

Luc Tuymans on Baroque
01.06–16.09.2018

NL

Sanguine/ Bloedrood

M HKA

Luc Tuymans on Baroque

01.06–16.09.2018

M HKA



Inhoudstafel

7	Introductie
9	Een gesprek tussen Luc Tuymans, Bart De Baere en Manfred Sellink naar aanleiding van <i>Sanguine/Bloedrood</i> . <i>Luc Tuymans on Baroque</i>
29	Kunstenaars
133	Luc Tuymans over Barok Éric Suchère
139	Twee fantomen Ken Pratt
145	Over de onzichtbaarheid van de kunst Bart De Baere

Luc Tuymans
on Baroque
01.06–
16.09.2018

Sanguine/ Bloedrood

Tijdens het culturele stadsfestival *Antwerpen Barok 2018. Rubens inspireert* plaatst curator Luc Tuymans de geest van de barokmeesters tegenover de visie van hedendaagse topkunstenaars. De tentoonstelling *Sanguine/Bloedrood* wil de bezoeker overweldigen door sleutelwerken uit de barok in dialoog te plaatsen met werk van klassieke hedendaagse meesters, aangevuld met nieuw werk van hedendaagse sterren. *Sanguine/Bloedrood* is een visueel weelderige en uitdagende tentoonstelling die oude meesters binnen brengt in de experimentele ruimten van hedendaagse kunst.

De term ‘barok’ blijft iets van zijn oorspronkelijke negatieve lading hebben – overdrijving en mateloosheid – maar suggereert tegelijk iets spannends, iets onvatbaars. Tuymans laat alle stof van de term wegwaaien, en gaat terug naar de intensiteit van het beeld. Als tentoonstellingstitel koos hij het evocatieve, poëtische *Sanguine/Bloedrood* – als een energiestroom van leven en dood.

Luc Tuymans kiest om de tentoonstelling niet op te bouwen als een kunsthistorisch, canonic overzicht, maar volgens een geheel eigen invulling die bewust gaten laat. Het is de blik van een maker die naar andere makers kijkt.

Sanguine/Bloedrood toont werk van John Armleder, Carla Arocha & Stéphane Schraenen, Fred Bervoets, Michaël Borremans, Mike Bouchet, Adriaen Brouwer, Caravaggio, Berlinde De Bruyckere, Thierry De Cordier, Cornelis De Vos,

Francisco de Zurbarán, Lili Dujourie, Marlene Dumas, Zhang Enli, Jan Fabre, Lucio Fontana, Marcel Gautherot, Isa Genzken, Joris Ghekiere, Franciscus Gijsbrechts, Pierre Huyghe, Jonathan Johnson, Jacob Jordaens, On Kawara, Edward Kienholz, Jukka Korkeila, Dominik Lejman, Takashi Murakami, Nadia Naveau, Bruce Nauman, Johann Georg Pinsel, Sigmar Polke, Tobias Rehberger, Peter Paul Rubens, Yutaka Sone, Henri Storck, Piotr Tolmachov, Pascale Marthine Tayou, Javier Téllez, David Gheron Tretiakoff, Dennis Tyfus, Anthony van Dyck, Jan Van Imschoot, Jan Vercruyse en Jack Whitten.

Curator: Luc Tuymans

De tentoonstelling is een gezamenlijke organisatie van het M HKA, Studio Luc Tuymans, het KMSKA en Fondazione Prada. Volgend op de Antwerpse editie wordt in Milaan, in de Fondazione Prada, een nieuwe versie van de tentoonstelling getoond van oktober 2018 tot februari 2019.

Het culturele stadsfestival *Antwerpen Barok 2018. Rubens inspireert* brengt hulde aan Peter Paul Rubens en zijn barokke, culturele nalatenschap. Tijdens het festival staan de schijnwerpers op Peter Paul Rubens, een van de meest invloedrijke kunstenaars ooit én de beroemdste inwoner van de stad Antwerpen. Hij verpersoonlijkt de barok en is een belangrijke bron van inspiratie voor hedendaagse kunstenaars en de atypische levensstijl

Introductie

van de stad Antwerpen en haar inwoners. *Antwerpen Barok 2018. Rubens inspireert* vertelt een verhaal over barok, vroeger en nu en brengt de historische barok in dialoog met hedendaagse kunst. Met het stad en de wereld als het decorum. *Antwerpen Barok 2018. Rubens inspireert* is een sleutelevenement in het kader van het Vlaamse Meesters-programma van Toerisme Vlaanderen en belooft extravert te zijn en artistieke eigenzinnigheid met authentieke gastvrijheid te combineren. Van juni 2018 tot januari 2019 in Antwerpen.

Meer informatie op:
www.antwerpenbarok2018.be

Januari 2018

Een gesprek tussen Luc Tuymans, Bart De Baere en Manfred Sellink
naar aanleiding van *Sanguine/Bloedrood. Luc Tuymans on Baroque*

Januari 2018

Luc Tuymans: “De installatie *Five Car Stud* van **Edward Kienholz** is het startpunt van de tentoonstelling. Het iconische werk was veertig jaar lang ‘vermist’, het zat al die tijd verscholen in een Japanse verzameling. In 2011 is het terug opgedoken en onmiddellijk weer getoond aan het publiek. Eerst in de kelder van het LACMA, vervolgens in het Louisiana Museum of Modern Art in Kopenhagen, en dan in de Prada Foundation die het werk aankocht en koppelde aan een grotere retrospectieve rond het oeuvre van Kienholz. Hoewel 45 jaar oud, is de installatie razend actueel. Het is een zeer politiek, sociaal en kritisch werk. Er zit urgentie in. Wij tonen de installatie in een tent op de Waalsekaai, op de as tussen het M HKA en het KMSKA. Buiten het circuit dus, in de verduistering van een dome. Precies zoals *Five Car Stud* initieel getoond werd, op de Documenta van 1972, van Harald Szeemann. Onze tent bestaat weliswaar niet uit exact hetzelfde materiaal, maar heeft wel ongeveer dezelfde afmetingen.

Toen ik het werk voor het eerst zag, vanop afstand, deed het me denken aan *El tres de mayo* van Francisco Goya. Misschien niet meteen een barokschilderij, maar wel een werk van een oude meester. Het is overweldigend en bevat – aangezien het een executie toont – een duidelijk element van geweld. Dat overweldigende en gewelddadige is ook aanwezig in de installatie van Kienholz. Dat maakt van *Five Car Stud* voor mij dé verbindende factor tussen de barokschilderijen en de hedendaagse kunst. Het werk is niet alleen het uitgangspunt van de tentoonstelling, ze heeft ook haar titel – *Bloedrood* – eraan te danken.

Het werk van Kienholz vormt samen met het werk van Caravaggio de twee ijkpunten waartussen het contemporaine veld zich zal gaan vormen. Het wordt dikwijls vergeten dat de barok zich in het Westerse beelddenken heeft genesteld, en verschillende machtsgroepen geïnspireerd heeft. Dat heeft zich duidelijk weerspiegeld binnen een koloniale context. Het is meteen een van de redenen waarom **Pascale Marthine Tayou**, en ook **Johann Georg Pinsel** uit Oekraïne, in de tentoonstelling zitten.

Het beeld overweldigt binnen de iconische installatie. Er zijn drie elementen die spelen en die door de hele tentoonstelling heen continu aanwezig zijn: de index, het symbool en het icoon. In het werk van Kienholz rijst, door de aanwezige theatraleiteit, ook de vraag of het beeld al dan niet beweegt. Het bevat een filmisch element. De documentatie over *Five Car Stud* – trouwens een werk van Edward Kienholz én zijn vrouw Nancy Reddin – kan buiten de constellatie van de tentoonstelling op de tweede verdieping van het M HKA bezocht worden.

Bij de grote werken van Rubens – die we niet in het KMSKA, maar wel in kerken tonen – zien we dat ze eigenlijk niet voor de intieme sfeer, maar vooral voor de publieke sfeer gemaakt zijn. Daarom tonen we de film *Rubens* van **Henri Storck** in de tentoonstelling. Buiten, op de façade van het M HKA, tonen we beelden van de *David en Goliath* van **Caravaggio**, die we in de Villa Borgehse zijn gaan filmen. Zo onderbouwen we het filmische karakter en het narratief van de tentoonstelling. Het

is géén tentoonstelling die vol zal staan met werken, maar wel één die perceptueel geënt is op eigenheden en entiteiten.

In het midden komt *Circa Tabac*, een werk van **Carla Arocha & Stéphane Schraenen**, dat al eens getoond werd in The Wallace Collection in Londen. *Circa Tabac* creëert een totale, formele versplintering. Alles wordt opnieuw gesegmenteerd, valt nog een keer uit mekaar, en dit effect wordt nog eens extra versterkt omdat het werk zelf een spiegel is. Het filmische is hier aanwezig in een extreme, repetitieve vorm. Het is er ook in de fysieke relatie tussen de toeschouwer en wat al dan niet zichtbaar is als je de sculptuur vanop afstand bekijkt. Daarom was het bijzonder belangrijk om deze dertien meter lange sculptuur in de ronde ruimte te tonen.

Harnessed Swimmer van **Dominik Lejman** is een duidelijke verwijzing naar Caravaggio. Het is een ouder werk, dat ook gedeeltelijk met projectie werkt. Op een geschilderd oppervlak wordt de grootvader van Leijmans vriendin geprojecteerd. Hij heeft in de kelder van zijn huis een zwembad geïnstalleerd, zonder powerstreaming, maar met een harnas dat je er fysiek van weerhoudt om vooruit te zwemmen. Je ziet die oudere man op brutale manier vaag een crawlbeweging maken in het water, wat duidt op een eminent gevoel van ‘daar zijn’.

Joris Ghekiere (*Untitled*) heeft een zeer eclectisch oeuvre. Zijn werken schip-pen tussen figuratieve beelden met een bepaalde vorm van lyriek, en geabstraheerde vormen. Maar altijd aanwezig is het onderzoek naar de betekenis van het oppervlak van een schilderij. Het werkt als een scherm en het functioneert tegelijkertijd ook als een soort ijkpunt. De hedendaagse kunstenaars – enkele zeldzame uitzonderingen even buiten beschouwing gelaten - worden meestal enkelvoudig, met één werk, uitgespeeld binnen de tentoonstelling. Dat leek me beter voor de kunstenaar, én duidelijker voor het totaalproject dat *Bloedrood*

geworden is.

Bij *The Martyrdom of Saint Sebastian* van **Francisco de Zurbarán** is er, net als bij de installatie van Kienholz, opnieuw dat element van mutilatie. Het verwijst tegelijkertijd ook terug naar de *dome*, die zich buiten bevindt en het toneel vormt voor *Five Car Stud*.

De video *El León de Caracas* van **Javier Téllez** ervaar ik als barok, in die zin dat het over het iconische element gaat: het beeld van de leeuw, het beeld van de macht. Het is zowel voor mij als voor mijn vrouw een werk met een sterke emotionele connotatie. Zij is net als Javier Téllez afkomstig van Venezuela. Toen we de video voor het eerst zagen, was de afbraak van het land al zichtbaar. Op een zeer iconische manier zie je een opgezette leeuw die door figuranten, verkleed als politieagenten, door de *shanti towns* gedragen wordt en aangeraakt wordt. Het element van verval heeft een bijna epische kwaliteit. De volledige tentoonstelling speelt zich af binnen het concept van monumentaliteit. Dat is een rode draad de oude meesters en de hedendaagse werken met elkaar verbindt.

Takashi Murakami zit ook in de tentoonstelling, met een vitrinekast vol maquettes/voorstudies en met een foto van een bestaand werk (*The Birth of a Universe*). De echte sculptuur naar Antwerpen brengen, bleek helaas te duur. Bovendien zou het interfereren met de werken van **Johann Georg Pinsel** (*Mater Dolorosa* en *Saint John the Baptist*). Met de werken van Murakami zoomen we indirect opnieuw in op de manier waarop de barok steeds een beweging in de hoogte maakt. Toen ik voor de eerste keer een schilderij maakte van een barokkerk, stond ik versteld van de zuivere techniek waarmee de bouwers beelden combineerden en in een verhoogde trapvorm, bijna als een raket, ruimtelijk vergrootten in het beeldvlak. Murakami doet dat ook, maar op een andere manier. Zijn achtergrond is cynischer, zijn werk is een weerslag van zijn *Superflat* esthetiek,

en een verwijzing naar het feit dat mensen vergeten zijn dat er twee atoombomben op Japan gevallen zijn.

Maar tegelijkertijd zijn er raakpunten met de barok. Hij werkt vanuit een Aziatische traditie, vanuit het idee van *arts and crafts*, die extreem geprofessionaliseerd en uitgepuurd is. Dat is teamwork bij Murakami: conceptueel is het werk van hem, maar hij voert niet alles zelf uit. Bij Rubens was dat net zo: vanuit zijn atelier bedacht hij de beeldvorming, de uitvoering vond vervolgens elders plaats. In de tentoonstelling zitten trouwens twee schetsen van Rubens die de hand van de meester binnen dat proces heel erg duidelijk maken. Het werk van Murakami bevat verder ook een *pr*-element, dat zich op inerte wijze verhoudt tot wat er hij eigenlijk bedoelt: een nihilistische levensopvatting. Bij de barok is die opvatting anders, maar er is evengoed een tegenstelling tussen twee wereldbeelden en tegelijk een visuele gelijkvormigheid.

We introduceren **On Kawara** in de tentoonstelling met zijn *Date Paintings*. Dat is de Kawara die iedereen kent. Later duikt hij opnieuw op met vroeger, minder gekend werk. De *Date Paintings* vallen te begrijpen vanuit een minimalistische en conceptuele opvatting, maar bevatten tegelijk wat er op een bepaalde dag gebeurt. Kawara voegt dus een tijdseenheid en een herinneringselement toe. Ik vond het boeiend om hem in de nabijheid van Murakami te plaatsen, en beide kunstenaars als het ware te laten communiceren met elkaar. De *Date Paintings* zijn een aankondiging van wat je verder van On Kawara in de tentoonstelling te zien krijgt: een onverwachter en directer werk (*Thanatophanies*).

David Gheron Tretiakoff heeft een heel specifiek werk gemaakt (*Immolation I, II, III, IV*), dat bestaat uit vier vellen rijstpapier. Het is uiterst fragiel, de vellen rijstpapier doen denken aan menselijke huid, ook al omdat er afbeeldingen op staan van mensen die zichzelf als protestactie in brand steken. Die afbeeldingen

zijn gemaakt met het gloeiende uiteinde van een brandende sigaret. In combinatie met de zeer fragiele structuur van het papier krijgt het een bijna poëtische waarde, wordt het een werk dat ondanks de wreedheid toch een bepaalde schoonheid heeft. De beelden hebben ook de eigenschap van ‘overblijfsel’, na de verwoestende brand. Brandmerken met sigaretten is bovendien een foltermethode. David Gheron Tretiakoff geeft de actualiteit een nieuwe vorm in zijn beelden, hij maakt ze tegelijkertijd lyrisch en draaglijk.

Lili Dujourie vond ik een evidente keuze. Ze is een iconische, vrouwelijke Belgische kunstenaar, en ze is fel ondergewaardeerd. Dujourie speelt met de sensualiteit van het beeld. Ze heeft een zeer duidelijke, scherpe kijk op hoe het formele aspect kan overgaan naar een ander soort van narratief. Er zit ook een element van reflectie, van weerstand in haar werk. Dat zie je ook in *The Kiss*, waar de glooiende tederheid van de zachte materie geconfronteerd wordt met de hardheid van een driehoek, die ruimtelijk een architecturale punt maakt. Er zit een spanningsveld in, dat ook in de barok altijd aanwezig is.

M (MI): een vleugelpiano die op de grond ligt met een glazen blauwe bovenplaat, dit werk van **Jan Vercruysse** trekt meteen de aandacht. Door de keuze van het materiaal weerspiegelt het oppervlakte een gevoel van inertie, dat aanwezig is in het concept van roem, van berucht zijn. Dit alles in een duidelijke onderkoelde positie. Zonder geluid. Verder in de tentoonstelling zit nog wel auditief materiaal, een *soundpiece* van **Piotr Tolmachov** (*Unified Field*).

Dennis Tyfus (*De Kauwgumballenboom*) is een kunstenaar die werkt met een tekenkundige eenvoud. De verticaliteit en de eenvoud van het gele, overbelichte oppervlak doet in combinatie met de aanwezige grafische elementen denken aan het werk van David Gheron Tretiakoff. Er is opnieuw een veelvoud aan dingen te zien. Je moet er als toeschouwer echt een tijd naar kijken om alle verschillende

elementen te ontwaren. Het is een narratief in een narratief, in verschillende vormen en op verschillende momenten tegelijkertijd. Dat is trouwens wat we doorheen de hele tentoonstelling tonen.

Het donkere schilderij *Magdalena (A Painting Needs a Wall to Object to)* van **Marlene Dumas** - voor mij een van de sterkste vrouwelijke schilders in het hedendaagse veld - toont een vrouw die zich omdraait. Ik koos dit werk voornamelijk omwille van de gestualiteit, die zowel een opmerkelijke directheid als een extreme terughoudendheid weergeeft. Ook het zwart speelt een belangrijke rol. Het contrast tussen zwart en wit in het beeld roept opnieuw een koloniale deductie op.

Brim van **Mike Bouchet** is een reusachtige uitvergroting van een hamburger. Het idee van eten dus, maar dan geëxtrapoleerd door zijn formaat. Het valt onmogelijk nog te consumeren. Het extreem uitgewerkte en extreem vulgaire zoekt dus de confrontatie op met het werk van bijvoorbeeld On Kawara, of van Marlene Dumas, Nadia Naveau, Rubens of Jan Van Imschoot. Maar het staat evengoed tegenover het tweede werk van Bouchet zelf (*Isabel Dos Santos Jacuzzi*), een kartonnen jacuzzi die onbruikbaar gemaakt is. Die wordt hier getoond als ruïne.

Ik ken **Jan Van Imschoot** (*L'adoration de François pour Judith*) persoonlijk, en het is voor mij simpelweg onmogelijk om een tentoonstelling rond de barok te cureren zonder Van Imschoot. Hij is een kunstenaar die moeiteloos een Tintoretto zou kunnen schilderen. Hij gaat recht naar het hart van de barok. Van Imschoot is bovendien een echte Rubensfanaat. Daarom heb ik hem niet naast de twee werken van Rubens gehangen.

We hadden hier ook Jeff Koons kunnen nemen met zijn *Blue Balls*, maar ik vond **Nadia Naveau** nog essentiëler in de context van deze tentoonstelling, de clash tussen barok en hedendaagse kunst.

Anders dan het werk van bijvoorbeeld Jan Fabre is het werk van Naveau sculpturaler. Het bevindt zich specifiek in de vormen-taal, met een speciale spanning tussen objecten uit de work-outcultuur, die zich tegelijk ontplooien tot Louis XV-achtige bustes. Alle werken die we gekozen hebben (*Deaf Ted*, *Figaro's Triumph* en *Roi je t'attends à Babylone*), spelen met die schemerzone. Er zitten eeuwen tussen de verschillende werken, maar ik wilde altijd de connectie kunnen maken. In iedere tentoonstelling die ik maak, is er een cognitieve link in het hele beeldverhaal, maar in dit geval bestond de grote uitdaging erin om dat verhaal *in extremis* uit te werken.

City to City van **Pascale Marthine Tayou** tonen we in tussenruimtes, in de buurt van het werk van Jan Fabre, die hij met zijn bloed gemaakt heeft. Ik vond het interessant dat er aan het plafond een denkbeeldige stad hangt, die op een andere plek, door andere handen gemaakt werd en met een container naar de havenstad Antwerpen verscheept is. Aan de textuur van de onderdelen van de stad kan je duidelijk zien hoe ze gemaakt werden, hoe ze gekalibreerd werden. De recuperatie van materialen die dit beeld gaan maken van een urbaan gegeven dat in zichzelf keert en toch een vreemdheid formuleert.

De drie werken *Kopfverluste*, *Joan Crawford Slapping Library* en *Monster Triumphant Library* van de Duitse kunstenaar **Tobias Rehberger** combineren sculptuur en projectie. Op het eerste zicht zijn ze bijna meubilair, maar achter de sculpturen is een soort waas van beeldmateriaal te zien. Dat zijn projecties van films, van beelden die je eigenlijk niet kunt zien. Het echte contemporaine wordt afgeblokt door het formele van de beelden, door de vormtaal van Rehberger zelf.

Bruce Nauman is de totale tegenhanger van wat Rehberger doet. Dit oude werk van Nauman, *Good Boy*, *Bad Boy*, is een van zijn eerste videowerken. Hij was een koploper in de videokunst, en maakte lang

voor andere kunstenaars ermee begonnen al dit soort van werken. Hij toont zijn werken in gecomprimeerde vorm, zeer brutaal en confronterend in de ruimte.

Er zitten drie tekeningen van **Michaël Borremans** in de tentoonstelling, uit de collectie van het S.M.A.K. Voornamelijk omdat ik vind dat Borremans vooral als tekenaar ijzersterk is. Daarom wilde ik drie oudere tekeningen tonen. Het huis en de opeenstapeling van figuren heeft op een perverse manier, door de verkleiningen en uitvergrotingen.

Thanatophanies, het andere werk van **On Kawara** is een reeks van dertig lithografieën, oorspronkelijk uit 1955. De portretten zijn allemaal gebaseerd op slachtoffers van de H-bom. Het werk is gruwelijk en realistisch. Er wordt vaak vergeten dat het vroegere werk van Kawara ook figuratief was, deze lithografieën zijn daar een heel duidelijk voorbeeld van. Het is een totaal onverwacht werk, monumentaal in zijn bescheidenheid. Het werk zal in een soort *carré*, in een bepaalde volgorde, getoond worden en één wand beslaan. Als in een bourgeois salon. Naar mijn mening is dit werk, zij het uiteraard op een totaal andere manier, evenwaardig aan het werk van Kienholz.

Marcel Gautherot werd laat toegevoegd aan de tentoonstelling, en past meer in het rijtje van documentaires. De tentoonstelling bevat twee documentaire plekken. De eerste maakt in een lange gang op het einde van de tentoonstelling een verbinding met de *Five Car Stud* van Kienholz, en is zuiver documentair: de voorstudies en het bronmateriaal worden er getoond. Die gang is er om het werk van Kienholz te contextualiseren buiten de tent, in de tijd. Toeschouwers kunnen de volgorde van de kijkmomenten zelf kiezen: eerst *Five Car Stud* en dan alle achtergrond erbij, of omgekeerd. Eerst de onmiddellijke ervaring en dan de reflectie, of omgekeerd.

Bij de andere documentaire plek, zien we het omgekeerde van voorstudies: Gautherot heeft foto's gemaakt van de

beelden (*Aleijadinbo*) van een barokke beeldhouwer, Aleijadinho, uit de zeventiende eeuw. Die beelden zijn geïntegreerd in barokkerken, en kunnen uiteraard niet verplaatst worden. Gautherot, die ook de fotograaf was van Oscar Niemeyer, maakte dus in Brazilië foto's van die beeldhouwwerken. Hier is opnieuw het koloniale aspect aanwezig, dat de extreme verspreiding van de barok in de tijd aantoon

In Frankrijk wordt er momenteel niet meer geschilderd, maar er zijn wel een paar ontstellend goede kunstenaars. **Pierre Huyghe** is er daar een van. Ook hij reageert met zijn werk scherp op de hedendaagse gebeurtenissen, maar koppelt tegelijkertijd terug naar een bepaalde theatraliteit. De theatraliteit is hier van dierlijke aard. Huyghe gebruikt een aap, getraind om op te dienen in een eethuis, en brengt die terug naar het Fukushima van na de kernramp. Op de plaats van het gezicht van de aap plaatst hij een nō-masker, waardoor het wezen een soort van hybride schepsel wordt - tussen mens en aap - dat tussen het puin zijn weg probeert te vinden. Als in een labirint. Doordat we de film *Human Mask* horizontaal en op groot formaat moet tonen, is het beeld ronduit indrukwekkend.

De gezegende nederlaag van **Fred Bervoets** is een werk dat heel vaak fout begrepen wordt. Ik heb bewust gekozen voor een van die spaghetti-schilderijen uit de jaren zeventig. Die waren op dat moment heel erg actueel. Er zit een extreem gevoel van geweld in, *A Clockwork Orange*-achtig, een soort van esthetiek die zich vibrerend opstelt. De schilderijen functioneren goed binnen een baroktentoonstelling, zowel hier als in de Prada Foundation. We tonen het werk op een zwarte wand, waardoor het kleurgebruik en de wirwar geëxtrapoleerd worden. Deze vormtaal was erg afgebakend voor Bervoets. Het is ook eerder machinaal dan lyrisch, hoewel Bervoets daar bekender om is. Het is dus een *pittura metafisica* van Bervoets.

Yutaka Sone is de Japanse kunstenaar met de ijskristallen. Het werk *Crystal Snowflakes* in de tentoonstelling is een heel klein werk, maar opnieuw een klein werk dat door zijn specificiteit groter wordt. Ik vond dit altijd al een boeiend werk omdat het zo'n gekristalliseerd concept is. Zo eenvoudig, maar oh zo perfect gemaakt.

Het werk *Unified Field* van **Piotr Tolmachov**, een Wit-Rus, is een soundpiece. Hij gebruikt het geluid dat voorhanden is in de ruimte, en zuigt het terug door zuignappen die aan luidsprekers verbonden zijn en die zich ritmisch door de ruimte gaan verplaatsen. Deze soundpiece zorgt ook voor een boeiende wisselwerking met het werk ernaast, van Sone, dat zo nog een extra dimensie krijgt.

De keuze voor **Sigmar Polke** en zijn *Lanterna Mágica* lijkt me vanzelfsprekend. Hij is een kunstenaar die altijd een verband legde tussen beeldvorming en alchemie. Hij grijpt terug naar het oude Westerse beelddenken, maar doet dat met een materiaalkeuze waarop verf door de tijd heen gaat veranderen. Doorzichtige schermen creëren dubbelbeelden die roteren.

De Chinese kunstenaar **Zhang Enli** toont met *Container I* en *Container II* twee lege emmers. Twee holle objecten, de traditionele connotatie van iets dat zich binnenin afspeelt, de minder zichtbare binnenkant versus de zichtbare buitenkant. Ze worden geconfronteerd met een recenter werk (*Inane*), dat een elastische vorm toont die binnen een ruimte steeds groter en opnieuw weer kleiner wordt.

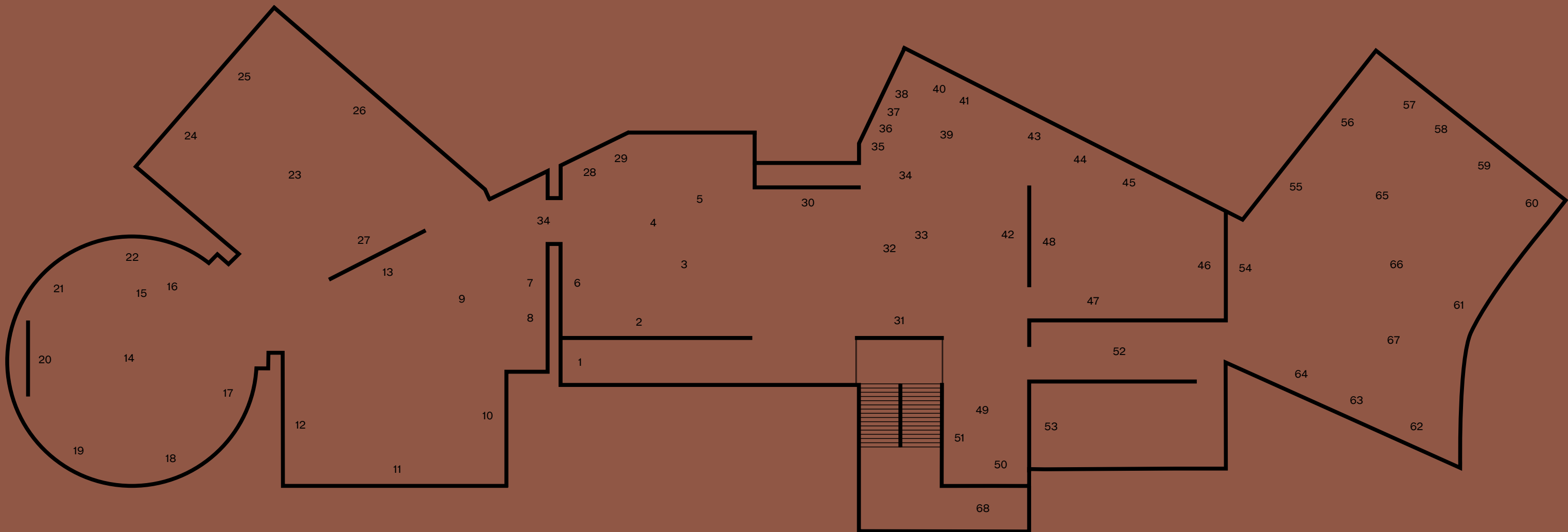
Sleeper van **Michael Borremans** vind ik een episch werk. Het is bereikbaar, redelijk wit en helder. Ik vond het passend om het naast een van Dyck en een navolger van Adriaen Brouwer te plaatsen.

Ik heb nog nooit zelf een tentoonstelling geïnitieerd, er is mij altijd gevraagd geweest om er één te maken. Als je het dan doet, moet het natuurlijk zinnig en

betekenisvol zijn. Zoals de Jordaens, die als iconisch stuk teruggrijpt naar de *Five Car Stud*. Op het werk *Studies van de kop van Abraham Grapheus* van **Jacob Jordaens** is dezelfde persoon, Abraham Grapheus, te zien als op een ander werk uit het KMSKA, een substantieel groot werk van **Cornelis de Vos** dat onlangs gerestaureerd is (*Portrait of Abraham Grapheus*). Bij Jordaens is het een studie en ik vond het boeiend dat die figuur, diezelfde kop, terugkomt in een volwaardig schilderij. Die figuur van Abraham Grapheus is destijds door dé drie eminente schilders – van Dyck, Jordaens en Rubens – geschilderd. Het is boeiend dat het vanuit een menselijk standpunt die terugkoppeling krijgt, en ik ben blij dat we dat hebben kunnen realiseren.

In de tentoonstelling krijgt **Anthony van Dyck** een rol omdat hij opnieuw een totaal andere schilder is dan Rubens. In zijn werk zit wel psychologie. In de portretten die hij in Engeland maakte, ontwaart hij als eerste een element van de bourgeoisie. Het werk *Studiekop* toont een mansfiguur vanaf de nek, een andere benadering en een boeiende afwisseling na de werken van Borremans en Jordaens, die meer studies waren dan iets anders. Het werk van Van Dyck is een tegenstuk, waarin de figuur in een echt schilderij wordt getoond.”





- [illegible]





Mike Bouchet, *Brim*, 2015 Courtesy de kunstenaar en Galerie Parisa Kind, Frankfurt/Main, foto © M HKA

Isa Genzken, *Untitled*, 2006 Courtesy Galerie Buchholz, Cologne/Berlin/New York, foto © M HKA, © SABAM Belgium 2018



Manfred Sellink: “Ik vind het heel fascinerend om te zien hoe Luc naar het verleden kijkt. Hij is duidelijk goed thuis in de kunstgeschiedenis, maar tegelijkertijd legt hij accenten en verbanden die voor kunsthistorici minder vanzelfsprekend zijn. Eigentijdse kunstenaars geven je een frisse kijk. Ze doen je op een andere manier dan de strikt kunsthistorische naar materiaal kijken, en dat is waardevol.

Luc en ik zijn voor de tentoonstelling *The State of Things* in Peking naar een aantal prentenkabinetten gegaan, om grafische tekeningen uit de zestiende en zeventiende eeuw te selecteren voor een tentoonstelling die een confrontatie zou zijn tussen Chinese kunstenaars en grafische werken van kunstenaars uit de Lage Landen. Ik vroeg steeds om in die prentenkabinetten de iconische werken klaar te leggen, en Luc pikte er stevast *the odd one out* uit. Werken waar wij met minder interesse naar keken, niet iconisch vonden. Hij kijkt met andere ogen, met een andere blik. Ik vind dat een enorme verrijking.

Bij *Bloedrood* is dat ook zo. Het discours dat Luc aanhaalt is langs de ene kant een heel gevestigd kunsthistorisch discours. De barok, een enorm complex begrip, kan op heel veel manieren geïnterpreteerd worden. Maar er zijn ook heel duidelijke elementen in aanwezig, zoals bijvoorbeeld de Poussinisten versus de Rubenisten. Dat was een belangrijke theoretische discussie in de zeventiende eeuw. Het klinkt allemaal vreselijk geleerd, maar *au fond* gaat het over lijn versus kleur, een discussie die in de zestiende eeuw al speelde tussen de Venetianen en de Florentijnen. Rubens vertegenwoordigt kleur, Poussin vertegenwoordigt de klare lijn. En als Luc zo’n contrapunt maakt tussen de La Tour enerzijds – die uiteindelijk de tentoonstelling niet haalde – en Rubens anderzijds, dan is dat in feite een hedendaagse voortzetting van dat eeuwenoude discours tussen lijn en kleur. De La Tour is niet echt een Poussinist, maar heeft wel die klare lijn die gebaseerd is op Caravaggio. Daartegenover staat dan de wervelwind van beweging, waarin Rubens de Venetiaanse coloriet vermengt met de clair-obscur van Caravaggio. Ik kijk naar die tegenstelling vanuit academisch oogpunt, Luc vanuit artistiek oogpunt. Beide benaderingen zijn complementair, en komen eigenlijk op hetzelfde punt samen.

Wat het dan nog rijker, nog interessanter maakt, is dat het een andere kijk geeft op de barok. Geen ahistorische kijk, maar wel een kijk op wat de barok, op wat kleur, lijn, clair-obscur en geweld in de barokke traditie tot in de achttiende, negentiende, twintigste eeuw betekend hebben. En wat ze vandaag nog altijd betekenen. Luc legt die verbanden, Luc trekt die lijnen. Dat vind ik het waardevolle aan zo’n tentoonstelling.”

Bart De Baere: “Wat ik mooi vind, is dat de artistieke capaciteit terug ingezet wordt voor de kunst. Wat Luc doet, is heel gearticuleerd. Het beeldend denken van de kunstenaar heeft een andere snelheid dan het academisch denken. Het breekt met de systematiek van hoe we dingen normaal gezien verbaliseren, het visueel denken maakt hele scherpe combinaties. Je kan de hele tentoonstelling zien als één lange reeks van zetten en keuzes. Als een soort van zingeving die vanuit Luc komt. Hij gebruikt de artistieke capaciteit van de kunstenaar om de kunst opnieuw een zekere vitaliteit te geven.”

MS: “Het mooie aan dit soort tentoonstellingen is dat ze een platform bieden. Niet alleen voor het afgrijselijke, maar belangrijke woord ‘contextualiseren’, maar ook om te laten zien dat kunst - of het nu om de barok

gaat, of om de vijftiende of de zestiende eeuw – in het verleden veel internationaler en meer fluïde was. Er bestaat niet echt zoiets als Vlaamse barok. Antwerpen had een aantal belangrijke barokschilders die een aantal dingen met elkaar gemeen hebben, maar zij hebben evenzeer gemeenschappelijke kenmerken met schilders uit het Zuiden of uit het Noorden. Het is bijvoorbeeld heel interessant om de portretkunst van Rubens te vergelijken met die van Rembrandt. De indeling in nationale scholen is iets uit de jaren dertig of veertig van de negentiende eeuw, toen alle grote nationale musea opgericht zijn. Het Europa van de naties zoals we dat nu kennen, is toen ontstaan. Het is begrijpelijk dat we op een bepaald moment houvast zijn gaan zoeken in die beeldtalen en tradities, maar het heeft ook een manier van kijken verloren doen gaan. Een manier van kijken naar een heleboel verbanden die razend interessant zijn.

Dit soort van tentoonstelling maakt dat soort verbanden wel, zowel geografisch als in de tijd. We leven in een periode waar er meer beelden dan ooit tevoren op ons afkomen. Als je kijkt naar de snelheid waarmee die beelden ons overvallen, dan kan ik me niet voorstellen dat mensen zeggen dat Poussin te ingewikkeld is. Ik vind juist dit tijdperk, met al zijn beelden, hét tijdperk bij uitstek om de complexe en interessante beelden uit het verleden te kunnen verklaren.”

Luc Tuymans: “We kunnen ook onmogelijk voorbij de globalisering. We leven in een tijd waar geen vragen worden gesteld bij heel het geglobaliseerde verhaal. Bij de opkomst van het populisme en de comeback van het nationalisme is het verhaal van de barok als kentering interessant én actueel. Daarom is Kienholz ook zo boeiend, omdat hij het verhaal van segregatie brengt. We leven in een tijd van internet, van Wikipedia, maar die hebben het omgekeerde resultaat gehad van wat je zou verwachten. Je zou verwachten dat ze informatie voor iedereen toegankelijk zouden maken, maar het internet wordt natuurlijk door een klein aantal mensen bestierd. Aan die catalogisering zal kunst hopelijk altijd ontsnappen. Een tentoonstelling over de barok leent zich daar ook toe, want de catalogisering doorbreken is misschien wat de barok initieel ook deed, voordat de kunst geformuleerd werd als zijnde barok. Het is vrij onduidelijkwaaruit de barok ontstaan is. Het is niet de renaissance, die zich vanuit de oudheid heeft geherformuleerd. En het is een totaal andere optiek dan alles wat daarna gekomen is. Het was een breuk, een kentering.”

BDB: “De barok is op veel punten het begin van onze tijd, niet alleen op vlak van globalisering. Het is een tijd waarin beelden ook randen krijgen: de rand van commercialisering, cynisme, denkbaarheid,... Ik heb dat ook altijd gezien als een soort van orgasme van transgressie, een totale overdaad. Terwijl het eigenlijk gaat over het aanvaarden van een vorm van complexiteit, een soort van onoplosbaarheid in het beeld. Terwijl de helderheid die aanwezig is in wereldbeelden zoals de kunst die aanbiedt voor een stuk met een grenservaring verbonden wordt. Dat is de grenservaring waar we nu totaal in leven.”

MS: “We moeten wel uitkijken dat we de barok niet reduceren tot alleen het grootse, overweldigende gebaar. Dat is natuurlijk wel aanwezig, maar als je naar de zeventiende eeuw kijkt, zie je behalve het epische en het grootse ook het intieme en het kleine. Het karikaturale beeld van de barok zoals wij die kennen, is maar een fractie van een veel complexere en veel interessantere

werkelijkheid. Als je kijkt naar de kleine studiekop van van Dyck, het mooie intiem geschilderde portret van twee jonge meisjes van Wautiers, of het genretafereel van Brouwer, dan valt meteen een grote variëteit op. Er zit dus een heel sterk filmisch element in de barok vanuit ons perspectief, maar dat kan zowel het echte epische – denk aan Rubens, aan een Spielbergachtig spektakel – als het verstilde shot zijn.”

BDB: “Geweld was toen veel directer aanwezig dan het lang bij ons is geweest, maar het merkwaardige is dat het nu opnieuw actualiteitswaarde heeft gekregen. Het komt terug, er is een soort wreedheid in de publieke beeldvorming vandaag, in de manier waarop over dingen gesproken wordt en in de onontkoombaarheid ervan. Het geweld en de wreedheid zitten niet zo dicht op onze huid als toen, gelukkig maar. Als je gedetailleerde verslagen leest van de tachtigjarige oorlog, denk je dat het *common practice* was.

LT: “Er werd toen ook geleefd met het geweld.”

BDB: “Ja, maar wij worden nu opnieuw gedwongen om ermee te leven, en jij zoekt hoe je daarmee om moet gaan. Dat breng jij in de hedendaagse kunst, in de keuzes die je maakt, ook voortdurend aan. Er is nu een grotere relevantie, denk ik, dan dertig jaar geleden toen we in een soort cocon zaten en het *fantasme* koesterden dat geweld weg was.”

LT: “Het boeiende aan Rubens is natuurlijk dat geweld een luxeprobleem is. Het wordt luxueus tentoongespreid in zijn schilderijen, en daar zit een zeker cynisme in. Door zijn verschijningsvorm vermarkt Rubens het geweld. Je krijgt een vorm van pornografie, maar anders dan bij Caravaggio, waar het echt lijfelijk wordt.”

BDB: “Ik vind het vreemd dat je dat pornografisch noemt, want bij pornografie ga je voor mij *over* een grens die relevant is. Kunstenaars schurkten zich toen tegen de dingen aan: ‘dit is er, en ik ga dat opnemen.’ Ik zou dat dus niet pornografisch noemen, maar eerder een manier om de vaak harde realiteit in de ogen te kijken. Pornografie gaat niet over de dingen in de ogen kijken, het gaat over een totale objectivering.”

MS: “Je moet ook kijken naar de context van bepaalde werken. Grote altaarstukken, of ze nu van Caravaggio of van Rubens zijn, hebben een totaal andere functie dan kabinetstukken die bedoeld waren voor de intimiteit van huizen. Ze vragen een andere manier van kijken. De grote altaarstukken hanteerden een beeldtaal die ten dienste stond van die instituties. Wij zijn ook gewend om schilderijen in een vrij neutrale en uitgelichte ruimte te zien, maar je moet je voorstellen dat veel van die schilderijen destijds alleen in het schemerdonker met wat kaarsen te bewonderen waren. Als je ze al kon zien, want drieluiken waren meestal gesloten. Het stonk ook in de kerk. Allemaal totaal andere omstandigheden. Een Caravaggio moet een verpletterende indruk gemaakt hebben in het schemerdonker. Dat gewelddadige bij de contrareformatie was ook de bedoeling, mensen moesten zich inleven in de pijn van de martelingen van de heiligen en in het lijden van Christus. Dat theatrale moet je dus meenemen in die grote altaars.

Dat is totaal anders bij de stukken in de intimiteit van een huis, waar het gewelddadige soms eerder afstoot. Er is een heel mooi voorbeeld van een schilder die níét bij de barok hoort: Pieter Bruegel. Hij heeft een schilderij

gemaakt dat de moord op onschuldige kinderen afbeeldde. Het was in de zeventiende eeuw in koninklijk bezit, vermoedelijk in Zweden, en al die kinderen zijn toen weg geschilderd. Ze hebben hen vervangen door koopwaar. Kinderen die werden afgeslacht, dat kon niet in de zeventiende eeuw, en al zeker niet aan het hof. Te gruwelijk, vond men toen. Het schilderij – dat nu deel uitmaakt van de koninklijke collectie in Engeland – ziet er nu dus heel merkwaardig uit: je ziet Spaanse soldaten een Vlaams dorp brandschatten, en ze planten hun zwaarden in koopwaar en rieten manden. Maar uit kopieën weten we wat er eigenlijk onder zit, en dat zijn kinderen. Wat wel in de kerk kon, werd veel moeilijker aanvaard werd in huiselijke kring. Daar wilden ze zich niet inleven in de gruwel, en zaten ze liever niet te kijken naar een schilderij dat het uitmoorden van tweehonderd kinderen afbeeldde.”

LT: “Dat is ook het boeiende: de echte constellatie waarin een werk voor het eerst verscheen, kunnen we nooit meer opnieuw creëren.”

MS: “We kijken nu zo anders naar beelden, het kan erg oubollig lijken om de originele context te proberen reconstrueren.”

BDB: “Bij Pontormo zie je zelfs bij benadering niet het beeld dat de schilder gemaakt heeft. Zijn biograaf Vasari beschrijft hoe hij op een bepaald moment ergens een lichtopening verandert.”

MS: “Ja, maar het ligt ook aan ons als toeschouwers en bewonderaars van kunst. We zijn sinds de negentiende eeuw op een heel andere manier naar religieuze kunst beginnen kijken. En of we het nu leuk vinden of niet, door de kunst uit de kerken te halen en door de andere manier van kijken nu, kunnen we reconstrueren hoe iemand in 1550 naar een Pontormo keek. We kunnen een paar eenvoudige trucs toepassen, door sommige werken bijvoorbeeld hoger op te hangen als het standpunt belangrijk is. In de nieuwe opstelling van het KMSKA gaan we *De zingende engelen*, die drie panelen van Hans Memling, een stuk hoger hangen dan voordien. Maar nog altijd geen zeven meter hoog, zoals het vermoedelijk ooit in de kerk gehangen heeft. Niemand vindt het nu acceptabel om een van de absolute meesterwerken van het KMSKA met een verrekijker te moeten bekijken. Maar dat werk van Memling is oorspronkelijk het bovenregister van een groot veelluik, en helaas rest er niets meer van wat daaronder hing. Het zou dus heel merkwaardig en kunstmatig zijn om het dan toch op die hoogte te hangen, terwijl je niet weet of niet kunt zien wat eronder hoort. Wat je wél kan doen, is het werk toch wat hoger hangen en zo aangeven dat het perspectief nu anders is. Ik ben er erg voor beducht om naar zo’n constructies te gaan. Maar we dwalen af, het gaat bij *Bloedrood* om de barok.”

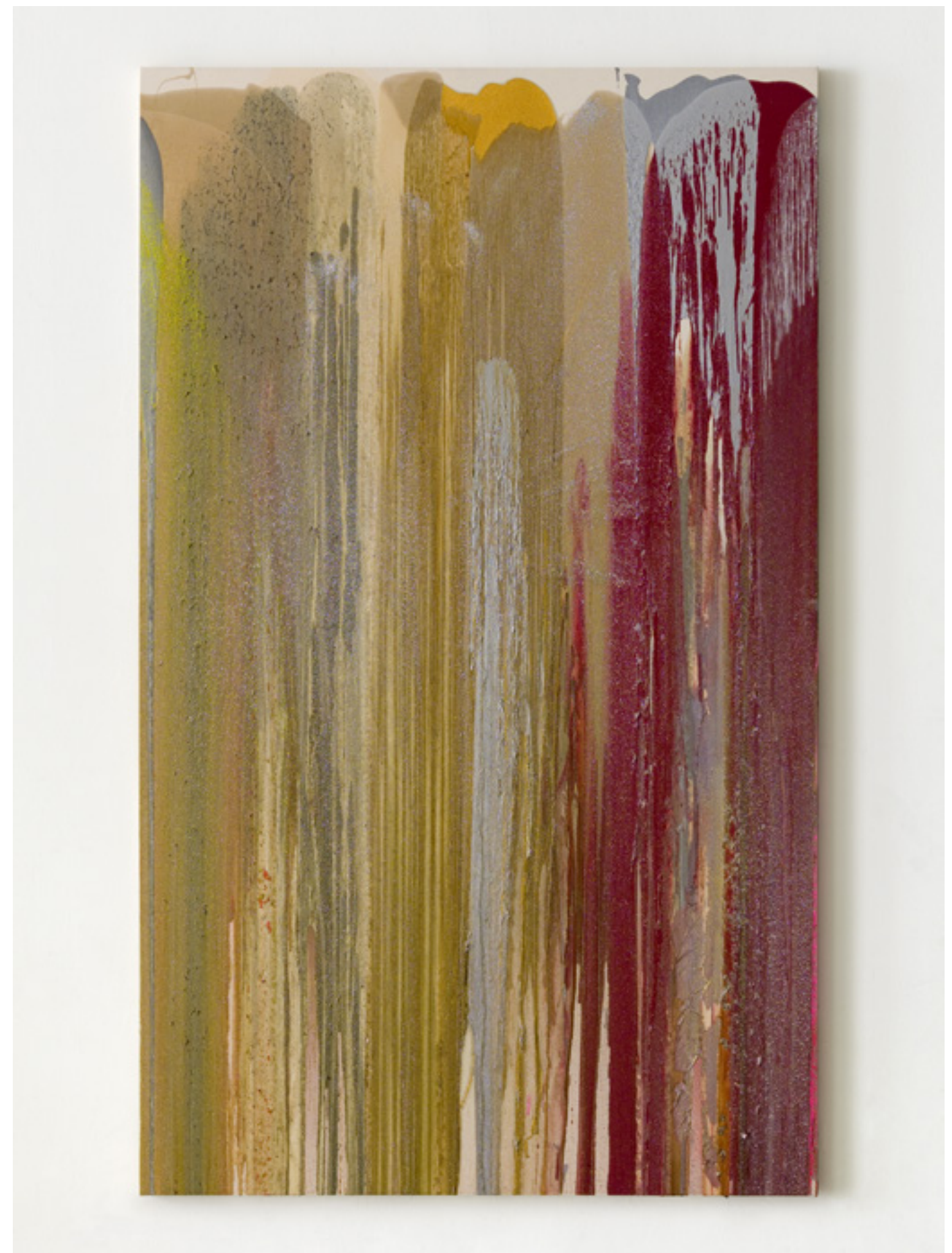
LT: “*Bon*, hier kunnen we al wel even mee voort.”

Kunstenaars

Sanguine/Bloedrood toont werk van John Armleder, Carla Arocha & Stéphane Schraenen, Fred Bervoets, Michaël Borremans, Mike Bouchet, Adriaen Brouwer, Caravaggio, Berlinde De Bruyckere, Thierry De Cordier, Cornelis De Vos, Francisco de Zurbarán, Lili Dujourie, Marlene Dumas, Zhang Enli, Jan Fabre, Lucio Fontana, Marcel Gautherot, Isa Genzken, Joris Ghekiere, Franciscus Gijsbrechts, Pierre Huyghe, Jonathan Johnson, Jacob Jordaens, On Kawara, Edward Kienholz, Jukka Korkeila, Dominik Lejman, Takashi Murakami, Nadia Naveau, Bruce Nauman, Johann Georg Pinsel, Sigmar Polke, Tobias Rehberger, Peter Paul Rubens, Yutaka Sone, Henri Storck, Piotr Tolmachov, Pascale Marthine Tayou, Javier Téllez, David Gheron Tretiakoff, Dennis Tyfus, Anthony van Dyck, Jan Van Imschoot, Jan Vercruysse en Jack Whitten.

John Armleder (1948) is een Zwitserse schilder, beeldhouwer en performance-kunstenaar die sinds de jaren zestig aan een bijzonder omvangrijk en gevarieerd oeuvre werkt dat onmogelijk in een bepaalde stijl of stroming ondergebracht kan worden. Hij bestrijkt het brede veld van de conceptuele kunst, met afwisselende aandacht voor Fluxus, constructivisme, design en nieuwe geometrie (neo-geo). Eind jaren zestig is hij mede-oprichter van galerie Ecart in Genève, waar onder anderen Joseph Beuys en Andy Warhol tentoonstellen. Armleder heeft zich er steeds voor behoed om vast te houden aan een specifieke stijl, en beschouwt de persoon van de kunstenaar als ondergeschikt aan het oeuvre dat hij voortbrengt. Als conceptueel kunstenaar richt hij zich op vormelijke capaciteit: hij brengt doeken, sculpturen en interieurobjecten samen in een ruimte waardoor specifieke patronen en associaties ontstaan die elders, of op een ander tijdstip, helemaal anders kunnen zijn. Door de invoeging van decoratieve kunst en objecten uit het dagelijks leven wil hij duiden op het gebrek aan categorisch

verschil tussen hen en artistieke vormen. In 2005 verschijnt de lijvige *catalogue raisonné* van zijn oeuvre met de sprekende titel *About nothing*, een boekwerk met meer dan 600 afgebeelde werken zonder onderwerp of specifieke betekenis. Het typeert de ernst, maar ook de humor van deze kunstenaar. In de tentoonstelling *Sanguine/Bloedrood* is zijn oeuvre aanwezig met het doek *La Locanda* uit 2007. Het hoort tot de grote reeks non-figuratieve, verticale schilderijen die de kunstenaar uitvoert in verschillende kleuren, maar met een gelijkaardige lijnvoering. (HW)



Carla Arocha (1961) is afkomstig uit Caracas, Venezuela, maar woont en werkt al jaren in Antwerpen. Sinds 2005 vormt ze een artistiek duo met de Antwerpse kunstenaar Stéphane Schraenen (1971). Hun abstracte sculpturen vertrekken vanuit alledaagse objecten die ze ontdoen van hun individualiteit en functionaliteit, zodat ze herleid worden tot hun basale essentie en vorm. Door die in een ruimtelijke context te plaatsen, ontstaat een abstracte wisselwerking tussen het object en de omgeving, waarbij licht en reflectie een belangrijke rol spelen. Hun constructies zijn een artistiek onderzoek binnen en naar de rijke traditie van de abstracte kunst. Hun werk bestaat op een moment van samenvloeiing van materiële en ideële realiteit, en van statische en mobiele omgeving. Van daaruit ontstaat een synthese waarbij zowel de architectuur van de ruimte, als de beweging van de toeschouwer betrokken worden. Dit geldt ook voor de installatie *Circa Tabac* uit 2007, een driehoekige spiegelconstructie op de vloer, die zich herhaalt in de eindeloze reflectie van haar ruimtelijke (museale) omgeving. Alles wat zich

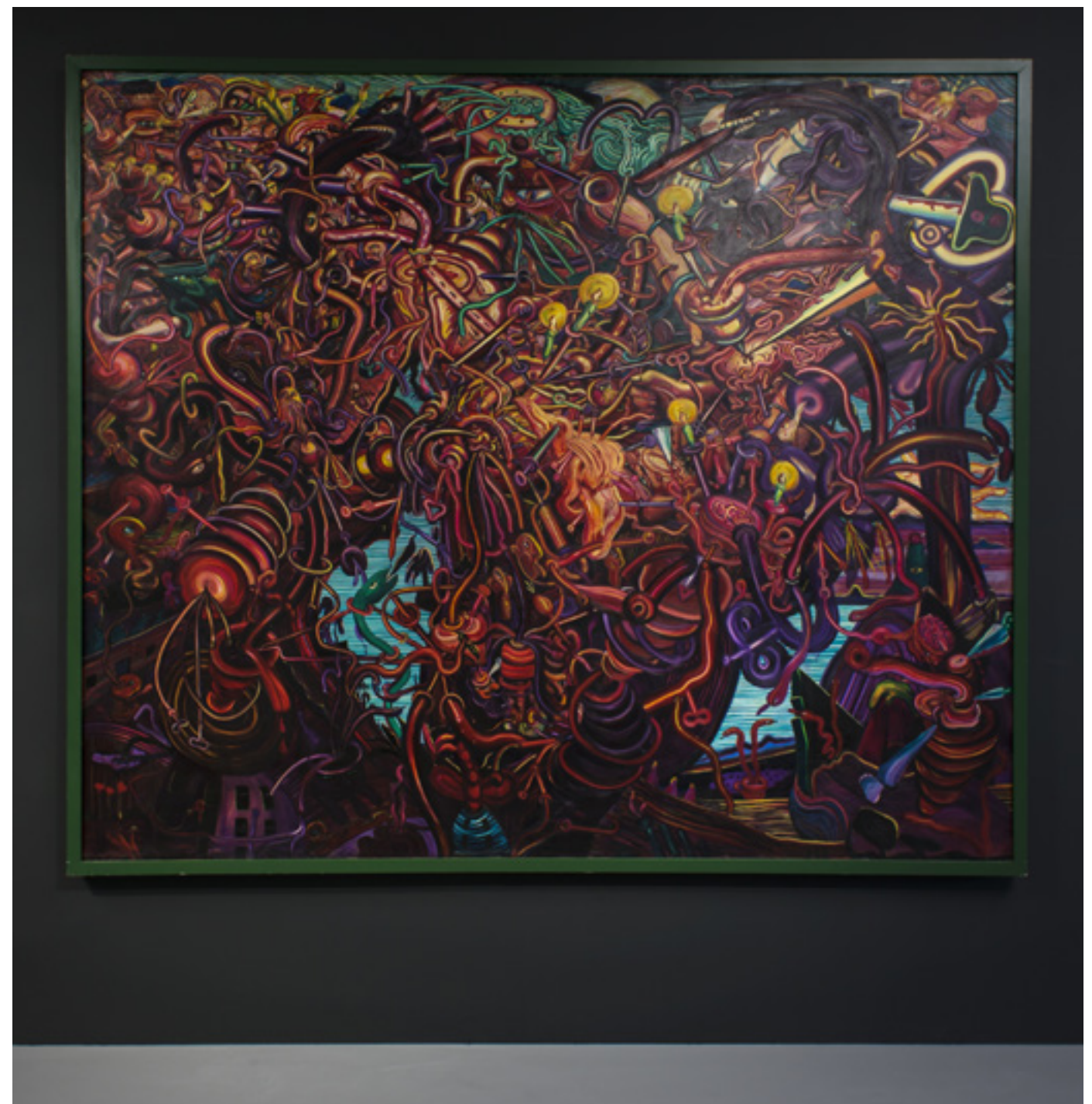
binnen het blikveld van de installatie bevindt, wordt versnipperd, versplinterd en weerkaatst. In *Sanguine/Bloedrood* staat de installatie in het midden van de ronde zaal van het M HKA, waardoor de omgevende portretten van Jacob Jordaens en Francisco de Zurbarán, en het werk van Johann Georg Pinsel en Joris Ghekiere zich eindeloos spiegelen in een steeds wisselende, gefragmenteerde constellatie. (HW)





Als schilder, graficus en docent is Fred Bervoets (1942) een levende legende in de Antwerpse kunstscène. Artistiek is hij een man van uitersten: hij schildert expressieve, drukbevolkte taferelen op muurvullende doeken, in een stijl die vaak het midden houdt tussen post-Cobra en fauvisme. Tegelijk is hij de behoeder en voortzetter van het edele ambacht van de prentkunst. Met veel oog voor detail in zijn lijnvoering graveert hij zijn etsen met salpeterzuur in drukplaten van zink. Aanvankelijk is het etsen een zelfstandige creatie, maar gaandeweg stelt hij zijn graveerwerk meer en meer in functie van het afwerken en bijschilderen achteraf. Dat resulteert in een gevarieerd, bijna speels oeuvre dat steeds gebaseerd is op zijn eigen leven en omgeving, en dat omschreven kan worden als een Ensoriaanse mengelmoes van zelfspot en ironie. Bervoets plaatst zich vaak als karikatuur van zichzelf in de taferelen die hem omringen, waardoor zijn werk zich nog meer toont als een directe weergave van zijn visie op de wereld. Die wereld is drukbevolkt en krakkemikkig, vol anekdotische verwijzingen en reminiscenties. Zijn

openlijk enthousiasme en artistieke vitaliteit maken hem een gewaardeerd docent aan de Kunstacademie van Antwerpen, waar hij zijn visie en vakmanschap decennialang overdraagt aan nieuwe generaties die in hem de rechtstreekse afgeleide zien van de klassieke oude meesters. In de tentoonstelling *Sanguine/Bloedrood* wordt Bervoets in resonantie gebracht met de fotografische portretkunst van Gautherot. Door het *spaghetti*-schilderij uit de jaren zeventig op een zwarte wand te tonen, wordt het kleurgebruik in de wemelende vormen benadrukt en krijgt het werk een dwingende aanwezigheid. In de eindeloze verstrengeling van diepgang en perspectief – die doet denken aan psychotische hersenkronkels – evoceert zich een drukke en vooral complexe wereld. Bervoets toont hier de esthetische gewelddadigheid van een machine in de vorm van een moderne *pittura metafisica*. (HW)



Michaël Borremans

Michael Borremans (1963) begint zijn artistiek parcours als fotograaf en ontdekt pas gaandeweg zijn onmiskenbaar teken-talent. De doorbraak volgt wanneer hij die basis uitbreidt naar de mogelijkheid van het schilderen. Sindsdien portretteert hij voornamelijk menselijke figuren die zichtbaar gevangen zitten in een gedachte, een droom of een trauma. De beelden zijn betoverend mooi, maar tegelijk bevreemdend en angstaanjagend. De curator toont drie vroege tekeningen – waar de kunstenaar speelt met verhoudingen en uitvergrotingen – gecombineerd met het bijna epische portret *Sleeper*, dat geflankeerd wordt door een portret van Anthony van Dyck. Terwijl het duistere timbre van zijn werk doorbroken wordt door levendig geborstelde penseelstreken – refererend aan Velázquez en Goya – laat de kunstenaar vooral ook de leegte en de stilte toe. (HW)



Mike Bouchet (1970) is afkomstig uit Californië, maar woont en werkt afwisselend in New York en Frankfurt. Samen met Edward Kienholz en Bruce Nauman is hij de derde Amerikaanse kunstenaar in *Sanguine/Bloedrood*. Zijn installaties, schilderijen en performances leggen de vele pijnpunten bloot van de westerse cultuur, gaande van ongebreideld consumptisme tot dodelijke oppervlakkigheid. Hij maakt gebruik van glamourbeelden uit de populaire cultuur die hij radicaal tegenover verspilling, vervuiling en ‘morele verkrotting’ plaatst. Veel van zijn objecten en installaties maken een functionele indruk, maar hun onvolmaaktheid suggereert een verborgen besef van mislukking, vervalsing en bedrog. Zijn werk wordt dan ook gekenmerkt door een cynische humor die even grotesk is als burlesk. Met dodelijke ernst schildert hij een reuzegrote hamburger die zo hard om aandacht schreeuwt dat hij zelfs niet op het canvas past. Het is een hyperrealistische en ten top gedreven uitvergroting die naar het idee van consumptie verwijst, maar die door zijn formaat niet meer te consumeren valt. Het feit dat Bouchet

zijn schilderijen op bestelling laat maken in China – hij schildert ze dus niet zelf! – versterkt de extreme vulgariteit die erin vervat zit. In de tentoonstelling zorgt de banale hamburger voor een keiharde confrontatie met de nucleaire portretreeks van On Kawara, de zwarte vrouwenfiguur van Marlene Dumas en niet in het minst het strijdtoneel op de doeken van Rubens. Hetzelfde schokeffect veroorzaakt Bouchet met zijn opvallend uitdagende *Jacuzzi*. Het gaat om een kubistisch geassembleerde en volstrekt onbruikbare badkuip die gemaakt is van aan elkaar gekleefde kartonnen dozen, en waarvan de binnenkant werd afgewerkt met glasvezel en verf. De kunstenaar produceert ze in reeks, als een designobject beschikbaar in verschillende kleuren. Bij nader toekijken gaat het om bedrog en verval in een idyllische verschijningsvorm. (HW)



Het opstaande hoofddekse van deze werkmán doet vermoeden dat hij sjouwer is. Zijn bruingrijze, mouwloze jas wordt onder de bierbuik met een touw ingesnoerd. Hij kijkt ons enigszins beneveld aan en vraagt zich af waarom hij van de schilder zo nodig een ballethouding moet aannemen. Met dit staatsieportret op zakformaat van een arbeider die zich als edelman voordoet, wil de schilder bij zijn publiek wellicht een lach op het gezicht toveren. Misschien zag de kunstenaar zijn model wel een Vlaamse versie van Pulcinella, de beroemde figuur uit de Commedia dell'Arte, het komische theater dat vanaf het midden van de zestiende eeuw in Europa ongemeen populair was. Het penseel van de kunstenaar creëert evenwel een grote monumentaliteit die bij dergelijke voorstellingen eerder ongewoon is. Dit heeft te maken met de eenvoud van de compositie, het weglaten van anekdotiek en het subtiel vermengen van grijs tinten met een weinig oker, blauw en rood. De schaduw die de benen op de grond werpt, zorgt voor dramatiek. Het staat niet vast wie dit prachtig stukje schilderwerk realiseerde. Vroeger stond

het schilderijtje op naam van Adriaen Brouwer, hoewel het qua onderwerp afwijkt van de drinkende, rokende en kaartspelende kroeggasten die we ons bij deze meester doorgaans voor de geest halen – of de van pijn vertrokken grimassen bij het ontsmetten van een wonde of het opereren van een voet. Misschien is het werk wel van de hand van Gonzales Coques, die behalve kleine sociëtyporretten ook genre-achtige voorstellingen met de vijf zintuigen schilderde. (NVH)



Caravaggio schilderde *Davide con testa di Golia* (*David met het hoofd van Goliath*) drie keer, maar deze versie uit de Galleria Borghese is de meest dramatische en de meest iconische. De twee andere versies, van eerdere datum en totaal verschillend van deze, bevinden zich in het Prado in Madrid en in de Gamäldegalerie van het Kunsthistorisches Museum in Wenen. Caravaggio-experts zijn het er vrijwel unaniem over eens dat de Goliath in dit tafereel een zelfportret van Caravaggio is, en dat het een van de laatste beelden is die hij heeft geschilderd. In het Oudtestamentische boek Samuel is David de onverschrokken jonge knaap die de Filistijnse reus Goliath doodde met één welgemikte steen uit zijn katapult. In het schilderij van Caravaggio houdt David het afgehakte hoofd van Goliath vast bij de haren en steekt het als een trofee voor zich uit. De gestrekte arm waarmee hij dat doet, en het zwaard waarmee de onthoofding is gebeurd, vormen een perfecte parallel. Maar Caravaggio’s David lijkt allerm minst trots op zijn prestatie. Integendeel, hij kijkt met een mengeling van droefheid, spijt en compassie op Goliath neer. Bij Goliath is de wonde die de steen gemaakt heeft in zijn voorhoofd duidelijk zichtbaar. Het bloed druipt van de nek die net van de romp werd gescheiden. Het licht in zijn ogen kan elk moment uitdoven. Uit zijn open mond lijkt nog een laatste doodstreutel te komen. Nagenoeg alle moderne Caravaggio-biografen brengen dit beeld in verband met de benarde situatie waarin de schilder verkeerde na de moord op Ranuccio Tomassoni. Sinds die noodlottige avond van 28 mei 1606 was Caravaggio opgejaagd wild. In Rome was een doodvonnis over hem uitgesproken – een vonnis dat in die dagen vaak werd voltrokken door

onthoofding. Hij was jarenlang doorlopend op de vlucht: van Rome naar Napels, daarna naar Malta, Sicilië en weer Napels. Hij bleef nergens lang, want hij zag overal gevaar. Terecht. De doodstraf was tevens een fatwa: om het even welke premiejager mocht het hoofd van een terdoodveroordeelde bij de paus gaan afleveren. Daar komt de term ‘headhunten’ vandaan. Er waren in het toenmalige Italië bendes actief die daar hun kost mee verdienden. *Davide con testa di Golia* is een duidelijke verwijzing naar die situatie. Zij het een dubbelzinnige. Het schilderij kan gelezen worden als de uitdrukking van een doodsverlangen: Caravaggio/Goliath is het beu om opgejaagd te worden en legt zich tenslotte uitgeput neer bij het lot dat hem al jaren wacht. Met een laatste dramatische, meesterlijke geste verwelkomt de schilder de rust die de dood zal brengen. Maar veel waarschijnlijker is dat dit schilderij moest dienen om zijn vel te redden. Al sinds zijn vlucht uit Rome bemiddelden Caravaggio’s hooggeplaatste vrienden bij de paus om hem gratie te verlenen. De cruciale figuur in die geheime onderhandelingen was kardinaal Scipione Borghese. Hij was de neef van de zittende paus Paulus V en de schatbewaarder en politiek leider van de pauselijke staat. Maar Borghese was ook een groot kunstliefhebber en -verzamelaar. Zijn fenomenale collectie, die voor een goed deel via afpersing en brutale confiscatie tot stand kwam, werd samengebracht in de Villa Borghese, de huidige Galleria Borghese. Niet minder dan zes werken van Caravaggio maken er deel van uit, waaronder dit sleutelwerk. Vermoed wordt dat Caravaggio deze *Davide con testa di Golia* schilderde in Napels, in zijn laatste levensjaar, nadat hij vernomen had dat de paus op het punt stond zijn gratieverzoek

in te willigen. Of het doek een ultieme poging was om Scipione Borghese gunstig te stemmen, of een betaling voor een reeds genomen beslissing, is niet duidelijk. Dat het van meet af aan bedoeld was voor Borghese wel. Door zichzelf te portretteren als Goliath identificeert Caravaggio zich uitdrukkelijk met de booswicht en de verliezer, niet met de heroïsche overwinnaar David. Het is een schuldbekentenis én een smeekbede om vergiffenis. David schenkt Goliath alvast zijn mededogen. En er is de inscriptie in het lemmet van het zwaard: H-AS OS, die in de meeste Caravaggio-studies wordt gelezen als ‘humilitas occidit superbiam’; ‘nederigheid doodt trots.’ Schilderkunstig wordt *Davide con testa di Golia* beschouwd als het meest intieme schilderij dat Caravaggio ooit maakte. Snel geschilderd, met dunne verflagen, maar o zo scherp en precies. Qua constructie en scenografie misschien wel het eenvoudigste werk uit heel zijn oeuvre – alleen het bovenlichaam van David en de gelaatsuitdrukkingen van David en Goliath komen uit het donker, dat zwartst mogelijke zwart dat hen omringt – maar met wat voor een effect. Theatraliteit die niet in de weg staat van ontroering, virtuositeit die niet aan de haal gaat met emotionaliteit, horror die niet afleidt van schoonheid. En vooral: David die niet wordt neergezet als een apathische killer maar bijna als een mede-slachtoffer. Een moordenaar die spijt betoont. Zoals Caravaggio. Er zijn Caravaggio-exegeten die in de gelaatstrekken van David een jonge versie van de schilder zelf ontwaren. Dan zou dit beeld een dubbel zelfportret zijn. Peter Robb, de biograaf die het verst gaat in het verbinden van Caravaggio’s werk met zijn leven, ziet het anders. Volgens hem bevat *Davide con testa di Golia* een paar overduidelijke homo-erotische referenties. De suggestieve positie van het zwaard, dat in het kruis van David glijdt. Het half ontblote bovenlijf van David, een mooie jongenstorso waarover aan één kant, wuft, een doorzichtig wit hemd is gedrapeerd. En vooral: de ware identiteit van David. Robb is er, door te vergelijken met eerdere schilderijen waarop hij figureert, van overtuigd dat deze

David niemand minder is dan Francesco Boneri, bijgenaamd Cecco del Caravaggio. Cecco was de knaap die model stond voor de meest gewaagde schilderijen uit Caravaggio’s hoogdagen in Rome, waaronder de enige twee full frontal naakten uit zijn oeuvre: *De Zegevierende Amor* (1601) en *Johannes de Doper* (1602). Cecco werd al door Caravaggio’s eerste biografen ‘Caravaggio’s jongen’ genoemd, ‘die met hem sliep.’ Als die interpretatie klopt, dan was Caravaggio’s geschenk aan Scipione Borghese naast een knieval misschien ook een laatste, subtiële provocatie. Omdat hij het niet kon laten.

Caravaggio (1571-1610) schilderde *Fanciullo morso da un ramarro* (*Jongen gebeten door een hagedis*) vermoedelijk kort nadat hij vanuit Milaan in Rome was gearriveerd. Het is een werk dat hij uit eigen beweging maakte; hij zocht op dat moment nog volop naar afnemers, opdrachtgevers en mecenasen. Samen met *Zelfportret als Bacchus*, *Jongen met een fruitmand* en *De luitspeler* behoort het tot de beginwerken – vaak combinaties van portret en stilleven – waarmee hij snel naam en faam maakte in Rome. Alle elementen die zijn kunst gingen typeren waren al aanwezig: verbluffend trefzekere penseelvoering, originele themakeuze (of zeer eigenzinnige invulling van gekende thema’s), krachtig chiaroscuro, een bijna filmische theatraliteit die toch ‘levensecht’ aandoet. De jongen die wordt gebeten is waarschijnlijk Mario Minitti. Bijna tien jaar lang was hij Caravaggio’s favoriete mannelijke model, en gedurende vijf van die tien jaar leefden ze ook samen. Mario is de androgyne figuur die werken als *De muzikanten* (1595) en *De luitspeler* (1596) een ronduit homo-erotische uitstraling geeft, en de fantastische acteur die van *Jongen gebeten door een hagedis* een haast modern schilderij maakt. Het gillette dat hij slaakt wanneer hij wordt gebeten, is bijna hoorbaar. Mario Minitti brak na 1600 met Caravaggio omdat hij het onop-houdelijke slempen en brassen niet meer aankon en verlangde naar een rustiger leven. Hij trouwde, keerde terug naar zijn geboorteland Sicilië en werd in Syracuse

een succesvol commercieel schilder. Er zijn twee vrij identieke versies van *Jongen gebeten door een hagedis*. Een bevindt zich in de National Gallery in Londen. De versie die in Antwerpen wordt tentoongesteld, is ruwer en schematischer geschilderd, met hardere contrasten ook, waardoor de schrikreactie van de jongen nog wordt geaccentueerd. Ze behoort tot de collectie van de Fondazione Longhi in Firenze, de collectie die de legendarische Italiaanse kunstcriticus Roberto Longhi (1890-1970) naliet.

Flagellazione di Cristo (*Geseling van Christus*) is een van de grote werken uit het late oeuvre van Caravaggio. Het was na *De zeven werken van barmhartigheid* voor de Pio Monte della Misericordia-kerk zijn tweede belangrijke opdracht in Napels, waar hij zich vestigde in het vroege najaar van 1606. Nauwelijks een jaar na zijn vlucht uit Rome was hij al de grote ster van Napels. *Geseling van Christus* was een bestelling van de ambitieuze De' Franchis-familie, die in haar kapel in de San Domenico Maggiore-kerk wilde uitpakken met een monumentaal altaarstuk. Caravaggio stelde niet teleur. Zelden werd Christus imposanter en fysieker uitgebeeld. Slechts gehuld in een lenden-doek heeft hij veeleer de musculatuur van een atleet dan van een godheid. Maar hij draagt zijn doornen kroon en zijn lot met waardigheid. Hoe zeer de drie ruwe, getaande figuren, de beulen van Pilatus, hem ook belagen, vastgrijpen en knevelen, in het machtige licht dat van boven naar onder op zijn goddelijk lichaam en zijn bleke huid valt, lijdt hij gelaten, haast in zichzelf gekeerd. In 1972 werd *Geseling van Christus* van de San Domenico Maggiore-kerk overgebracht naar het Museo di Capodimonte, het prachtige museum op de Capodimonte-heuvel vanwaar je kunt uitkijken over Napels en de baai. In 1998/1999 werd het grondig gerestaureerd. De atleet van Caravaggio verkeert in blakende conditie. (DI)





Berlinde De Bruyckere

Berlinde De Bruyckere (1964) woont en werkt in Gent, waar ze begin jaren tachtig de opleiding monumentale kunsten volgt. Haar oeuvre bestaat uit installaties, sculpturen en schetsen die het lichaam, of delen ervan, in een onzekere positie plaatsen, tussen afkeer en aantrekking. Ze boetseert vervormde menselijke sculpturen die ze toedekt met dekens, ze bouwt een stapel kreupelhout dat ze omzwachtelt met windels alsof het om gekneusde ledematen gaat. Of ze toont bustes en dijbenen die als een misgroeide homp vlees werden weggehangen. Kwetsbaarheid en vergankelijkheid zijn weerkerende thema's. Omdat haar sculpturen tegelijk fascinatie en ongemak oproepen, is de controverser nooit veraf. Van bij aanvang experimenteert de kunstenaar met afwijkende materialen zoals kneedbaar lood, was en stro, waarmee ze een eigenzinnige schoonheid creëert die altijd iets fataals heeft. De dekens beschermen en verstikken, de loden rozen verleiden en vergiften, de bloemtapjten getuigen van bloei en verval. Die dubbelzinnigheid zet zich voort in haar installatie *In Flanders Fields* uit 2000, een collectiewerk van het

M HKA, waarmee ze refereert aan de verschrikking van de Eerste Wereldoorlog. (HW)





Met donkere tinten geeft Thierry De Cordier (1954) diepgang aan zijn schilderijen. Ook als beeldhouwer, tekenaar, graficus, schrijver en bouwer van installaties laat hij een somber geluid weerklinken. Om de uitzichtloosheid van het bestaan te counteren, verbindt hij zijn werk met een literaire context – via ironische titels en handgeschreven bijschriften – wat een nostalgische hunker naar rust, eenvoud en schoonheid aangeeft. In zijn teksten reflecteert hij over zijn wantrouwen in de huidige maatschappij en de onmogelijkheid om aan de vooruitgang te kunnen ontsnappen. Filosofisch gezien situeert de kern van zijn oeuvre zich diepgeworteld in de aarde, hoewel de geest ervan onthecht is, als het ware vervlogen in een romantische, literaire wolk. In de tentoonstelling *Sanguine/Bloedrood* is Thierry De Cordier aanwezig met een bijzonder woest werk, *Mer Grosse* uit 2011. Het geschilderde beeld bestaat voor tachtig procent uit kolkend water, bovenaan afgeboord door een grijze mistsluier waar slechts een vage lichtstreep achter schuilgaat. Het is de zee zoals we die niet willen kennen: dreigend

en onpeilbaar. De Cordier schildert het frontale natuurtafereel met grote precisie in verschillende tinten grijs, benadrukt door enkele witte toetsen driftend schuim. *Mer Grosse* is overweldigend en onheilspellend tegelijk; het toont de kunstenaar in zijn benarde situatie, omgeven door een noodlottige zee. (HW)



Abraham de Graef (c. 1545/50–1624) of Grapheus, zoals men hem ook wel noemde, werd in de Antwerpse Sint-Lucasgilde opgenomen in 1572. Oorspronkelijk wou hij zelf kunstenaar worden, maar die wens ging blijkbaar niet in vervulling, want schilderijen van zijn hand kennen we niet. Wel bewijzen betalingen dat hij als letterschilder en vergulder actief was. Vanaf het midden van de jaren 1580 ontplooielde Grapheus zich als conciërge en boekhouder, als griffier, kassier en boodschapper. Verder organiseerde hij de veilingen van goederen na het overlijden van gildeleden en voerde hij de regie bij theateropvoeringen. Grapheus was bij zijn vakbroeders erg geliefd. Frans Pourbus de Oude portretteerde hem als twintiger (The Fine Arts Museums of San Francisco). Maerten de Vos beeldde hem in 1602 af als verfwrijver, links in de achtergrond op het altaarstuk *Sint Lucas schildert de Maagd* (Antwerpen, KMSKA) en Jacob Jordaens gebruikte hem meermaals als model bij het schilderen van tronies. Wanneer Grapheus' zoon in 1616–17 in taverne De Drij Reepkens in de Korte Gasthuisstraat gasten verwondt

met een mes, leggen zijn kunstbroeders geld samen om de slachtoffers te vergoeden. In 1620 portretteert Cornelis de Vos hem in het hier getoonde schilderij als deken van de gilde, in vol ornaat, het bovenlichaam met breuken bedekt. Het uitgestalde gildezilver zal door Franse revolutionairen in 1794 in beslag worden genomen. (NVH)



Sebastiaan was kapitein bij de Praetoriaanse wacht die de Romeinse keizer Diocletanus moest beschermen. Toen de keizer ontdekte dat Sebastiaan zich tot het Christendom had bekeerd, liet die hem aan een boomstronk vastbinden en door boogschutters beschieten. Ze lieten hem voor dood achter. De heilige Irene van Rome trof Sebastiaan amper levend aan, maar bracht hem er door haar zorgen weer bovenop. Eens hersteld, besloot Sebastiaan de keizer persoonlijk voor de geloofsvervolgingen en gruwelijkheden aan te klagen. Als gevolg van die morele terechtwijzing werd hij daarna op keizerlijk bevel doodgeknuppeld in het jaar 288. Sinds de zesde eeuw beelden kunstenaars het met pijlen doorboorde en veelal kronkelende lichaam van Sebastiaan uit. Gelovigen kenden Sebastiaan krachten toe die men voorheen aan Apollo had toegedicht – van de Griekse god en boogschutter was bekend dat hij met pest strafte, maar ook dat hij de plaag weer even snel kon doen verdwijnen. De verering van de heilige nam snel toe in dichtbevolkte steden en streken die herhaaldelijk door epidemieën werden

getroffen. Zo ook in Andalusië, waar hij samen met de heilige Rochus door slachtoffers van builenpest en cholera werd aanbeden. Vermoed wordt dat Zurbarán dit indrukwekkende doek schilderde voor het San Agustín-klooster in Sevilla, het belangrijkste huis en zorgcentrum van de Augustijnenorde in de regio. De heilige tekent zich duidelijk tegen de sombere hemel en het desolate landschap af en valt in een ziekenzaal of een gebedsruimte van op grote afstand te herkennen. Zurbarán gaf de heilige opmerkelijk individuele gelaatskenmerken. (NVH)



Lili Dujourie

Als beeldend kunstenaar realiseert Lili Dujourie (1940) sinds de late jaren zestig sculpturen, collages en installaties met zuivere vormen en lijnen, uitgevoerd in de meest uiteenlopende materialen, gaande van staal, lood en marmer tot fluweel, gips en papier-maché. Ze maakt abstracte, verstilte composities met een poëtische dimensie die zich toont in de materiaalkeuze, die haar werk een picturaal aspect geeft dat naar de schilderkunst verwijst. Haar installatie *The Kiss* uit 1986 – met rode drapering en een opvallende kom, gevuld met een gifblauwe vloeistof – is een conceptuele reconstructie van een klassiek stilleven. Net zoals in bijna al haar werk, maakt de kunstenaar hier een hybride van schilderkunst en beeldhouwkunst. De Vlaamse Primitieven van de vijftiende eeuw en de barokschilders uit de zeventiende zijn een belangrijke inspiratiebron hiervoor, wat zich onder meer uit in de belangrijke mate aan inscenering die de werken in zich hebben. De ronde vormen van het fluweel en het hout staan haaks op de strenge geometrische constructie van de zwarte driehoek. De confrontatie tussen de harde en de zachte materialen,

en het verhullende en tegelijk onthullende karakter van het rode fluweel geven het werk een romantische geladenheid die in de spanning tussen Eros en Thanatos oproept. (HW)



Marlene Dumas

De Nederlandse kunstenares Marlene Dumas (1953) wordt geboren in Zuid-Afrika waar ze tijdens de jaren zeventig schilderkunst volgt aan de School of Fine Art van Kaapstad. Ze aanschouwt er het brute apartheidsregime en wijkt in 1976 uit naar Amsterdam waar ze tot vandaag woont en werkt. Haar schilderijen, aquarellen en tekeningen met veelal frontale personages tonen uiteenlopende impressies van menselijke cultuur-, kleur- en geslachtsverschillen. De rol van de vrouw is een centraal uitgangspunt van haar werk, dat universele thema's behandelt zoals veroudering, aftakeling, seksualiteit en onderdrukking. Dumas maakt betrokken portretten, doortrokken van een broeierige onrust, en geschilderd met een soms wilde, haastige toets. Niet toevallig wordt in de tentoonstelling *Magdalena (A Painting Needs a Wall To Object To)* getoond, een donker en indringend schilderij van een vrouwenfiguur die zich omdraait. Het roept associaties op met zowel afkeer als verzet. De gestic die Marlene Dumas in dit werk legt, is die van een opmerkelijke directheid, maar ook een extreme terughoudendheid die fungeert als een schild. (HW)



De schilderstijl van de Chinese kunstenaar Zhang Enli (1965) kan worden gezien als het visuele resultaat van de twee uitersten waarin zijn leven zich heeft afgespeeld: zijn adolescentie op het afgelegen plateland in Noord-China, en zijn bestaan in de hectische miljoenenstad Shanghai. Enli schildert noch de stille ongereptheid van weleer, noch de jachtige vluchtigheid van vandaag. Hij schildert het leven om zich heen in zijn meest essentiële objectiviteit: zonder commentaar, maar met een uitzonderlijke aandacht voor nuance en diepgang. Na zijn vertrek uit het noorden wordt de kunstenaar geconfronteerd met de nieuwe werkelijkheid die hij onverstoorbaar naast zich neerlegt. In de anonimiteit van zijn schildersatelier begint hij op doek alle beelden en voorwerpen te reproduceren die hem dagelijks omringen. Het gaat hierbij niet om beelden die onmiddellijk ergens geplaatst of gelokaliseerd kunnen worden, maar om lege ruimtes, zwervende objecten of afgedankte gebruiksvoorwerpen zoals emmers, plastic tasjes en gedeukte kartonnen dozen. Het opmerkelijke in zijn oeuvre is de beheersing van het métier om de

naakte werkelijkheid van deze voorwerpen weer te geven, wars van elke kritiek, ironie of andere connotatie. Hij stript de werkelijkheid tot haar banale eenvoud. De emmers – *Container I* en *Container II* – spelen met de tegenstellingen tussen inhoud en leegte, binnenkant versus buitenkant, terwijl de elastische vormen in het werk *Inane* lijken te vergoten en verkleinen binnen de ruimte van het doek. (HW)



De Antwerpse beeldend kunstenaar en theatermaker Jan Fabre (1958) is een artistiek fenomeen met vele gezichten. Hij is een energiek performer die de grenzen van de theatrale toelaatbaarheid opzoekt, en hij is een toegewijd grafisch kunstenaar die met insecten, scarabeeën en bic-tekeningen een universum creëert dat wemelt van de mystieke referenties, metamorfoses en personificaties. In de tentoonstelling *Sanguine/Bloedrood* is hij aanwezig met twee bloedtekeningen die rechtstreeks verwijzen naar zijn uitdagende performances uit de vroege jaren tachtig, waarbij hij zijn eigen lichaam gebruikt als experimenteel laboratorium om de bulkende vitaliteit van het bestaan uit te drukken. Driften, verlangens, schoonheid en sterfelijkheid zijn weerkerende thema's, zowel op het podium als in zijn beeldend werk. Hoezeer die twee samengaan blijkt al in 1978 uit de performance *My body, my blood, my landscape*: de kunstenaar kerft op het podium in zijn eigen lichaam en maakt ter plekke zijn eerste bloedtekeningen. In de jaren die volgen modelleert hij bruidsjurken van groenblauwe kevers, krast hij nachtblauwe bic-tekeningen en maakt hij vergulde sculpturen van dieren

en schedels. Fabre fantaseert, verheerlijkt en etaleert, maar achter de oogverblindende schoonheid schuilt steeds een andere wereld, een dierlijke en bloederige onderwereld. De gedaanten die in zijn werk figureren zijn vaak engelen, krijgers, skeletten en dieren. Het zijn vermomde boodschappers die opdoemen uit het verleden om ons te herinneren aan aftakeling en verderf, aan bloed en lijden, aan het dierlijke in de mens en het menselijke in het dier. Zijn intense belangstelling voor insecten blijkt al uit enkele collages en tekeningen van kevers en spinnen uit de latere jaren zeventig, maar komt pas tijdens de jaren negentig tot uiting wanneer hij zijn feeërieke *Mur de la montée des anges* modelleert, een sierlijke bruidsjurk van groenblauwe juweelkevers. Het toont de romantische schoonheid van een vrouwensilhouet, maar de vederlichte vorm wordt slechts vastgehouden door een indringend besef van vergankelijkheid. Luc Tuymans ziet in de kleinheid van de vroege bloedtekeningen een nederig en een groots gebaar tegelijk: een bloedspoor als restant van de persoonlijke schriftuur van Jan Fabre. (HW)



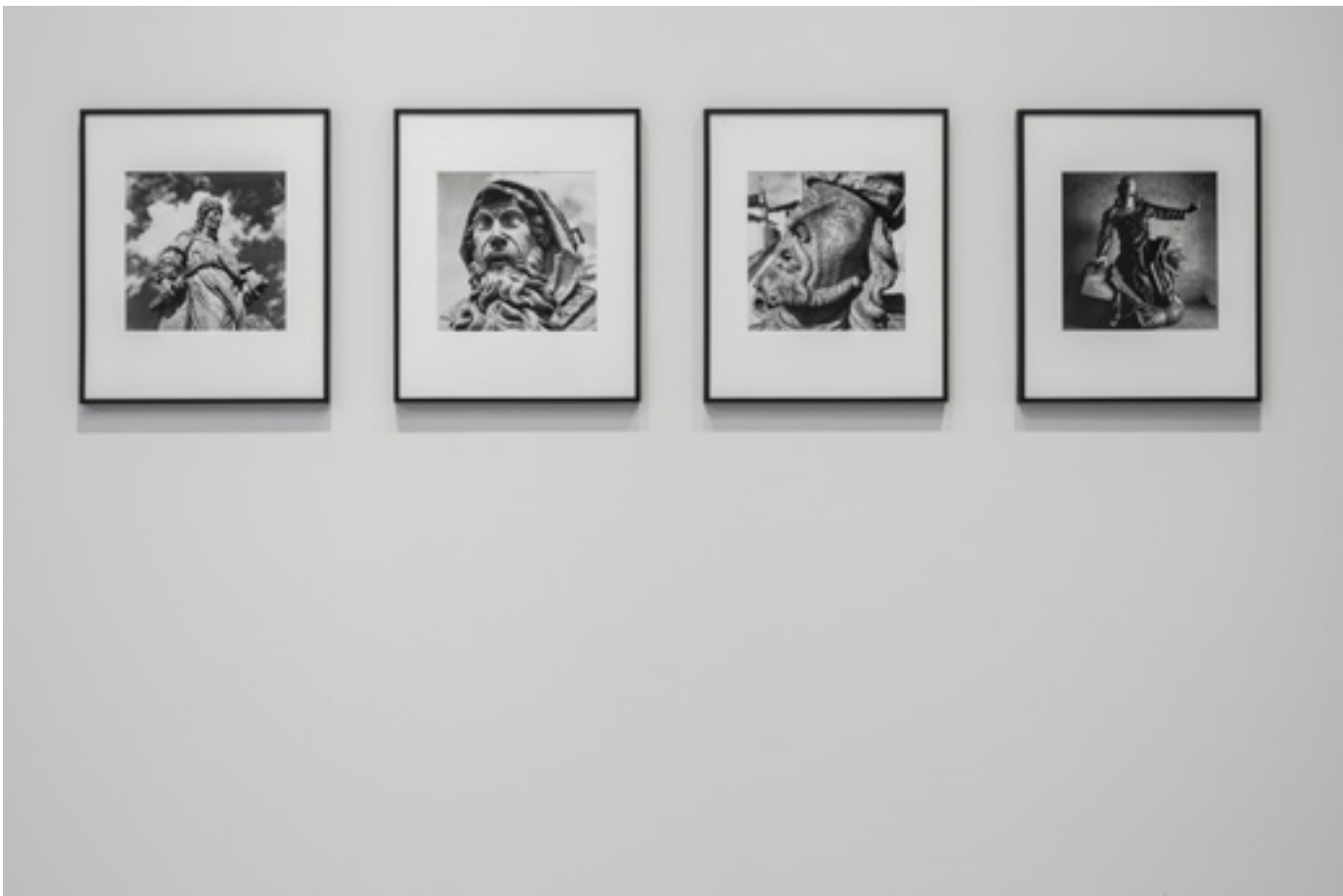
Lucio Fontana

De Argentijns-Italiaanse beeldend kunstenaar Lucio Fontana (1899-1968) heeft de avant-garde van halfweg de vorige eeuw verbreed en verdiept met nieuwe begrippen zoals *environments* en spatia-lisme. Zijn oeuvre bestaat voornamelijk uit abstract werk; monochrome schilderijen en massieve sculpturen die hij doorkerft om er een ruimtelijke dimensie aan toe te voegen. Dergelijk werk noemt hij *Concetto spaziale* of ‘ruimtelijk concept’. Fontana verbindt beeld en ruimte door een zichtbare ingreep toe te voegen waardoor het licht betrokken partij wordt in de perceptie van het doek of object. Bij hem is er geen sprake meer van verschillende disciplines zoals schilderkunst of beeldhouwkunst, maar eerder van een geïntegreerd werk dat elementen versmelt van de installatie (het kunstwerk als opgebouwd object), de performance (het insnijden als actie) en het *environment* (het kunstwerk als omgevingselement). De hier getoonde *Concetto Spaziale, Natura* is een bol van terracotta – er bestaan ook versies in brons – met een insnijding als een levendig signaal van de kunstenaar om de inerte dichtheid van de materie tot actie te brengen. (HW)



Marcel Gautherot

De naam en faam van de Franse fotograaf Marcel Gautherot (1910-1996) zal altijd verbonden blijven met de bouw van de nieuwe Braziliaanse hoofdstad Brasilia. Als jongeman onderbreekt Gautherot zijn studies in Parijs om de wereld rond te reizen als fotograaf. Tijdens de jaren vijftig brengt hij de spectaculaire constructie van de oprijzende metropool – ontworpen door architect Oscar Niemeyer – haar-scherp in beeld. Uiteindelijk zal hij het grootste deel van zijn leven in Brazilië verblijven, waar hij zich voornamelijk toelegt op het fotograferen van archi-tectuur en etnografie. Tijdens het eerste jaar van zijn verblijf in Brazilië maakte Gautherot een opmerkelijke reeks docu-mentaire detailfoto's – steeds vanuit een bijzondere invalshoek en met nadruk-kelijke contrasten – van de barokke sculpturen die vervaardigd werden door Antônio Francisco Lisboa “Aleijadinho”, een Braziliaanse *mulatto* beeldhouwer uit de 18e eeuw. Luc Tuymans duidt op het koloniale aspect van deze beeldhouw-kunst dat aantoon hoezeer de barok zich uitbreidde in ruimte en tijd, wat door Gautherot werd vastgelegd. (HW)



Marcel Gautherot, *Prophet Daniel / Prophet Isaiah / Prophet Jonah / The Passion of Christ in Passo do Horto*, ca. 1947
Courtesy Marcel Gautherot / Instituto Moreira Salles Collection, foto © MHKA

De Duitse kunstenares Isa Genzken (1948) werkt sinds de jaren zeventig aan een veelzijdig oeuvre dat bestaat uit sculpturen, installaties, video's, kunstenaarsboeken en collages. Ze gebruikt harde materialen zoals beton, gips en epoxyhars, maar ook plastic, textiel en gebruiksvoorwerpen uit het dagelijks leven. Verlaten rolstoelen en looprekjes staan verloren in de ruimte, gedecoreerd met een lappenpop of muts, wat op een zielige eenzaamheid en beperkte zelfredzaamheid duidt. Met haar werk weet de kunstenares de hedendaagse realiteit op subtiële wijze maatschappijkritisch te reflecteren. Eind jaren tachtig maakt ze een opmerkelijke reeks abstracte schilderijen onder de noemer *Basic Research*. Het gaat om gelijkaardige doeken die volledig gedomineerd worden door het opmerkelijke gebruik van de verf, waarmee Genzken topografieën laat ontstaan die zich voordoen als *close-ups* van stedelijk gebied of luchtfoto's van buitenaardse landschappen. De doeken zijn niet alleen meerduidig in de manier waarop ze uitersten van de waarneming samenbrengen (van micro naar macro), maar ook in de manier waarop de verfsporen het

schilderij transformeren tot een hedendaagse sculptuur. In de tentoonstelling *Sanguine/Bloedrood* staat de tergende eenvoud van *Basic Research* in contrast met haar conceptueel werk, maar ook met de barokke weelderigheid van Nadia Naveau en Peter Paul Rubens. (HW)



De Belgische schilder Joris Ghekiere (1955-2016) maakt werk met een dubbele bodem. Hij laat zich inspireren door de schoonheid die hij vindt in eigen foto's of in beeldmateriaal van het internet. Zijn lyrische en eclectische benadering is erop gericht diverse stijlen en technieken te vermengen, waarbij ook figuratieve afbeeldingen samengaan met abstracte motieven. Hij schildert stillevens van planten en bomen, futuristische landschappen, gemaskerde personages, een glinsterende discobal, tegelmotieven, een dode hond, en talloze portretten van jonge vrouwen – vaak vanop de rug gezien – steeds met een opmerkelijke haardos, pose of gelaatsuitdrukking. Ghekiere is gefascineerd door een clichématige schoonheid die letterlijk te mooi is om waar te zijn, waardoor er steeds een weemoed en een besef van vergankelijkheid opdoemen. De schoonheid van het beeld wordt in vraag gesteld door de gehanteerde techniek: in elkaar vloeiende kleuren, zogenaamd gefotoshopte negatiefbeelden, een vreemde schaduw of een ongemakkelijke invalshoek. Daardoor behoort zijn oeuvre, zoals dat van verschillende

Belgische schilders van zijn generatie, tot de beeldbevragende actuele schilderkunst: het medium wordt ingezet om het beeld inhoudelijk en visueel ter discussie te stellen. In de tentoonstelling *Sanguine/Bloedrood* kiest Luc Tuymans voor een figuratieve plant die zich lijkt te vergroten en te abstraheren in een ijle omgeving. Het tafereel wordt op achtergrond omgeven door een vernevelde lichttunnel die het centrale motief isoleert en sacraliseert. (HW)



Franciscus Gijsbrechts

Een vanitas is een stilleven dat de eindigheid van het leven verbeeldt. Een schoolvoorbeeld is dit schilderij van Franciscus Gijsbrechts. Een mensenschedel neemt toepasselijk het centrum van de compositie in. Die herinnert ons aan de onvermijdelijke dood. De bovenkaak rust op een dichtgeslagen boek. Een leeggelopen zandloper en een bijna opgebrande kaars verwijzen naar de tijd die verstrijkt. De zwevende zeepbellen aan de linkerkant doen ons denken aan de broosheid van het leven. Het marmeren tafelblad vertoont barsten, want in het licht van de eeuwigheid is zelfs de hardste steen vergankelijk. De pijp, het papiertje met tabak, de muziekpartituur en de instrumenten wijzen op de geneugten van het leven die even vluchtig zijn als rook en even snel verklinken als muziektonen. Het boek en de knijpbril verwijzen naar de betrekkelijkheid van kennis. De koninklijke oorkonde onder de schedel en de wereldbol achteraan het stilleven maken duidelijk dat ook macht en rijkdom tijdelijk zijn. De schilder orkestreert de schijnbare wanorde van rekvisieten tot een wonderbaarlijke compositie met een

uitgekiende vlakverdeling. Een ingetogen coloriet van oker, roze, wit, grijs en zwart benadrukt de ernst van het onderwerp. De Antwerpenaar Franciscus Gijsbrechts is een specialist in het genre. Hij was mogelijk medewerker van zijn vader, de trompe-l'oeilschilder Cornelis Norbertus Gijsbrechts, die werkte voor het Deense koninklijke hof. (NVH)



Franciscus Gijsbrechts, *Vanitas*, 17de eeuw Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, foto KMSKA © www.lukasweb.be - Art in Flanders vzw, foto Hugo Maertens

De Franse multimediale beeldend kunstenaar Pierre Huyghe (1962) is afkomstig uit Parijs, en woont en werkt in New York. Zijn oeuvre is een aaneenschakeling van visuele experimenten die de vorm aannemen van abstract-organische sculpturen of fictieve videomontages. Samen vormen ze een mentale tijdreis; hij zoemt in op de essentie van de mensheid als een samenhangend geheel, en voegt daar het bijzondere gegeven van de verbeelding aan toe, waardoor er imaginaire en futuristische denkbeelden ontstaan. In *Sanguine/Bloedrood* is hij aanwezig met *Human Mask* uit 2014. Het gaat om een geënceneerde reportage waarin een klein gemaskerd aapje de eenzaamheid van het bestaan in een post-nucleaire omgeving ondergaat. Luc Tuymans toont deze artistieke kortfilm niet alleen voor zijn picturale precisie en maatschappelijke urgentie, maar ook voor van de opmerkelijke theatraliteit die erin vervat zit. Die is van een dierlijke aard, maar wordt door het opvallende nōmasker tegelijk menselijk en ook anoniem gemaakt. Het scenario, dat gedeeltelijk gebaseerd is op waargebeurde feiten, speelt zich af in

een verwoest landschap in Fukushima, waar het hybride schepsel in een verlaten restaurant lijkt te wachten op klanten die nooit zullen komen. Het dier was gedresseerd om op te dienen in een eethuis en beweegt zich nu ongeduldig heen en weer in de spookachtige ruimte, luisterend naar het geluid van naderde voetstappen of eenzaam uitkijkend door het raam. De vermenging van feiten en fictie leidt tot een surrealistische setting, een vermenging van routinegedrag, valse hoop en vergeefse verwachtingen. De film duurt 19 minuten en wordt als horizontaal grootbeeld geprojecteerd op de muur. (HW)



Jonathan Johnson

De Duitse ontwerper Jonathan Johnson (1976) ontwerpt en vervaardigt gouden sieraden met provocerende symbolen of uitdrukkingen uit de populaire cultuur. Door het samenvoegen van tegenstrijdige elementen – punk en luxe, kunst en politiek, opsmuk en filosofie – verzelfstandigt hij het sieraad als object tot een autonoom kunstwerk dat niet alleen bepaald wordt door de uiterlijke vorm, maar vooral door een interdisciplinaire opzet. Zijn aanwezigheid in *Sanguine/Bloedrood* zet dit samenspel van tegenstrijdigheden opnieuw scherp. Hij toont een reeks ambachtelijk vervaardigde gouden ringen – op vraag van curator Luc Tuymans gedecoreerd met afbeeldingen van barokwerken uit de tentoonstelling – in een gouden kauwgomballenmachine die de aandacht trekt als een hedendaags object dat sacraliteit paart aan consumptie. (HW)



In deze boeiende studie van kleur en licht geeft Jacob Jordaens het expressieve hoofd van Grapheus in twee licht verschillende poses weer. De kunstenaar verlustigt zich in het naast elkaar plaatsen van roze, okergele en lichtgele toetsen die als dusdanig herkenbaar blijven – die vrije omgang met verf zal later overigens erg tot de verbeelding van de impressionisten spreken. Grapheus poseert veel voor de schilder, die hem frontaal en in profiel weergeeft, op- en neerkijkend en van onderuit bekeken. Jordaens gebruikt het rood aangelopen gelaat van zijn vriend in tal van schilderijen. Zo vinden we de rechterkop op deze studie terug als sater op *Hulde aan Pomona* (Brussel, KMSKB, ca. 1623), als schrijvende evangelist in *De Vier Evangelisten* (Parijs, Louvre, ca. 1625–30) en als herder in *De Aanbidding door de Herders* (Parijs, Louvre, ca. 1650). Als reactie tegen de dwingende en voor-spelbare vormtaal van de romanisten en de heroïek van Rubens, blazen Jordaens en de zes jaar jongere Anthony van Dyck het mythologische, bijbelse en historische repertoire leven in door het te bevolken met karakters van vlees en bloed. Het

werken met studies naar levend model is voor deze artistieke revolutie instrumenteel. (NVH)



On Kawara (1932-2014) groeit op in Kiriya en Tokio, waar hij als adolescent meemaakt hoe zijn volk het nationale trauma tracht te verwerken van de atoombommen op Hiroshima en Nagasaki. Als 23-jarige maakt hij in 1955-56 een reeks van dertig doodsportretten – sommige naar bestaande foto's – om de gruwel van deze 'atoomtijd' vast te leggen op papier. De beoogde publicatie onder de titel *Death Masks* wordt niet gerealiseerd en de reeks tekeningen – nochtans bedoeld als herinneringsmoment – raakt vergeten. Na omzwervingen door Zuid-Amerika en Europa vestigt On Kawara zich in 1965 definitief in New York, waar hij een jaar later zijn eerste *date painting* maakt: de geschilderde weergave van de datum en de plaats waar hij zich op dat ogenblik bevindt, met kalligrafische precisie aangebracht op canvas. Sindsdien registreert hij dagelijks zijn aardse aanwezigheid als een 'existentieel statement'. In de tentoonstelling *Sanguine/Bloedrood* wordt On Kawara geïntroduceerd met deze *date paintings*, die een minimalistische tijdseenheid aanduiden, maar tegelijk een herinneringselement bevatten dat datumgewijs eindigt

in een concentrisch punt. De schilderijen die moesten dienen als bewijs van zijn bestaan, lijken in het licht van zijn vroege reeks doodsportretten ook een dagelijks aftellen naar het einde. Met de *Death Masks* heeft On Kawara al op jonge leeftijd de dood in de ogen gekeken. De gruwelbeelden uit zijn jeugd lijken hem ertoe aangezet te hebben om later – en met de Verenigde Staten als thuisbasis – dagelijks een '*I am still alive*' uit te zenden als blijk van levenskracht. Uiteindelijk heeft het tot halfweg de jaren negentig geduurd vooraleer de *Death Masks* gepubliceerd werden onder de titel *Thanatophanies*. De beelden refereren niet alleen aan de gruwel *as such*, maar ook aan de genetische apocalyps die eruit voortvloeide: lichamelijke misvormingen en overdrachtelijke afwijkingen. De reeks litho's wordt getoond binnen het blikveld van de barok omdat ze volgens de curator eenzelfde urgentie uitspreken, eenzelfde reactie op geweld, waaruit blijkt hoe universeel en unaniem dit gegeven zich telkens opnieuw aandient. (HW)





Tijdens zijn leven verwerft Edward Kienholz (1927-1994) in Amerika niet de status die hij eigenlijk verdient: die van een cultkunstenaar die de maatschappelijke uitwassen recht in de ogen kijkt. In Europa is de belangstelling voor zijn installaties wel altijd groot geweest. De kracht van zijn werk, dat hard en brutaal een gedegradeerde stedelijke realiteit weergeeft, wordt na zijn dood wereldwijd erkend. Aanvankelijk alleen, maar later samen met zijn vrouw Nancy Reddin, maakt Kienholz confronterende installaties, assemblages en *environments*: levensgrote personages in een herkenbare setting en in een karakteristieke zwijgende pose, omgeven door banale voorwerpen. Edward Kienholz is de artistieke tijdgenoot en medestander van de *Beat-generation*. Het geheel van zijn oeuvre is een woest commentaar op racisme, seksuele stereotypen, armoede, hebzucht, corruptie, imperialisme, vaderlandsliefde, religie, vervreemding en – bovenal – morele hypocrisie. Desondanks – of net daardoor – wordt hij in de Verenigde Staten lange tijd gezien als *‘The least known, most neglected and forgotten American artist’*. Vanaf de jaren zeventig voltrekt zijn artistieke bestaan zich meer en meer in Europa, voorname-lijk Berlijn, waar hij samen met zijn vrouw zijn oeuvre verder uitdiept. In 1972 wordt het duo door Harald Szeeman gevraagd om deel te nemen aan documenta 5, waar de installatie *Five Car Stud* wordt getoond: negen levensgrote figuren, vijf auto's,

verschillende bomen en een vrachtwagen-lading zand. De installatie beschrijft een cirkel van blanke mannen, verlicht door de koplampen van de omgevende auto's, die een geknevelde zwarte man omknellen, aftuigen en castreren, terwijl in een van de auto's een kind en een blanke vrouw – de metgezel van het slachtoffer – met machteloze ontredde het tafereel ondergaan. *Five Car stud* is een tijdloze mokerslag. Een *uppercut* in de *plexus solar* van de blanke suprematie en het onversneden racisme van de Amerikaanse *urban seventies*. Na documenta verdwijnt de installatie in een Japanse collectie, en wordt 40 jaar lang niet meer getoond, tot er enkele jaren geleden een hernieuwde belangstelling voor ontstaat. Luc Tuymans wil *Five Car Stud* in Antwerpen tonen zoals het in 1972 op documenta gebeurde: buiten het circuit, in de verduistering van een grote *dome* die opgetrokken zal worden op de as tussen het M HKA en het KMSKA. Het belang van de installatie, als verbindende factor tussen de barok-schilderijen en de hedendaagse kunst, is niet alleen de thematiek die tot de titel *Sanguine/Bloedrood* heeft geleid, maar ook de filmische setting van de opstelling. (HW)





Jukka Korkeila (1968) geldt als een van de belangrijkste Finse kunstenaars van zijn generatie. Hij studeert architectuur en schilderkunst, eerst in Helsinki en later in Berlijn. Zijn schilderijen en sculpturen zijn onderdeel van bredere gehelen, die zich uitdrukken in uitersten. Hij maakt vaak muurvullende composities met figuratieve beelden uit de populaire cultuur, die hij combineert met abstracte kleurvlakken, slogans en citaten, en weerkerende patronen die aan Andy Warhol refereren. Zijn portretten vallen dan weer op door hun grafische complexiteit en een gedurfd, maar beheerst kleurgebruik. Een belangrijk thema in zijn versplinterde wereld is die van de overschatte mannelijkheid: buiken en dijen zwellen uit, er wemelen penissen en stropdassen doorheen, tranen worden vermengd met sperma. De kunstenaar verpakt zijn provocaties met een speelse onschuld, met vluchtigheid en overdaad, waardoor de kijker meegetrokken wordt in een tegenstrijdige wereld vol twijfel, humor en ergernis. (HW)



Dominik Lejman

De Poolse beeldend kunstenaar Dominik Lejman (1969) studeert aan de Academie voor Schone Kunsten in Gdansk en later aan de Royal College of Art in Londen. Hij ontwikkelt een techniek om video-projecties te versmelten met abstract schilderwerk op canvas, waardoor een hybride kunstvorm ontstaat die het bewegend beeld zowel onderbreekt als herhaalt. Zijn werk bevraagt de principes waarop het menselijk brein beelden assembleert. Door de projectie in de abstracte structuur van het canvas wordt een technologische *trompe l'oeil* opgeroepen. In de montage *Harnessed Swimmer* uit 2009 wordt de toeschouwer geconfronteerd met een zwarte rechthoek in een ongewoon perspectief binnen een lichtgrijs kleurvlak. Met alle macht zwemt een oude man in de geschilderde rechthoek in het midden van de afbeelding. Ondanks alle inspanning blijft hij ter plaatse. Er zit een gordel om zijn schouders die hem verbonden houdt met de rand van het zwembad. Het beeld richt zich uitsluitend op de gebaren van de zwemmer, waardoor het harnas dat hem weerhoudt een brutale, storende factor wordt. Het portret dat overblijft van de

oudere man hangt in de tentoonstelling tussen de portretten van Jacob Jordaens en Francisco de Zurbarán, en wordt gereflecteerd in de spiegelstructuur van Carla Arocha & Stéphane Schraenen. (HW)



De Japanse neo-popartkunstenaar Takashi Murakami (1962) groeit op in Tokio met een bijzondere interesse voor *manga* (traditionele Japanse striptekeningen) en *anime* (handgetekende animatiefilms). Uit onvrede met de kunstmarkt en de culturele vervlakking ontwikkelt hij een stijl die hij cynisch als *superflat* definieert. Het gaat om grote tweedimensionale vlakken met egale kleuren waarin Japanse stripfiguren en herkenbare iconen uit de populaire cultuur door elkaar zweven. Deze muurvullende composities worden vergezeld door opvallende sculpturen; soms met dezelfde drukke kleurpatronen, soms volstrekt afwijkend ervan door ze egaal in goud of zilver af te werken. Zo creëert Murakami een drukke biotoop die schijnbaar wemelt van de levendigheid, maar waarachter leegte, oppervlakkigheid en nihilisme schuilgaan. Om dit te benadrukken, hanteert hij de commerciële marktprincipes van de popart en laat hij zijn ontwerpen vanuit zijn atelier eindeloos reproduceren als massaproduct. Luc Tuymans duidt op de extreme PR-gedachte achter dit proces; een praktijk die tijdens de barok door Rubens op

gang werd gebracht door te werken met assistenten en uitvoerders in verschillende ateliers. Luc Tuymans toont het artistieke *arts & crafts*-proces van Murakami aan de hand van een fotomontage en verschillende maquettes – in piepschuim – van de gouden sculptuur *The Birth of a Universe*. (HW)





Nadia Naveau (1975) studeerde beeldhouwkunst aan de Koninklijke Academie van Antwerpen en toont haar eerste sculpturen in 2000 in galerie De Zwarte Panter. Sindsdien bouwt ze een consistent oeuvre uit van zorgvuldig geconstrueerde sculpturen die oudheid en moderniteit met elkaar verbinden. Gedeelten van bustes en standbeelden worden organisch gecombineerd met abstracte, soms zelfs kubistische vormen, waardoor de uitgangspunten van de klassieke beeldhouwkunst getransformeerd worden tot een eclectisch en anachronistisch geheel. Luc Tuymans kiest drie sculpturen met een zeker barokgehalte, niet alleen vormelijk als sculptuur, maar ook als aanduiding van een schemerzone. Het zijn hedendaagse interpretaties met een omgekeerd antiek element. Geboetseerd in klei of gegoten in gips, de kracht van haar werk schuilt steeds in de verbeelding. Ze gebruikt flarden van referenties die naar een onzichtbaar verleden verwijzen, terwijl ze in het materiaal van de sculptuur subtiel een nieuwe tijd laat ontstaan. Naast klei en gips gebruikt ze ook porselein, tin, hout en zelfs plasticine. De veelzijdigheid

van haar praktijk ontstaat steeds vanuit de materie, die mee de kracht en de taal van het beeld bepaalt. Vaak wordt de materie ook verzelfstandigd in de sokkel, waardoor die deel gaat uitmaken van de sculptuur, of een autonoom onderdeel wordt van de installatie. De manier waarop ze nieuwe elementen toevoegt aan het klassieke standbeeld refereert rechtsreeks aan de praktijk van de 'zichtbare restauratie' die vaak wordt toegepast om archeologische sites of historische bouwwerken te consolideren. Lacunes en ontbrekende delen worden daar 'blind' ingevuld met afwijkende materialen om de ingreep zichtbaar te maken en zo een ijkpunt toe te voegen als tijdsaanduiding. De kunstenares past deze techniek toe op de meest uiteenlopende beelden en herinneringen uit haar kindertijd. Gegoten witte beeldhouwerkjes gaan hand in hand met barokke geboetseerde portretten of animalistisch houtsnijwerk. Haar feeërieke wereld wordt bevolkt door een vreemde mengeling van soldaten, filosofen, astronauten en stripfiguurtjes, maar ook dieren, slaven en verdoemden. (HW)



Sinds het begin van de jaren zestig experimenteert de Amerikaanse kunstenaar Bruce Nauman (1941) met tekeningen, fotografie, performances en geluidsinstallaties. Vanaf de jaren zeventig gaat hij zich meer en meer toeleggen op video-montages en neonsculpturen waarbij taal en taalverwarring centraal staan. Nauman lokt de toeschouwer in een hectisch labirint van woorden, herhalingen en tegenstrijdigheden die begeestering doen omslaan in twijfel en ontzuivering. Hoe onschuldig het uitgangspunt van de scenario's ook, de opeenvolging van nuances, stemverheffingen en wisselende emoties brengt de toeschouwer in verwarring. De kunstenaar speelt met de twijfel tussen 'verkeerd gekeken' of 'verkeerd begrepen', en zet op die manier zijn kunstwerk in als middel om bij de kijker een mentaal, introspectief proces op gang te brengen. Een eenvoudige *mindset* wordt plots een vervelende *mindfuck*. Als pionier van de klassieke Amerikaanse videokunst vertrekt Bruce Nauman van de opvatting van kunst als een activiteit met een boodschap, die zich rechtstreeks tot de kijker richt. De communicatie die hij wil voeren gaat verder dan een dialoog; het is een verraaderlijke oproep om deel te nemen aan een gedachtegang, waardoor de toeschouwer ongemerkt betrokken partij wordt, en daardoor deel van het werk. De beeldtaal

is dermate compact en direct, dat ze een spiegel van de eigen ziel wordt. In 1985 resulteert dit in de video *Good Boy, Bad Boy*, gespeeld door twee acteurs die door elkaar dezelfde (schoolse) vervoeging declameren van *to have*, aangevuld met existentiële begrippen die naargelang de intonatie van de acteurs een mededelende, smekende of bevelende bijklank krijgen. Door het verschillende spreektempo van de acteurs verschuiven de teksten in een eindeloze woordenstroom die een dwingend mantra wordt, tegelijk bezwerend en intimiderend: "*I have to... You have to... We have to...*" Het schematische ritme roept associaties op met onderwijs en educatie, maar ook met hersenspoeling en indoctrinatie. In de tentoonstelling plaatst Luc Tuymans de directheid van *Good Boy, Bad Boy* diagonaal tegenover het schimmenspel van Tobias Rehberger. De curator kiest opzettelijk voor dit vroege werk van Nauman omdat er duidelijk uit blijkt hoezeer de Amerikaan de mogelijkheden van de videokunst doorzag nog voor anderen zich erop gingen toeleggen. De video duurt nauwelijks een minuut en herhaalt zich continu. Het is een gecompriemd, iconisch werk uit de collectie van het M HKA, dat op een bijna brutale manier aanwezig is in de ruimte. (HW)



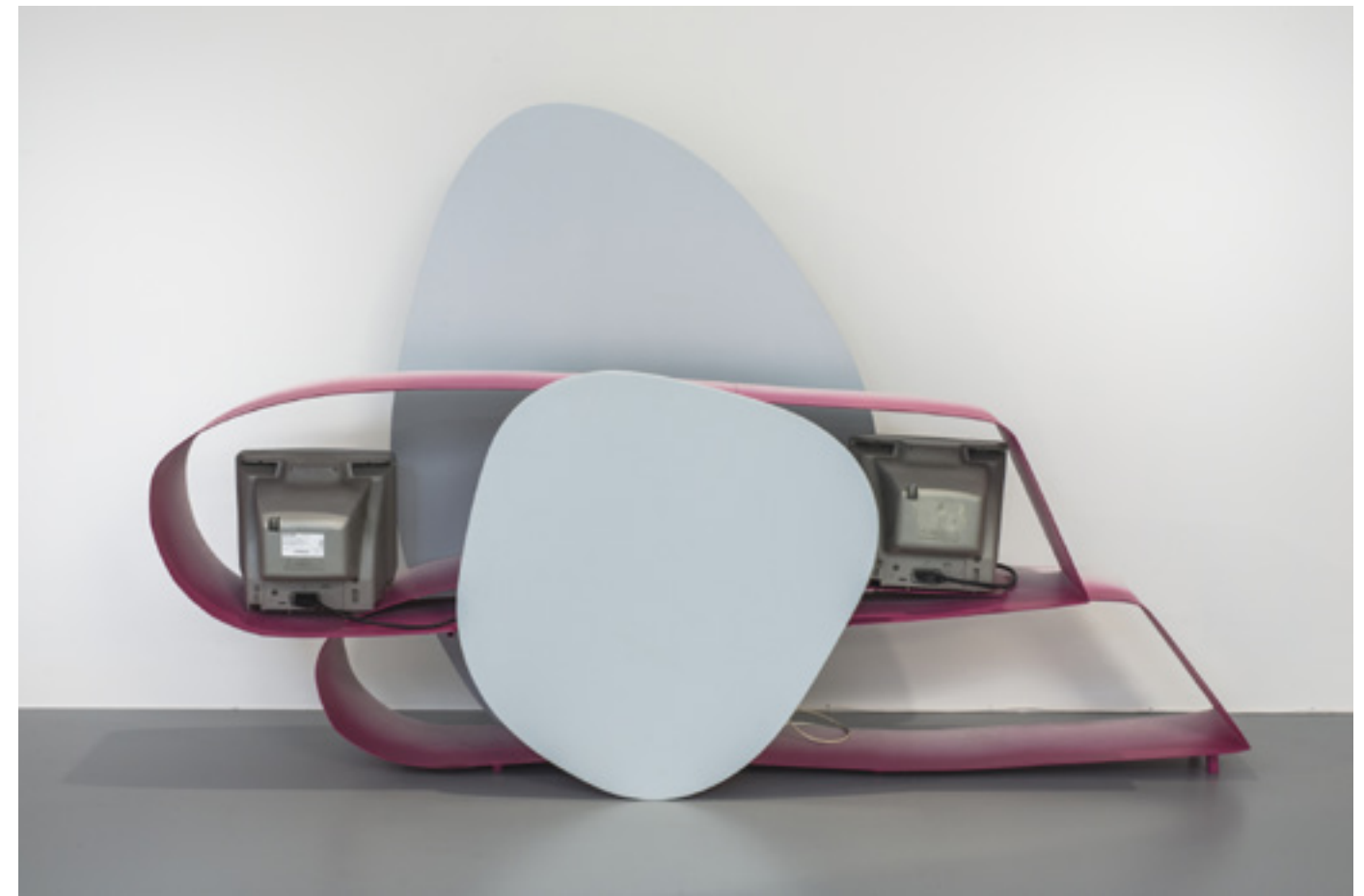
Met het vijfvlak *Lanterna Magica* uit 1995 kiest Luc Tuymans voor een iconisch werk van de Duitse schilder-fotograaf Sigmar Polke (1941-2010), die vanaf de jaren zestig een gevarieerd grafisch oeuvre uitbouwt. Polke maakt gebruik van foto's, knipsels, slogans en politiek geïnspireerde uitgangspunten die hij laat samenkomen in gelaagde beelden. Hij experimenteert met de mogelijkheden van kleurstoffen, lakken en chemicaliën om transparante beelden te creëren die zich afhankelijk van de lichtinval lijken te verplaatsen binnen het beeld. Met zijn *Lanterna Magica* refereert Polke rechtstreeks aan de werking van de toverlantaarn, het magische toestel waarmee men met een lens en een kaarsvlam geschilderde afbeeldingen kon projecteren op een wand. Hoewel beweerd wordt dat Leonardo da Vinci tijdens de Italiaanse renaissance al experimenteerde met een vroege voorloper van de toverlantaarn, wordt de uitvinding ervan toegeschreven aan de Nederlandse natuurkundige Christiaan Huygens omstreeks 1654. In de constellatie van *Sanguine/Bloedrood* plaatst Luc Tuymans het vijfvlak van Polke centraal in de ruimte

tegenover de portretten van Anthony van Dyck en Adriaen Brouwer. Het vijfvlak is opgebouwd uit geschilderde panelen op doorzichtige dragers, die de toeschouwer binnentrekken in een ongrijpbaar tafereel. Luc Tuymans noemt zijn keuze voor *Lanterna Magica* evident, omdat Sigmar Polke als beeldend kunstenaar steeds politieke verbanden legt tussen maatschappelijke beeldvorming en alchemie, wat hij tot uitdrukking brengt met de transparantie van de verf. De dubbelbeelden zijn erop gericht de perceptie van de toeschouwer aan het wankelen te brengen. (HW)



De multidisciplinaire Duitse kunstenaar Tobias Rehberger (1966) herinterpreteert ruimtes – zowel museaal als openbaar – aan de hand van geometrische objecten, wekerende kleurpatronen en schaduw- en lichtvlakken. Zijn conceptueel oeuvre is een combinatie van architectuur, design en videokunst. Met wekerende geometrische motieven en optische illusies decoreert hij niet alleen gebouwen en interieurs, maar ook objecten, behangpapier en designmeubelen. Door telkens de grens op te zoeken tussen de publieke en de private ruimte – door die te benadrukken – toont de kunstenaar de impact van een persoonlijke ingreep. Of andersom: hij toont hoe een artistieke toevoeging publiek bezit wordt. In dezelfde geest tracht hij ook de grenzen op te heffen van het auteurschap en copyright. Rehberger beschouwt alle cultuur als publiek bezit, en maakt daar dankbaar gebruik van om de zogenaamde eigenheid ervan te ondermijnen. Het gebruik wordt zinloos, maar de vorm van het object krijgt een artistieke autonomie die refereert aan bestaande objecten. Het schaduw- en lichtspel rondom het object wordt

gecreëerd door filmbeelden die tegen de muur geprojecteerd worden. Door de weerkaatsing van bewegend beeld komt het formele en het gekunstelde samen in een consistente vormtaal. (HW)



Peter Paul Rubens

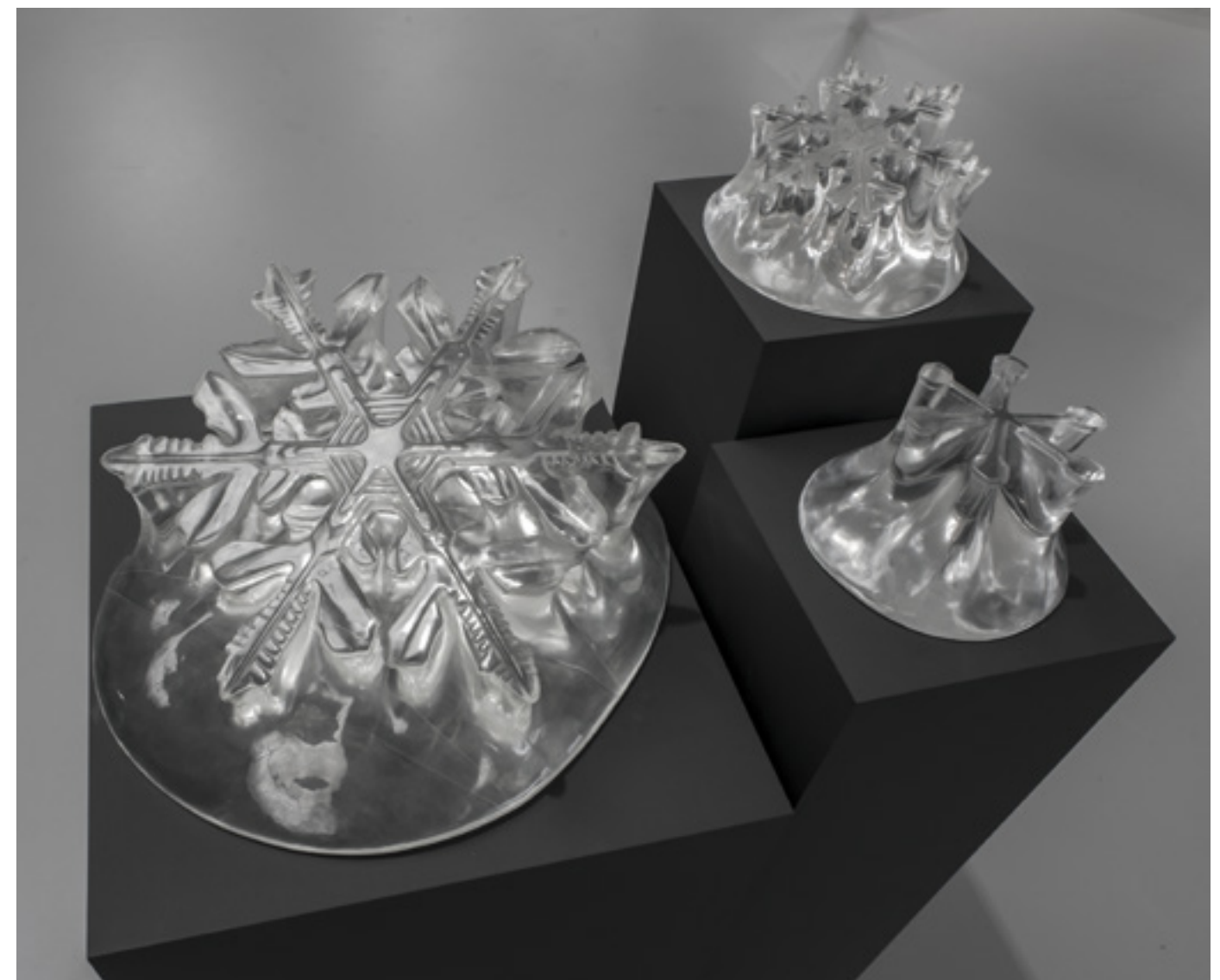
In de zomer van 1639 bestelt Filips IV bij Peter Paul Rubens vier grote doeken voor de *salón nuevo* in het Alcázar van Madrid. Daaronder bevinden zich twee doeken van ongeveer 350 bij 450 cm, die de *De Roof van de Sabijnse Maagden* en *De Verzoening tussen Romeinen en Sabijnen* voorstellen. Kardinaal Infant Ferdinand, die in Brussel verblijft, rapporteert in de herfst van dat jaar aan zijn broer, de koning, dat de kunstenaar aan de schilderijen werkt *con grande animo*. Rond nieuwjaar wordt Rubens getroffen door hevige jichtaanvallen. Een kreupele hand maakt hem het werken onmogelijk. Dat verhindert Ferdinand evenwel niet om de druk op de kunstenaar op te voeren. Pas tegen mei is Rubens enigszins hersteld en werkt hij verder, tot hij op de 30e van die maand overlijdt. De *Verzoening* is bijna voltooid, maar de *Roof* verkeert nauwelijks in doodverfstadium (de onderschildering). Nadat Ferdinand Anthony van Dyck tevergeefs verzoekt om de schilderijen af te werken (hij omschrijft de kunstenaar als een *loco rematado*, een razende gek) krijgt Gaspar de Crayer de opdracht om de *Roof* te voltooien. Die was weliswaar

geen vriend van Rubens, maar wordt wel capabel geacht. De twee kleinere stukken worden ten slotte door Jordaens voltooid. De twee grote doeken zullen de brand van het Alcázar in 1734 helaas niet overleven. De hier getoonde olieverfschetsen zijn Rubens' laatste ontwerpen. Volgens de *Fasti* van de dichter Ovidius kwamen de eerste Romeinen vrouwen te kort om hun samenleving te laten voortbestaan. Daarom organiseerden ze een feest waarop ze een naburig volk, de Sabijnen, uitnodigden. Tijdens dat feest ontvoerden ze de huwbare Sabijnse vrouwen, waarop de Sabijnse mannen ten oorlog trokken. De vrouwen kwamen evenwel in actie op het ogenblik van de aanval. Ze gingen tussen de twee legers staan en smeekten de mannen om vrede te sluiten. En hun wil geschiedde. Rubens beeldt de twee essentiële episodes van deze *battle of the sexes* uit, waarbij ruw geweld door liefde en overredingskracht wordt bedwongen. (NVH)



Het werk van de Japanse kunstenaar Yutaka Sone (1965) probeert een universele eenheid uit te drukken die culturen en continenten met elkaar verbindt. De kunstenaar woont afwisselend in Los Angeles (VS), Chongwu (China), Michoacán (Mexico) en recent ook Antwerpen, alsof hij de culturele divergentie van verschillende locaties wil verenigen in unieke maar overal herkenbare beelden. Sone studeerde architectuur en beeldende kunsten aan de universiteit van Tokio. Sindsdien combineert hij zijn fascinatie voor natuurlijke en bouwkundige sites in organische, verstilde objecten. De museale installaties die hij componeert zijn ambachtelijke bewerkingen van de aardse werkelijkheid, uitgevoerd in organische materialen, en vaak geflankeerd door thematisch verwante schilderijen. Met zijn beeldhouwwerk speelt Sone met vergrotingen van het bijna onzichtbare (zoals een ijskristal), en verkleiningen van het imposante (zoals landschappen, eilanden of besneeuwde heuvels). Waar hij zijn blik ook op richt, elke visuele indruk wordt zorgvuldig gesculpteerd uit blokken marmer of natuurlijk kristal. Sone is een

ambachtelijk steenkapper in de moderne betekenis van het woord. Met de precisie van een 3D-printer kerft hij de topografie van Manhattan uit een imposante brok gesteente. De *skyline* van wolkenkrabbers – doorsneden door symmetrische stratenpatronen – is duizelingwekkend, net als de lichtstralen in de boomsculpturen op een geïmproviseerde bergflank – eveneens uit marmer. Door te focussen op een uitvergroete sneeuwvlok, gesneden uit een massief stuk kristal, lijkt Sone de natuur te willen zuiveren van alle menselijkheid. De wonderlijke symmetrie van een bevroren molecule is alles wat overblijft. Het intrigerende van dit werk zit volgens de curator in de kleinheid en de gekristalliseerde gedetailleerdheid waardoor het werk zich uitbreidt en overstijgt. Het is perfect in al zijn eenvoud, maar het bevat tegelijk een overaandacht voor detail. De spanning in dit werk is zichtbaar aanwezig: de gestolde vorm van iets vloeibaar, uitgedrukt in nooit-smeltende kristal. (HW)

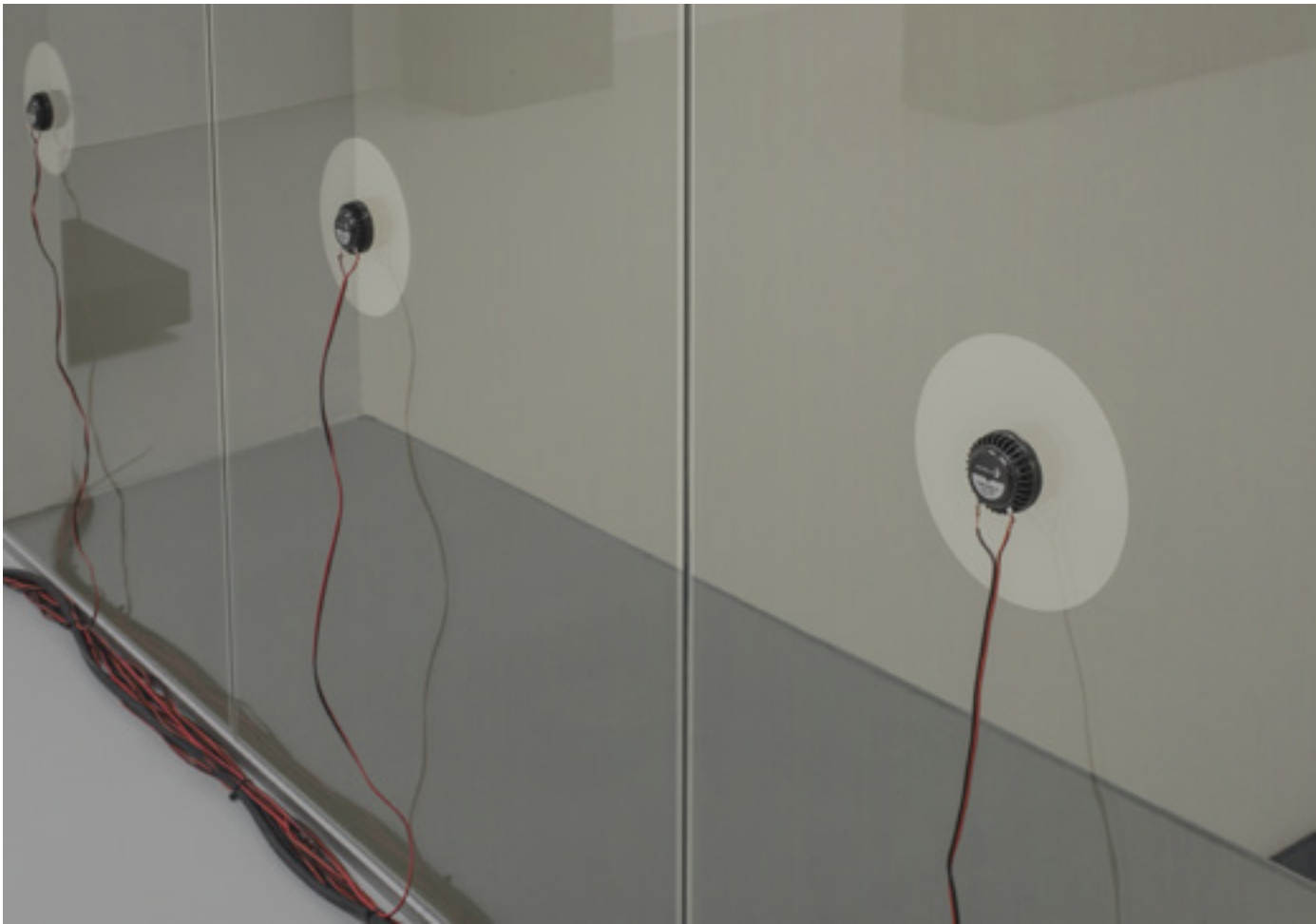


Henri Storck (1907-1999) geldt als een van de vroege filmmakers in België. Hij ontdekt de mogelijkheden van de camera in het begin van de jaren dertig, het tijdperk van de experimentele kortfilm. Storck legt zich voornamelijk toe op een vernieuwend genre, dat van de artistieke documentaire. Na de Tweede Wereldoorlog maakt hij zijn meest bekende films, eerst over Paul Delvaux en Felix Labisse, daarna over Peter Paul Rubens. Storck tracht kunstkritiek te laten samengaan met de visuele zeggingskracht van de bioscoop, wat resulteert in de eerste film over het leven en werk van Rubens met geluid en beweging. De filmmaker hecht groot belang aan de educatieve rol van de bioscoop en gaat dan ook bijzonder didactisch te werk. Hij definieert de barok in vergelijking met schilderkunst uit de Middeleeuwen, hij duidt op de compositie en indeling van de schilderijen, en hij toont het leven, het huis, de vrouwen en het atelier van de schilder. De manier waarop hij zijn film vormgeeft, getuigt van een breed cinematografisch vakmanschap. Hij maakt gebruik van een vroege vorm van animatie door met lijnen en cirkels de

structuur van de schilderijen te ontleden, en hij speelt met de versnippering van het scherm om vergelijkingen te tonen tussen verschillende studies of stijlen. Tegelijk brengt hij spanning in het beeld met vloeiende camerabewegingen, laterale shots, en het inzoomen op de details. (HW)



Piotr Tolmachov (1974) is afkomstig uit Wit-Rusland, maar resideert al jaren in Antwerpen. Hij communiceert met geluidschoreografieën en verkent het digitale geluidsspectrum door verschillende processen en concepten toe te passen op klank. Opvallend is zijn algoritmische en kinetische aanpak om hypnotiserende, zichzelf opbouwende geluidsstructuren te creëren. Zijn stochastische klanklijnen worden gevormd door een opeenvolging van toevallige uitkomsten, die zich constant vermenigvuldigen waardoor er herkenbare geluidspatronen ontstaan. Zijn aanwezigheid in de tentoonstelling *Sanguine/Bloedrood* vertrekt vanuit deze techniciteit – digitale geluidskiemen laten ontstaan die zich autonoom genereren – en is direct en bijna interactief. Tolmachov maakt een geluidswolk die in de ruimte losbarst. (HW)



Pascale Marthine Tayou (1967) wordt geboren in Yaoundé, Kameroen, waar hij aanvankelijk rechten studeert. Tegelijk begint hij aan de ontwikkeling van een eigen artistiek parcours, ingegeven door sociale bewogenheid en globale nieuwsgierigheid. Tayou reist met zijn conceptueel oeuvre – een kruising tussen Arte Povera, recyclagekunst en *land art* – naar Europa, en vestigt zich vanaf 2007 afwisselend in Gent en Yaoundé. Zijn nomadisch gependel tussen Afrika en Europa geeft zijn werk de allure van een visueel logboek waarin hij allerlei informatie verzamelt met betrekking tot de aanwezigheid van culturele en nationale grenzen. Zijn oeuvre wordt gezien als een levendige interpretatie van de *struggle for life*, waarbij tradities en culturele achtergronden botsen met de hedendaagse problemen van de nieuwe tijd. Zijn installaties zijn gebaseerd op artisanale sculpturen, vervaardigd uit recyclage-materiaal. Tayou confronteert de kijker met schijnbaar onschuldige voorstellingen en installaties, terwijl de essentie en vooral de herkomst van de materialen een veel minder opbeurende context toont: die van vervuiling, armoede

en migratie. Met *City to City* wordt de mondiale verantwoordelijkheid voor deze problematiek meteen duidelijk. (HW)



Javier Téllez (1969) thematiseert het politiek-economische verval van zijn geboorteland Venezuela aan de hand van een video-installatie waarin de Leeuw van Caracas – het symbool van de hoofdstad – centraal staat. Zijn documentaire benadering hiervan wordt gekenmerkt door een grote theatraliteit, en zet die in om op een onuitgesproken manier de maatschappelijke gevolgen in beeld te brengen van de politieke corruptie en aanhoudende klassenstrijd die het land teisteren. Naast oorlogsgebieden is Caracas een van de gevaarlijkste stad ter wereld, maar Téllez toont in zijn film geen rechtstreeks geweld. Hij zoemt integraal in op de blinde adoratie die ontstaat als de Leeuw wordt binnengedragen als een nationale held. Het is een onstuimig en tegelijk absurd tafereel. De opgevolde namaakleeuw wordt langs duizelingwekkende trappen door een sloppenwijk gedragen, geflankeerd door vier gewapende agenten in uniform. De Leeuw lijkt hier de plaats in te nemen van een processie-heilige, al kan het ook een lijk zijn van een *ranchito* dat onder politiebegeleiding wordt weggedragen. Wanneer

de omstaanders, voornamelijk kinderen, het immobiele dier trachten aan te raken, deinzen de agenten onhandig terug, als een teken van gewapende onmacht. Zonder geluid of dialoog ziet de kijker de dualiteit van politiek verval, dat in beeld wordt gebracht op een quasi-epische manier. De namaakleeuw en de nep-agenten suggereren de setting van een heroïsch gebeuren, van iets dat tijdloos en monumentaal zou kunnen zijn, maar het overduidelijk niet meer is. (HW)



David Gheron Tretiakoff

David Gheron Tretiakoff (1970) is een Franse filmmaker en beeldend kunstenaar die vaak focust op de hedendaagse politieke en sociale ontwikkelingen in het Midden-Oosten. Als onderzoeker brengt hij geen journalistieke waarheden aan het licht, maar roept hij gevoelens van afkeer op. Hij legt niet alleen de psychologische gevolgen bloot van nationale onderdrukking en internationaal terrorisme, maar toont ook de onmogelijke gewenning die ermee gepaard gaat. Om dit duidelijk te maken confronteert Tretiakoff de kijker met een aangrijpende ongemakkelijkheid. Het vierluik *Immolation* toont vier Arabische revolutionairen die zich publiek offeren door zelfverbranding en daarmee het begin inluiden van de Arabische Lente: Mohamad Bouazizi uit Tunesië, Ahmad Hachem als-Sayyed uit Egypte, Ahmad al-Matarneh uit Jordanië en Hamza Al-Khatib uit Syrië. De lugubere tekeningen zijn ontstaan door brandgaten van rokende sigaretten, een rechtstreekse verwijzing naar foltering en brandstapels, al gaat het hier om de meest ultieme verzetsdaad in de vorm van zelfvernietiging. De portretten werden minutieus

aangebracht op kwetsbare vellen papier op groot formaat. De aanblik is akelig gedetailleerd. De ontbrande mansfiguren, omgeven door vlammen, lijken ter plekke verteerd te worden door een onophoudelijk foltering; de brandgaten doorheen het papier tonen een tracé van littekens. Tuymans wijst op het cynische gevolg van het gehanteerde procédé: *“Door deze beelden te tekenen met het gloeiende uiteinde van een sigaret op de zeer fragiele structuur van het rijstpapier ontstaat er een bijna poëtische schoonheid”*. (HW)



De Antwerpse kunstenaar Dennis Tyfus (1979) produceert uiteenlopend beeldend werk dat niet altijd museaal bedacht is en ook geen exclusieve intentie in zich heeft om louter verzameld of getoond te worden. Als kunstenaar, muzikant en uitgever vervaardigt en verspreidt hij tekeningen, schilderijen en grafisch werk, afgewisseld met video-installaties, sculpturen en muziek. Het spectrum wordt aangevuld met zelf ontworpen affiches, platenhoezen, flyers, stickers en tattoos. Zijn divergente praktijk kenmerkt zich door het bewaren van een grote *street credibility* in combinatie met een anarchistische attitude ten opzichte van de formele hedendaagse kunstwereld. Zijn teken- en schilderwerk is een geconcentreerde activiteit met veel aandacht voor kleur en compositie. Met pen en viltstift maakt hij kleurrijke cartooneske tekeningen met absurde taferelen of dialogen. (HW)



Een knokige man kijkt ons met de nek aan. Een klassiek portret is dit allerm minst, het is een studie, een *tronie*. De penseelvoering is doeltreffend; ze getuigt van een scherp observatievermogen en van raffinement. Let op de subtiele schakeringen van grijzen, okers en bruinen. Transparante verflagen wisselen elkaar af met opake partijen en met accenten die het licht weerkaatsen. Niet de identiteit van het model is voor Anthony van Dyck belangrijk. Wel de pose en de speling van het licht op zijn gelaat en nekspieren. Het ongewone standpunt van waaruit we de man bekijken – in verloren profiel – verleent hem een mysterieus en tijdloos karakter. *Studiekop* wordt aanvankelijk niet voor een publiek of een koper geschilderd – de studies gelden in de eerste plaats als middelen om tot het beoogde eindresultaat te komen – maar kunstliefhebbers en -handelaars denken daar al snel anders over. van Dyck maakt de studie omstreeks 1618–20, wanneer hij als jonge kunstenaar in het atelier van Peter Paul Rubens werkt. De tronie vormt het vertrekpunt voor een knielende figuur die Christus een rietsengels als staf aanbiedt, rechts onderaan

op de *Doornenkroning* (Madrid, Museo del Prado) en op een *Doornenkroning* (voorheen Berlijn, Kaiser Wilhelm Museum) die de Tweede Wereldoorlog niet overleeft. Het personage op groot formaat is echter halfnaakt en draagt een hoofdband in plaats van een kraag. De houding van de overige personages op deze twee werken oefent van Dyck nog in enkele andere tronies. (NVH)



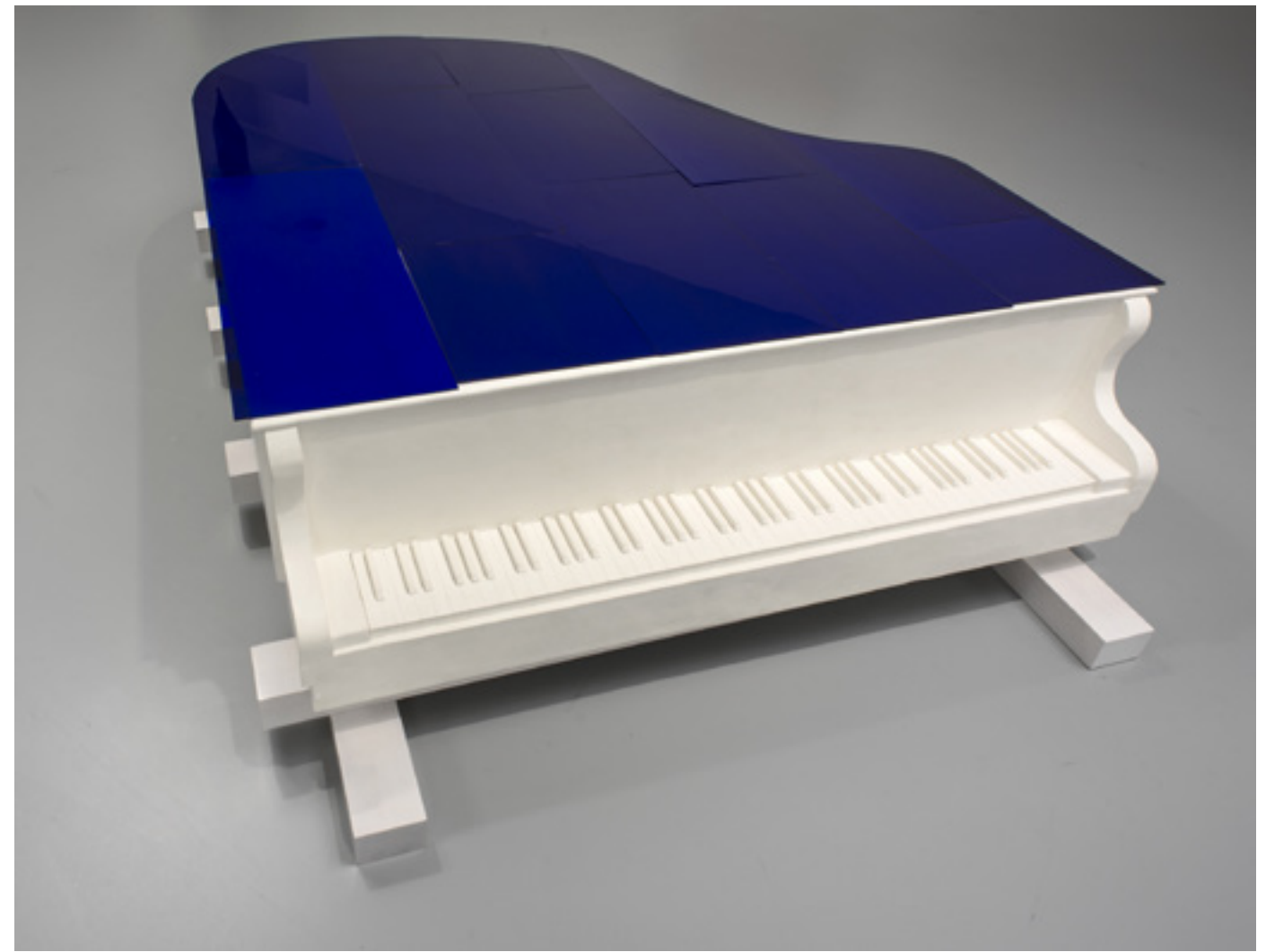
Jan Van Imschoot (1963) behoort in België tot de generatie kunstenaars die een uitgezuiverde picturale traditie voortzet, en daarom in samenhang gezien kan worden met kunstenaars zoals Luc Tuymans zelf, Thierry De Cordier of Michaël Borremans. Hoe uiteenlopend hun stijl en thematiek ook, hun oeuvre wordt gekenmerkt door een vergelijkbare ambachtelijke bezetenheid die het métier van de oude klassiekers voortzet op een hedendaagse manier. Bij Jan Van Imschoot verloopt dit – vooral thematisch – niet zonder controverse. Elk werk is een gebald samengaan van spot, verderf en tandengeknars. Zijn oeuvre kan nog het best omschreven kan worden als ‘hedendaagse barok met een flinke dosis anarchie’. Van Imschoot borstelt wilde portretten en drukke interieurbeelden, afwisselend met een spottende, uitdagende of scabreuze toets. De visuele rijkdom die achter zijn doeken schuilgaat, verwijst zowel naar de actualiteit als naar de wereldliteratuur, terwijl de dubbelzinnigheid van zijn titels een grote belezenheid verraad. De kunstenaar wil dan ook dat zijn werk literair wordt gelezen, zodat

het geschilderd beeld een dieper inzicht biedt in het menselijk bestaan, vol tegenstrijdige gevoelens en interne conflicten. De werken worden beheerst door boeiende reminiscenties en kruisverwijzingen naar gekende tradities: de intensiteit van Tintoretto, de spot van Ensor, het kleurenpalet van van Gogh, de bustes van Goya, maar dan weergegeven met de tegendraadse *state of mind* van de kunstenaar in het heden. Luc Tuymans toont in de tentoonstelling *L'adoration de François pour Judith*, een doek uit 2014, omdat het volgens de curator rechtstreeks naar het hart van de barok gaat. (HW)



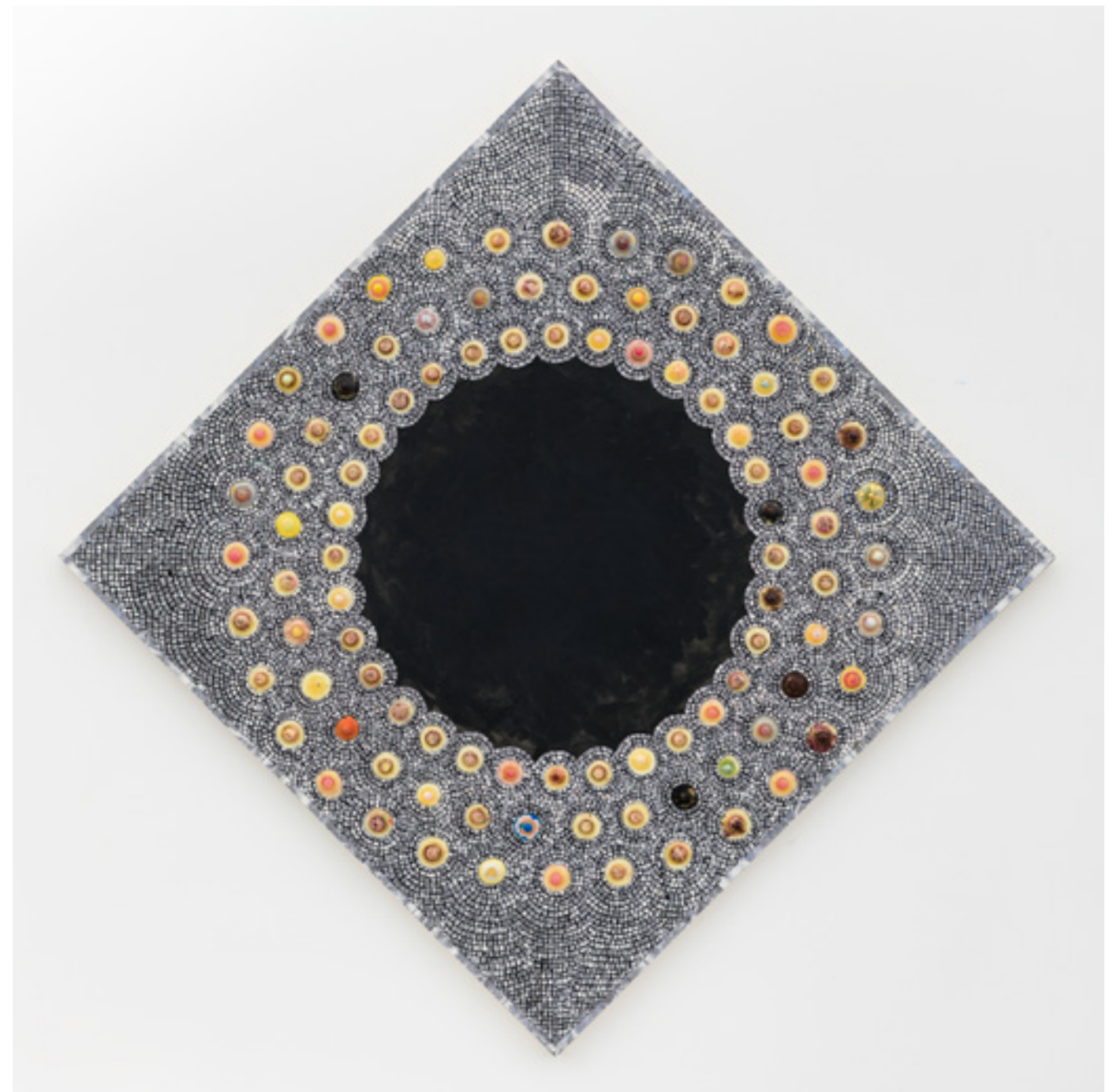
Jan Vercruysse (1948-2018) zoekt vanaf halfweg de jaren zeventig de museale ruimte op met abstracte collages, installaties en assemblages die in de eerste plaats de essentie van kunst in vraag stellen. Het gaat bij Vercruysse niet om de artistieke vervaardiging van inhoud of communicatie, maar om het vormelijke stilzwijgen van het object op zich. Een praktijk die er in extremis toe leidt dat de kunstenaar op een bepaald moment enkel lege kaders tentoonstelt. Vercruysse focust steeds op de structurele precisie van zijn composities, die volledig op zichzelf gericht zijn. Het denken valt weg, het oeuvre is zelfgenoegzaam in de letterlijke betekenis van het woord. Een reeks stoelen hangt in de hoogte met de rugleuning tegen de muur, kaarsrecht en uniform. Een witte stoel staat op een wit blad op een tafel, als een nauwkeurig ontworpen *composition trouvée*. Orde en regelmaat, geometrische vormen en weerkerende structuren. Voorwerpen die enkel naar zichzelf kunnen verwijzen omdat ze zinledig zijn geworden in de context waarin ze zijn terechtgekomen. Of door de manier waarop de kunstenaar ze heeft gecomponeerd. We herkennen

een piano als muziekinstrument, maar de kunstenaar toont slechts de illusie die we er zelf van maken. De piano is niet alleen onbespeelbaar, ze is zelfs geen piano. Ze is er slechts voor de vorm, als een psychische *gestalt* waar de kijker zich op blindstaart. Het spiegelende blauwe oppervlak waarmee het piano-zijn definitief wordt afgesloten, weerkaatst de museale buitenwereld en elke nieuwsgierige blik. Luc Tuymans wijst op de witgeschilderde maagdelijkheid van deze verstilde compositie, die verstoord wordt door de brutaliteit van het blauwe glas. (HW)



De Amerikaanse schilder Jack Whitten (1939-2018) groeit op in Alabama en vestigt zich begin jaren zestig in New York, waar hij experimenteert met dynamische, expressieve werken die inhoudelijk nauw aansluiten bij de tijdgeest van de *Civil Rights Movement* en de Vietnamoorlog. Onder invloed van de fotografie sluipt er meer en meer abstractie in zijn werk, dat halfweg de jaren zeventig opgenomen wordt in de collectie van het Metropolitan Museum, op een moment in de geschiedenis waarop het nog haast onwaarschijnlijk lijkt dat een Afro-Amerikaanse kunstenaar zou worden verzameld door de museale elite. Tijdens de jaren tachtig ontdekt Whitten de mogelijkheden van acrylverf die hij op zijn doeken bewerkt met spatels en kammen om een tastbare oppervlaktetextuur te bekomen. Figuratie en kleur maken plaats voor de volstrekte abstractie. Lijnen, driehoeken en uitgevaagde patronen domineren zijn doeken. Whitten kiest radicaal voor de kunst, anders dan vele van zijn Afro-Amerikaanse collega's die vaak narratieve en didactische tactieken volgen. Vanuit die aandacht voor textuur

zoekt hij gaandeweg ook toenadering tot noties van beeldhouwkunst en collage, en komt hij tot doorwerkte sculptuur-schilderijen, opgebouwd uit verf, aangevuld met tegelpatronen en mozaïek, wat leidt tot reminiscenties aan muurschilderingen en architectuur. *Sanguine/Bloedrood* presenteert Jack Whitten als een krachtige aanwezigheid naast Rubens. Het ruitvormige doek met zwarte kern bevat elementen van de geometrie die de oude meesters ook als onderliggend raster gebruikten. “*De kern van abstractie is gedistilleerde essentie,*” luidt zijn stelling. (HW)



Auteurs:

Danny Ilegems (DI) is journalist. Hij is momenteel chef van de weekendeditie van de zakenkrant De Tijd

Dr. Nico Van Hout (NVH) is conservator schilderijen zeventiende eeuw van het KMSKA

Hans Willemse (HW) is medewerker collecties & onderzoek van het M HKA

Luc Tuymans over Barok

Een essay van Éric Suchère

Éric Suchère

Barok. De term benoemt tegelijk een eenvoudig en een complex begrip. Complex als we denken aan het gebruik ervan in de kunstgeschiedenis. Eenvoudig als we denken aan de manier waarop we de term in de omgangstaal kunnen gebruiken zonder aan kunst te refereren, zoals we in andere situaties het woord ‘surrealistisch’ als adjectief gebruiken. In de omgangstaal kan barok verwijzen naar iets dat onregelmatig, bizar, onverwacht is, maar ook meer algemeen naar iets dat excentriek, afwijkend is. Zo kan een situatie, of misschien een personage, barok zijn. In de kunst verwijst de term barok zoals bekend naar een stijl die op erg uiteenlopende manieren kan worden toegepast op architectuur, schilderkunst, muziek of literatuur. In de visuele kunsten betekent de term ‘de expressie van vitaliteit en beweging, door middel van dynamische composities en een gevarieerd palet’,¹ en dit met een grote artistieke vrijheid en ornamentele overdaad. Peter Paul Rubens fungeert dan als het paradigma van de barok, halfweg tussen het maniërisme en de rococo, met als hoogtepunt de 17e eeuw. Na lange theoretische discussies – zowel steunend op Jacob Burckhardt als Heinrich Wölfflin (*Renaissance und Barock* in 1888) of Benedetto Croce (*Storia dell’età barocca in Italia* in 1929) – wordt de term toegepast op uiteenlopende kunstenaars zoals Caravaggio, Rembrandt of Diego Vélasquez wier werk wordt gecontrasteerd met de classicistische helderheid. Er zou een eerder sobere, naturalistische barok zijn (Caravaggio), een lyrische en gedecentreerde barok (Rubens), een elliptische barok (Vélasquez), een meditatieve barok

(Georges de La Tour) of een barok van de lichteffecten en de picturale matière zoals bij Rembrandt. Deze uiteenlopende visies zijn belangrijk, want ze beïnvloeden de manier waarop Luc Tuymans, curator van *Sanguine/Bloedrood*, de barok ziet en hoe deze esthetische stroming in verband kan worden gebracht met de kunst van het einde van de 20e en het begin van de 21e eeuw.

Dit speelt allemaal een rol aangezien de tentoonstelling, los van enkele werken uit de 17e en 18e eeuw (Caravaggio, Adriaen Brouwer, Cornelis de Vos, Jacob Jordaens, Johann Georg Pinsel, Rubens, Anthony van Dyck en Francisco de Zurbarán), vooral werk toont van levende kunstenaars die in de strikte zin van het woord moeilijk barok kunnen worden genoemd. Hun esthetica is bovendien erg uiteenlopend – wat hebben John Armleder, Isa Genzken en Pierre Huyghe gemeen? –, of op het eerste gezicht zelfs antithetisch aan dit concept – zoals Lili Dujourie of Jan Vercruysse. Ik denk dat we daarom moeten vertrekken vanuit een werk: *David* van Caravaggio², dat dateert van 1609-1610 – dus een van de laatste werken van de kunstenaar.

David duikt op uit het duister, en betreedt ongetwijfeld de tent van Saul. Met zijn gestrekte linkerarm toont hij het bloeddende hoofd van Goliath met open mond en ogen. In zijn rechterhand houdt hij een zwaard dat tot net onder zijn geslacht reikt. Hij kijkt naar het hoofd of lijkt in gedachten verzonken. Het is niet duidelijk of zijn gezicht strengheid of medegogen

1. Alain Mérot (red.), Histoire de l’art, 1000-2000, Véronique Gerard Powell, ‘Le XVIIe siècle’, Parijs, Hazan, 1995, p. 234.

2. Tijdens een telefoongesprek heeft de kunstenaar mij gewezen op het belang van dit schilderij in het concept van de tentoonstelling.

uitdrukt. De iconografische interpretatie van dit schilderij is bekend: de kop van Goliath zou een zelfportret zijn van de schilder, die hiermee bevestigt dat hij een boef is die door David, die de goddelijke gerechtigheid belichaamt, geëxecuteerd is. Met dit schilderij zou Caravaggio vergiffenis hebben gevraagd voor zijn fouten – de moord die hij had begaan. Eens we hebben kennis genomen van deze uitleg van het werk, gaat onze aandacht naar meerdere opvallende elementen van dit schilderij: de theatraliteit van het zwart, zoals in de meest werken van Caravaggio; de gewelddadigheid en het realisme van het afgehakte hoofd, wat evident is; het beperkte en economische kleurenpalet – dat Tuymans zeker zal aanspreken als we aan zijn werk denken –; de efficiëntie en een zekere koelheid in de picturale uitvoering – eveneens een kenmerk van de esthetica van Tuymans –; het gebrek aan pathos en een expressieve afstandelijkheid waarbij de nadruk ligt op de drapering die contrasteert met de gewelddadigheid van het beeld; en tot slot het permanente defocaliseren – een van de essentiële elementen van het werk van Tuymans. De blik aarzelt constant tussen het centrale punt van het doek, de kop van David op de punt van de driehoek van de compositie, en die van Goliath, excentrisch, maar meer op de voorgrond; en tussen de schittering van de plooien van de driehoek van het hemd van David en de felle glans van het zwaard. Het schilderij bestaat uit drie blokken: het torso en de kop van David, zijn hemd en broek, en de kop van Goliath, afgezonderd, gescheiden van het compacte blok dat wordt gevormd door de eerste twee. Alles wordt tegelijk met elkaar verbonden en weer losgemaakt in een schilderij dat bijna in de hedendaagse betekenis van de term een visuele montage is.

Vertrekkend van dit schilderij, kunnen we meerdere thema’s onderscheiden: theatraliteit van het geweld, realisme van de voorstelling, efficiëntie, koelheid en economie van de uitvoering, distantisering van pathos en permanente defocalisering. Dit zijn wellicht niet al de thema’s waarop

Tuymans zich heeft gebaseerd voor de samenstelling van zijn tentoonstelling,³ maar ze bieden mogelijkheden om verbanden te leggen tussen de kunst van de 17e eeuw en die van onze tijd, zonder dat er sprake is van anachronisme of van een overdreven projectie van oude kunst op die van vandaag.

Natuurlijk kunnen we nog andere thema’s definiëren op basis van de andere oude werken die in de tentoonstelling worden getoond. Zo zou het bijna ziekelijke en verontrustende verisme van de portretten van Adriaen Brouwer, Cornelis de Vos, Jacob Jordaens of Anthony van Dyck een ander vertrekpunt kunnen vormen. Of de subtiele kleurverschillen en de ruimtelijke densiteit bij Rubens, of de permanente torsies en breuken in de figuur en landschapselementen van *Martelaarschap van Sint-Sebastiaan* van Zurbarán. Al deze elementen maken de lezing en beschouwing van hedendaagse werken mogelijk. We zouden ook kunnen wijzen op visuele analogieën tussen werken die elkaar niet citeren, maar elkaars echo zijn. Zo kan *Sleeper* van Michaël Borremans doen denken aan Caravaggio, de *Thanatophanies* van On Kawara roepen *Studies voor het portret van Abraham Grapheus* van Jordaens voor de geest en de twee sculpturen van Pinsel vinden een bijna natuurlijke voortzetting in *Deaf Ted*, *Danoot & Me* van Nadia Naveau. We kunnen die analogieën tussen oude en hedendaagse werken ook laten voor wat ze zijn en gewoon vaststellen dat de gebroken plans en diffracties in *Circa Tabac* van Carla Arocha & Stéphane Schraenen, en de permanente decentrerings van de zichtassen, letterlijk aansluiten bij de barokesthetica. We zouden het ook kunnen hebben over de negatieve bijklank die deze term tot in het begin van de 20e eeuw heeft gehad. Dat hij lange tijd werd gebruikt voor een zekere wansmaak, die we dan terugvinden in de kleverige ironie van *Lanterna Magica* van Sigmar Polke of in de bijtende (en decadente) humor van *L’Adoration de François pour Judith* van Jan Van Imschoot. Misschien is het trouwens niet de bedoeling om de hele tijd per se een verband te

3. Het zijn de keuze van de kunstenaar en de eigenzinnige blik van de vakman die een rol spelen in de manier waarop hij verbanden legt.

zoeken tussen de barok van de 17e eeuw en de mogelijke verwijzingen ernaar in werk van de 20e en 21e eeuw, maar veeleer een barok gevoel op te wekken over de kunst van onze tijd of erop te wijzen dat veel hedendaagse kunst barok kan genoemd worden in de algemene betekenis van het woord (onregelmatig, bizar, onverwacht, excentriek). Dat is het geval voor de schilderijen van Joris Ghekiere, de sculpturen van Yutaka Sone, de schilderijen van Jack Whitten of de tekeningen van David Gheron Tretiakof. Het is trouwens evident dat beide lezingen – de wetenschappelijke of de populaire – zowel tegelijk als afwisselend mogelijk zijn, en dat ze vermengd en gekruist kunnen worden of in verschillende gradaties aanwezig kunnen zijn. De vraag die de tentoonstelling stelt, betreft zowel de verschuiving als de frictie. De werken gaan een dialoog aan met elkaar en laten tegelijk een permanente splitsing toe wat betreft de betekenis van de tentoonstelling, en wat betreft de betekenis van de term barok of de betekenis van de werken. Tot slot kunnen we het ook nog hebben over de titel van de tentoonstelling, om meer licht te werpen op het voorstel en de selectie van Luc Tuymans: *Sanguine/Bloedrood*. Natuurlijk doet dat meteen denken aan de gewelddadige theatraliteit van de schilderijen van Caravaggio, maar wat bloedrood is, is geen bloed, alleen maar een evocatie ervan. Er zal dus zowel geweld als de simulatie ervan zijn, zowel wreedheid als de inscenering ervan, een beetje valsheid en, laten we wel wezen, iets wat de barok grotendeels kenmerkt: een ietwat gekunstelde overdrijving van de feiten, dat wil zeggen, zowel de drang om een levendige indruk te wekken, als geaffecteerdheid of een technisch procedé dat met dat doel wordt gebruikt. Zowel geweld als zich ervan distantieren, zowel afgrijzen als de (zure) lach die erop volgt, zowel shock als afstand, zowel lyriek als zijn tegendeel – zoals onder andere terug te vinden in het werk van Edward Kienholz, *Five Car Stud*, of dat van Berlinde De Bruyckere, waarin het groteske een nachtmerrie is, waarin zowel realisme als leugen zit, waarin tegelijk

illusie wordt gewekt en doorprikt, waarin we er niet in slagen om het reële van het artificiële te onderscheiden, waarin scherpte pathos kan worden, waarin extase onbehagen kan zijn, waarin het werk constant heen en weer slingert tussen twee onverzoenlijke polen.

Éric Suchère is schrijver, en docent geschiedenis en kunsttheorie aan l’École supérieure d’art et design in Saint-Étienne

Twée fantomen

Een essay van Ken Pratt

Ken Pratt

Toen hem gevraagd werd om een tentoonstelling over de barok te bedenken, dacht Luc Tuymans instinctief aan de juxtapositie van twee meesterwerken waartussen hij oude meesters en hedendaagse kunst kon positioneren. Het eerste werk waar hij aan dacht was *Five Car Stud* van Edward Kienholz (1972), voor het eerst getoond tijdens documenta 5 van dat jaar. Na veertig jaar in de vergetelheid, verscheen het plotseling zeven jaar geleden weer in het LACMA in Los Angeles, later in het Louisiana Museum in Denemarken en meest recent in de Prada Foundation in Milaan, die het werk voor de collectie verwierf.

Het werk toont, op een executie-achtige manier, de castratie van een Afro-Amerikaanse tiener door een groep bruten in de zuidelijke VS als vergelding voor vermeende seksuele relaties met een blank meisje. Toen hij dit werk zag, vergeleek Tuymans het instinctief met Goya's *El Tres de Mayo* (1808).

Het tweede schilderij waar hij aan dacht was Caravaggio's *David en Goliath* uit de collectie van de Villa Borghese, het laatste zelfportret van Caravaggio - zijn hoofd staat afgehakt afgebeeld. Het werd gemaakt voor het Vaticaan als een manier om opnieuw in de gratie van het pauselijk gezag te komen.

De sleutelwoorden die Luc Tuymans aan zijn reflectie op de barok toeschrijft, zijn 'overweldigend' en 'overdonderend'. Als zijn benadering de intuïtieve gevoeligheid van de kunstenaar als curator laat zien - iets dat Tuymans zelf bij verschillende

gelegenheden heeft besproken - dan onderstreept de oorspronkelijke wens om Caravaggio in de lijst van kunstenaars te plaatsen misschien het minder voor de hand liggende classicisme dat een centrale plaats inneemt in Luc Tuymans' begrip en enscenering van kunst.

De werken van zowel Caravaggio als Rubens waren als fantomen doorheen de tentoonstelling, als protagonisten waarvan de manifeste daden en werken, zoals in een Grieks drama, worden gerapporteerd of algemeen worden begrepen en niet direct waargenomen.

Tuymans, net zoals Caravaggio, is het product van het leerlingensysteem, zij het van een heel ander dan dat in een modern tijdperk waarin kunstenaars steeds vaker onderwezen werden via een academisch onderwijssysteem. Toch is het een 'rode draad' die Tuymans verbindt met Caravaggio, het product van het leerlingensysteem, de standaardroute naar artistieke herkenning die werd bestendigd tijdens de Renaissance. Op zich kan het als een detail of een raakpunt gezien worden. Maar in feite is het een ellips die helemaal relevant is voor deze verkenning van de barok in de visie die onvermijdelijk met Antwerpen is doordrongen en die wordt overschaduwd door Rubens en zijn drukke atelier van leerlingen die hopen uiteindelijk zelf erkenning te krijgen.

De positie van de kunstenaar in de samenleving komt aldus tot uiting in Tuymans' bespreking van de barok, als een haast Brechtiaanse methode voor vervreemding.

Ze wordt overduidelijk gearticuleerd in Cornelis de Vos' portret van de schilder Abraham Grapheus. Grapheus is afgebeeld in het ambtsgewaad van de Sint-Lucasgilde. In die tijd was de gilde, een soort van proto-vakbond voor kunstenaars, een zeer georganiseerde entiteit die de status en het economische vermogen van de Antwerpse kunstenaarsgemeenschap verzekerde. Gelukkig voor hen had hun gilde iets dat andere handelsgilden niet hadden: het vermogen om beelden van zichzelf en hun plaats in de samenleving te creëren.

de Vos, zelf een vooraanstaand lid van de gilde, brengt hier een aantrekkelijk beeld van de kunstenaar als een verheven lid van de samenleving in het 17e-eeuwse Antwerpen. Mits een slimme kunstgreep die kenmerkend is voor de beste barokke schilderkunst, voegt de Vos voldoende menselijkheid en naturalisme toe aan het gerimpelde gezicht van Grapheus om het portret een directheid en empathische aantrekkingskracht te geven. Tegelijkertijd zorgt hij er voor dat de kijker onder de indruk is van de sociale rol van de schilder, die succesvol en omringd door de attributen die rijkdom en status met zich meebrengen is afgebeeld. Niets getuigt meer van de geësceneerde aard van het beeld dan de realiteit achter het schilderij: in tegenstelling tot de Vos was Grapheus een van de minst succesvolle schilders van de gilde en verdiende hij zijn brood voornamelijk als beheerder, ten dienste van de behoeften van de gilde en haar leden. In deze sociale structuren die getuigen van een zekere moderniteit, kon men een kunstenaar in dienst zijn zonder een goede schilder te zijn door lid te worden van de juiste organisatie.

Luc Tuymans' visie op barok, zelfs als andere opgenomen werken wenkbrauwen doen fronsen bij conservatieve kunsthistorici, is niettemin gebaseerd op de consensus – en persoonlijke bewering – dat Caravaggio de bron is van waaruit zo veel andere als barok gecatalogeerde kunst vloeide.

Een veelgehoorde analyse van het werk van Caravaggio is dat het de maniëristische representatie heeft bevrijd van wat verschillende kunsthistorici hebben beschreven als een “(verontrustend) psychologisch realisme”, dat de barok voorafgaat.

In het werk van verschillende schilders en beeldhouwers uit de barokperiode wordt de toeschouwer duidelijk door de kunstenaars aangemoedigd om intense momenten in zichzelf te beschouwen. Het lijkt alsof de barok explodeert in ons wezen alvorens ooit te zijn afgebeeld op de muren van kloosterkapellen of op een groot schilderij dat het huis van een hertog siert. Dit is de barok die de historische discussie – over woede, verdriet dat werelden kan omvatten of extase in de ruimste zin van de betekenis – aanspoort, en de vraag stelt of het als abstractie of als iets fundamenteel diep in ons zelf bestaat: in ons lichaam.

Er is een soort multipliciteit in de discussies die Tuymans initieert. Aan de ene kant is de vertrouwde vorm van het barokke extatische lichaam te vinden in de polychromatische sculpturen van Johann Georg Pinsel, maar er is ook de natuurlijke reactie van de kunstenaar op de vorm en minder alledaagse lezingen van werken. De overmaat aan goud en sensuele vormen komt terug in Murakami's werk, dat door de culturele kloof een minder voor de hand liggende keuze lijkt, maar een die uiteindelijk volkomen logisch is. De barok ontstond immers toen de eerste manifestaties van wat later oriëntalisme zou worden verschenen in kunst- en ontwerpstijlen in Europa, grotendeels aangedreven door de handel via Antwerpse en Nederlandse havens.

Als een lijn van discussie de formele conventies van de barok volgt – vorm als een van de elementen waarmee kunsthistorici kunstperioden of -bewegingen definiëren – dan is de andere zich scherp bewust van de correlatie tussen het barokke en het evoluerende kolonialisme. Vanzelfsprekend worden deze begrippen

niet op een illustratieve of simplistische manier toegepast. In het geval van formele conventies onderstreept Carla Arocha & Stéphane Schraenen's werk *Circa Tabac* bijvoorbeeld de complexiteit van constructies die van toepassing zijn op het maken van beelden: het is onmiddellijk even barok of minimalistisch als het interieur waarin het geplaatst wordt, terwijl het werk van Pascale Marthine Tayou perfect functioneert als een barokke uitdrukking, hoewel het doorspekt is met impliciete aanmerkingen over de postkoloniale realiteit van vandaag. Deze werken functioneren op een rationeel niveau, een wetenschappelijke taal van cognitie, neurale paden en politiek; allemaal ontstaan en geëxporteerd – of geïmporteerd – tijdens de barok.

Caravaggio wordt vaak aangehaald als de kunstenaar die psychologisch naturalisme introduceerde in de schilderkunst, meestal geïnterpreteerd door een psychoanalytische lens. En Luc Tuymans lijkt deze psychoanalytische gedachte verder te benadrukken – terecht gezien het feit dat psychoanalytische modellen de basis vormden van dominante kunsthistorische praktijken in de huidige academische wereld – door middel van juxtaposities. Enerzijds is er Jan Van Imschoots eigen postmoderne herlezing van het verhaal van Salomé en Johannes de Doper in een schilderij dat beslist doordrongen is met de geest van de 19e-eeuwse Franse Decadenten en de traditie van de oriëntalistische odalisk. Het roept een door opium gevoede halfwereld uit de 19e eeuw op, een wereld van ondraaglijke angsten en verwarde verlangens.

Perverse seksuele bevrediging wordt misschien niet het meest met Kienholz's *Five Car Stud* (1969/72) geassocieerd, maar het maakt er ongetwijfeld deel van uit. Het werk, hier opnieuw zo waar getrouw als mogelijk aan de originele documenta 5-installatie hernomen, is gebaseerd op gruwelijke, ware gebeurtenissen. Het toont een jonge Afro-Amerikaanse man die gecastreerd wordt door een groep racistische bruten.

De tastbare perverse seksuele bevrediging die in het tableau aanwezig is ontkracht de duidelijke politieke verontwaardiging over de ware gebeurtenissen niet. In feite zou men zelfs kunnen zeggen dat het een noodzakelijk element vormt in de ware gruwel van het gebeuren. *Five Car Stud* plaatst zich in een domein dat maar weinigen verkozen om te verkennen voor Klaus Theweleits baanbrekende *Männerphantasien* (1977), en verkent volledig intuïtief de verbinding tussen de corporale en de extremistische denkwijze. Zoals de tekst van Theweleit later stelde, wordt de fascistische ideologie geboren uit zintuiglijke en lichamelijke ervaring. De mannen wiens verhalen hij verkende – het afvallige Freikorps – werden nazi's in hun denken door hun lichamelijke ervaring. Bij hen, net als bij de bruten afgebeeld in *Five Car Stud*, eisen extremistische ideologieën de verandering van de lichamelijke ervaring van anderen, meestal als bruut geweld dat in zijn uitdrukking, net als in zijn oorsprong, een psychoseksuele dimensie heeft.

De gruwel ligt gedeeltelijk in het feit dat het afgebeelde castratie is. Hadden de geweldenaars het slachtoffer simpelweg doodgeslagen, dan zou de rechtvaardige reactie een soort terughoudendheid of onzekerheid missen die Kienholz's werk oproept. We zijn moreel en politiek geschokt door wat er gebeurt, maar misschien zijn we ook een beetje schuldig aan het feit dat het zo'n krachtig spektakel biedt – iets dat ons niet in staat stelt om niet te kijken.

Hoewel de theatrale aard van de barokke kunst goed gedocumenteerd is, wordt hij zelden besproken in de termen die voor ons visueel worden geësceneerd in *Sanguine/Bloedrood*. In Goya's duistere werken die lijden of gruweldaden afschilderen, net zoals in het werk van Kienholz of Caravaggio's afwezige zelf-executie, bestaat er een diepe psychoseksuele dynamiek tussen beeld en kijker die ons allemaal tot gewillige voyeurs maakt – en daarom op de een of andere manier deelnemers aan het geweld. Dergelijke

werken, modern of klassiek, brengen ons rechtstreeks in de gedachtewereld van de barok, een periode die reikt naar een humane, tolerante verlichting aan de ene kant, maar waarin, aan de andere kant, het leven maar al te gemakkelijk en gruwelijk door de handen van de staat of kerk kon worden weggevaagd.

De manier waarop individuele kunstenaars uit de periode beelden maken, heeft een zekere ambivalente kwaliteit, een uitgesproken dualiteit die aanwezig is in afbeeldingen van extreem of geïnstitutionaliseerd geweld, een geënceneerd en geësthetiseerd aspect dat in sommige gevallen kan neigen tot seksuele verrukking of zelfs een ongepaste, duistere humor. Humor en seks, nu net zoals toen, zijn zoals Freud opmerkte krachtige afweermechanismen – het laatstgenoemde was nog steeds in staat ons te verrassen toen Nil Bejerot in 1973 een naam gaf aan wat nu in de volksmond het Stockholm-syndroom wordt genoemd. Het is dan ook geen verrassing dat kunstenaars zich terugtrekken uit de verschrikkingen van hun gevaarlijke tijden en enige betekenis, geruststelling, uitweg of plezier vinden door het geweld om hen heen te herconfigureren, of het nu gaat om de religieuze masturbatoire belofte van golven van extase, de bijna auto-erotische vroomheid van Zurbarán of Caravaggio's veel donkerdere innerlijke verhalen.

Caravaggio en Rubens zijn nauwelijks de enige referentiepunten voor een historische evolutie in Tuymans' begrip van de barok wanneer men naar de lijst van getoonde kunstenaars kijkt. Toch eisen beide een aanwezigheid, ook al zij het vluchtig, visceraal en buiten het hoofdgebeuren van de tentoonstelling om. Misschien is een van de redenen hiervoor dat ze intuïtief de eerste reactie van Luc Tuymans lijkt te illustreren voor het maken van een tentoonstelling over de barok: twee oude meesters waartussen een soort polaire spanning kon worden gecreëerd. Ze zijn misschien niet de meest voor de hand liggende schilderkunstige combinatie, toch is hun aanwezigheid in

Tuymans' reflectie op de barok volledig voelbaar: Caravaggio, de haast wilde liefhebber van een nieuw soort liminele staten of Rubens, de Antwerpse kunstenaar en een kunstenaar die ongetwijfeld een plaats heeft geschapen voor kunstenaars aan de top van de samenleving.

In *Sanguine/Bloedrood* zijn niet alle werken die je ziet in de tentoonstellingsruimte historische barokke werken, net zoals je in een Luc Tuymans-schilderij bijna nooit een afbeelding van de kunstenaar zelf ziet. Maar dat betekent niet dat ze op een bepaald niveau geen zelfportret zijn.

Ken Pratt is schrijver en redacteur.

Over de onzichtbaarheid van de kunst

Een essay van Bart De Baere

Bart De Baere

In pre-internettijden waren kunstenaars het vanzelfsprekende kompas om nieuw talent te vinden. Ook vandaag worden ze in die hoedanigheid gewaardeerd; kunstenaars worden steeds vaker uitgenodigd als curator van belangrijke biënnales. Ze kunnen onverwachte, vlijmscherpe perspectieven openen op en met kunstwerken die niet van hen zijn. Om diezelfde redenen worden ze sinds enkele decennia ook frequent uitgenodigd om hun licht te laten schijnen op en om te gaan met de meest uiteenlopende erfgoedverzamelingen, zowel artistieke als culturele, zowel etnografische als lokaal-historische. Kunstenaars worden daarbij ingezet als verwekkers van de *Aba-erlebnis*. Hebben ze zich eens te meer omgeschoold tot de scheppers van *Gesamtkunstwerke*? Zijn ze enkel sterren, te pas en te onpas opgeroepen door hun groupies die zelf onmachtig zijn om eigen beslissingen te nemen? Of is er nog iets anders aan de hand?

Beeldende kunst is een fenomeen van objecten die onderwerp zijn van een speculatie waarbij de zeventiende-eeuwse Nederlandse tulpenbollenrage klein bier is. Het zijn objecten die eeuwen- en mijlenver van hun plek van oorsprong toch nog geloofwaardig blijven, ook als ze worden ‘hervertoond’ onder heel andere omstandigheden dan aanvankelijk het geval was en voor doelen die weinig te maken hebben met de initiële. Beeldende kunst is daarnaast ook een capaciteit, degene die de kunstenaar ooit aan de dag legde om in de complexe omstandigheden van een welbepaald moment een

visuele zet te doen die vervolgens deel is geworden van dat fenomeen van objecten.

Het is deze capaciteit die ervoor zorgt dat kunstwerken buiten hun moment kunnen blijven bestaan. De beeldende intelligentie volgt immers geen discursief traject dat vervolgens trapje na trapje opnieuw kan worden afgelegd, zoals bij het analytisch, objectiverend rationalisme dat bouwt op gesystematiseerde verbale processen. Het complement daarvan in de westerse traditie, het beeldend denken, is veeleer een omgekeerde clusterbom; met een enkele slag wordt een eindeloos netwerk van verbindingen uitgeworpen. Die verbindingen betreffen zowel de wereldbeelden van het moment en speculaties over wat vooraf ging en wat zou kunnen volgen, als de meest pietluttige opmerkingen uit de directe ervaring van het ogenblik. Ze betreffen grootspraak en kleinschaligheid, de publieke sfeer en de intimiteit, verlangen en verlies, samenhang en diversiteit. Hier wijzen ze af, daar wijzen ze aan, elders verwijzen ze door. Het is deze veelheid van decisieve koppelingen die een kunstwerk buiten zijn plek van oorsprong en na zijn ontstaansmoment verder geloofwaardig laat zijn. Terwijl sommige verbindingen verloren raken, zet de specificiteit van de koppelingen immers aan tot het leggen van steeds nieuwe verbanden tussen het werk en de buitenwereld waarin het verzeild is geraakt. Het is alsof Alexander de Grote de Gordiaanse knoop niet enkel zou doorhakken maar hem vervolgens ook weer meteen in zijn originele toestand zou herstellen.

Deze mix van grote en kleine koppelingen is van alle tijden waaraan we het kunstbegrip toeschrijven. Terwijl het vanzelfsprekend onzin is om een grenslijn op datum te trekken tussen schone, moderne en hedendaagse kunst, zijn er toch twee eenduidig te onderscheiden tijdruimtes: de ene waarin kunst is ingebed in een maatschappelijke consensus, de andere waarin kunst zich tot de maatschappij verhoudt op basis van dissensus. In beide toont kunst een waaier van verbanden met zowel grote verhalen, als met momentane ervaringen – maarde gewichten liggen anders en zijn verschillend uitgedrukt.

Tijdens het ancien régime – en tijdens de bourgeoistijd die als erfgenaam dit regime wil verderzetten – is de betekenisgeving van kunst ingebed in de brede maatschappelijke consensus. Van de schone kunst uit deze periode kennen we eerst en vooral de maatschappelijke grote verhalen, het raster waarop het beeld rust. We weten dat er daarnaast ook concrete, incidentele verbindingen waren, al hebben we daaromtrent maar hier en daar aanwijzingen. Kunstenaars kunnen ook in dit regime dwarsliggers zijn, zoals Caravaggio zo overduidelijk was, en ze kunnen kritisch zijn. In 1998 ontdekte de Gentse stadsarchivaris Johan Decavele het achtergrondverhaal van het beroemdste kunstwerk van Vlaanderen, *De aanbidding van het Lam Gods*: de moord op een Bourgondische beambte door de broer van opdrachtgever Judocus Vijd. Als kandidaat-burgemeester van Gent moest deze een compenserende zet doen, *Lam Gods dat wegneemt de zonden der wereld*. van Eyck, hoveling aan het Bourgondisch hof, heeft dit zeker geweten. Het sterkt het vermoeden van Jan Hoet dat van Eyck bewust de beurs van de schenker het dichtst bij de toeschouwer heeft afgebeeld. De dissensus kan er in dit regime dus zijn, maar blijft ingebed in een consensueel verhaal.

In de twintigste eeuw – met een voorverhaal dat ergens in de negentiende start – ligt de zaak net omgekeerd. Kunstenaars kunnen de brede

maatschappelijke consensus voor hun visie wel nastreven en kunnen er na verloop van tijd in strak geredigeerde vorm zelfs deel van gaan uitmaken – denk aan Magritte, Mondriaan of Picasso – maar hun basisstatus tegenover het maatschappelijk draagvlak is die van dissensus. Steeds breder wordt zelfs de notie van een *avant-garde* gebruikt, een voorhoede, een groep die los van het maatschappelijk corpus opereert en de toekomst en de buitenruimte verkent. In de historische avant-garde voor de Tweede Wereldoorlog heeft deze een grensverleggende ambitie die evenwaardig is aan die van de grote ideologieën van die tijd. De naoorlogse avant-garde uit de tweede helft van de twintigste eeuw tracht eerder een erfenis verder te cultiveren als een eigen mogelijkhedenruimte. Kunst en maatschappij bestaan grotendeels naast elkaar.

De gevolgen van deze scheiding tussen de brede, maatschappelijke ruimte en de ruimte van de kunst zijn verregaand. Ze tonen zich in de vormgeving van de kunstwerken, maar ook in de uitdrukking van de bredere artistieke verbeelding van de kunstenaar, verbeelding waaruit de kunstwerken niet enkel voortkomen, maar die ook een eigen bedding ervoor moet scheppen, bij gebrek aan een vooraf gegeven draagvlak. Die buitenkant van de kunst waarin haar artistieke capaciteit resoneert, wordt daardoor een volwaardig complement ervan. De verhalen overwoeken het beeld, het kader wordt verzelfstandigd en de randen worden bewust op zich gethematiseerd.

Terwijl voorheen vele koppelingen geïmpliceerd waren in een artistieke praktijk die toch in eerste instantie stoelde op krachtige consensuele rasters, worden ze nu noodgedwongen geëxpliciteerd. Elke stap van de kunst – ook die buiten het eigenlijke kunstwerk – wordt op zich vormgegeven. De capaciteit van kunst laat op veel punten sporen na en neemt uiteenlopende posities in. Soms gaat het zelfs niet meer in eerste instantie om een ‘verbrede’ verschijning en haalt de ‘onzichtbare’, energetische dimensie

van kunst-als-capaciteit-op-zich zelfs de bovenhand op haar dimensie als beelden, objecten en andere zichtbare posities. Dat kan gebeuren als een vorm van negatieve theologie, zoals bij de eerste ‘anti-kunstbeweging’, het dadaïsme, maar net zo goed – omgekeerd – in een streven om de kunst effectief en programmatisch buiten zichzelf in de wereld te laten kantelen, zoals bij de kunstscholel Vkhutemas of Bauhaus die de hele menselijke omgeving integraal gestalte willen geven. In beide polen ontstaan radicale en sterke beelden. Toch zien noch de kunstenaars zelf, noch de publieke opinie deze als de centrale sleutels van de artistieke onderneming. Het gaat in de eerste plaats om een houding en die wordt in bepalende mate mee gedragen door een weefsel van anekdotes en een beschrijving van de omstandigheden. De verhalen overwoeken het beeld.

Het feit dat het maatschappelijk draagvlak geen gegeven feit meer is, zorgt er hoe dan ook voor dat kunstenaars steeds meer het kader voor hun kunst expliciet verzelfstandigd gaan vormgeven. Marcel Duchamp is niet enkel de verhalen van een fontein, zijn zwijgend schaken of zijn alter ego Rose Selavy, het is ook de werkelijkheid van een kunstenaar die een krachtige invloed uitoefende op het ontstaan van het MoMA in New York en die met zijn *Boîte-en-valise* het ultieme prototype maakte van de contextualisering door een kunstenaar van zijn werk. Ook in het ancien régime gaven kunstenaars aandacht aan de kadering van hun werk – Rubens zorgde ervoor dat hij octrooien, het toenmalige equivalent van copyright, verwierf voor gravures naar zijn eigen werk –, maar de avant-garde ziet zich er door haar zelfuitgeroepen precaire status toe verplicht om het hele apparaat dat kunst zichtbaar maakt zelf in handen te nemen. Ze richt niet enkel tentoonstellingen in, maar vindt ook radicaal vernieuwende presentatiewijzen, ze richt tijdschriften op en geeft die zelf vorm, ze eigent zich alle media toe waar ze de hand op kan leggen, affiches, uitnodigingen, kunstenaarspublicaties,... In de naoorlogse avant-garde worden deze artistiek

verzelfstandigde omkaderingsvormen elk genres met een eigen historiek. Niet alleen de titels van kunstwerken worden zo deel van het oeuvre, ook de titels van tentoonstellingen maken er vaak deel van uit; zij worden immers ook geïnformeerd door de artistieke energie en geven er omgekeerd voeding aan.

Deze verbredingen van de kunst buiten zichzelf beperken zich niet tot de vitale noodzaak van kunst om in de wereld te bestaan of van een omkaderend apparaat dat noodgedwongen in eigen handen wordt genomen. De randen van wat de kunst zelf is, worden ook bewust op zich gethematiseerd als een prikkelende mogelijkheid om het vormelijk spectrum van kunst te verbreden. Alles kán materiaal zijn – het eigen lichaam van de kunstenaar, gedrag, informatie, eten, de natuur, architectuur,... – en dus wordt alles waar een kunstenaar zich mee inlaat ook in enigerlei mate artistieke uitspraak. De kunstscène kijkt er immers naar als een mogelijkheid om inzicht te krijgen, en daardoor heeft dus ook de negatie van die mogelijkheid betekenis. *Zonder titel* is een van de meest gebruikte titels van de twintigste eeuw, en ‘zonder kaptones’ een van de meest gecultiveerde kunstenaarsposes. In zekere zin het meest ver gaand in dit *Erweiterter Kunstbegriff* zijn de kunstenaars van de relationele esthetiek zoals Rikrit Tiravanjit of Nico Dockx, die weliswaar de grensverleggende ethos van de historische avant-garde en de retoriek van Joseph Beuys hebben afgelegd, maar die zich er daarentegen levenslang op toeleggen om op allerhande manieren sociale interacties tot stand te brengen. De effectiviteit daarvan is misschien beperkt, maar wel reëel. De overgang tussen kunst en maatschappij is zo quasi-naadloos geworden, er zijn geen twee onderscheiden zichtbaarheden meer.

Als kunst dus niet meer uitsluitend door kunstwerken wordt bepaald, en zelfs niet meer noodzakelijkerwijs door kunstwerken, is het zinnig om te focussen op beeldende kunst als een capaciteit, als een onzichtbare kracht die in allerlei

Over de onzichtbaarheid van de kunst

verschijningsvormen en -momenten sporen kan nalaten. Het is precies door samenhangende keuzes dat een horizon wordt bepaald, en dat zo de mogelijkheid van het maken van een wereld wordt opgeroepen. Deze beeldende intelligentie wordt gericht door een scherp perspectief dat per onmiddellijk bepaalt wat goed is en wat slecht, en daardoor een positie maakt. Deze gerichte intelligentie kan een kunstenaar zowel inzetten om in een bepaald moment een visuele zet te doen die een onvergetelijk beeld wordt, als om een complexe context vorm te geven tot een levensvatbare mogelijkheid van kunst, en zelfs om de kunst als vorm te verdonkeren, om haar capaciteit te evoceren.

Kunst is altijd tegelijkertijd zichtbaar en onzichtbaar, fenomeen en capaciteit.

**Bart De Baere is Algemeen & artistiek
directeur van het M HKA**







Colofon

Deze publicatie verscheen ter gelegenheid van de tentoonstelling *Sanguine/Bloedrood*.
Luc Tuymans on Baroque, georganiseerd in het M HKA, Antwerpen, van 2 juni tot en met
16 september 2018. De tentoonstelling is een gezamenlijke organisatie van het M HKA,
Studio Luc Tuymans, het KMSKA en Fondazione Prada.

TENTOONSTELLING

Curator:

Luc Tuymans

Productie:

Vicky Dechamp, Ghislaine Peeters

Werfleiding:

Georges Uittenhout

M HKA Ensembles:

Evi Bert

Bemiddeling:

Kaat Vannieuwenhuyse

Communicatie:

Madiken Verboven, Els Verhaegen

Pers:

Bert De Vlegelaer

Grafisch ontwerp:

Christophe Clarijs

Stagiaires:

Phaedra Berkvens, Marta Masiero,
Veronica Vallani

PUBLICATIE

Coördinatie:

Bert De Vlegelaer

Auteurs:

Bart De Baere, Danny Ilegems, Ken Pratt,
Éric Suchère, Nico Van Hout, Hans Willemse

Redactie:

Bert De Vlegelaer, Jeroen Verelst

Vertalingen:

Isabelle Grynberg, Michael Meert,
Hilde Pauwels

Fotografie:

Christine Clinckx

Grafisch ontwerp:

Christophe Clarijs

ISBN 9789072828590

D/2018/4828/3

CATALOGUSNUMMER: 196

Alle rechten voorbehouden

© 2018 M HKA, de auteurs en
de kunstenaars

DANK AAN

Luc Tuymans

Vanessa Van Obberghen

Bram Bots

LA Louver Gallery

Vicky Dechamp

Hotel Franq

Alle kunstenaars

Alle bruikleengevers

Fondazione Prada

Miuccia Prada

Patrizio Bertelli

We hebben ernaar gestreefd de wettelijke toepassingen
betreffende copyright toe te passen. Wie desondanks
ten onrechte niet vermeld werd, of wie denkt nog
rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht zich tot
de uitgever te wenden.

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave
mag worden veeelvoudigd en of openbaar gemaakt,
door middel van druk, fotokopie, microfilm, of op
welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaandelijke
schriftelijke toestemming van de uitgever.

M HKA

Leuvenstraat 32
2000 Antwerpen
+32(0)3 260 99 99
info@muhka.be
www.muhka.be

Team

Algemeen en Artistiek Directeur:

Bart De Baere

Zakelijk Directeur:

Dieter Vankeirsbilck

Team:

Jürgen Addiers, Raoul Amelinckx,
Fadil Ayoujil, Katrien Batens,
Lotte Beckwé, Giulia Bellinetti, Evi Bert,
Maya Beyns, Leen Bosch, Els Brans,
Josine Buggenhout, Veerle Bydekerke,
Tom Ceelen, Ann Ceulemans,
Riyad Cherif Chaker, Celina Claeys,
Christophe Clarijs, Christine Clinckx,
Ingeborg Coeck, Leen De Backer,
Bert De Vlegelaer, Jan De Vree,
Martine Delzenne, Liliane Dewachter,
Kunchok Dhondup, Frederic Diependaele,
Dirk Dumoulin, Nav Haq, Marco Harmsen,
Abdelhouahed Hasnaoui, Ria Hermans,
Sabine Herrygers, Joris Kestens,
Nico Köppe, Anders Kreuger, Renild Krols,
Christine Lambrechts, Hughe Lanoote,
Viviane Liekens, Natalie Meeusen,
Ghislaine Peeters, Argyri Platsa,
Marleen Reijmen, Gabriëla Rib,
Anja Isabel Schneider, Marte Sommen,
Jan Stuyck, Henk Willem Summerville,
Georges Uittenhout, Jos Van den Bergh,
Chris Van den Broeck, Ria Van den Broeck,
Frank Van der Kinderen, Sarah
van Hapert, Chantal Van Hauter,
Piet Van Hecke, Kaat Vannieuwenhuyse,
Roel Van Nunen, Gerda Van Paemele,
Lutgarde Van Renterghem,
Marjon Van Waelvelde, Madiken Verboven,
Els Verhaegen, Lot Wens, Ina Weyers,
Hans Willemse, Abdel Ziani

Raad van Bestuur

Voorzitter:

Herman De Bode

Ondervoorzitter:

Yolande Avontroodt

Bestuurders:

Joy Donné, Annick Garmyn, Vasif Kortun,
Katrien Mattelaer, Frederik Swennen,
Jan Rombouts, Liesbet Sommen,
Eugene Tan, Toon Wassenberg

Regeringsafgevaardigden

**Afgevaardigde van de Vlaamse minister
bevoegd voor Cultuur:**

Kristina Houthuys

**Afgevaardigde van de Vlaamse minister
bevoegd voor Financiën en Begroting:**

Karin Heremans

**Het M HKA is een initiatief van de Vlaamse
Gemeenschap en wordt gesteund door
Stad Antwerpen, Klara, H ART, De Olifant
en Allen & Overy**



M HKA

Leuvenstraat 32
2000 Antwerpen
+32(0)3 260 99 99
info@muha.be
www.muha.be