

Michel Buylen

HANNIBAL





« Et si demain
je devenais
quelqu'un
que j'étais ... »

Bernie Bonvoisin,
Certitude, Solitude,
French heavy metal
band Trust



Master of Brushwork

Michel Buylen has been an artist for more than four decades. A first reading of his entire oeuvre shows me that he was delivering mature work almost right from the beginning.

He stays the course throughout, maintaining an astonishingly high level of quality. As an artist he doesn't grab the spotlight, so his work all too often goes unnoticed in the mainstream media, although he's hardly a hermit living a reclusive life in a cave with his acrylic paints, nor is he a secretive artist whose attic full of masterpieces isn't discovered until after their death. On the contrary, Michel Buylen is very much alive. With a rich cultural awareness and inspired by current events, he also turns out to be an incisive observer.

Given the context of a never-ending supply of artistic creations and an art world saturated with various recent attempts at hyperrealism (that is to say, in the art-historical meaning of picture-perfect rendering of reality), one could try to ignore this work, but I for one failed. Apart from the fact that Michel Buylen doesn't fit in the hyperrealism category – his art is so much more – his work also consistently does what a good work of art should do: it grabs you and never lets go. As an aside, if we consider the term 'hyperrealism' in the context of this painter's oeuvre, an etymological analysis actually brings us closer to the essence of his work. After all, the Greek *hyper*, like the Latin *super*, can also be translated as 'above' or 'further'.

I soon find myself face to face with one of his models. She is painted full-face and seems to be looking straight through me. The reflection in her eyes is a virtuoso accomplishment. I am overcome by the same amazement I feel upon beholding the convex mirror in Van Eyck's Arnolfini wedding, Caillebotte's scraped parquet, Vermeer's famous pearl, or the curvature of the upper lip by Gustave De Smet. Other nudes look away or are lost in thought, but they too draw your unfailing attention with their skin, bottom, or breasts. The small scale of most of Buylen's works underscores the obligation the artist lays upon the viewer to look with care.

De penseelmeester

Michel Buylen is al meer dan vier decennia actief als kunstschilder. Een eerste lezing van zijn volledige oeuvre leert me dat hij vrijwel van het begin af aan voldragen werk heeft afgeleverd.

Zijn parcours is zeer standvastig, het kwaliteitsgehalte verbluffend hoog. Als kunstenaar is hij geen tafelspringer, waardoor zijn werk al te vaak verscholen blijft voor de mainstreammedia. Toch is hij geen heremiet die zich met acrylverf in een grot terugtrekt, en al evenmin een heimelijke kunstenaar van wie we pas na overlijden een zolder vol meesterwerken ontdekken. Integendeel, Michel Buylen is springlevend. Steunend op een rijke culturele bagage en aangevuurd door de actualiteit blijkt hij een messcherpe observator.

Binnen de onophoudelijke stroom van artistieke creaties en in een kunstwereld die verzadigd is van recente pogingen tot hyperrealisme (althans in de kunsthistorische betekenis, namelijk een perfecte weergave van de realiteit), kan men proberen aan dit werk voorbij te gaan, maar mij is dat in elk geval niet gelukt. Behalve dat Michel Buylen zich niet laat onderbrengen bij het hyperrealisme – in zijn kunst is veel meer gaande – doet zijn werk ook telkens wat een goed kunstwerk hoort te doen: het grijpt je, laat je niet meer los. Als we terzijde ‘hyperrealisme’ als term aftoetsen aan het oeuvre van deze schilder, dan brengt de etymologische ontleding ervan ons zelfs nog dichter bij de essentie van zijn werk. Het Griekse *hyper* laat zich net als het Latijnse *super* immers ook vertalen als ‘boven’ of ‘verder’.

Al snel sta ik oog in oog met een van zijn modellen. Ze is frontaal geschilderd en lijkt dwars door mij heen te kijken. De reflectie in haar ogen is virtuoos. Eenzelfde verwondering overvalt me als bij de bolle spiegel in Van Eycks Arnolfini-huwelijkspportret, het geschraapte parket van Caillebotte, de alom bekende parel van Vermeer of de curvatuur van de bovenlip bij Gustave De Smet. Andere naakten kijken weg of zijn verzonken in gedachten, maar ook zij vragen steeds weer de aandacht, met hun huid, billen of borsten. Het doorgaans kleine formaat van Buylens werken versterkt de aansporing van de kunstenaar om aandachtig te kijken.

give us a glimpse of the meaning of everything, of the driving force of the universe, of the eternal, all-embracing light through which God reveals his love, as Dante so hauntingly sings in the closing verse of his *Divina Commedia: L'amor che move il sole e l'altre stelle* [The love that moves the sun and the other stars].² Art will always remain charged by a view of the cosmic.³

For Michel Buylen, whose worldview was shaped at Sint-Barbaracollege, a Jesuit school in Ghent, and later through the literary baggage he acquired as a student of the Romance languages at Ghent University, this Christian cosmology is a playground in which he feels quite at home. But it also, by contrast, immediately proves how conversely earthly his own worldview is. His experience is clearly sensory. He does not need to subscribe to a dogma of an all-encompassing cosmology to be able to view things as an artist, although, like Van Eyck, he is astounded and fascinated in equal parts by our human condition, and art offers him too, an outlet in this regard. He is no less driven to capture what our eyes record and hold it up to his fellow humans in a mirror. But the light he captures is that of Einstein and modern physics. A light that can be captured faster than our eye can follow through photography. The binder of his pigments is another innovative high-tech product that Van Eyck could only have dreamt of.

This brings us to Michel Buylen's central passion: the intrinsic urge to paint. His world is a tangible reality that captures our senses and compels our thoughts. It allows you to look openly and honestly, to enter into dialogue with your perceptions and experiences. Buylen paints with a healthy suspicion for the eccentric effects that fashion and hype revolve around. After all, they just distract us from what we really should be looking at. We might call it truth – it is reminiscent of Wassily Kandinsky's *Innere Notwendigkeit*, that inner compulsion to express yourself. You have to paint, in close communion with your subject.

The power of the images

The result can be shockingly direct, as with the flayed calf's head by Joachim Beuckelaer, the flayed carcass of the slaughtered ox by Rembrandt, or the eloquent directness of a Soutine. These are the examples that Michel Buylen spontaneously mentions as we talk. Whether he is painting people or nature and the things surrounding him, whether he is struck by the vastness of a landscape, the intimacy of a nude, or the simplest of details, he always tackles his subject with the same open gaze that – with apparent ease – penetrates to the smallest building block of his image. He does not need a narrative to anchor his imagery in or to account for it. It is an unnecessary distraction. In so doing, he turns the classical hierarchy of history painting and genre painting on its head and deprives the art critics of their predilection to lose themselves in ideological discourse – which is usually beside the point and distracts from the art of seeing and the possibilities of the image itself, operating on its inherent syntax. “After all, a painting does not have a plot that traverses from point A to Z”, he says, “like in literature, film, and music, developing over a passage of time....” It has a much more direct connection with its theme than the narrative course that language is bound to. “When words start to fail, the painting begins. The visual arts find their justification within the inadequacy of the word.” He once illustrated this by considering the question of how beautiful a naked young woman is. “You could quote the full Song of Solomon and still your response would be inadequate. Words are concepts that allow you to get quite far indeed, but to convey how beautiful she really is, perhaps it is best after all to make a drawing, a painting, a photo....”⁴ Even in purely theoretical thinking, the image often precedes the word in a train of thought.⁵ The ancient Greeks already knew this when they explained their geometrical theorems by scratching a drawing in the sand.



Le Moulin de Mer — 2020 acrylics and luminance 40 x 40 cm



Se cogner, se parfaire — 2002 acrylics 37 x 27 cm

Grieken al toen ze hun meetkundige stellingen uiteenzetten met behulp van een tekening in het zand. De stelling van Pythagoras – het befaamde ‘ezelsbruggetje’ (die zegt dat bij een rechthoekige driehoek de som van de kwadraten van de rechtehoekzijden gelijk is aan de kwadratuur van de schuine zijde) vraagt een heel vertoog om uitgelegd te krijgen. Middels een eenvoudige tekening met wat hulplijnen daarentegen wordt het in een handomdraai zonneklaar.

Sinds de homo sapiens aan het denken is geslagen, bieden de kunsten hem – ruim meer dan de wetenschappen – de broodnodige antwoorden wat betreft de chaos van het bestaan. Als sociaal wezen voelt hij de noodzaak om de opgedane kennis te delen. Maar het lastige is dat die zonder empirische beleving en communicatie in het luchtledige blijft hangen. Op de koop toe blijft elke zintuiglijke ervaring een solitaire aangelegenheid, wat Buylen onder meer in zijn boek *Verlangzamingen* omschrijft als het solipsisme van de sensuele ervaring. De zintuiglijke beleving staat op en in zichzelf. Eigenlijk is ze niet mededeelbaar... Waar sta je dan als kunstenaar? En hoe kun je die indrukken vormgeven, zodat ze toch grijpbaar worden voor een ander?

Voor Michel Buylen ligt de oplossing in de begrenzing die hij zichzelf oplegt. *Keep it simple*. Hij kiest ervoor om met een beeld sensitief te communiceren en legt zich daartoe de beperkingen op die de klassieke kunsthistorische canon onder de noemer van genreschilderkunst zou plaatsen. Het is een in de ruimte geconcipieerd beeld, herleid tot twee dimensies, binnen de beperking van een denkbeeldig raam. Zijn repertoire is tegelijk doodsimpel en heel complex: weidse landschappen, zeegezichten, portretten, naakten... Maar vaak zoomt hij in op zijn onderwerp. Dan wordt het zeegezicht de zingende poëzie van een golfslag, het strand waarop de golf zich uitrolt, een schelp die daar in verloren ligt, een bubbel, een vlok ziedend zeeschuim op het glanzende lichaam van een kwal in het natte, natte zand. Het landschap wordt een peer in het gras, een bloem die uit haar context is geplukt, een verweesd vogel-

jong op de grond, of nog een andere vogel, dood maar met ongeschonden verenkleed. En dan zijn er de portretten, waarvan de kunstenaar alle details in kaart brengt als waren het maanlandenschappen. Zoals Van Eyck, maar dan met meer empathie voor het fragiele leven en liefdevoller voor het menselijk lijf. Bij nader toezien zijn Buylens naakten net zo geconcipieerd als zijn portretten: de mens ontdaan van kleren, die hem of haar anekdotisch belasten. Een naakt wordt zo een portret; een portret een landschap. Ook hier focust hij zich soms gretig op het detail: de lippen, een oog, een borst, de schaamheuvel... Dat alles gebracht met de schijnbare objectiviteit waarmee hij een paar keien weer geeft die glinsteren onder het af en aan rollende water: hij biologeert ze door zijn fascinatie voor de materie, zoals die er telkens anders gaat uitzien door de speling van het licht. Licht dat weerkaatst, geabsorbeerd wordt, dan weer schittert of doordringt; dat waar het maar kan doordringt in de diepere lagen van die materie en ze transparant maakt. Licht dat maakt dat wat plat en dun met verf geschilderd is tactiel wordt ervaren, zodat het ons kippenvel geeft.

De code van de kunstenaar: van licht naar verf

Zijn werk vergast ons als toeschouwer op een schoonheidservaring zoals we die weleens in de vrije natuur beleven. Bijna fotografisch, hoor ik je denken, waarbij we vergeten dat ook een digitale foto het beeld in de lens op een complexe manier manipuleert qua belichting en kleurbalans alvorens we een leesbaar beeld te zien krijgen. Hoeveel complexer is het maken van een tekening dan niet, laat staan een schilderij. Het verloop van dat proces vond ik nergens kernachtiger beschreven dan in Ernst Gombrichs hoofdstukje ‘Van licht naar verf’, in zijn merkwaardige boek *Kunst en illusie*.⁶ Gombrich citeert er Sir Winston Churchill – bij tijd en wijle een niet onverdienstelijke schilder – over de rol van ons geheugen tijdens het schilderen: “We kijken met een nauwlettende

The Pythagorean theorem – the famous equation (proving that the area of the square whose side is the hypotenuse is equal to the sum of the areas of the squares on the other two sides) – requires a long explanation. If, on the other hand, you simply sketch some lines, you can make it crystal clear in an instant.

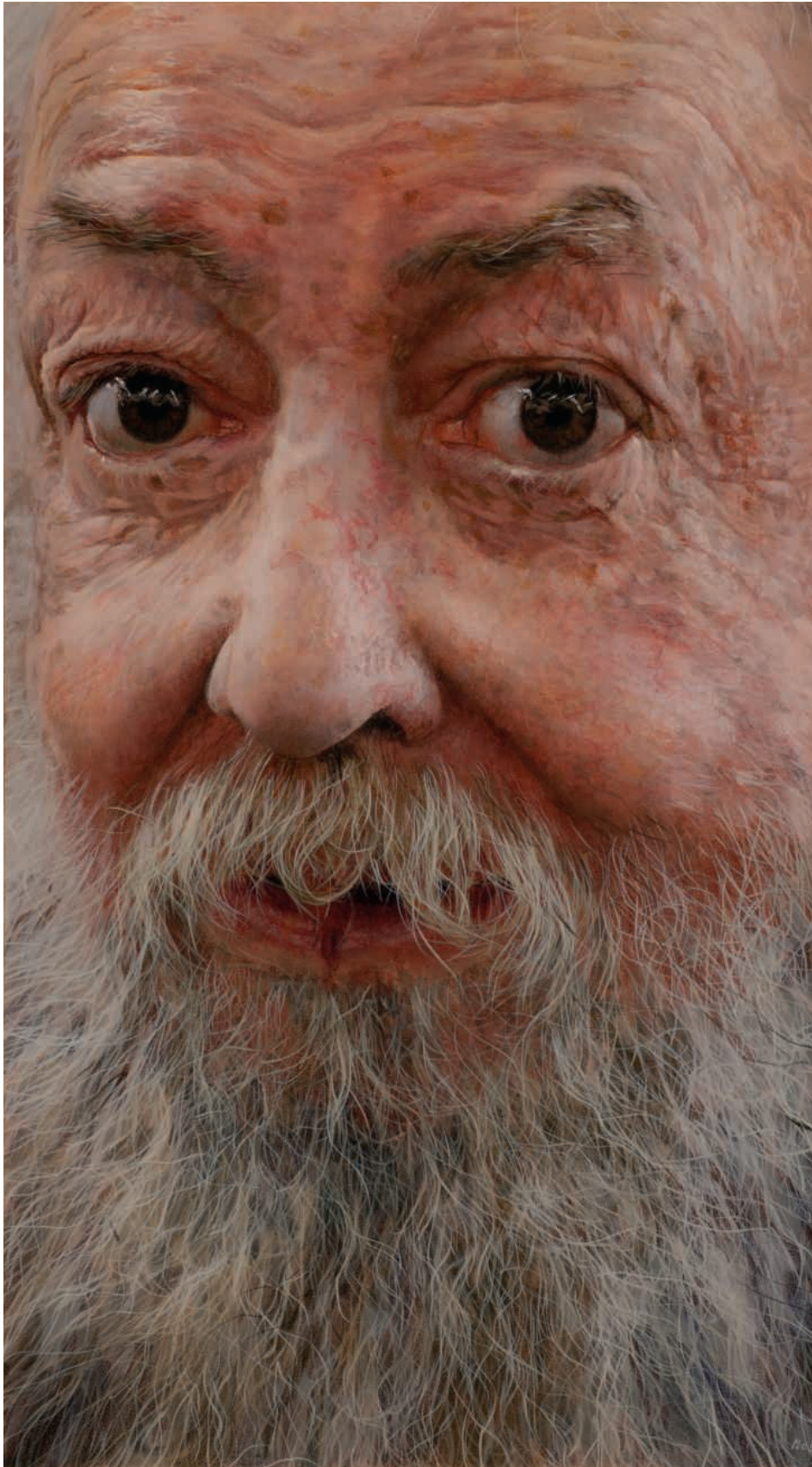
Ever since *Homo sapiens* started thinking, the arts – even more than the sciences – have provided them with much-needed answers to the chaos in the world. As social creatures, they feel the need to share acquired knowledge, but the tricky part is that without empirical experience and communication, it gets lost in a vacuum. What is worse, every sensory experience remains a solitary affair which, in his book *Verlangzamingen* [Slowly Unfolding Time], Buylen describes as the solipsism of the sensual experience. The sensory experience stands on its own, alone. It cannot ever really be communicated... so then what do you do as an artist? And how can you give shape to those impressions so that they can become in some way tangible for others?

Michel Buylen finds the solution in the limits he sets himself. Keep it simple. He chooses to communicate sensitively with an image, and while pursuing this goal, imposes parameters that in a classical art-historical canon would consign it to genre painting. It is an image conceived in a space, reduced to two dimensions, within the constraints of an imaginary window. His repertoire is terribly simple yet at the same time very complex: sweeping landscapes, seascapes, portraits, nudes.... But he often zooms in on his subject. Then the seascape becomes the singing poetry of a breaking wave, the beach on which the wave is unrolling, a shell which becomes lost in it, a glistening bubble, a flock of seething sea foam on the shiny body of a jellyfish in the matt, wet sand. The landscape becomes a pear in the grass, a flower torn from its context, an orphaned baby bird on the ground, or yet another bird, dead but with its plumage intact. And then there are the portraits, on

which the artist maps out all the details as if they were lunar landscapes – like Van Eyck, but with more empathy for the fragility of life and more love for the human body. Upon closer consideration, Buylen's nudes are conceived in the same way as his portraits: humans stripped of the clothes that burden them with anecdote. A nude thus becomes a portrait; a portrait becomes a landscape. Here, too, he sometimes voraciously focuses on detail: the lips, an eye, a breast, the vulva.... All this is presented with the same apparent objectivity he brings to bear on painting a group of boulders that glisten under the rolling water: he is mesmerised by them through his fascination for the material, the way it looks different each time in the play of the light. Light that is reflected, is absorbed, sparkles or penetrates; light that wherever possible infiltrates the deeper layers of that material and renders it transparent. Light that makes something that is flat and thin, painted with brushstrokes, be perceived as tactile, so much so that it gives us goose pimples.

The artist's code: from light to paint

His work treats us, as spectators, to an experience of beauty such as we sometimes experience outside in nature. Almost photographic, I hear you say, but then we are forgetting that a digital photo also manipulates the image in the lens in a complex way in terms of exposure and colour balance before we get to see a legible image. How much more complex is it to make a drawing, let alone a painting. Nowhere have I found that process more succinctly described than in Ernst Gombrich's chapter "From Light into Paint" in his remarkable book *Art and Illusion*.⁶ Gombrich quotes Sir Winston Churchill – at times himself a reasonable painter – about the role of our memory in painting: "We look at the object with an intent regard, then at the palette, and thirdly at the canvas.



Fred is een landschap — 2009 acrylics 33 x 18 cm

The canvas receives a message dispatched usually a few seconds before from the natural object. But it has come through a post office en route. It has been transmitted in code. It has been turned from light to paint. It reaches the canvas a cryptogram. Not until it has been placed in its correct relation to everything else that is on the canvas can it be deciphered, is its meaning apparent, is it translated once again from mere pigment into light. And the light this time is not of Nature but of Art.” The everyday nature of the metaphor makes the quote comprehensible and pithy, but Churchill was of course not the first to grapple with this problem. Van Eyck also understood the art of coding and decoding wonderfully well, just like all the greats who followed in his wake – Dürer, Rubens, Velázquez, etc. – all who went through life as a *pictor doctus*. It is in the same tradition that the artist John Constable also claimed the status of scientific researcher. He made dozens of cloud studies after nature and added notations of the time and weather conditions. Painting, according to Constable, should be exercised as a study of the laws of nature. Why then should landscape painting not be regarded as a branch of natural science, and the paintings as scientific experiments? Gombrich acknowledges that Constable has a good point, but also delicately notes that what the painter has actually been researching was not the natural reality but rather our reaction to its rendering. He is mainly concerned with the mechanism of well-considered effects. The artist’s aim is to create a convincing image, even if not even one shade may be consistent with what we call reality. Undeniably material suitable for a PhD in the arts.

It is on this level that Michel Buylen’s work is easiest to comprehend, and also where it breaks free from the dominant Postmodernist discourse that holds contemporary art in its sway, with its implication that it is pointless still to make mimetic, figurative paintings. He embodies what inspired Ernst Gombrich

(again) to write the opening line of *The Story of Art*: “There really is no such thing as Art. There are only artists”.⁷ They are the ones who, since time immemorial, have made us look again and again – and each time differently. You have to take them as they are: wholly at one with their environment, but at times impossibly idiosyncratic.

Sight and insight

Like a shaman of sorts, the artist sees and sifts through the things that surround us and brings order to the chaos of stimuli and data, which he then casts into meaningful patterns. He devises a form of communication that allows the viewer to recognise their own observation and experience while expressing it more clearly than they would have been able to, saying precisely what they would have wanted to say. And it sets things right. The ancient Greeks used the phrase *kalos kagathos* to describe this, with *kalos*, meaning “beautiful”, linked to *agathos*, “virtuous” – better translated as “right and good” – and subsequently *orthos*, “correct”, “just”. Depending on the cultural context, the artist takes on the role of magician, visual poet, visionary artist, craftsman, decorator or designer. Moreover, the artist is alternately awarded the status of genius creator, craftsman or manual worker. Sometimes worshipped, more often maligned, but fundamental to survival in this harsh world. A recurring apprehension is that every artist worthy of the name is a manipulator. Seventeenth-century art theory called it “ogenbedrog” [deception of the eye], and as far back as the fifteenth century, the Antwerp painter who was recorded in history as the Master of Frankfurt painted a fat trompe-l’oeil fly on his wedding portrait to make it clear that the portrait is an image, an illusion, a joke.⁸ *Ceci n’est pas une pipe*. The Old Masters did not have to waste words on what advertising artist Magritte wanted to make us see in the twentieth century with his *La Trahison des images*. From ancient times,

blik naar het object, vervolgens naar het palet en ten derde naar het doek. Het doek ontvangt een boodschap, die doorgaans enkele seconden ervoor door het object zelf is verzonden. Maar onderweg is ze een postkantoor gepasseerd. Zij is gecodeerd. Zij is van licht veranderd in verf. Zij bereikt het doek als cryptogram. Eerst nadat ze in verhouding is geplaatst tot al het andere op het doek kan ze worden ontcijferd, wordt haar betekenis duidelijk, wordt ze opnieuw van pigment veranderd in licht. En ditmaal niet het licht van de natuur maar het licht van de kunst.” Door het alledaagse in de metafoor is het citaat bevattelijk en kernachtig, maar Churchill was natuurlijk niet de eerste om achter die problematiek te komen. Ook Van Eyck verstond de kunst van coderen en decoderen wonderwel, net zoals alle groten in zijn voetspoor – Dürer, Rubens, Velázquez... – die als *pictor doctus* door het leven gingen. Het is in die traditie dat ook John Constable als kunstenaar de status van wetenschappelijke vorser claimde. Hij maakte tientallen wolkenstudies naar het leven en noteerde er de tijd en de weersomstandigheden bij. De schilderkunst behoorde volgens Constable te worden beoefend als een onderzoek naar de wetten van de natuur. Waarom zou de landschapsschilderkunst dan niet beschouwd mogen worden als een tak van de natuurwetenschap, waarbij de schilderijen wetenschappelijke experimenten zijn? Gombrich erkent dat Constable daar een punt heeft, doch merkt ook fijntjes op dat wat de schilder in feite onderzocht niet het natuurgegeven was maar onze reactie op de weergave ervan. Hij houdt zich vooral bezig met het mechanisme van weldoordachte effecten. Het gaat er bij de kunstenaar om een overtuigend beeld op te roepen, ook al strookt niet één tint met wat wij de werkelijkheid noemen. Ontegensprekelijk stof voor een doctoraat in de kunsten.

Het is op dat niveau dat het werk van Michel Buylen zich het best laat begrijpen en het zich bevrijdt van het dwingende postmodernistische discours dat de hedendaagse kunst in zijn greep houdt, alsof het zinloos zou zijn om nog mime-tisch, figuratief te schilderen. Hij belichaamt

daarbij wat (alweer) Ernst Gombrich inspireerde tot de openingszin van *The Story of Art*: “*There really is no such thing as Art. There are only artists.*”⁷ Zij zijn het die ons sinds mensengeugenis telkens opnieuw – en telkens anders – doen kijken. Je moet ze nemen zoals ze zijn: geheel verbonden met hun omgeving, maar soms onnavolgbaar eigenzinnig.

Zien en inzien

Als een soort sjamaan ziet en doorziet de kunstenaar de dingen die ons omgeven en brengt hij orde in de janboel van prikkels en gegevens, die hij vervolgens in betekenisvolle patronen giet. Hij formuleert in een vorm waarin wij als toeschouwers onze eigen observaties en ervaringen herkennen, maar dan beter geformuleerd dan we het zelf zouden kunnen, met het gevoel dat het dat is wat wij ook hadden willen zeggen of uitdrukken. En dat het zo in orde is. De oude Grieken gebruikten er het begrip *kalos kagathos* voor, waarbij *kalos*, ‘schoon’, gekoppeld wordt aan *agathos*, ‘deugdelijk’ – beter nog te vertalen als ‘degelijk en goed’... en derhalve *orthos*, ‘juist’, ‘terecht’. Al naargelang van de culturele context vervult de kunstenaar de rol van magiër, visuele poëet, visionaire artiest, vakman, decorateur of designer. Met de wisselende status van geniale schepper, ambachtsman of handarbeider. Bijwijlen vergoddelijkt, vaker verguisd, maar levensnoodzakelijk om te overleven in deze harde wereld. Een terugkerende bedenking is dat elke kunstenaar die naam waardig manipuleert. ‘Ogenbedrog’, zo heet het in de zeventiende-eeuwse kunsttheorie, en de Antwerpse schilder die met de noodnaam Meester van Frankfurt de geschiedenis is ingegaan schilderde al in de late vijftiende eeuw een vette vlieg in trompe-l’oeil op zijn huwelijksportret om duidelijk te maken dat het portret een beeltenis, een illusie, een fopperij is.⁸ *Ceci n’est pas une pipe*. De oude meesters hoefden geen woorden te verspillen aan wat reclameschilder Magritte ons in de twintigste eeuw met *La Trahison des images* wilde doen inzien. Al in de oudheid



Étant donné les Algues vertes, un Ciel rosâtre — 2004 acrylics 37 x 22 cm

deden verhaaltjes de ronde over hoe de Griekse schilder Zeuxis en zijn collega Parasius elkaar met staaltjes van trompe-l'oeilvirtuositeit de loef afstaken.⁹ De een schilderde in een stillevens zijn druiven zo levensecht dat de vogels erop afkwamen. De ander bestond het om zodanig geloofwaardig een laken over een schilderij heen te schilderen dat zijn collega hem vroeg het gedrapeerde stuk textiel weg te halen. Maar is die virtuositeit de kern van de zaak?

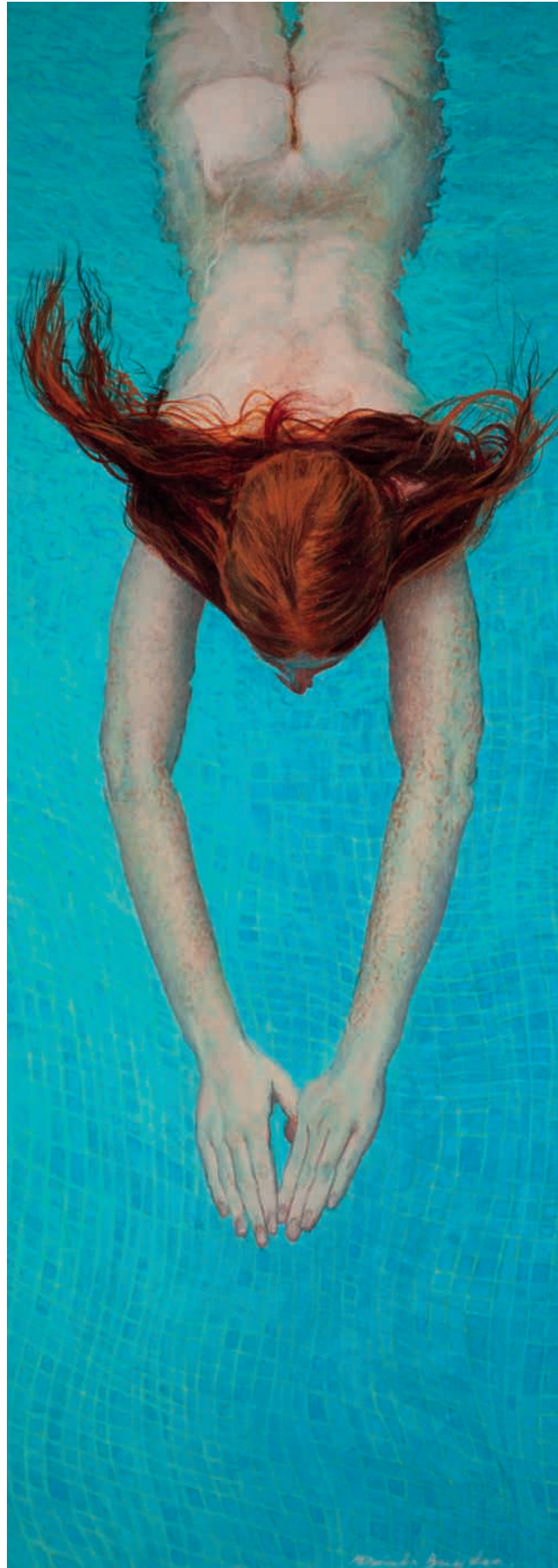
Sinds de grotschilderingen van Chauvet en Lascaux hebben kunstenaars zich in onnoembaar veel stijlen en scholen uitgedrukt, zonder ooit een definitief antwoord te hebben geformuleerd. Maar telkens weer ging het om de manier waarop een artiest de kunst verstaat om in de chaos van de visuele indrukken die we dagelijks opdoen een vorm aan te treffen die ons in staat stelt ze te begrijpen. De Chinese dichters onder de Han-, T'ang- en later ook de Mingdynastie probeerden het te vatten in de beeldtaal van hun kalligrafie, zoals die voorkomt in de ideogrammen op hun stèles.¹⁰ Gebeiteld in steen, meer beeld en klank dan woord, onvertaalbaar in ons Latijnse alfabet. Maar zo gevat qua vorm dat ze niet langer iets uitdrukken maar iets betekenen. Ze zijn. Dat is uiteindelijk ook wat Michel Buylen met zijn schilderijen beoogt.

Beelddenken

In onze talige westerse maatschappij staan we zelden stil bij de directe impact van een beeld. We krijgen er onbewust mee te maken bij het lezen van verkeersborden en icoontjes. Maar voor het overige gaat de aandacht steeds weer naar wat errond te vertellen valt: de betekenis die aan het beeld kan worden gegeven, wat het symboliseert. We gaan voorbij aan zijn inherente draagkracht, aan waar het voor staat, wat het werkelijk aanwezig maakt, ook al is dat iets wat het een bijzondere kracht geeft. In veel culturen is het beeld dan ook magisch. Daarom hielden de Egyptenaren het strikt binnen hun canon, om geen kortsluiting te veroorzaken in zijn bovennatuurlijke draagvlak. En de joods-

christelijke traditie, die zo verknocht is aan de suprematie van het geschreven woord dat ze het beeld vaak nauwelijks of niet heeft gedoogd, kon niet verhoeden dat menig icoon of heiligenbeeld vanwege zijn iconische impact de status van miraculeus beeld verwerfde.

Voor Michel Buylen is het duidelijk: wat de westerse traditie niet kon bewerkstelligen met haar talen en schrift, zoals het verre Oosten deed, kreeg ze wel gedaan met haar beeldcultuur, namelijk toen ze erin slaagde beelden los te koppelen van hun inhoudelijke, symbolische duiding en ze te herleiden tot een loutere vorm.¹¹ Die stap werd gezet op het moment dat het Westen de kunst verstond om in het beeld niet langer de trekken en de kleuren weer te geven die het vanuit zijn verworven kennis had toegeschreven, maar zichtbare vorm en kleuren/tonen waarheidsgetrouw na te bootsen in een vlot leesbare vormtaal. Volgens Buylen moet het wezen van de beeldtaal dan ook gezocht worden in de vorm – "*Il n'y a que la forme...*" Daar doet zich het probleem voor van zijn beeldtaal. We kunnen de oerossen van Lascaux bijzonder goed begrijpen, ook al is de context waarin ze ontstonden verre van duidelijk. Ze bestaan als de vorm waarin ze zijn gevat. Voor een kunstenaar komt het erop aan de code van die vorm te breken. Toen het beeld zich in de tweede helft van de negentiende eeuw losmaakte van zijn verhalende en beschrijvende betekenis en onder de impuls van *l'art pour l'art* de nadruk ging leggen op het proces en de psychologie van de beeldcommunicatie, leidde dat spontaan van manifest op manifest naar abstractie. Het begon met de impressionisten en hun beschouwingen over verf op canvas en mondde uit in het vierkant van Kazimir Malevitsj en diens suprematisme als ultieme conclusie van wat de essentie van beeldende kunst moest zijn. Wat opvalt is dat Malevitsj later naar de figuratie is teruggekeerd, en dat niet alleen vanwege Stalin, maar ook omdat het voor hem toen en daar ophield. Anders was hij gedoemd geweest om de rest van zijn leven vierkanten te schilderen. De zoektocht van het modernisme drijft op



Waterademhalen — 2013 acrylics 38 x 14 cm

samenstelling bemoeilijkt het fjnnschilderen. Niet dat het niet kan. De Hollandse fjnnschilders hebben het met de Leidse school – denk bijvoorbeeld aan Van Mieris – afdoende bewezen. Maar de kracht van olieverf ligt toch elders: de grote barokschilders, zoals Rubens en Rembrandt, gebruikten deze verfsoort vanwege haar unieke picturale kwaliteiten. Het grootste bezwaar is evenwel dat sinds men in het tweede kwart van de negentiende eeuw de verf in tubes is gaan aanleveren, de kunstenaar geen controle meer heeft over de zuiverheid van het pigment dat hij op zijn palet mengt. Al te vaak zijn de aangeboden kleuren voorgekauwde mengelingen die tot een visuele kakofonie leiden als je ze onderling gaat gebruiken.

De autodidact Michel Buylen is meer vertrouwd met het kleurpotlood. Het pigment is daar gebonden met een mengsel van was en Arabische gom, dat zich hecht op de drager – in de regel papier met een fijnkorrelige structuur. Bij de grote kwaliteitsmerken vind je zeer bruikbare zuivere kleurstoffen, maar bij de overdracht op papier boeten die aan intensiteit in, en onnodig te zeggen dat de drager en het bindmiddel heel kwetsbaar blijven. Buylen is al vroeg op zoek gegaan naar een duurzame oplossing, waarbij hij een nog grotere intensiteit van de kleur beoogde. Toen hij in 1986 de bijzondere eigenschappen van acrylverf leerde kennen, was dat voor hem een revelatie. Bij acryl wordt zuiver pigment door middel van water gebonden met zeepstofbindmiddel op basis van acrylharsen.

Omdat alleen het beste goed genoeg was, kwam Michel Buylen uit bij GOLDEN (Golden Artist Colors), het merk van een Amerikaans bedrijf dat werd opgericht door Sam Golden. De kunstenaar is dan beginnen te corresponderen met de firma, om er zo meer over te weten te komen. Toen hij tijdens een colloquium in de Gentse Sint-Lucasschool zoon Mark Golden ontmoette, wist hij die te overtuigen om bepaalde kleurvariëteiten in het GOLDEN-gamma aan te houden. Michel Buylen kan peroreren over zijn acrylverf alsof hij ze middeleeuws ambachtelijk

zelf samenstelt. Een zorg bij het samenstellen van verf is kleurvastheid. Een onderzoek als dat van Geert Van der Snickt aan de Universiteit Antwerpen bijvoorbeeld toonde aan hoe bepaalde industriële pigmenten in het werk van Van Gogh en Ensor er met de tijd compleet anders zijn gaan uitzien.¹⁸ Het lijkt erop dat acrylverf haar kleuren beter bewaart, zoals de miniaturen in middeleeuwse manuscripten die met tempera waren opgezet. Net als deze lijmverf is acrylverf wateroplosbaar en laat ze zich met het penseel gewillig minutieus en verbazend zuinig aanbrengen. In tegenstelling tot tempera is ze bovendien heel transparant toepasbaar. Het herinnert aan het plezier dat je op de schoolbanken kon beleven aan ecoline, een inktverf die je laag na laag over elkaar kon leggen om zo steeds diepere tonen te verkrijgen. Maar acrylverf laat zich ook nog, net als olieverf, heel pasteus met veel pigment ineens verwerken en op een smeuijge manier aanbrengen. De verfmassa gedraagt zich dan als een fijne zeep, met een vlokkige textuur die uitermate geschikt is om de beweging van het water en het schuim van de golfslag een heel eigen vorm te geven. De eigenzinnige reactie van de verfsuubstantie wordt dan een dwingende factor voor de kunstenaar en inspireert hem tot onverwachte wendingen in zijn zoektocht naar expressie. Het is dan ook geen toeval dat de picturale laag van Buylens *waterscapes* doorgaans aanzienlijk zwaarder uitvalt dan bij zijn overige thema's.

Daarbij komt natuurlijk de gevoeligheid van de penselen en de drager. Al heel vroeg is Michel Buylen gaan schilderen op masonietplaat. Later werd dat hechthout van Bruynzeel (multiplex) en recenter mdf, een materiaal met een grote stabiliteit. Als je weet dat men in de wereld van conservatie en restauratie vaak te maken krijgt met het probleem van opstuwende en afbladderende verf, te wijten aan de spanning tussen het paneel (of het doek) en de aangebrachte verflaag, dan valt het niet te ontkennen dat de hedendaagse technologie en materiaal-kennis nieuwe perspectieven heeft geopend waar de oude ambachtelijke school enkel van

comme tout le monde; La Sœur de la Source: une Passacaille; Hélas Avril I; Après un Rêve; Some Kind of Truth.

As declared earlier, this naming is not intended to load the image with content or an idea. Often the title confirms when the image was made and the mood in which it was created. He thus indicates, as it were, the key that determines the atmosphere of the image. Compare it with certain keys in music that can be linked to specific feelings – cheerfulness, melancholy.... By providing his paintings with titles, he imbues them with personality. Sometimes they are happy, warm and accessible, sometimes objectified, cool and distant.

They are also often meditative, contemplative, as in the case of many of the sea and beach views; lyrically musing on a detail or suddenly hyper alert, almost from the point of view of a falcon ready to plunge upon its prey. Buylen is vulnerable and open in the confrontation with his nudes; enigmatically incisive in creating his portraits.

Perhaps this musical aspect of his art most of all helps us see the structure of his work and the abstracting elements out of which it is composed, and which distinguish him from the photographic realism that captivated the hyperrealists in the 1960s. Initially, at the time, he unmistakably found inspiration in surprising poses or contrived contexts. But he also gradually liberated his compositional pattern from that vantage point, in particular by focusing on the discipline of form. Yet again and again there is that hint of poetic sensitivity that prevents him from reducing a work to an opus number. Just as a certain key can set an emotional mood, Michel Buylen sets the tone of an emotional moment with his lighting. Vulnerably he approaches his nudes, whom he encounters time and again in their natural form. Sometimes they are endearingly disarming, like his daughter Binou, who came to his studio as a six-year-old to claim the right to pose like her adult aunt. This explains the disarming innocence with which he can paint

the adolescent girl's nudity – “a simple golden eternity” (words stolen from an interview with Jack Kerouac on a Canadian channel). The girl grew up in a naturist environment and takes the nakedness of her budding body for granted.

Honi soit qui mal y pense. This means that his adult nudes through their mutual acceptance of each other's nudity transcend the solely erotic in their appearance, despite their sensuality. His nudes are not professional models, but people with whom he has built an open relationship of trust.

More so than with his other themes, Buylen with his nudes is continuing the tradition of classical painting, which considers the nude figure the pinnacle of what a painter can achieve. While doing so, he does not conform to the aesthetic conventions of academic poses and stereotypical patterns, however, because then he would again be reducing the work to a very modern, banal representation of the human phenomenon. He gives his models, liberated from their concealing clothing, a place in a contemporary cosmography as he interprets them with amazement and pleasure as a modern artist and thinker. It is this existential attitude that makes him one of today's most meaningful portraitists.

Portrait

You expect a portrait to be recognisable, that is to say that it resembles the model and that it has captured his or her physiognomy well, with all of their personal features. At the same time, the portrayed individual wants to feel recognised as a human being, to be shown in the universal state of being human. Without this balance, a true-to-life likeness can become a *tronie*, a grimace, like the ones Rembrandt sometimes made of himself. That is also the difference with studies of heads, for example by Frans Floris or Rubens, or even by Théodore Géricault. Studies of heads are often so faithfully reproduced from a sitting model that you would instantly recognise the



La Décelante — 2005 acrylics 20 x 33 cm



Hélas Avril I — 2001 acrylics 60 x 35 cm

voorbeelden te noemen: *Le Réveil*; *L'Ambre et l'Obsidienne*; *Ondine*; *Tasha (Ce que le vent du nord m'a dit)*; *Réversibilité*; *Mélusine en Hiver*; *Un petit être mystérieux comme tout le monde*, *La Sœur de la Source: une Passacaille*; *Hélas Avril I*; *Après un Rêve*; *Some Kind of Truth*.

Die naamgeving is, zoals eerder al vermeld, niet bedoeld om het beeld met een inhoud of een gedachte te beladen. Dikwijls bevestigt de titel het beeld op het moment dat het gemaakt werd en de stemming waarin het ontstond. Hij geeft dus als het ware de toonaard aan die de sfeer van het beeld bepaalt. Vergelijk het met bepaalde toonaarden in de muziek die te linken zijn aan welbepaalde gevoelens – opgewektheid, droefgeestigheid... Door zijn schilderijen een naam te geven personaliseert hij ze. Soms zijn ze blij, warm, toegankelijk, soms geobjectiveerd, koel en afstandelijk.

Ze zijn ook vaak meditatief, beschouwend, zoals vele van de zee- en strandgezichten; lyrisch mijmerend bij een detail of plots zeer alert, bijna vanuit het standpunt van een valk die zich op een prooi gaat storten. Buylen is kwetsbaar en open in de confrontatie met zijn naakten; enigmatisch indringend als hij portretteert.

Het muzikale aspect van zijn kunst helpt misschien nog het meest om oog te krijgen voor de structuur van zijn werk en de abstraherende elementen waaruit het is opgebouwd en waardoor hij zich losmaakt van het fotografisch realisme dat de hyperrealisten in de jaren 1960 in de ban hield. Initieel heeft hij toen onmiskenbaar inspiratie gevonden in verrassende poses of contextuele situering. Maar ook daarvan heeft hij zijn compositiepatroon gaandeweg bevrijd, meer bepaald door zich toe te spitsen op de discipline van de vorm. Toch er is telkens weer die zweem van poëtische gevoeligheid die hem verhindert om een werk tot een opusnummer te reduceren. Zoals we aan een toonaard een gevoelsstemming toeschrijven, zo zet Michel Buylen met zijn belichting de toon van een emotioneel moment. Hij benadert zijn naakten op zo'n manier dat ze steeds hun natuurlijke zelf bij hem zijn. Soms hebben ze iets aandoenlijks

over zich, zoals zijn dochter Binou, die als zesjarige op zijn atelier het recht kwam opeisen om te poseren zoals haar volwassen tante. Dat verklaart het ontwapenende *ingénu* waarmee hij het adolescente meisje – “*une simple éternité dorée*” (woorden gejat uit een interview met Jack Kerouac op een Canadese zender) – naakt kan schilderen. Het meisje groeide op in een natuuristenomgeving en ervaart de naaktheid van haar ontluikende lichaam als iets vanzelfsprekends.

Honi soit qui mal y pense. Dat maakt dat zijn volwassen naakten in hun wederkerige aanvaarding van hun naaktheid het louter erotische in hun verschijning overstijgen, ondanks hun sensualiteit. Buylens naakten zijn geen professionele modellen, maar mensen met wie hij een ongedwongen vertrouwensband heeft opgebouwd.

Meer nog dan met zijn andere thema's sluit Buylen met zijn naakten aan bij de traditie van de klassieke schilderkunst, die het naakt ziet als het summum van wat een schilder aankan. Daarbij plooit hij zich niet naar de esthetiserende conventies met hun academische poses en stereotiepe patronen, want dan zou hij het weer herleiden tot een heel moderne, als vanzelfsprekende representatie van het verschijnsel mens. Hij geeft zijn modellen, verlost van verhullende kledij, een plaats in een eigentijdse kosmografie, zoals hij ze als hedendaagse kunstenaar en denker met verwondering en genoegen ervaart. Het is die existentiële attitude die hem vandaag tot een van de meest pregnante portrettisten maakt.

Portret

Van een portret verwacht je dat het herkenbaar is, met andere woorden dat het gelijkenis vertoont met de geportretteerde en dat het zijn of haar fysionomie goed heeft getroffen, met inbegrip van alle individuele kenmerken. Tegelijk wil het geportretteerde individu zich bevestigd voelen als mens, getoond worden in de universele hoedanigheid van het mens-zijn. Zonder die balans verwordt een natuurgetrouwe gelijkenis tot een tronie, een grimas, zoals Rembrandt er



La Soeur de la Source, une Passacaille — 2001 acrylics 35 x 45 cm

**« On découvre le corps humain,
celui de la femme et le sien,
avec beaucoup de lenteur.
Ceci vient sans doute du fait
que le désir est chaste. Mais
la connaissance ne l'est pas. »**

Alberto Moravia





Michael S. Briston



Arrivée — 2018 acrylics and luminance 50 x 32 cm



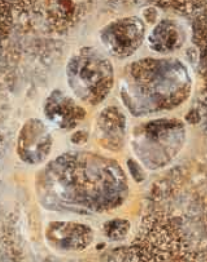
Michel Bruchon





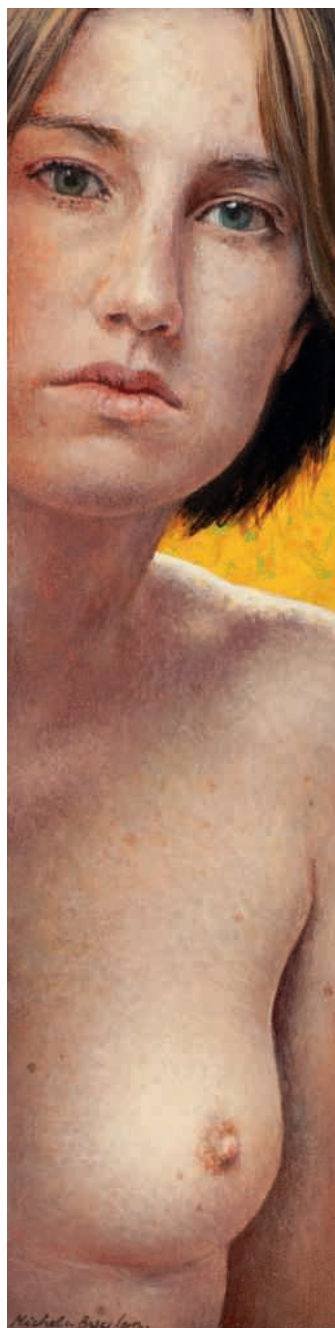
Aérien-transparent — 2003 acrylics 28 x 33 cm

La Partition des Bulles — 2011 acrylics 35 x 25 cm >



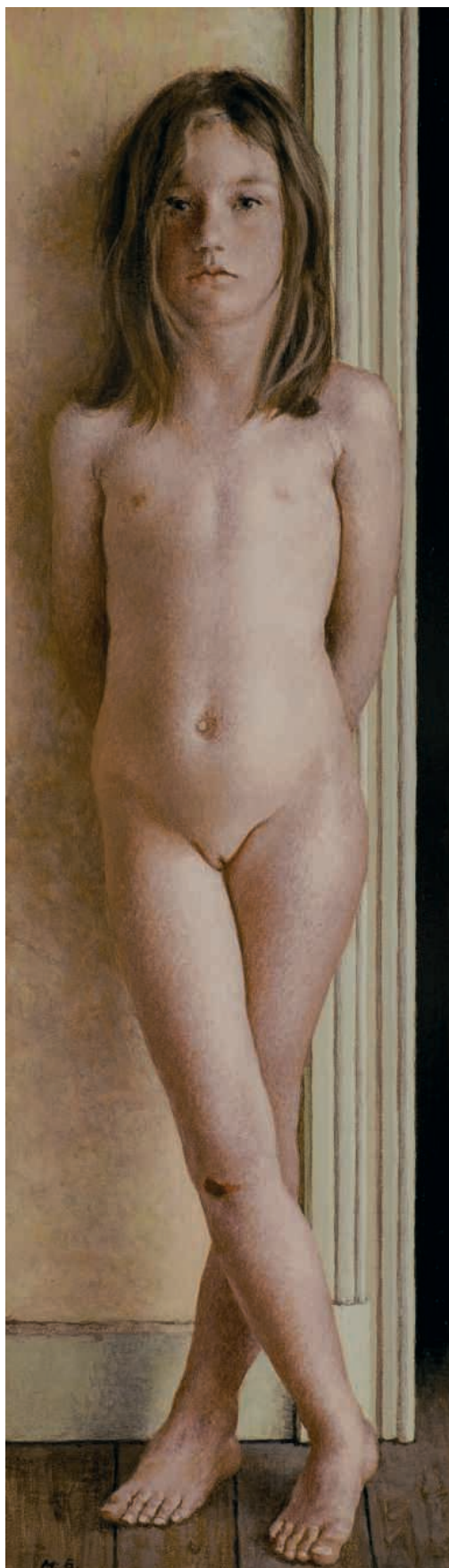






Binou — 2013 acrylics 17.5 x 4.5 cm

Oculi — 2018 acrylics and luminance 40 x 10.5 cm >



Gymnopédie — 2009 acrylics 28 x 9 cm







