Beide blokken worden gespreid over telkens drie dagen. De cadans wordt opgewekt door het terugkerende refrein: “Het was avond, het was ochtend: (een) dag x” (*wayehi ‘erev wayehi boqer yom x*).

Ik ben weer bij het begin: mijn fascinatie voor Kiefers aquarel *aller Tage Abend, aller Abende Tag*. Door het samenspel van woord en beeld is dit werk voor mij de perfecte *verbeelding* van het ingenieuze literaire en taalkundige bouwsel dat de openingscompositie van het Hebreeuwse Bijbelboek Genesis vormt. Geordende ruimte, een evocatie van de neergaande en opkomende zon, een gloed die vanaf de horizon zacht en discreet de lucht en de aarde doordringt. En de zekerheid dat avond en dag elkaar als een perpetuum mobile opvolgen. Na de dag komt de nacht. Na de nacht komt de dag. Het hele doek ademt harmonie, orde, rust. Het ontkomen aan de chaos.

Let Go, Lets Go

Simryn Gill



[FIG. 1]

Simryn Gill (°1959), *Let Go, Lets Go*, 2013. Gent,
Museum voor Schone Kunsten.

Catherine de Zegher

Her rising: is not erection. But diffusion. Not the shaft. The vessel [...] So! Now she's her sea, he'll say to me. [...] Seas and mothers. But that's it — our seas are what we make them, fishy or not, impenetrable or muddled, red or black, high and rough or flat and smooth, narrow straits or shoreless, and we ourselves are sea, sands, seaweeds, beaches, tides, swimmers, children, waves... seas and mothers. More or less vaguely swelling like wavesurge indistinctly sea-earth-naked, and what matter made of this naked searh would deter us? We all know how to finger them, mouth them. Feel them, speak them.
(Hélène Cixous)

Over huiselijkheid en cycliciteit

De ambiguïteit van het leven die zij, en zovelen met haar, ervaart: dat besloot de Maleisisch-Australische kunstenares Simryn Gill aan een analyse te onderwerpen. Daarbij maakte ze gebruik van de destijds door victoriaanse vrouwen zo geliefde ‘huiselijke’ kunstvorm van het op (foto)grafische wijze de wereld verkennen, alsook van hun liefde voor het strandjutten en het verzamelen van schelpen, kiezels, kristallen en andere schatten uit de diepzee. Zwevend tussen generaties, thuislanden en moedertalen, stelde Gill vast dat zowel de geschreven als de visuele talen die ze hanteerde verankerd waren in een imperialistisch en patriarchaal verleden. Een foto, omkaderd door een bedrukte pagina, is al van bij het begin nauw verwant aan het geschreven beeld. Dat beeld in de talige context van een krant, tijdschrift of geïllustreerd kunstboek behoort tot een linguïstisch codesysteem dat we kunnen beschouwen als de symbolische orde of ‘de wet van de vader’. Gill maakt er gretig gebruik van, maar evenzeer ontmantelt ze het — een levend oxymoron. Maar die tegenstrijdige drang om de autoriteit van de geschreven wereld in vraag te stellen of eraan te ontsnappen, terwijl diezelfde wereld hem voortdurend verleidt en hij er steeds weer in gevangen raakt, is eigen aan de ontwikkelde of geletterde mens. We ervaren een moment van

‘extase’ wanneer Gill letterlijk de pagina’s vol kennis losrukt uit de kaft van een boek — ons dus bevrijdt van de autoriteit van het teken — en de enorme impact die het geschreven woord heeft in parelkettingen verandert (*Pearls*). Hierbij staat de parel voor het denkbeeldige en de innerlijke wereld die voortdurend in beweging is, en doordrongen is van een existentiële kracht die duidelijk de grenzen van de gecodeerde taal overstijgt. ‘Pen/penis’ worden hier verbonden met ‘parel/baarmoeder’ — mysterie en ‘hysterie’, een idee dat aan de basis ligt van de schoonheid en de kracht van Gills grote papieren werken. Daarginds vindt men de waanzin, in een getijdengebied, ‘delirium’ en ‘logica’ doorkruisen elkaar, zowel de semiotische als de symbolische. Het gebied waar Gill zich thuis voelt, is de zone waar twee of meerdere visies met elkaar in debat gaan.

Het werk van Gill kan vergeleken worden met de gedichten van Emily Dickinson — denk aan haar cynische gebeden gericht aan “Papa hierboven!” — in die zin dat de vaderfiguur tegelijkertijd verleid en bedrogen wordt, maar dan op een zachtaardige, haast onmerkbaar doch hardnekkige wijze, die de geschiedenis van de hysterie overstijgt en zich nestelt in een nieuwe, door Gill zelf gecreëerde wereld. Het is niet ondenkbaar dat een zekere graad van waanzin net gevoed wordt door het feit dat vrouwen naar de marges van de maatschappij verbannen werden, waardoor vrouwelijke kunstenaars op allerlei manieren de nood aan de bevrijding van een ‘nieuwgeboren vrouw’ moesten uitspreken — of uitschreeuwen — zoals we dat zien in het werk van onder anderen Nancy Spero, Martha Rosler, Cecilia Vicuna, Ria Verhaeghe, Frances Stark en Joëlle Tuerlinckx. Gill stelt een ‘falocratische hiërarchie’ in vraag en neemt het ‘gewone leven’, het hier en nu, in het vizier als uitlaatklep voor het teveel aan creatieve drive. Ze neemt via subversieve vrouwelijke symbolen — de ogen van de kleine kraaltjes, de matrix van de lege schelp of het huiselijke van de woonwagen — de heersende cultuur op de korrel. “De hysterica is immers het wezen wier dolende, zich zelfs verwonderende, baarmoeder het toonbeeld is van de typisch vrouwelijke verbintenis, of lijfeigenschap, van geest en lichaam, van het onvermijdelijke vrouwelijke verbond tussen creatie en voortplanting, van het lot dat onverbiddelijk bepaald wordt door de anatomie. En de tovenares — de heks, de wijze vrouw, de vernietiger en de beschermer van de cultuur — is dat niet de vroedvrouw, die bemiddelaar tussen leven en dood, die tussenpersoon wiens occulte maar noodzakelijke arbeid zielen en lichamen angstaanjagende grenzen helpt oversteken?” Is het niet zo dat, onder bevel van de baarmoeder, de vroedvrouw, de alles in zich opnemende vrouwelijke kunstenaar, net zoals de baarmoeder zelf — het reservoir — zo aanwezig is in Gills werk:

het boek en de schaal, de schelp en het schip, het schap en het zelf? Meer nog, uit boeken diept ze de verborgen verhalen op die erin verscholen zaten, zowel de maatschappelijke als de politieke, de lokale en de koloniale, maar evenzeer “de veronderstellingen die het vrouwelijke bewustzijn hebben gekneveld en geknecht, en zo de vrouw deden vervreemden van het ‘donkere continent’ van haar eigen lichamelijke zelf, en die het vrouwelijke verlangen een uitweg lieten vinden in de toevallen van de tovenares en de driftbuien van de hysterica. Een ‘uitweg’, zo stelt Cixous, kan er zijn door middel van een ontsnapping die tegelijkertijd een aanval is: de vrouw moet de ‘fallologocentrische’ autoriteit uitdagen door het continent van vrouwelijk plezier te verkennen, een plek die niet donker is noch tekortschiet, ondanks alle vermaningen en angsten van de patriarchale traditie.” Gill stelt ons met haar kunst, door haar vervaardigd met een zekere mateloosheid en vreugde, met een jouissance, een andere taal voor; een taal van vormen, kleuren en materialen die allen deel uitmaken van zowel het spirituele als het lichamelijke.

‘Nowhere’ of ‘now here’ (‘nergens’ of ‘nu hier’)

In het werk van Gill wordt dat gevoel van metafysische vervreemding uitvergroot door de fysieke, geografische onteigening van de migrant. Tweemaal ontheemd moet zij, net zoals iedere andere vrouw, tot het onvermijdelijke besef komen “dat ze geen thuis heeft, nergens.” Toen ze pas in Sydney woonde, borduurde ze op een merklap enkele keren de vraag “Wie ben ik?” in verschillende lettertypen. Cixous schrijft: “Als ik een vrouw ben, waar hoor ik dan thuis? Ik zoek mezelf door de eeuwen heen en vind mezelf nergens.” Misschien moeten vrouwen wel eerst verplaatst worden om hun plek te vinden. Net zoals de ijverige insecten die de tropen bevolken, de mieren, muggen, kevers, bijen, vliegen, zilversvisjes en krekels in de collage-tekeningen van Gill — overtrokken met pen en Oost-Indische inkt (of *encre de Chine*) en met woorden en tekstfragmenten die uit boeken werden gescheurd — “moeten we wegvliegen om herboren te worden. Onschuldig zijn zoals de allergezondste processen van de natuur. Immuun zijn voor de hiërarchische ‘principes’ van cultuur. Geboren worden.” Soms wordt *nowhere* (nergens) gelezen als *now here* (nu hier) en dat sluit aan bij wat Gill eerder al zei: “Ik kijk naar binnen. Mijn lokale plekken zijn mijn universums, mijn oesters, zoals de wereld was voor victoriaanse ontdekkingsreizigers als Marianne North. De plek in de wereld die zij bevolkten leidde hen naar buiten. De plek die ik bewoon leidt mij naar binnen.”

Gill beschouwt haar werk als een proces van “hoe je op een nieuwe plek moet zijn, in de echte wereld” en “ergens wonen als een staat van betrokken-