

DE NADRUK

-KASKA-dko MAART 2023-

De Nadruk

is een tijdschrift dat aandacht besteedt aan zowel historische als hedendaagse uitingen van kunst en cultuur

De Nadruk

verschijnt enkel in fysieke vorm en legt de nadruk op vaak minder bekende of vergeten uitingen van kunst en cultuur

De Nadruk

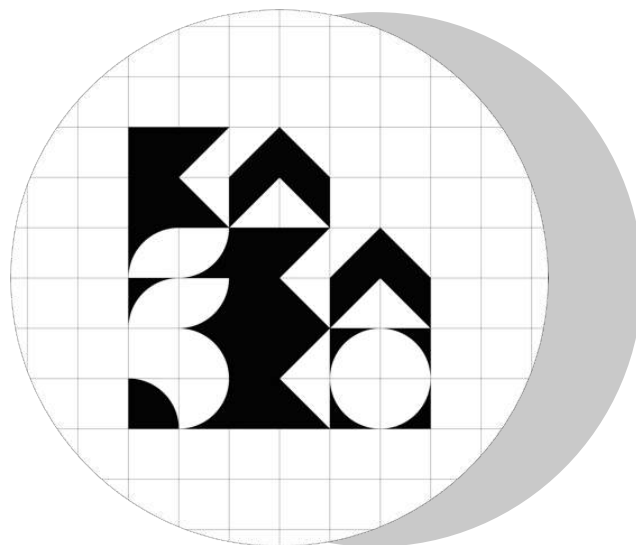
op beeldende kunst op performance kunst op boeken, happenings, mode en muziek

De Nadruk

is een uitgave van de studenten Kunstrecensent en Kunstexploratie o.l.v. Stefan Wouters



Bart Van Dyck, Belgium Performance Festival II



Waren de goden performers? Een terugblik op De Nadruk

Stefan Wouters, docent KASKA-dko

We schrijven 20/12/2022. Het was een druilerige, donkere dinsdagavond. De weergoden waren ons slecht gezind. Op het eerste gezicht niet het meest uitgelezen moment om een nieuw kunst- en cultuurtijdschrift voor te stellen.

Niet getreurd, de bevalling van Maria liep in het begin ook niet van een leien dakje. Maar de miserie in het stalletje werd snel vergeten toen er van heinde en verre drie (wijze) koningen op afkwamen. Hier kunnen we een duidelijke parallel trekken met de geboorte van De Nadruk. Drie grote namen uit de Belgische kunstwereld verschenen ten tonele en brachten een performance in de Black Box/White Cube van het KASKA-dko. Het volk stroomde toe om deze drie goden live aan het werk te zien. De eerste god - of is het eerder de sater van de satire - heet Idris Sevenans. Dat het hier wel degelijk om een bovennatuurlijke kracht gaat, bewijst een foto die genomen werd tijdens zijn performance. Hoewel we weten uit de Griekse mythologie dat goden dynamische wezens zijn en dat zij nooit verouderen, verjongt Sevenans bij elke nieuwe editie van De Nadruk, wat toch wel vrij ongezien is binnen het godendom. In de eerste editie staat hij nog geboekstaafd als 40 jaar, nu is hij 30 jaar! Het is wel zo dat hij fysisch niet lijkt te veranderen. Sater Sevenans had door zijn bovennatuurlijke conditie als eerste het inzicht dat De Nadruk zo snel mogelijk gearhiveerd moest worden voor het nageslacht, voor

de gewone sterveling zoals u en ik (die helaas wel verouderen). Kosten noch moeite werden gespaard voor de archivering. De sater sjouwde door wind en regen een professioneel kopieerapparaat - zoals je ze aantreft in de meeste kunst- en hogescholen - over de Grote Markt van Antwerpen tot in de diepste regionen van de Black Box, en dit nog wel op een sjofel karretje. Een performance op zich. De sater grinnikte en zag dat het goed was. Nadien fotokopieerde Sevenans De Nadruk zorgvuldig en stak elke kopie netjes in twee ringmappen. En zo werd ook De Nadruk onsterfelijk. Een aantal stervelingen die liever het zekere voor het onzekere namen, begonnen zich al gretig in het krantje te verdiepen. Ondertussen was een andere god, Mikes Poppe, begonnen met een voor aardbewoners onzichtbare tekst te schrijven op een groot vel papier dat hij op een zelfgemaakt podium had gekleefd. Poppe maakte ooit deel uit van een gezelschap theatergoden - of waren het engelen - die in de hemel aan het rebelleren waren, met als opperengel Jan Fabre die later in het echte leven een nog diepere val maakte. Brueghel de Oude heeft daar ooit nog een schilderij over gemaakt, wellicht onder invloed van Bosch, of misschien waren het hallucinaties na het eten van besmet rogge. Aartsengel Poppe had zijn zwaard aan de kant gezet en heeft heden ten dagen een reputatie opgebouwd voor bovennatuurlijke uithoudingsperformances. De langstdurende Belgische performance staat dan ook op zijn naam

(Kunstenfestival Watou, 2022). Toegegeven, de strijd met andere performancekunstenaars is ongelijk, tegen de goden kan je nu eenmaal niets beginnen. Het goddelijke gezelschap (technisch gezien zijn saters halfgoden, die geen tempeltjes kregen om vereerd te worden, en engelen 'slechts' boodschappers van de goden) kreeg versterking van een van de pioniers van de Belgische performancekunst: Ria Pacqué. Haar dartelende speelsheid, haar eigenzinnigheid en de kleuren van haar kledij verraden dat zij duidelijk een van die andere chthonische goden is: een nimf. Zoals alle nimfen trekt ze zich graag terug in de eenzaamheid van het woud en in het gebergte, wat stil gepens en zoete dromerij uitlokt. Pacqué had zich dan ook - niet verwonderlijk - tijdens de voorstelling van De Nadruk verscholen in een niche, waar ze worstelde met haar eigen kwelgeest ("I can't draw"), maar uiteindelijk toch tot nieuwe, onuitgesproken inzichten kwam. En zoals u weet, waar nimfen en saters rondhangen, is Bacchus nooit veraf "Now is gone", zou Wout Vercammen hebben gedeclameerd.

Veel kijk- en leesplezier met de tweede editie!



De lancering & performances door Ria Pacqué, Mikes Poppe, Idris Sevenans



Een terugblik op De Nadruk

Fotoreportage



Linkerpagina boven:

Idris Sevenans

Linkerpagina onder:

Ria Pacquée

Boven: Mikes Poppe, Francis Vanhoutte en Zoë Michiels achter de bar.

Onder: Mikes Poppe

De Nadruk kwam tot stand door:

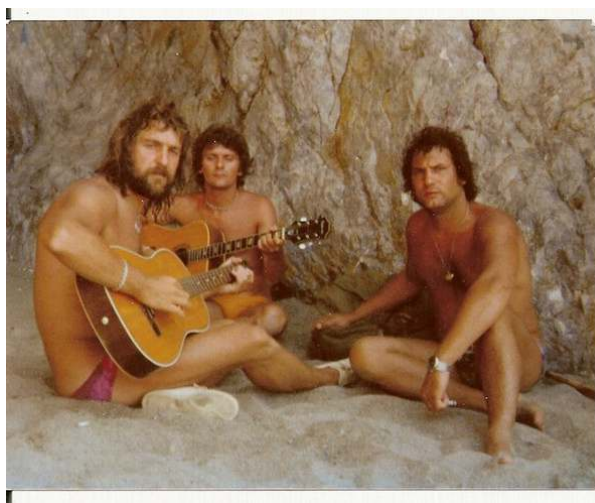
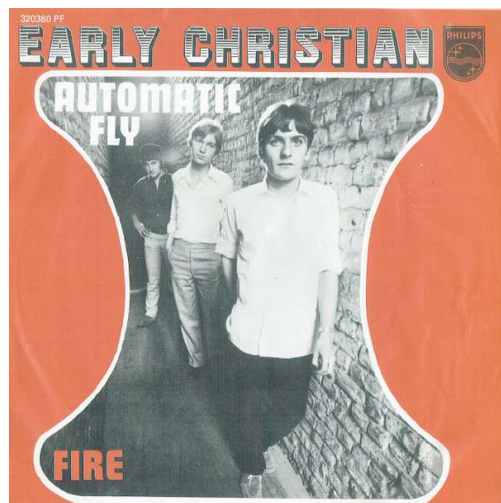
Stefan Wouters
Frank Verlie
Anne Bruyns
Romy Dekens
Ingrid Vandermaesen
Marc Van Kessel
Francis Coppé
Magda De Bruyn
Ludo Dehertogh
Barend De Reu
Marc Van den Bergh
Wim Van de Vijver

Met dank aan:

Francis Vanhoutte
Bart'd Eyckermans
en het hele KASKA-dko team

MARC MORLOCK: een muzikpionier op zoek naar kosmische harmonie

Stefan Wouters, docent KASKA-dko; Wim Van de Vijver en Marc Van Kessel, Kunstrecensenten



De geschiedenis van de Belgische popmuziek is nog niet geschreven. Vele muzikanten voelen zich geroepen, maar weinigen zijn uitverkoren. De meesten komen in de vergeethoek terecht. We kunnen niet iedereen terug in de schijnwerpers plaatsen, maar we doen toch een eerste, bescheiden poging met het boeiende levensverhaal van Marc Morlock (Wilrijk, 14/11/1951).

Het verhaal van Marc Mens, beter bekend onder de artiestennaam Marc Morlock, leest als een saga. Na jarenlang timmeren aan een muzikale 'road to fame', met wisselend succes, stapte hij moegestreden, en enigszins teleurgesteld uit het muziekwereldje om zich op latere leeftijd toe te leggen op de theosofie. Wij mochten met hem - in zijn sappig Antwerps dialect - mee op een trip 'down memory lane'. We reisden van een achteraf repetitie-lokaaltje in de jaren zestig naar een harmonieuze 'nieuwe werkelijkheid' anno 2000.

We spreken midden jaren zestig. De Beatles veroverden de wereld en jonge popgroepjes schoten als paddestoelen uit de grond. 'Peace, love and happiness' beheersten een deel van het moderne, westerse leven. Zoals veel teenagers, begreep Morlock al vlug dat de snelste weg om aan een liefje te geraken via het podium liep. Zo begon hij op 14-jarige leeftijd met enkele vrienden te playbacken op Beatles-nummers, met piepschuimen gitaar in de hand en een platendraaier verstopt achter de bakken bier. The **Monomaniacs** waren geboren. De jongens hadden de rollen netjes verdeeld, en misschien ook reeds de meisjes. Marc 'speelde' Paul McCartney, de bassist van dat groepje uit Liverpool. En de meisjes vonden dit allemaal geweldig. Dat er niets uit de gitaar of keel van Morlock kwam, speelde geen rol, want op een podium wordt elke puistige adolescent een regelrechte adonis. Missie geslaagd en muziek werd Marcs roeping.

Op zijn zeventiende werd hij ook écht bassist bij de groep **Early Christian**. Met Early Christian repeteerde Morlock in 'De Bakkerij', een voormalige industriële bakkerij aan de Oude Beurs te Antwerpen. Dit pand werd ook gebruikt als repetitielokaal door groepen als **5th Ball Gang** en **Life**. De Bakkerij was een Antwerps epicentrum van musicerend 'langharig,

werkschuw tuig' en van beeldende kunstenaars in spe, zoals Stevv Steenhoudt, Jan Putteneers en Tone Pauwels.

Morlock herinnert zich uit deze periode dat Fred Bervoets - toen een beginnend kunstschilder die een atelier betrok schuin tegenover De Bakkerij - op een bepaald moment erin slaagde om een groot schilderij te verkopen. Het werk was zo groot dat het niet door de deur van zijn atelier kon. Bevriende kunstenaars zoals Wout Vercammen en Morlock hebben hem dan geholpen het gevaarte door het raam te hijsen. Morlock speelde in die periode met het idee om bij elk schilderij van Bervoets een passende song te schrijven, en dat nummer samen met het doek te koop aan te bieden. Een idee dat helaas een stille dood gestorven is.

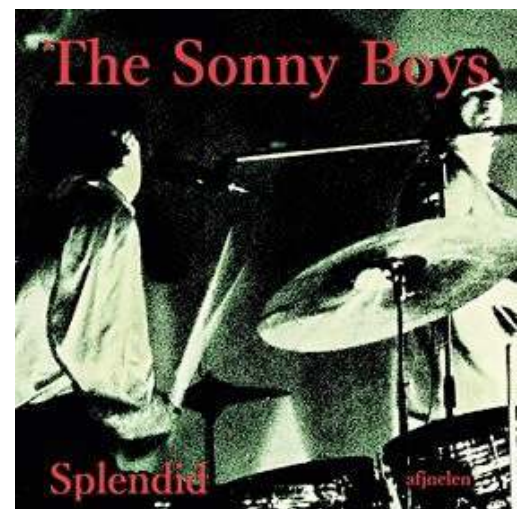
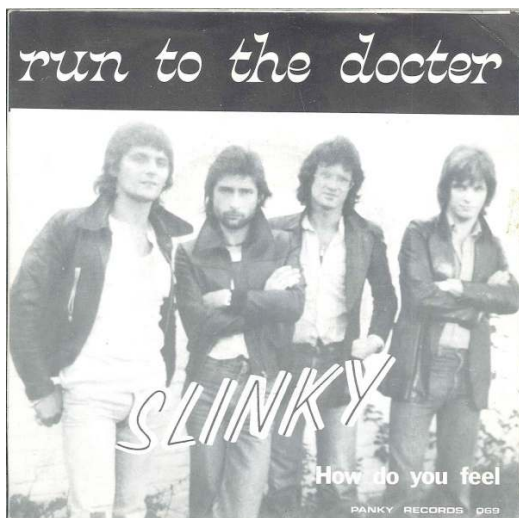
In De Bakkerij kwam ook talentscout Hans Custers regelmatig over de vloer. Hij was op zoek naar nieuw talent voor een van de grootste platenlabels uit die tijd: Philips. Custers zag het talent van Morlock en spoorde hem aan om met zijn band mee te doen aan een prestigieuze muziekwedstrijd, georganiseerd in het toenmalige Woluwe Shopping Center. Morlock en kompanen namen vlug een muziekcasette op - zo werkte dat toen - met een zelfgeschreven nummer en stuurden dit op. Hun muziek werd opgemerkt en ze werden in Brussel uitgenodigd om deel te nemen aan de preselecties en, in de woorden van Morlock: "Het was direct bingo!"

Ze wonnen de wedstrijd. De eerste prijs bedroeg 50 000 Belgische frank (ongeveer 1 250 euro, wat toen een enorme som was) en kregen een platencontract aangeboden bij Philips, waardoor ze in 1969 een singeltje uitbrachten. Hierop stonden de nummers *Automatic Fly* en *Fire*. Nu een begeerd collectors item. Early Christian werd ook gevraagd om in de Handelsbeurs van Antwerpen het voorprogramma te verzorgen van een van de toenmalige topacts: **Chicago Transit Authority**. Voor de jonge band werd het optreden echter een regelrechte catastrofe, en dit nog wel voor een stampvolle zaal. Hun instrumenten waren niet compatibel met het professionele materiaal van Chicago Transit Authority, waardoor het optreden in de soep draaide. En zo kwamen de 'Vroege Christenen' recht van de hemel in de hel terecht en bleef het bij dat ene plaatje.

Morlock werd daarna opgeroepen om zijn (toen nog verplichte) legerdienst te vervullen. Hij werd in Duitsland gestationeerd. Maar de muzikale microbe bleef kribbelen en bij zijn terugkeer contacteerde hij Dan Tritonian, de vroegere Early Christian gitarist. Ze smeedden nieuwe plannen, maakten nieuwe nummers en stuurden nieuwe cassettes op. Ze repeteerden nu onder de naam **Jinx**, en opnieuw in De Bakkerij. Hans Custers kwam ook weer langs. Een tweede kans leek geboren te zijn. Jinx mocht nu een demo opnemen in de Reward studio te Schelle en de band kreeg een contract van zes maanden bij Pink Elephant, het pop-platenlabel van muziekmaatschappij Dureco. Een Nederlands platenlabel dat toen ook grote groepen als **Shocking Blue** en **Oscar Harris** onder contract had. Jinx kreeg dan ook de stempel van Nederpop (Nederlandse popmuziek) opgedrukt, wat ze, als Belgen, eigenlijk niet waren. Ze namen daar enkele singles op, onder het luisterend oor van gerenommeerde producers als Jacques Zwart (Nederlandse ex-zanger en gitarist van de beatgroep **Het**, met als hit *Ik heb geen zin om op te staan*), J. Vincent Edwards (Britse zanger gekend voor onder meer de hitmusical *Hair*) en Sylvain Vanholme (Belgische muzikant gekend van **The Wallace Collection** en later ook actief in **Two Man Sound**, samen met Lou Deprijck). Morlock liep in de schijnwerpers en kreeg aanbiedingen om zijn muzikale carrière verder uit te bouwen in Engeland en zelfs in Amerika. Door zijn contract bij Hans Custers was hij echter gebonden aan België en Nederland. Erger nog, de vier uitgebrachte singles van Jinx flopten. Een van de oorzaken was dat de platenmaatschappijen te veel groepen tegelijk wilden lanceren, waardoor ze niet aan iedereen evenveel aandacht konden besteden. Jinx was bovendien ook slachtoffer van de slechte distributie van hun platen, van slecht getimede promo, en van de beruchte 'kleine lettertjes' in hun contracten.



MARC MORLOCK: een muzikpionier op zoek naar kosmische harmonie



Maar hier eindigt het verhaal niet. Na Jinx speelde Morlock in 1979 als bassist-zanger bij de Antwerpse pop- en rockgroep **Slinky**. Ze maakten een single *Run to the Doctor* [sic], een nummer geschreven door Charles Van Den Bossche, met op de B-kant *How Do You Feel* van de hand van Morlock zelf. Dit singeltje was atypisch voor Slinky en hoort eerder thuis in het punk-genre. Voor Morlock was deze zisprong niet zo vreemd, want hij had de opkomst van de Antwerpse punkscene van dichtbij meegemaakt. Zo was hij een fan van de Antwerpse **Kids** (de toenmalige Antwerpse punkband bij uitstek) en adviseerde hij zelfs zanger-gitarist Ludo Mariman hoe zij met Sabam moesten omgaan (of niet omgaan, zoals het echte punks betaamt!). Over dat ene jaar bij Slinky is Morlock heel kort, maar wel erg positief: "We hebben daar veel fun gehad. We hebben gewoon een punknummer gemaakt voor de lol en de platenfirma heeft dat toen opgenomen."

Slinky had echter te weinig optredens, wat financieel onhoudbaar werd. Wanneer Morlock een uitnodiging ontvangt om als bassist bij de groep **Splendid** te komen spelen, is zijn beslissing dan ook snel gemaakt. Splendid (voorheen **The Sonny Boys**) was een zeer populaire band uit Essen die een mengeling van rock, blues en melodieuze hardrock bracht. Ze traden constant op zowel in België als in Nederland. Het veelvuldige toeren met de band begon echter te wegen op Morlock en hij verliet de band. Hij wou enkel nog liedjes schrijven voor anderen.

Ondertussen werd de groep Slinky door Charles Van Den Bossche omgevormd tot **Filet d'Anvers**, een groep die louter in het Antwerps zong. Een dialectdiscipline die Morlock nauw aan het hart ligt en die hij later ook nog enkele malen zou beoefenen in verschillende groepen. Zo bracht hij onder de veelzeggende artiestennaam **Pif-Pouf-Paf** vier singles uit, waaronder *Mijn klein, lief woefke*. De afzetmarkt voor plaatjes gezongen in het Antwerps dialect is uiteraard beperkt, en er moest op een gegeven moment ook brood op de plank komen. Vandaar dat Morlock aan de slag ging als muzikaal entertainer bij zowel Club Med als in de Ten Bel vakantie-centra op Tenerife. Voor dit internationale publiek begon hij regelmatig ook Franse nummers te schrijven. Op vraag van de platenmaatschappij bracht hij in 1981 *Faire l'Amour* uit, zijn eerste Franse single. Daarop volgden nog enkele, meer commerciële projecten waarbij hij zich liet begeleiden door twee danseressen/zangeressen (**Marc Morlock and his Ladies**). Zijn grootste Franstalige hit *Je suis content* scoorde hij in 1982, met verschillende televisie-optredens en vele verplaatsingen tot gevolg.

Voor het vele toeren lag hem nog steeds niet, waardoor hij een eigen opname-studio liet bouwen en, samen met enkele bevriende studio-muzikanten, de groep **Fade Out** oprichtte. Ze maakten enkele New Beat singles en hadden daarmee beperkt succes in 'radio-actieve' dance-kringen. Hij maakte ook, samen met **Will Ferdy**, *Lied voor Yasmine* (2011), een

eerbetoon aan de in 2009 overleden zangeres. Marc voelde zich echter steeds minder en minder thuis in de muziekbusiness en besloot resoluut te stoppen met alles wat met muziek te maken heeft.

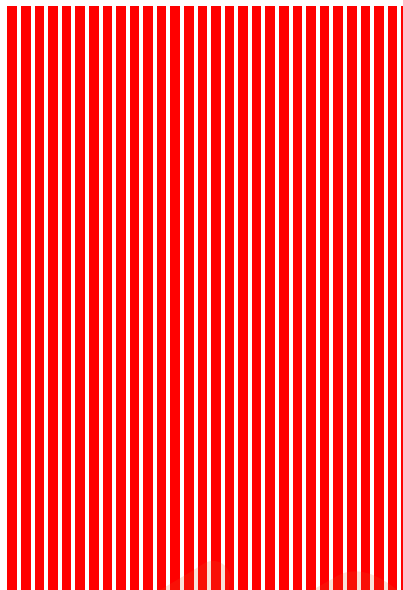
Hij begon zich erg te verdiepen in theosofie en in esoterie, de kennis van alles wat je niet kan zien. Op basis van de boeken van Alice Bailey vond hij zo de weg naar een Nieuw Tijdperk. Bailey's theorie 'Exploratie en Transformatie via de zeven kosmische stralen' zorgt voor een nieuw elan in Marc zijn leven. Het geeft hem de handvaten om zichzelf, zijn medemensen en de wereld te doorgronden. "Want alles," beweert hij, "is frozen spirit."

Morlock is niet meer actief bezig met muziek, maar hij beluistert nog wel (hedendaagse) muziek. Hij vindt dat er momenteel straffe muzikanten aan het werk zijn - misschien meer dan vroeger zelfs - maar merkt kritisch op dat er in de muziekwereld een gebrek is aan sterke persoonlijkheden met authentieke emoties. Morlock is daarnaast ook nog druk bezig met zijn rijk muzikaal verleden op You Tube te plaatsen: een ware reis doorheen de tijd van een halve eeuw Belgische pop- en rockgeschiedenis.



Interview met Bart Vanderbiesen

In de vorige editie van De Nadruk vertelde Bart Vanderbiesen over de ontstaansgeschiedenis van Base Alpha en de Ballroom Gallery. In dit tweede deel komen we veel te weten over wat er zich achter de schermen van de galeriewereld afspeelt.



We beginnen meteen met een persoonlijke vraag. Stel dat bepaalde werken van een kunstenaar goed verkopen. Ga je hem of haar dan aansporen om in die stijl verder te werken, of laat je de kunstenaar begaan?

Ik zal nooit iemand zeggen wat hij of zij moet doen, maar ik denk dat een heel commerciële galerie dat soms wel doet. Zo had ik een kunstenaar tegen wie ik zei: "Je krijgt een solo op Art Brussels, dus je hebt een half jaar de tijd om uw booth bijeen te schilderen." En hij vroeg: "Wat zou je graag hebben dat ik maak?" Dan zijn we samen gaan zitten en ik heb gezegd: "Als je kijkt wat er verkocht is van alle werken die je hebt geschilderd, daaruit kan je je conclusies trekken." En dat waren relatief kleine werken van tachtig op een meter, die ingelijst waren, en die vooral grafische elementen bevatten met veel blauw erin. Op een bepaald moment zei hij: "Bart, ik ben keihard aan het werken voor Art Brussels, kom een keer kijken. Ik ben benieuwd wat je ervan vindt." Die werken waren gigantisch groot, niet ingelijst, en er was nergens blauw te bespeuren, allemaal verschillende formaten. Ik dacht keigoed, hij is gewoon voor zijn eigen gevoel gegaan en wist nu wel waarom hij dit deed. Als ik had gezegd "maak een reeks van dat formaat met veel blauw", dan hadden we misschien tien schilderijen verkocht i.p.v. zeven, maar ik vind niet dat ik dat moet opdringen. Als het nieuwe werk echter te ver afwijkt van waar we gestart zijn, of het is niet mijn goesting, of het werkt commercieel echt niet, of de positieve samenwerking gaat hierdoor averechts werken, dan moet ik dat wel ter bespreking kunnen brengen, en kan het zelfs zijn dat ik de samenwerking moet stoppen. Zo heb ik met een kunstenaar een hele discussie gehad. Hij maakte zowel abstract als figuratief werk. Hij had de neiging om, als één van de twee stijlen begon te verkopen, deze links te laten liggen en dan begon hij zich op de andere stijl te concentreren. Vanaf het moment dat die stijl begon te verkopen, flapperde hij weer terug. Daar begon de discussie. Ik moet als galerist ergens een keuze kunnen maken, het is niet dat ik iemand verplicht het ene of het andere te doen, maar als ik internationaal, via beurzen, iemand wil promoten dan moet het wel ergens herkenbaar zijn voor de klanten. Het is een pluspunt als bijvoorbeeld potentiële kopers in Londen het werk van een kunstenaar herkennen dat ze het jaar ervoor in Brussel hebben gezien. Maar deze kunstenaar veranderde ineens van monotone, blauwe werken naar riddertekeningen, wat niemand aan elkaar gaat linken. Dus ik heb toen gezegd: "Ik als galerie maak de beslissing om op beurzen enkel abstract werk te tonen." Dat is bij hem in het verkeerde keelgat geschoten. Hij vatte dit op alsof ik zijn figuratieve werken slecht vond. Ik heb nochtans drie werken van hem gekocht en dat zijn allemaal figuratieve werken. Dus zijn gevoel was fout

en dat is tot een discussie gekomen. Maar ik heb hem niet verplicht om een stijl te kiezen. Ik heb gezegd: "Ik zal één van de twee stijlen kiezen voor mijn parcours, voor ons parcours." Hij is, nadat we uiteengegaan zijn, naar een andere galerist in Brussel gegaan, waar hij alleen maar figuratief werk toont: ridders en "renaissancetekeningen". Onze relatie is intussen trouwens hersteld. Hij vertelde me dat die galerie heel de tijd van die riddertekeningen willen hebben, omdat die goed verkopen. Zelfs bij een topgalerie stelt die discussie zich blijkbaar. Nu wil hij - koppig als hij is - terug abstract werk gaan maken.

Het is algemeen geweten dat standplaatsen op beurzen heel duur kunnen zijn. Loont het dan nog om mee te doen aan beurzen?

Ik heb die standplaatsen altijd gezien als een soort dure advertentieruimte voor de galerie. Je hebt op een paar dagen tijd heel veel potentieel cliënteel, daarom zijn beurzen machtige spelers. Er zijn ook beurzen die redelijk goedkoop zijn. Art Rotterdam bijvoorbeeld is één van de goedkoopste beurzen, die zit rond de 8 000 euro voor 25m². Art Brussels daarentegen die zitten? nu, zonder extra kosten, op 24 000 euro, wat toch wel veel geld is. Als ik puur uit de kosten wil geraken, moet ik daar al voor meer dan 50 000 euro kunnen verkopen. De rekening op het moment zelf maken, doe je beter niet, want dan doe je de boeken dicht. Maar als ik het jaar daarna dat geld terug heb verdiend, dan is het voor mij een geslaagde beurs geweest. En als er iets extra overblijft, dan is het voor mij een heel goed jaar geweest. Vorig jaar is dat maar voor het eerst gebeurd met Art Antwerp in het Bouwcentrum, wat georganiseerd werd door Art Brussels. Op die beurs voelde ik voor het eerst dat ik geld aan het verdienen was, een raar gevoel. Bijna alles was verkocht op de vernissage zelf. Maar ik doe evengoed beurzen waar ik ter plaatse niets verkoop, maar maanden erna wel door de contacten die ik daar heb gemaakt.

Over welke bedragen spreken we?

Een sculptuur van Nadia Naveau kost bijvoorbeeld 50 000 euro. De meeste mensen moeten wel eventjes nadenken over 50 000 euro. Als je in een categorie zit zoals Zwirner of Hufkens, waar het goedkoopste werk 400 000 euro kost, dan weet je dat die prijs voor dat publiek maar een klein bedrag is. Maar in het segment waarin de meeste Belgische galleries zich bevinden is 50 000 euro al een stevig bedrag. Een beursrepresentatie voor jonge galleries is belangrijk, omdat het cliënteel van die hele grote galleries ook aanwezig is op beurzen. Misschien is het nog belangrijker voor jonge galleries om aanwezig te zijn dan voor de grote galleries.

Er bestaat ook zoiets als kunst kopen op afbetaling. Zijn er veel mensen die kunst afbetalen?

Kunst Aan Zet is gebaseerd op de kunstkoopregeling in Nederland, waar ze de kunstmarkt wilden stimuleren op een jong niveau, zowel de kunstenaar als de verzamelaar. Je kon daar een renteloze lening nemen om een kunstwerk op een aantal jaren of maanden af te betalen. In Nederland heeft dat heel goed gewerkt en in Engeland werkt dat ook fantastisch goed, maar in België zijn ze daar een jaar of vier geleden mee begonnen en dat werkt langs geen kanten. Eind dit jaar gaat dit project terug de kast in. Want een Belg heeft van thuis uit meegekregen: "Je leent alleen voor een huis en voor een auto." In Nederland nemen ze het Amerikaanse systeem, waar alles op krediet is, veel makkelijker over.

In de professionele literatuur wordt sterk aangeraden om met contracten te werken. Werkt u met contracten?

Nee. In het hoogste segment gaat het uiteraard wel met contracten. In de lagere segmenten wordt er soms ook met contracten gewerkt, maar dat geeft alleen maar zever. Wij kunnen staan wapperen met het contract, maar als de kunstenaar het niet naleeft, wat dan? Ook als een galerie ergens iets op papier heeft gezet dat hij/ zij uiteindelijk niet kan waarmaken, dan kan de kunstenaar het contract bovenhalen en de galerie hierop wijzen. Voor mij is de relatie galerie-kunstenaar gebaseerd op vertrouwen, een soort 'gentleman's agreement'. Het is zoals in een huwelijk, zolang het goed gaat, is alles in orde, maar vanaf het moment dat het niet goed gaat, is dat contract alleen maar zever. Ik denk trouwens ook niet dat Tim Van Laere met contracten werkt. De meeste galleries hier in Antwerpen - en ik ken ze heel goed - werken zo en dat verloopt heel correct. Er bestaat zoiets als een deontologische code die nageleefd wordt. Het zijn onuitgesproken, ongeschreven codes. Bijvoorbeeld dat een galerist eerlijk handelt ten opzichte van zijn kunstenaar, dat hij die correct betaalt, dat hij die correct vertegenwoordigt en zo verder. Dat je uw 'primary market' vooropstelt en niet overschakelt op de 'secondary market'. Als je niet correct handelt, ga je snel door de mand vallen. Kunstenaars praten heel graag met elkaar op café. En ja soms vang ik wel eens dingen op dat je denkt "Dat had ik niet verwacht bij die galerie." Wat ik het snelste opvang is wanneer een nieuwe galerie, die nog niets heeft bewezen, toch met contracten afkomt. Dat vindt iedereen verschrikkelijk. Dat zet mensen vast en kunstenaars moeten kunnen groeien, zoals galleries moeten kunnen groeien.

Wat bedoelt u met 'primary' en 'secondary market'?

Primary market is rechtstreeks vanuit het atelier van een levende kunstenaar naar de markt. Secondary market is inkopen van overleden kunstenaars. Tim Van Laere bijvoorbeeld is primary market en Ronny Van de Velde is secondary market.

Zijn er kunstenaars waarvan u spijt heeft dat u ze niet heeft kunnen vertegenwoordigen?

Rinus Van de Velde. Die kende ik al van toen hij nog op Sint-Lukas zat. Wij hebben een heel goed contact. Ik heb daar een paar kleine tekeningen van gekocht, voor 50 euro, maar ik voelde dat toen niet en ik voel dat eigenlijk nog altijd niet. Hoewel ik hem een hele aimabele kerel vind. Bij wie ik achter het net heb gevist, is Charlene Thiberghien, die nu bij Sofie Van de Velde zit en die net een solotentoonstelling heeft gehad op Artissima. Ik had met haar een tentoonstelling in de galerie en vroeg haar om met mij in zee te stappen, maar ze zei: "Ik heb die vraag ook van Sofie gekregen en ben daar op ingegaan." Als je iedereen zou kunnen strikken die je wilt hebben, dan heb je wel een leger van 300 assistenten nodig. Nu staan er 10 mensen op mijn lijst. Wat voor een eenmanszaak met één assistent al meer dan voldoende is om te kunnen bolwerken.

Hoe vaak exposeren uw kunstenaars?

Dat hangt van de productie van de kunstenaar af, maar normaal gezien hebben zij om de twee jaar een solotentoonstelling. Daarnaast proberen we hen ook in andere projecten te betrekken, in collecties, in groepstentoonstellingen of zomerprojecten, en beursrepresentaties. Dat zijn dingen die in een contract zouden kunnen staan, bijvoorbeeld als we gaan samenwerken, dan heb je om de twee jaar een solo en om de twee jaar een beurs. Soms moet je echter rekening houden met de omstandigheden. Als bijvoorbeeld Nadia Naveau een tentoonstelling heeft in de Fondazione Prada en ik heb een beurs in Italië gepland, dan is het logisch dat ik dan voor Nadia kies om ook mee op die beurs te staan. Hierdoor heeft ze op twee plaatsen zichtbaarheid, waardoor veel mensen de link kunnen leggen. Dat is altijd wikken en wegen. De nood van het moment aanvoelen.

Onlangs zijn de musea geïmagineerd geworden door enkele klimaatactivisten. Denkt u dat dit ook kan overwaaien naar de galeriesector?

Ik hoop dat die topwerken niet allemaal per ongeluk achter glas zaten, want anders gaan er nog grote ongelukken gebeuren. Niet elke Van Gogh hangt achter glas en als er dan tomatensoep op gegooit wordt, mogen die van mij echt wel heel lang achter de tralies. Het is jammer dat het klimaatactivisten zijn, maar dit is wel erfgoed. Het doet me denken aan die mensen die tempels met figuratief werk hebben opgeblazen, dat is ook iets dat niet kan. Je moet gewoon respecteren dat erfgoed bewaard moet blijven voor het nageslacht.

Wat als zoiets gebeurt met het werk van een hedendaagse kunstenaar?

Ja, dan wordt het meer persoonlijk en wordt het een juridische kwestie enzovoort, maar aan hedendaagse kunst gaat ze niet zoveel aandacht geven.

Verzamelt u zelf ook?

Sinds kort zeg ik ja op zo'n vraag, terwijl ik vroeger "neen, wij verzamelen eigenlijk niet" zei. Tot je dan een keer de ramen vervangt en je moet alles van de muur halen en bijeenzetten en dan denkt "shit, wij hebben veel geld uitgegeven." Dat zijn geen impulsaankopen, want alles is wel ergens beredeneerd, maar het is niet gekocht om te verzamelen, maar wel vanuit mijn buik "ik wil dat hebben." Een soort gretigheid.

Heb je ook werk van de kunstenaars uit je eigen galerie?

Ja, van de meeste van mijn kunstenaars heb ik werk gekocht, maar niet uitsluitend. En dat gaat ook alle kanten op, van werk dat op een stick staat tot heel klassieke schilderijen, fotografie, of niet bestaande werken die enkel op certificaat bestaan.

Je koopt dus enkel het certificaat?

Een gedacht van iemand, iets dat ik op een bepaald moment wel zou kunnen laten uitvoeren aan de hand

van de instructies die op het certificaat staan. Dat is allemaal heel conceptueel, dat wordt ook niet altijd uitgevoerd, maar op dat moment ben je helemaal mee met het verhaal en voel je dat je daar deel van wilt uitmaken.

Zijn er nog tussenpersonen tussen u als galerist en de kunstenaar? Een manager of een boekingsagent?

Neen, in mijn geval niet. Er zijn wel kunstenaars die ook verbonden zijn aan andere galeries. Dan werk je samen met die andere galeries. Soms werpt een galerie zich op als hoofdgalerie. Die zal dan ook een percentage krijgen op de verkoop van de kunstenaar bij andere galeries. De hoofdgalerie werkt daar ook extra voor, ik kan bijvoorbeeld bij de hoofdgalerie een cv van de kunstenaar opvragen. Ik moet dan zelf niet die cv schrijven, of ik doe beroep op de perscontacten van een ander land. Maar dat is iets dat ook een beetje aan het veranderen is door de sociale media. Het wordt voor iedereen moeilijker. De markt wordt groter, maar ook het bestand van kunstenaars wordt zienderogen groter, omdat iedereen zich gemakkelijker kan profileren en zichtbaarheid kan genereren. Ook de verkoopexclusiviteit is iets dat er aan het uitgaan is, op gematigd niveau. Op hoog niveau gaat dat wel zo blijven, maar op Antwerps niveau kan er bijvoorbeeld bij Sofie Van de Velde of bij Eva Steynen iets van mij getoond worden.

U heeft nu zowel een galerie in Antwerpen als in Brussel. Zijn er verschillen in de kunstwereld tussen de twee steden?

Ik merk dat ze in Brussel gigantisch veel respect hebben voor hoe wij in Antwerpen samenwerken. Hier is geen hiërarchie. Iemand met een undergroundspace wordt op hetzelfde niveau geplaatst als een Tim Van Laere, omdat we allemaal met hetzelfde bezig zijn, wie ideologisch gemotiveerd is, is in Antwerpen gelijk. In Brussel is dat niet zo, daar voelen de Elsenaren zich royalty en die weten totaal niet wat er downtown gebeurt of wat er bij de kunststudenten leeft. Hier in Antwerpen weet iedereen dat min of meer wel. Wij hebben veel meer de vinger aan de pols. In Brussel is er wel veel meer geld en veel meer internationaliteit. Als ik 3000 euro uitgeef voor een tentoonstelling dan is dat veel, maar daar gaat het over sommen van 30 000 euro, soms alleen al aan transport. Zij hebben daar meer financiële middelen, wat zich vertaalt in andere tentoonstellingen. Omdat een galerie zoals de onze in Brussel eigenlijk niet bestaat, vonden ze het wel interessant dat wij naar daar kwamen. Ofwel ben je in Brussel klein en heb je het moeilijk om te overleven, ofwel maak je ineens deel uit van de grote kring, maar een middenmoot, zoals Base Alpha, of Plus One, of Ingrid Deuss dat kennen ze daar niet. Aangezien wij zowel samenwerken met de high end galeries als met de underground scene zien ze ons niet als een bedreiging. Ze weten ook dat ik heel genereus ben om mensen aan elkaar voor te stellen. Ik vind dat heel belangrijk. Ik heb vorig jaar nog op een diner twee mensen aan elkaar voorgesteld die op nog geen honderd meter van elkaar een galerie hadden. Ik wist dat ze heel dicht bij elkaar lagen, waardoor ik ervan uitging dat ze elkaar kenden, zoals hier in Antwerpen.

Wie bepaalt de prijs van een werk? De galerist of de kunstenaar?

Dat gebeurt altijd in samenspraak met de kunstenaar. Maar er is een formule. De regel is hoogte maal breedte maal een factor. Die factor is dan weer iets dat als het ware gewoon uit de lucht wordt geplukt. Ik gebruik die factor als een soort controle-element om de prijs te bepalen. En soms leidt dat tot discussies met de kunstenaar. Sommigen willen hun prijzen te hoog zetten en dan moet ik zeggen: "ja, maar je bent nog maar pas bezig, je kan beter aan spreiding doen, zodat jouw werk nu gekocht wordt en gezien wordt door veel mensen. En dan nadien stelselmatig omhoog gaan." Er zijn ook kunstenaars die daar heel terughoudend in zijn en zeggen: "neen, neen, mijn prijzen moeten niet te snel omhoog gaan, want ik ben nog maar 28 jaar en mijn vrienden moeten ook nog een schilderij van mij kunnen kopen." Dus iedereen gaat daar anders mee om. Ik heb niet een 'systeem' zoals bijvoorbeeld Tim Van Laere. Hij heeft een familiekapitaal achter zich en is ook anders kunnen starten. Zijn papa was reeds verzamelaar-kunsthandelaar met een grote database aan contacten. Hij heeft een geloofwaardigheid kunnen opbouwen binnen een heel hoog koperniveau. En als Tim Van Laere zegt: "Ik heb een

kunstenaar van 25 jaar in mijn stal waarvan ik tien schilderijen heb die elk minstens 40 000 euro waard zijn, wie wil ze kopen?" Die zijn dezelfde dag alle tien verkocht. Want Van Laere heeft gezegd dat het goed werk is en dat ze volgend jaar 50 000 euro waard zijn, en het jaar nadien 120 000 euro. Dat is hoe de 'fabriek' Tim Van Laere geloofwaardigheid verkoopt. En daar is ook niets mis mee, want Van Laere gaat daar ook heel correct mee om. Hij maakt het ook waar. In mijn geval is het belangrijk dat die geloofwaardigheid vanuit het parcours van de kunstenaar zelf komt en niet uit de geloofwaardigheid van de galerie. Ik vind het belangrijk dat kunstenaars het zelf verdienen hebben en dat ze kunnen groeien, zoals die factor die na verloop van tijd stijgt.

Wat bedoelt u met een 'fabriek'?

Wanneer alle kunstenaars van de galerie eigenlijk een beetje hetzelfde zijn. Bij Tim Van Laere is dat licht illustratief, verhalend en figuratief. Je hebt wel uitschieters zoals Jonathan Meesen die een beetje brutaler is. Of het andere uiterste, Ben Sledsens die superromantisch is. En al de rest zweeft daar zo'n beetje tussenin. Trouwens ook mijn all time favorite kunstenaar zit daar: Kati Heck. Alles wat zij maakt, vind ik magisch goed. En dat klopt ook binnen het verhaal van Van Laere, want haar werk is ook verhalend, illustratief en figuratief. Je kan daar direct alles in lezen, wat zijn cliënteel ook wil. En hij kiest dat heel slim. Moest hij nu ineens iets bevreemdend, abstract daar tussen hangen, gaat hij niet meteen kunnen waarmaken om daar een hoge prijs op te plakken. Hij is slim genoeg om zijn publiek eerst even af te tasten, om dan eventueel in een paar stappen de prijs naar boven te laten gaan.

U bent onlangs met een tweede galerie in Brussel begonnen, heeft u nog meer ambitie om uit te breiden? Knokke, een derde galerie?

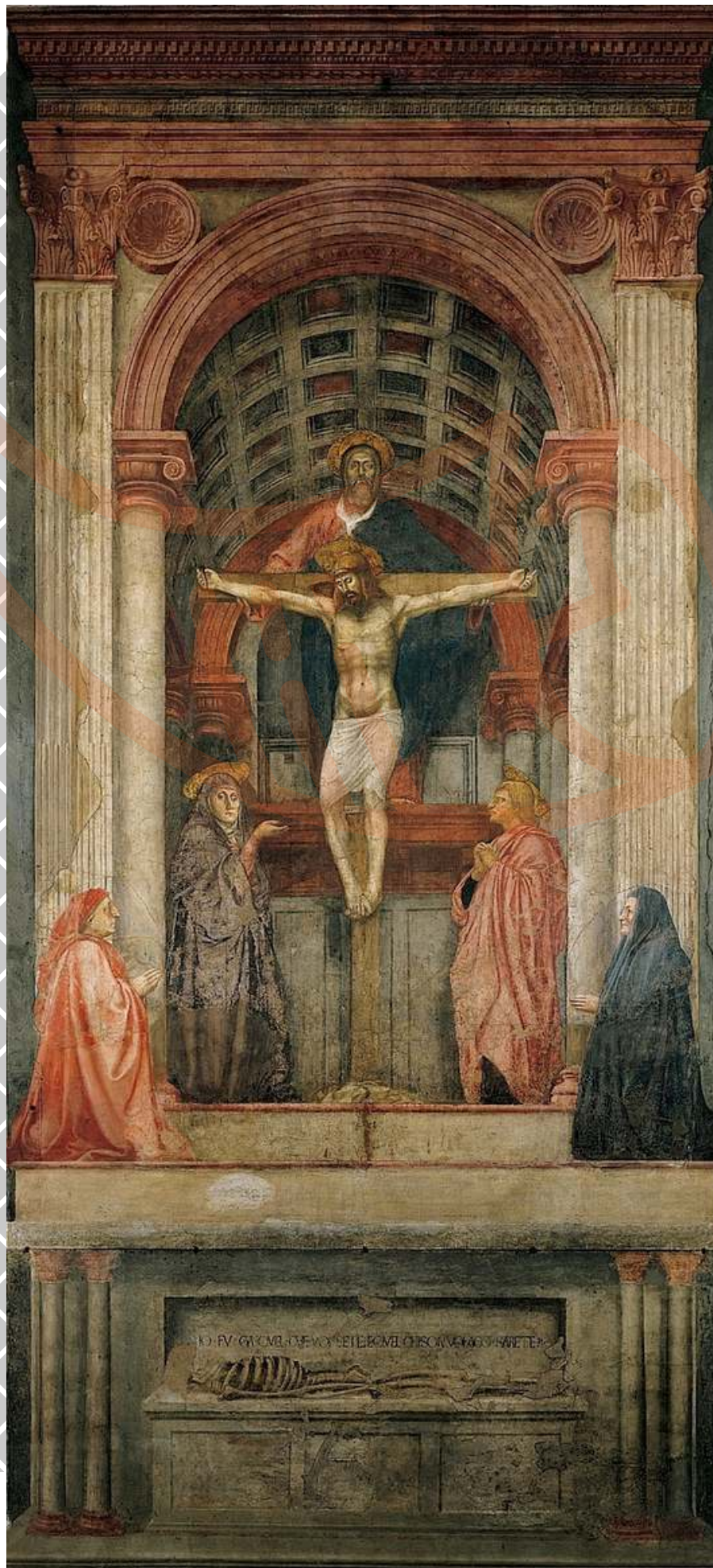
Wij zijn naar Knokke geweest vooraleer we in Brussel een contract hadden afgesloten, omdat daar al veel galeries gevestigd zijn. Dus er is wel een groot potentieel, maar ik voelde het niet. De zee zegt mij niets of liever, de Belgische kust zegt me niets. Al die ruimtes zijn bovendien niet erg geschikt voor een galerie: veel te laag, donkere schachten naar achter toe. Je kan daar niks tot zijn recht laten komen, en met dergelijke ruimtes zit je ook veel sneller in een winkelsysteem: één werk in de vitrine en dan al de rest achter elkaar met een spotje erop. Ik heb wel heel lang getwijfeld vooraleer ik met Base Alpha startte om misschien in Gent te beginnen, omdat ik daar heb gestudeerd en een tijdje heb gewoond. Gent wordt wel erg bepaald door het SMAK, of werd. Toen Jan Hoet nog leefde was het goed, maar nadien is dat ondergraven geweest en waren er te weinig collega's om dat omhoog te trekken. Iets dat ik in Antwerpen wel heb kunnen doen met Antwerp Art. Ik hou wel contact met mensen in Gent, zoals met Barbé Urbain, Kristof De Clercq en Tatjana Pieters. Ik wil voor de rest van mijn carrière vooral blijven doen wat ik graag doe. En ook een ondersteunende rol blijven spelen, volledig in functie van mijn kunstenaars. Ik hoef niet megarijk te worden. Ik wil alleen dat mijn kunstenaars het over het algemeen redelijk goed hebben met hun artistieke praktijk. De meeste kunstenaars geven ook les, dat is hun vangnet. Mijn vangnet is heel lang Colora, de verfwinkel, geweest. Ik zou momenteel van de inkomsten van de galerie kunnen leven, aangezien ik tien kunstenaars vertegenwoordig. Eigenlijk verdien ik tien keer zoveel dan elke kunstenaar afzonderlijk. Maar dan nog vloeit er geen euro naar mij. Het geld blijft altijd ter beschikking van de kunstenaars. En nu heb ik hier als docent een functie op het KASKA-dko. Wat mij betreft, vind ik dat nog altijd een hele correcte positie om als galerist een opoffering te moeten doen, zoals mijn kunstenaars dat ook moeten doen om het wat comfortabel te hebben. Ik vind het belangrijker dat ik mijn personeel kan betalen dan dat ik mezelf uitbetaal. Ik heb ook meer aan iemand die taken van mij kan overnemen en dingen doet die ik niet kan of die ik niet graag doe. Qua ambitie, mocht ik binnen 30 jaar de tweede Adriaan (Raemdonck) worden, zou ik dat een supercompliment vinden. Maar mocht ik op een bepaald moment een 'David Zwirner' tegenkomen en ineens op een ander niveau meedraaien, dan is dat voor mij ook goed en zal ik daar mee leren omgaan.

Nog veel succes met uw tweede galerie en bedankt voor het openhartige gesprek.

'Wat hebben we weer bijgeleerd?'

In deze rubriek selecteren we passages uit teksten die de studenten van KASKA-dko voor de 'theorievakken' geschreven hebben. Het zou ons hier te ver leiden de specifieke criteria van die opdrachten uiteen te zetten, en ook de evaluatieverslagen en eventuele verbeteringen van de docenten zijn hier niet weergegeven. Ook bronvermelding en bibliografie zijn hier achterwege gelaten. De 'we' uit de titel van deze rubriek slaat zowel op de student als op de docent.

Frank Verlie, docent KASKA-dko



Massaccio, *De Heilige Drie-eenheid met Maria, Johannes en schenkers*
(Italiaans: *Santa Trinità*), ca. 1425-1428.
(bron: [wikimedia.org/wiki/File:Masaccio_trinity.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Masaccio_trinity.jpg))

Wat hebben we weer bijgeleerd?

Deze studie van Georges Timmerman begint met een zeer grondige iconografische beschrijving van het bewuste kunstwerk, die we hier, door plaatsgebrek, volledig weglaten. Uit de tweede en de derde fase van deze iconografische studie, de informatie- en de interpretatiefase, geven we hier enkele fragmenten weer die ons kunnen helpen het werk beter te begrijpen.

De oudere man bovenaan is God de Vader, de gekruisigde man is Jezus Christus en de duif stelt de Heilige Geest voor. Samen vormen ze de Heilige Drie-eenheid of Drievuldigheid. De vrouw links naast het kruis is de Heilige Maria, de moeder van Jezus. Zij symboliseert de Kerk. De jongeman rechts naast het kruis is de Heilige Johannes, de evangelist en favoriete apostel van Jezus. In de fictieve vierkantige ruimte van de kapel staat God de Vader op een vierkantig altaar.

De knielende man draagt het scharlaken kostuum van een gonfaloniere of hoogste magistraat, een hoge functie in de regering van de Florentijnse republiek in de 15de eeuw. De twee knielende figuren, wellicht een echtpaar, zijn de opdrachtgevers en schenkers van het kunstwerk. De man is vermoedelijk de Florentijnse koopman Domenico di Lenzo. Uit onderzoek van kunsthistoricus Samuel Edgerton blijkt dat Domenico di Lenzo overleed in 1427 en dat het altaarstuk van Masaccio bestemd was voor zijn grafkapel. "Another hint", schreef Edgerton, "is the fact that Lenzo's face is shown in profile, suggesting a posthumous portrait. As Sir John Pope-Hennessy observed, at this time, as a rule 'the three-quarter pose is employed for the portrait from life, while the reconstructed (posthumous) portrait is in profile'."

De vloer waarop de schenkers knielen vormt de symbolische scheiding tussen de dood (onder hen) en de verlossing en het eeuwig leven (boven hen). Die verlossing werd volgens het katholieke geloof mogelijk dankzij het offer (de dood aan het kruis) van Christus. De fictieve kapel waarin de heilige figuren zich bevinden, staat symbool voor het eeuwige leven. God de Vader lijkt ons zijn gekruisigde zoon aan te bieden. Het skelet onderaan is dat van Adam, de eerste mens, die symbool staat voor alle gewone stervelingen. Het opschrift op de muur achter de sarcofaag is geschreven in het oud-Italiaans en bevat afkortingen. De volledige tekst luidt: "Io fui gia quel che voi siete e quel ch'io son voi anco sarete" ("Ik was eens wat u bent, en wat ik ben zult u eens zijn"). Het is een 'memento mori', een herinnering aan de sterfelijkheid van de mens. Een bijkomende symboliek is de legende dat het hout dat werd gebruikt voor het kruis van Christus afkomstig was van een boom die was gegroeid uit het lichaam van Adam.

Vlak voor het fresco stond oorspronkelijk een vrijstaand altaar. De vier kleine zuilen naast de sarcofaag simuleren de vier (1,5 meter hoge) echte zuilen die oorspronkelijk de stenen plaat van dit altaar ondersteunden. Volgens kunsthistoricus Marshall Neal Myers was het de bedoeling dat het kunstwerk van onder naar boven werd 'gelezen' door de toeschouwer, beginnend op het niveau van de vloer waarop de kerkgangers stonden. De spirituele lezing van het kunstwerk bestaat volgens Edgerton uit vijf stappen: 1) de toeschouwer kijkt neer op de dode 'Everyman' in zijn graftombe, 2) de levende figuren van de schenkers staan op ooghoogte, 3) vervolgens klimt de blik omhoog in tijd en ruimte naar Maria en Johannes, 4) centraal staat de gekruisigde Christus die aan de toeschouwer wordt getoond/geschonken/geofferd door 5) God de Vader, die boven alle figuren uittorent. Hij staat recht zoals een 'hogepriester' de mis opdraagt, en voor wie de gelovigen moeten knielen. Kunsthistoricus Samuel Edgerton citeert in dit verband Rona Goffen: "God is the celebrant of the heavenly Mass... Because he is the celebrant, God the Father is shown standing, and not seated as in many (other) representations of the Throne of Grace."

Het fresco werd geschilderd in 1427-1428 door Masaccio, de bijnaam van Tommaso di Ser Giovanni di Simone Cassai. Die bijnaam betekent zoveel als 'sloddervos'. Volgens Giorgio Vasari, die over

Masaccio schreef in zijn 'De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten' (1550) was die bijnaam terecht, want Masaccio was een "uiterst verstrooide, zeer onbekommerde persoon", die enkel gefocust was op kunst en "zich niet erg druk maakte om zijn eigen zaken, laat staan om die van anderen". Masaccio was kortom zodanig gefocust op het schilderen dat hij alle andere zaken onbelangrijk vond en verwaarloosde, zelfs zijn kleding en persoonlijke hygiëne.

Masaccio (1401-1428) werd geboren in San Giovanni di Val d'Arno, een stadje in de regio Toscane, in de buurt van Firenze, en overleed op 27-jarige leeftijd in Rome. De 'Ser' in zijn naam duidt erop dat hij de zoon was van een notaris. Als tiener trok hij naar Firenze waar hij in de leer ging bij de schilder Masolino da Panicale. In die stad maakte Masaccio ook kennis met het werk van beeldhouwer Donatello en raakte hij bevriend met Filippo Brunelleschi, de belangrijkste architect van de renaissance. Brunelleschi, die de antieke Romeinse ruïnes had bestudeerd (samen met Donatello) en de geschriften van Vitruvius had gelezen, wordt beschouwd als de theoreticus die de regels van het perspectief heeft (her)ontdekt. Zijn invloed is duidelijk terug te vinden in dit werk, maar er bestaan geen details over een mogelijke samenwerking met Masaccio. Het kunstwerk staat bekend als La Santa Trinita (De Heilige Drie-eenheid met Maria, Johannes en schenkers).

Het fresco bevindt zich in de Dominicaanse kerk Santa Maria Novella in Firenze, bijna halweg het schip, op de westelijke muur van de kerk, recht tegenover de oostelijke en belangrijkste ingang. Het werk is volgens de meest recente bron (Camerota) 303,16 cm breed en 661,44 cm hoog. (Er circuleren ook andere, licht afwijkende afmetingen. Een correcte meting wordt bemoeilijkt door de gebruikte fresco-techniek en de manipulaties en restauraties die het werk onderging. Sommige onderzoekers denken bovendien dat het hele kunstwerk oorspronkelijk werd omkaderd door een - inmiddels verdwenen - stenen of geschilderde lijst.) Volgens Myers heeft Masaccio vooraf gedetailleerde schetsen gemaakt van zijn onderwerp. Met grote precisie werden die tekeningen vervolgens uitgegroot op de muur, gebruikmakend van een raster. Recent onderzoek heeft volgens kunsthistoricus Filippo Camerota aangetoond dat nog sporen te zien zijn van inkerfingen en van koordjes die in de verse plaaster werden geslagen om de vluchtlijnen naar het verdwijnpunt aan te geven, de zogenaamde battiture di corda. Edgerton stelde dat Masaccio twee tot drie maanden zou hebben gewerkt aan dit fresco, "since it shows 23 giornate (plaster patches indicating a single day's work)"...

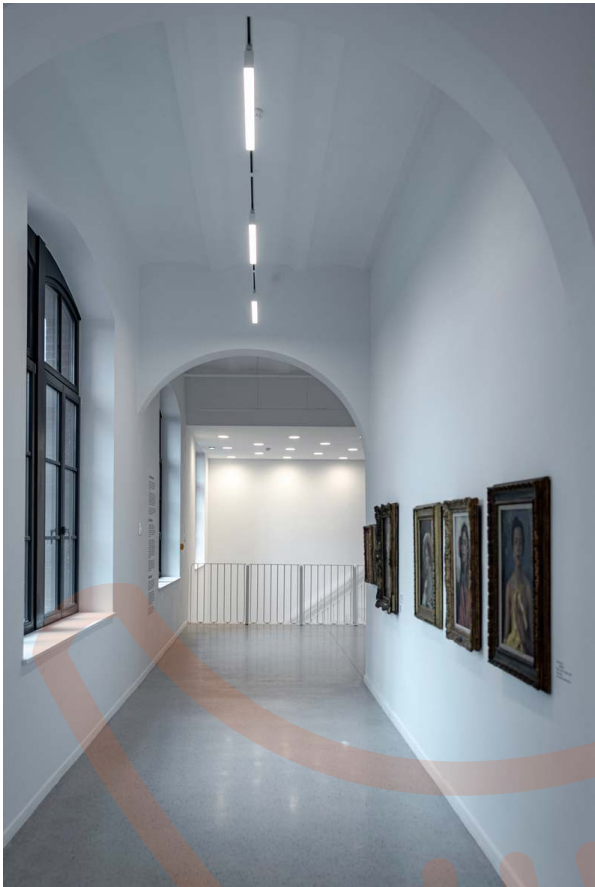
Het verdwijnpunt van de perspectieflijnen bevindt zich precies in het midden van de vloer waarop de schenkers knielen, op een hoogte van 172,25 cm. Voor een toeschouwer die recht voor het fresco staat, ligt dit verdwijnpunt op ooghoogte en dus op de horizonlijn. Vanuit dit verdwijnpunt gaan de perspectieflijnen in waaiervorm naar boven en naar beneden. De positie van het verdwijnpunt impliceert dat alle figuren en voorwerpen boven en onder de horizonlijn in verkorting zijn weergegeven. Hier stelde zich een probleem omdat God de Vader, die in de compositie het 'verst' staat, bijgevolg de grootste verkorting zou moeten krijgen en dus de kleinste figuur zou lijken. Maar volgens de toen bestaande traditie moest de Vaderfiguur in afbeeldingen van de Heilige Drievuldigheid omwille van zijn belangrijkheid veel groter worden afgebeeld dan de gekruisigde Jezus, en in elk geval ook groter dan de andere figuren. Masaccio heeft dat probleem opgelost door God de Vader recht op te plaatsen - en niet gezeten op zijn troon zoals dat tot dan toe gebruikelijk was in de middeleeuwse traditie. Op die manier torent hij toch uit boven de Christusfiguur en de andere personages. Zeker niet toevallig valt het verdwijnpunt samen met het spirituele brandpunt van het fresco. Kunsthistoricus John Moffitt formuleerde het concept van een "katholiek verdwijnpunt" (Catholic Vanishing Point of CVP). In de oorspronkelijke liturgische setting stond er een altaar voor het fresco. In het midden van dit altaar bevond zich een monstrans of een kelk met de

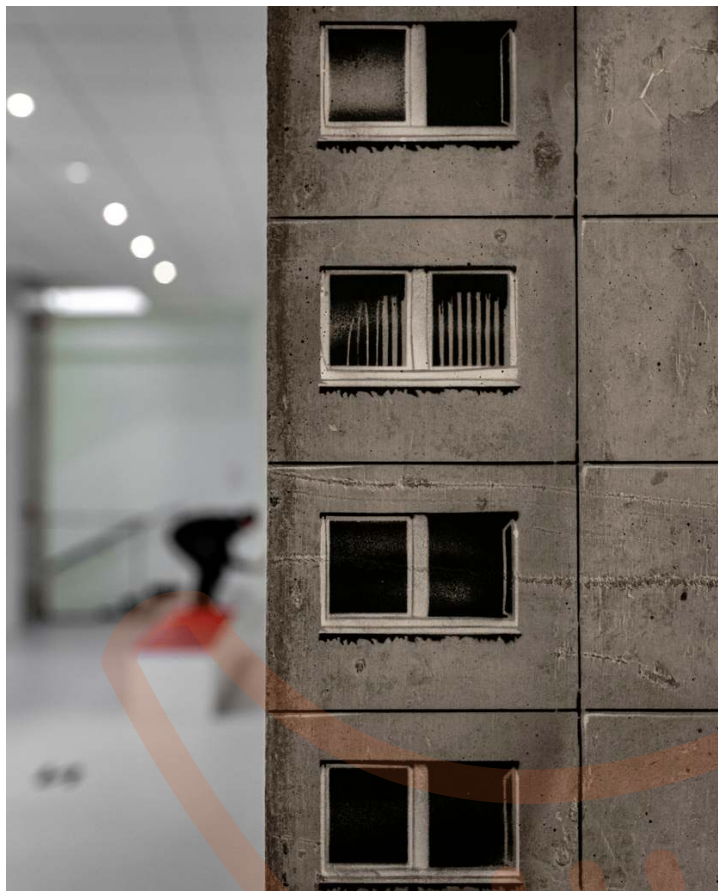
hostie, het Heilig Sacrament (het Corpus Christi), en dit precies op onder het verdwijnpunt. Tijdens de consecratie, het moment van de misviering waarop volgens het katholieke geloof brood en wijn veranderen in het Lichaam en Bloed van Jezus, heft de priester de hostie op tot boven zijn hoofd. Op dat moment valt de positie van de hostie precies samen met het verdwijnpunt van het fresco. Moffitt: "Masaccio's fresco was only part of a functioning funerary chapel, including an altar-table, upon which there was placed the bread and wine, miraculously transformed to the flesh and blood of Christ", stelde Moffitt. "After the doctrine of transubstantiation (literally, 'changing to another substance') became dogma in 1215 at the VI Lateran Council, the ritual presentation of the mystical wafer to adoring multitudes became the culmination of the Roman Catholic mass. Among other phenomena analyzed here, this, too, vividly illustrates the axiomatic idea *Videre credere est* - seeing is believing." Ook Edgerton beschouwde het fresco als "a celebration of the Corpus Domini": "The equally symbolic and emotional culmination of the timeless ritual of the Catholic Mass is the eye-catching Elevation, when the officiating priest lifts the Host high over his head so it can be briefly viewed by pressing crowds of adoring worshippers. Historical documents vividly attest to the optical and emotional phenomena accompanying this climactic moment certifying the 'transubstantiation' of the universally adored Corpus Christi. In fact, this seems to be the actual or original, meaning of Masaccio's so-called Trinity picture." (...)

De locatie van het fresco is volgens Edgerton zodanig gekozen dat het zonlicht op een welbepaald moment via een rond venster aan de oostkant van de kerk op het fresco valt en een spectaculair natuurlijk aureool vormt rond het hoofd van Christus. Dit gebeurt enkel tussen 9 en 10 uur op 21 juni, de langste dag van het jaar, de dag van de zonnwende en de liturgische feestdag van Corpus Christi. Dit lichteffect doet zich overigens alleen voor in de Santa Maria Novella-kerk, die in tegenstelling tot de meeste kerken niet op een West-Oost-as werd gebouwd, maar op een Noord-Zuid-as. Een fictieve kapel was noodzakelijk, want de bouw van een echte rouwkapel was op deze plaats onmogelijk. Achter de westelijke muur lag immers het Chostro verde, het klooster van de Dominicanen, en dat gebouw stond bovendien op een veel lager niveau dan de kerk (...)

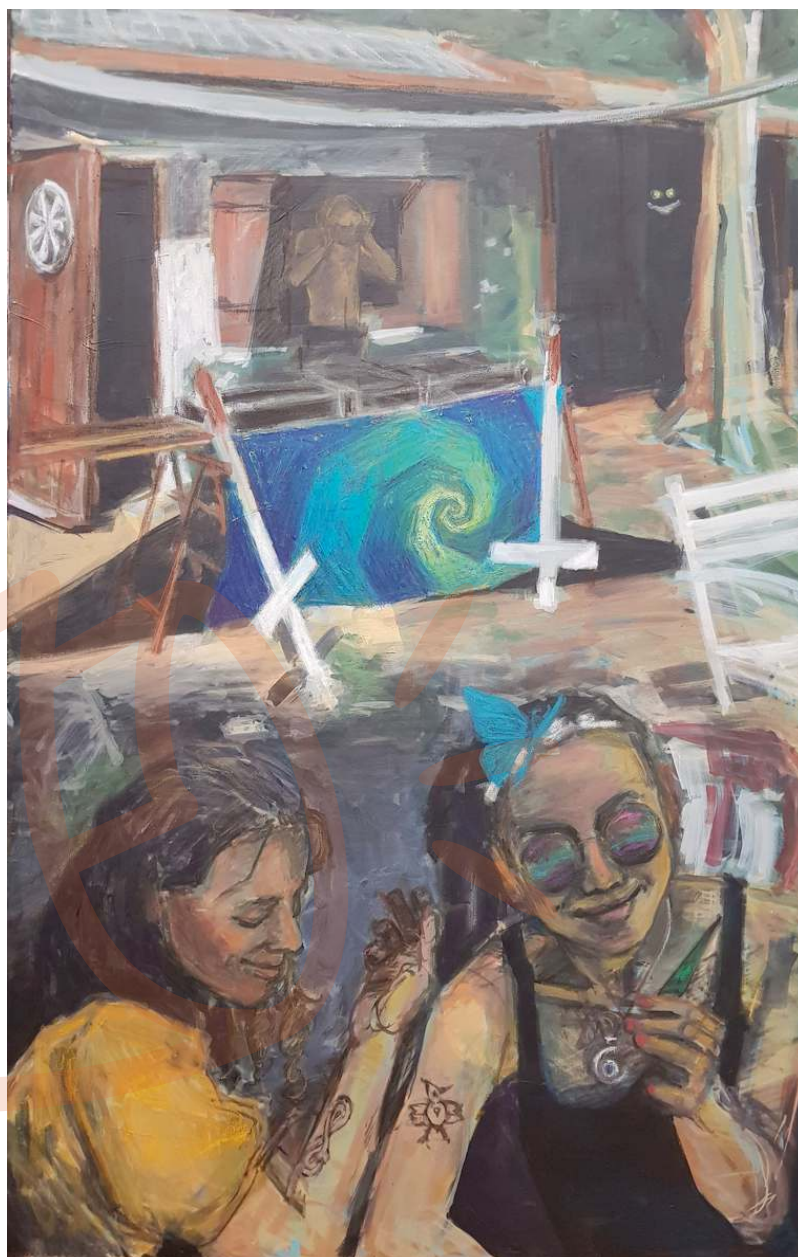
Omstreeks 1568 gaf hertog Cosimo I de Medici, de heerser van Firenze, opdracht voor een grootscheepse renovatie van de Santa Maria Novella-kerk. Tijdens de verbouwing in 1570 werd tegen de muur waarop het fresco stond een altaarstuk geplaatst dat werd ontworpen door Giorgio Vasari. Het bovenste deel van het fresco (het deel boven het verdwijnpunt) verdween toen achter een scherm waarop een ander schilderij werd aangebracht. Vasari, een bewonderaar van Masaccio, liet het fresco intact om het zo weinig mogelijk te beschadigen. Het kunstwerk bleef op die manier meer dan driehonderd jaar verborgen. Na de herontdekking ervan bij nieuwe renovatiewerken in 1861 werd het bovenste deel van het fresco van de muur gehaald, overgebracht op canvas en verplaatst naar een andere plek in de kerk, dicht bij de ingang. Pas toen in 1954 het altaar van Vasari werd afgebroken en ook het onderste deel van het fresco werd herontdekt, werden beide delen herenigd op hun oorspronkelijke plaats. Het gevolg van dit alles was dat het fresco werd beschadigd en soms onoordeelkundig werd hersteld. Onder andere het gedeelte waarin het verdwijnpunt moet staan, werd onherroepelijk beschadigd.

De kracht van dit bevreedende kunstwerk zit volgens mij in de dubbelzinnigheid en de gelaagdheid ervan. Het fresco lijkt op het eerste gezicht eenvoudig, maar zit bij nader inzien zeer doordacht, vernuftig en ingewikkeld in elkaar. De sfeer van het kunstwerk is tegelijk rustig en gewelddadig, ingetogen en explosief, lieflijk en meedogenloos, aantrekkelijk en afstotend duidelijk en mysterieus. Ook zonder rekening te houden met de religieuze en spirituele context en zonder de vele symbolische boodschappen te begrijpen (die de hedendaagse toeschouwer grotendeels zullen ontgaan) maakt het werk een diepe indruk.





Victoria Sofianidou en de strijd tussen complexe gedachten en beelden uit de werkelijkheid



Victoria Sofianidou studeert aan het KASKA-dko Schilderkunst, om haar creativiteit aan te scherpen en haar bewustzijn te verruimen. Schilderen is voor haar 'de sterkste vorm van menselijke expressie waarmee ze diepere existentiële kwesties kan verwerken'.

Victoria ontwikkelde haar creatieve vaardigheden reeds op jonge leeftijd en koesterde de ambitie om een kunstopleiding te volgen. Tussen droom en daad staan echter dikwijls praktische bezwaren. Vandaar dat het een economische studierichting werd, en een carrière in de scheepvaart en later in de IT-wereld. Wanneer ze besepte dat de meeste economische activiteiten de natuur onherstelbaar uitputten en dat de digitale wereld meer en meer de reële wereld overneemt, besloot ze dat kunst voor haar het enige te bewandelen levenspad was. De mondiale vraagstukken over armoede, oorlog en ongelijkheid blijven haar bezighouden. In plaats van haar gevoelens over deze topics te onderdrukken, gebruikt ze haar emoties als drijfveer en zet ze om in schilderijen. Voor haar is elk schilderij het resultaat van een strijd tussen interne complexe gedachten en beelden uit de werkelijkheid. Victoria zegt dat haar leven soms aanvoelt als een film die nooit stopt. Net zoals haar grote voorbeeld 'Alice in Wonderland' zit ze soms op een achtbaan en overkomen haar gedachten en gebeurtenissen die ze op doek probeert vast te leggen. Enerzijds vraagt ze zich af wat de zin van het leven is, anderzijds droomt ze van een betere wereld in harmonie en vrede. Tijdens het schilderen is ze op zoek naar gemoedsrust en mediteert ze over de schoonheid van eenvoudige zaken. Maar tegelijk verkent ze de donkerste hoeken van haar bewustzijn.

Haar kunstwerken hebben dromerige elementen van surrealisme en persoonlijke symboliek, met verwijzingen naar het vlindereffect, de chaostheorie en de spiraaldynamiek. Sommige zaken zijn op voorhand gedetermineerd en andere kunnen nog alle richtingen uit. Die twee bewegingen botsen soms en zorgen bij de kunstenaars voor creatieve vonken.

Naast het tentoonstellen van haar kunstwerken is het haar ambitie om creatieve workshops te organiseren. Tijdens deze sessies kunnen deelnemers hun complexe gevoelens verkennen aan de hand van verschillende kunstvormen. Artistieke expressie als een vorm van therapie. Samen het konijnenhol induiken, zoals Alice, en kijken waar iedereen uitkomt.

Andere manieren om naar kunst te kijken

Ingrid Vandermaesen, Kunstrecent



Citytrippers naar Oslo opgelet! Op één uur rijden ten noordwesten van Oslo ligt een niet te missen attractie: Kistefos. De van oorsprong industriële site werd door een nakomeling van de oorspronkelijk eigenaar in de jaren negentig omgevormd tot een beeldenpark met twee kunstgaleries en een industrieel museum.

Kistefos werd door de New York Times in 2020 uitgeroepen tot een "must-see cultural destination". Het park spreekt niet alleen de kunstminnende reiziger aan; zijn toegankelijkheid voor het brede publiek maakt het juist zo bijzonder. Jong en oud, kunstliefhebber of doorsnee toerist, er is voor elk wat wils. Een vijftigtal hedendaagse sculpturen van bekende en minder bekende kunstenaars worden tentoongesteld in een prachtige natuurlijke setting, zoals we dit in Noorwegen kunnen verwachten. De geselecteerde kunstwerken zijn in wezen eerder eenvoudig van vorm en spreken tot eenieders verbeelding. Leuk, verrassend, soms choquerend, maar niet betekenisloos voor wie er zich in wil verdiepen.

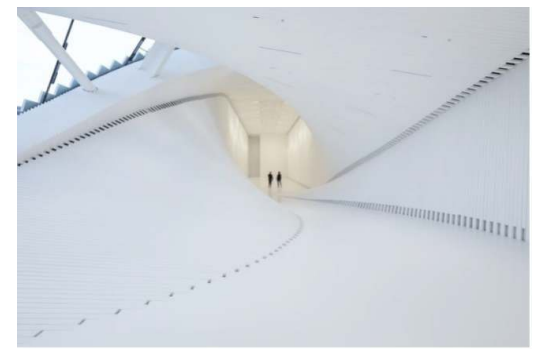
Eind negentiende eeuw kocht consul Anders Sveaas (1840-1917) de rechten op de waterval en het omringende land van Kistefos en bouwde er een houtpulpmolen. In 1953 werd de activiteit verkocht aan Follum Fabrikker die de fabriek twee jaar later, met instemming van de verkoper, sloot. Het contract met de nieuwe producent bedong echter dat de machines, inrichting en inventaris intact moesten blijven voor het geval de productie herstart moest worden. De samenwerking tussen beide partijen verliep niet probleemloos en werd begin jaren negentig beëindigd. Het complex kwam in handen van Christen Sveaas, de kleinzoon van de oorspronkelijke stichter, op voorwaarde dat hij een historisch industrieel museum zou oprichten. De levensvatbaarheid van zulk een museum 'in the middle of nowhere' was niet evident. Maar net als zijn grootvader was Christen Sveaas een visionair met een zakelijk instinct. Hij liet een beeldenpark aanleggen en een toch wel bijzondere kunstgalerie bouwen. Twee vliegen in één klap: het unieke industriële erfgoed was gered en kunstpark Kistefos was geboren!

Wie zeker niets wil missen doet er goed aan de overzichtskaart bij het begin van het park te fotograferen. Kistefos is een dwaalpark, er is geen vaste route. Soms staan er kunstwerken langs de weg, dan weer ergens te velde. Sommigen springen onmiddellijk in het oog en anderen gaan op in de natuur.

Wat opvalt zijn de vele sculpturen van Noorse artiesten. Noorwegen is een land dat trots is op zijn 'offspring' en dit ook toont, zonder te vervallen in vulgair nationalisme. Namen zoals Kristian Blystad, Bjarne Melgaard, Kjell Nupen, Edgar Ballo en Siri Bjerke zeggen ons allicht niet veel, maar hun werk misstaat niet naast de ons meer bekende namen zoals Olafur Eliasson, Michael Elmgreen en Ingar Dragset (Noors), Anish Kapoor en Yayoi Kusuma. Een beschrijving geven van alle sculpturen, zelfs van de meest bijzondere, is onbegonnen werk. Toch wil ik een werk vermelden dat mij aansprak, omdat het naar mijn gevoel de essentie van het park weergeeft. Het gaat om *Forgotten Babies #2* van het Scandinavische kunstenaarsduo Elmgreen & Dragset. We zien een draagwiegje met een wassenbeeld van een baby dat in het park lijkt achtergelaten te zijn. De baby ziet er zo levensecht uit dat dit onmiddellijk verontwaardigde reacties uitlokt, tot men merkt dat hij niet beweegt, en niet ademt, en dus deel uitmaakt van de museumcollectie.

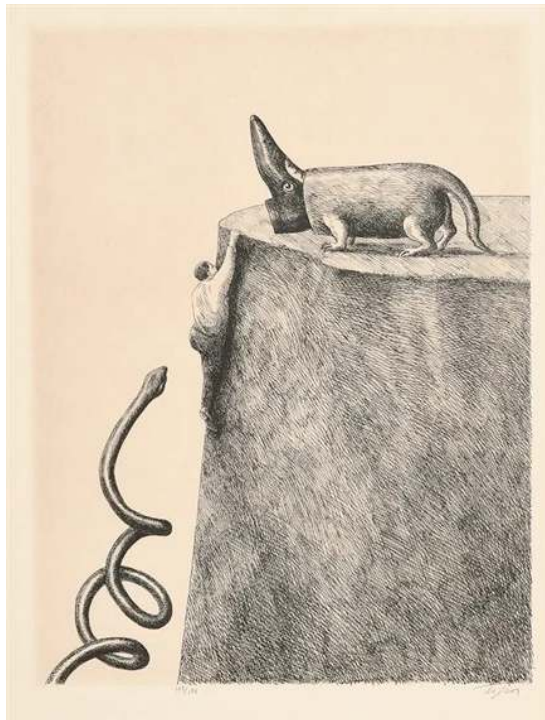
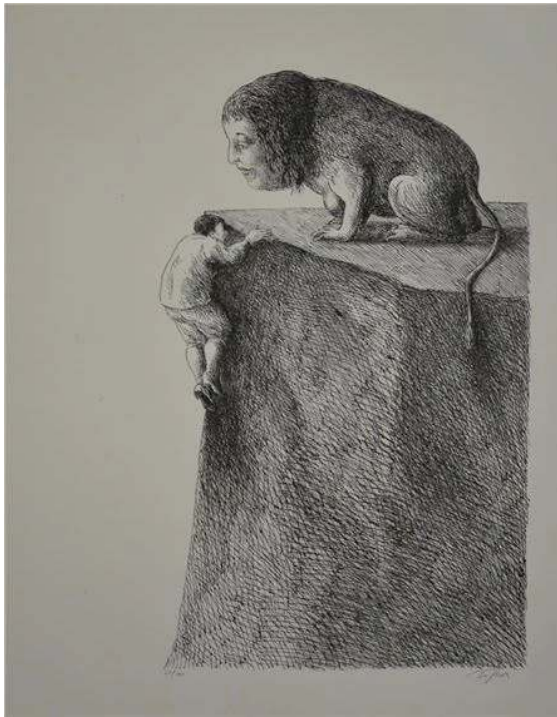
Architectuurliefhebbers komen dan weer aan hun trekken in *The Twist*, een gebouw ontworpen door de Deense architectengroep rond Bjarke Ingels, internationaal geroemd om hun spektakelarchitectuur. De constructie overspant de oevers van de Randselva rivier, die doorheen het park stroomt. Zoals de naam doet vermoeden is dit geen rechttoe-rechtaan gebouw. Een twist in het midden zorgt, bij het betreden van de ruimte, voor een bijzondere ervaring. In deze zeer lichte en enigszins desoriënterende ruimte worden regelmatig tijdelijke tentoonstellingen georganiseerd. Wie het gebouw bezoekt mag zeker niet nalaten de toiletten op de kelderverdieping te bezoeken. In de damestoiletten word je verwelkomd door sprekende vagina's. Een vreemde ervaring tot je beseft dat dit deel uitmaakt van een video-performance. Ik ken weinig - eigenlijk geen - musea waar de toiletten deel uitmaken van de collectie. Opnieuw een van de verrassende elementen die Kistefos tot een ware bezoekersattractie maakt. Geen Disneyland-toestanden, maar een attractief samenspel van natuur, cultuur en geschiedenis. Kistefos is enkel gedurende de zomermaanden geopend. Wie zich op een bezoek wil voorbereiden, kan terecht op de website van het park.

Welkommen til Kistefos!



Roland Topor, de multi-mediale duivelskunstenaar

Barend Dereu, Kunstrecensent



Roland Topor, *Images de la réussite*, 1978, reeks van drie litho's (*Entêté, Foncé, Aide*, 67x59 cm)

Het bezitten van een werk van Topor stond al een tijdje op mijn verlanglijstje. Enkele jaren geleden kreeg ik de kans om op een veiling voor het goede doel een zwart-wit litho, *Entêté*, van Topor te kopen.

Het werk van de Franse kunstenaar Roland Topor (1938–1997) werd mij onder de aandacht gebracht door de Belgische cartoonist Steve Michiels (1970). Het is niet verrassend dat hij er hoog mee oploopt. Het oeuvre staat bol van zwartgallige humor, macabere wreedheden, absurdisme, pornografie en schunnigheden. Niet toevallig elementen die ook in Michiels werk terugkeren.

Topor was een multidisciplinair kunstenaar. Hij was illustrator, cartoonist, striptekenaar, schilder, decor- en kostuumontwerper en acteur. Ondanks die creatieve rollercoaster vond hij nog de tijd om zich als auteur te ontpoppen: boeken, theaterstukken, film- en televisiescenario's en pamfletten vloeiden uit zijn pen. De immense productiviteit en spreidstand tussen verschillende disciplines zijn van continue kwaliteit waardoor hij internationaal werd opgemerkt.

Meer dan een 'artist's artist'

Roman Polanski (1933) verfilmde in 1976 Topors bekendste, claustrofobische roman *Le locataire chimérique* (1964). Het resulteerde in *The Tenant*. Deze psychologische horrorfilm volgt op *Repulsion* (1965) en *Rosemary's Baby* (1968) en is het sluitstuk van Polanski's 'Apartment Trilogy'.

Ook de Nederlandse schrijver Arnon Grunberg (1971) heeft een fascinatie voor Topor. Met zijn prijzengeld van de AKO-literatuurprijs financierde hij *Roland Topor: Romans, verhalen, tekeningen en foto's* (2007). Uiteraard is ook een vertaling van *Le locataire chimérique* in de bundel opgenomen. Grunberg noemt dit een van de beste boeken over paranoia, beklemming en identiteitsverlies. Bij de bloemlezing van Grunberg zit als extra een heruitgave op cd van de felbegeerde maar zo goed als onvindbare elpee *Roland Topor - PANIC: The Golden Years*. De plaat fungeerde als catalogus voor zijn tentoonstelling in het prentenkabinet van het Stedelijk Museum Amsterdam (04/12/1975-18/01/1976). Topor liep niet warm voor een klassieke museale catalogus en besloot daarom een album te maken.

Hier is een link met Antwerpen: journalist Freddy De Vree (1939–2004) werd gevraagd om de opname te verzorgen. De Vree vermeed een traditioneel interview en liet Topor en zijn echtgenote improviseren met Franse en Nederlandse spreekoefeningen zoals 'Iene, miene, mutte' en 'De kat krabt de krollen van de trap'. Het resultaat is onzinnig, maar tegelijk fascinerend. Dada loert om de hoek. Het woord *PANIC* in de titel verwijst naar de Griekse god Pan. Reeds voordien in de groepsnaam van het beruchte Parijse collectief *Mouvement Panique* (1962) haalt hij deze mythologische figuur aan die staat voor liefde, verwarring en

humor. *Mouvement Panique* bestond naast Topor uit de Spaanse scenarist en poëet Fernando Arrabal (1932) en de Chileense regisseur Alejandro Jodorowsky (1929). De groep bracht chaotische happenings, obscure performances en theatrale acts met de bedoeling het publiek te shockeren. Ze wilden een anti-beweging zijn tegen het surrealisme dat naar hun mening te mainstream en te burgerlijk geworden was.

Zonder taboe

Topor bouwde vooral met zijn humoristisch werk als illustrator en tekenaar een stevige reputatie op. Zijn samenwerking met het subversieve magazine *Hara Kiri* (vandaag *Charlie Hebdo*) in de jaren zestig leverde hem veel naamsbekendheid op en gaf hem de kans om een eigen stijl te ontwikkelen. Geen taboe bleef gespaard. Hij maakte niet minder dan 300 tekeningen voor het tijdschrift en werkte samen met heel wat andere grote talenten zoals Jean-Marc Reiser (1941-1983), Fred (1931-2013), Wolinski (1934-2015), Cabu (1938-2015) en Gédé (1929-2004). In tegenstelling tot zijn collega's tekent Topor geen typische comics. Hij gebruikt (bijna) geen tekstballonnen of begeleidende teksten, maar laat de kracht van het beeld op zich spreken. Zijn tekeningen zijn meestal 'one-pagers' waarvan de grafische stijl doet denken aan 19de eeuwse etsen en gravures. Zo ook de litho *Entêté* (vastberaden) die ik op een veiling had gekocht en deel uitmaakt van de serie *Images de la réussite* (beelden van succes). De andere werken zijn *Foncé* (gedwongen) en *Aide* (hulp).

Topor toont in deze reeks 'succes' door driemaal een man uit te beelden die een berg beklimt. Het figuurtje is telkens anders gekleed. Zijn achtergrond, maar ook zijn motivatie is driemaal anders. Het succes dat aan de top wacht is navenant en duidelijk niet zonder gevaar. De man in *Entêté* klimt op eigen kracht naar boven, waar een surrealistisch gedrocht hem opwacht. Het wezen lijkt liefdevol en moederlijk, maar toch bestaat de kans dat de man opgepeuzeld wordt. In *Foncé* dwingt een serpent de man de berg op, een ongezonde motivatie om succes te bereiken. Hij wordt opgewacht door een dier dat als hoofd een schoen heeft. De man wordt misschien terug de diepte ingetrapt, maar Topor laat het open. In *Aide* krijgt de man een duwtje in de rug door een eerder afstotelijk dier dat doet denken aan een fallus. Topor verwijst met deze prenten naar de sociale verschillen in de maatschappij. Wie uiteindelijk succesvol wordt of niet blijft in deze reeks een raadsel. De kunstenaar wil duidelijk niet vooringenomen of deterministisch overkomen.

Demonen, monsters en mensen: de wondere wereld van Wies Peleman

Magda De Bruyn, Kunstexploratie (BAK)

In samenwerking met de studenten Kunstrecensent en Kunstexploratie (BAK) o.l.v. Stefan Wouters



Wies Peleman (1922-1995) heeft een omvangrijk en interessant oeuvre nagelaten, zowel grafisch, picturaal als sculpturaal. Door zijn werkdrijf en rigoureuze materiaalbeheersing kon hij zichzelf steeds blijven heruitvinden. En toch is hij vrijwel onbekend gebleven bij het grote publiek. We vragen ons af waarom.

Alois (Wies) Peleman is geboren in 1922 te Mechelen. Zijn vader was postbode en amateurschilder, die sterft als Wies zes jaar is. Als kind heeft ook Wies de kunstmicrobe te pakken: zijn schoolschriften staan vol met tekeningen.

Zijn moeder is overtuigd van zijn talent en laat hem, na het college, naar de Academie voor Beeldende Kunsten in Mechelen gaan. Eerst geniet hij een opleiding meubeltekenen, dan publiciteit en 's avonds volgt hij nog tekenen en op zondag schilderkunst. De directeur van de Academie, Nantes Wijnants, heeft al vlug gezien wat Peleman in petto heeft. Wies krijgt zelfs een eigen atelier waar hij, onder Wijnants kritische oog, zijn hart kan ophalen in het vrije tekenen, schilderen en illustreren.

In 1944 leert Peleman in deze Academie zijn toekomstige echtgenote, Jeanne Herreman, kennen, die een opleiding lerares tekenen volgt. Na de oorlog wordt hij aangenomen als ontwerper-publicist in de gerenommeerde fotogravure De Schutter te Antwerpen, waar hij heel veel bijleert op technisch vlak. Peleman en Herreman huwen in 1947 en krijgen het jaar nadien hun eerste zoon, Dirk.

Peleman vertrekt dan in 1948 naar Brussel en gaat aan de slag als ontwerper-publicist bij het internationale reclamebureau De la Mar. Ondertussen probeert hij een reeks zelfontworpen wenskaarten te verkopen, maar de uitgevers vinden ze te modern, te artistiek en niet commercieel genoeg. Geïnspireerd door de muziek van Louis Armstrong, ontwerpt hij ook enkele platenhoezen en maakt hij tekeningen van jazzmuziek.

Vanaf 1954 begint Wies te werken als ontwerper-publicist bij Bodden en Dechy, een van de grootste publiciteitsfirma's van Brussel. In zijn vrije tijd tekent, illustreert en schildert hij. Hierin uit hij zich zowel bekljvend gevoelig, uitbundig bizar als verrassend grotesk. Inmiddels krijgen ze ook een tweede zoon, Herman.

Ondanks hun goede huwelijk, en twee zonen, hebben Jeanne en Wies toch een onvervulde dochterwens. Hij verbeeldt dit gemis in het schilderij *Ons dochter* (1961), een werk dat uitmunt in chromatische overgangen.

In 1963 verlaat Peleman de reclamewereld en wordt leraar aan het Instituut voor Kunsten en Ambachten te Mechelen. De vroege jaren zestig is ook de periode waarin cartoons de nieuwe rage worden. Denk aan HugOKÉ, Gal en Joke. Peleman vervoegt het rijtje en publiceert cartoons in verschillende bladen en kranten waaronder De Standaard, Vooruit, De Post en Ons Volk. Als scherpe observator weet hij zijn kritische blik op de maatschappij via deze cartoons te vertalen. In 1965 verschijnt bij Editions Bogard een verzameling cartoons onder de titel *Zonder woorden*. Met zijn onuitputtelijke verbeeldingskracht stort Wies zich nadien op het maken van keramiek, en vanaf 1973 op het ontwerpen van juwelen (hangers, armbanden en ringen). Zijn keramiek karakteriseert zich door een intense expressie. Peleman haalt zijn inspiratie uit talrijke, verre reizen zoals Mexico, India, Marokko en Senegal. Pittig detail: hij neemt nooit foto's maar slaat de beelden op in zijn geheugen en laat zijn fantasie erop inwerken. In deze keramische werken staan figuren meestal centraal, maar niet zoals wij ze waarnemen. Het zijn als het ware archetypes uit primitieve culturen, die een mengeling vormen van demonen, monsters en mensen. Ze zijn vaak grijnzend, verwrongen, verbrand en geradbraakt. Eén na één worden 'koninginnen', 'prinsen', 'gnomen' en 'aardmannetjes' uit de oven geboren.

In 1971 wint hij de Cultuurprijs Willebroek met zijn sterk geabstraheerd werk *Vormgeving in de ruimte* (geplaatst op het pleintje tussen de Lijsterstraat en Zwaluwstraat, Willebroek). Een reusachtige keramiek van 6 m hoog, 3 m lang en 2,5 m breed en nog steeds een van de grootste keramische sculpturen in de Benelux. Peleman exposeert in tal van Belgische steden zoals Antwerpen, Mechelen, Brugge, Knokke, Duinbergen en Dendermonde. Ook internationaal neemt hij deel aan groepstentoonstellingen, onder meer in Ankara (Turkije) en in Skopje (Noord-Macedonië), en voor zijn cartoons wint hij zelfs tweemaal de eerste prijs in Montréal (Canada). In 1985 ontvangt Peleman de derde Cultuurprijs gemeente Willebroek, die wordt uitgereikt aan personen, instellingen en verenigingen die zich 'op uitzonderlijke wijze op cultureel vlak verdienstelijk hebben gemaakt.'

Niettemin blijft Peleman een nobele onbekende bij het grote publiek. Misschien moeten we de oorzaak zoeken bij zijn persoonlijkheid: een bescheiden, zwijgzame man die niet in de kijker wou lopen. Met het verkopen van zijn werk was hij hoegenaamd niet bezig en in het allerminst met netwerken of publiciteit maken voor zijn oeuvre. Enigszins verwonderlijk voor iemand die oorspronkelijk uit de reclamewereld komt.

Kunstenaar in de kijker: Chris Terry

Zijn kleuren metafysisch van aard?



Chris Terry denkt graag na - hij is filosoof in hart en nieren - maar ook een begenadigd kunstenaar die niet in één vakje kan gestopt worden. Hij is zowel tekenaar, fotograaf als schilder. Hij voert onderzoek naar kleur en maakt zijn eigen verf, vaak op basis van zeldzame en giftige pigmenten. We laten graag deze 'homo universalis' aan het woord. Vandaag hebben we het over de praktijk van het schilderen en het gebruik van kleur. We beginnen met een essentievraag: wat is schilderen?

C.T.:

Een eenvoudige vraag, maar het antwoord is ingewikkeld. Kunst en filosofie zijn onherroepelijk verbonden met elkaar. In de zoektocht naar de betekenis van kunst werden in het verleden basiselementen zoals lijn, vorm, compositie en kleur ontleed. De verschillen werden opgedeeld in kunstrichtingen en stijlen, ondersteund door nieuwe ideeën en inzichten. De mens zocht naar een connectie van kunst met de realiteit, de rol van het interpreteren en de relatie met de toeschouwer. Maar welk kenmerk behoort wezenlijk toe aan de schilderkunst en maakt schilderkunst tot wat het is? Is schilderkunst poëzie? Kan schilderkunst beweging tonen? Is ze interactief? Is wat geschilderd wordt gedetermineerd door de geschiedenis en betekenen de schoenen van Van Gogh wat Heidegger in *Der Ursprung des Kunstwerkes* schrijft? Hij ontleedt de schilderkunst als een werkelijkheid, een waarheid. Voor een blinde is schilderkunst onbegrijpelijk en eigenlijk onvoorstelbaar. Om waar te nemen moet er een waar te nemen iets zijn, een ding als tastbaar object. Dit object is afgebakend in de ruimte en heeft dus ook zijn begrenzingen. Schilderkunst zal over basiselementen moeten beschikken die nodig zijn om het visuele om te vormen tot een 'zijnde', iets dat bestaat om het leesbaar te maken voor een publiek, een 'Dasein'. Graag vermeld ik nog even de filosoof Merleau Ponty die in zijn laatste werk *Oog en Geest* tot de slotsom komt dat kleur het wezen van de schilderkunst is. En zo komen we bij kleur uit.

There is no Blue

In prehistorische gemeenschappen bestond er geen kleur blauw. De 'primitieve' mens kende het woord voor hemel, maar niet voor blauw. De blauwe hemel was hen onbekend, de hemel was oneindig. Kleur en kleurwaarneming zijn dus geen vaststaande feiten, maar gegevens die zich doorheen de tijd ontwikkelen. Kleur heeft bijgevolg een geschiedenis en de waarneming evolueert. Dit roept tal van vragen op.

Beleefde de renaissancemens kleur hetzelfde als wij nu? Is kleur in de middeleeuwen een reflectie van het middeleeuwse denken? En is kleur een taal die terugblijkt op de geschiedenis en vat heeft op het heden en evolueert in de toekomst?

Wat is kleur?

De meeste zoogdieren bezitten twee kegels in de retina van het oog, één voor het blauwe gebied en één voor het geelgroene gebied. De mens heeft drie kegeltjes in het oog voor de waarneming van drie golflengten (rood, blauw en groen). Ondertussen is er wetenschappelijk vastgesteld dat er ook mensen zijn met vier kegeltjes (zoals de vogels), ze hebben een nog bredere golflengte-waarneming. Is kleur materie, licht, een golf, een foton, een quark? Newton deelde, in zijn experimenten met prismabreking, de kleuren op in soorten, in analogie met de zeven noten in de muziek. Vandaag spreken veel mensen nog altijd (foutief) over zeven kleuren. Maar wat is dat rood, groen of blauw? Wittgenstein stelde zich de vraag hoe transparant wit er moet uitzien, en welke kleur er door transparant wit zichtbaar zou zijn. Hoe ziet blauw eruit? In de zijswetenschap van de kleur zijn er verschillende visies ontstaan.

Men stelde zich de vraag of kleur een eigenschap is van het object. Is de tomaat rood, of is de tomaat alles behalve rood (rood is de reflectie, de niet aanwezige kleur in de tomaat)? Is kleur energie of licht? Heeft licht een kleur of is het oog de ontvanger van de kleur? Ontstaat dankzij het invallende licht de kleur pas in het oog of wordt de kleur slechts gevormd na de waarneming in het brein?

Momenteel verklaart de wetenschap dat het licht zelf geen kleur heeft en dat kleur dus onbestaand is en enkel een perceptie van het denken, een waarneming van een golf. Het is een boutade dat zwart en wit geen kleuren zijn. Mensen nemen licht waar wanneer een elektromagnetische straling met een golflengte

tussen 350 en 780 nanometer het oog bereikt. Alle kleuren liggen tussen deze golflengtes. Wit is de samenstelling van al die golflengtes samen, en zwart het ontbreken van een elektromagnetische golf. Wat is dan grijs? En hoe kan je alle golflengtes samen, wit licht dus, delen door golflengten van zwart om grijs te verkrijgen? Deze stelling bewijst dat kleuren meer zijn dan alleen maar hun respectievelijke golflengte en dat zwart en wit behoren tot de nomenclatuur van de kleur. Zwart en wit horen bij de visuele ervaring van kleur. In onze taal krijgen we dan negen groepen van kleurklassen: wit, rood, oranje, geel, groen, blauw, indigo, violet en zwart. Naast de kleurtint onderscheiden we verzadiging en intensiteit als eigenschappen van kleur.

Maar wat is dan de klasse van geel, groen of rood en waar trek je de fictieve grens tussen klassen? Uiteraard is die grens er niet en kan je de klasse evengoed verschuiven. Er zijn geen afgebakende grenzen tussen kleurklassen, omdat de naamgeving willekeurig is.

De schilderkunst is altijd een zoektocht naar kleur geweest. Schilders experimenteerden met de ontwikkeling van pigmenten. Het kleurenpalet is altijd in ontwikkeling en evolueert nog steeds. In de middeleeuwen kende men het koningsgeel, wat giftig en dodelijk was, omdat het op basis van arsenicum gemaakt was. Vandaag kennen we vooral cadmiumgeel en bismuthgeel. Maar de kleurpigmenten die we tegenwoordig gebruiken waren vroeger niet aanwezig. De middeleeuwer of de renaissancemens heeft dus nooit cadmiumgeel waargenomen of het phtaloblaauw gezien. Betekent dat dan niet dat elke tijdsperiode zijn eigen kleurwaarneming heeft en dat er morgen een nog sterker kleurenpalet zal zijn dan vandaag? Het geelste geel, het roodste rood, het groenste groen...

