

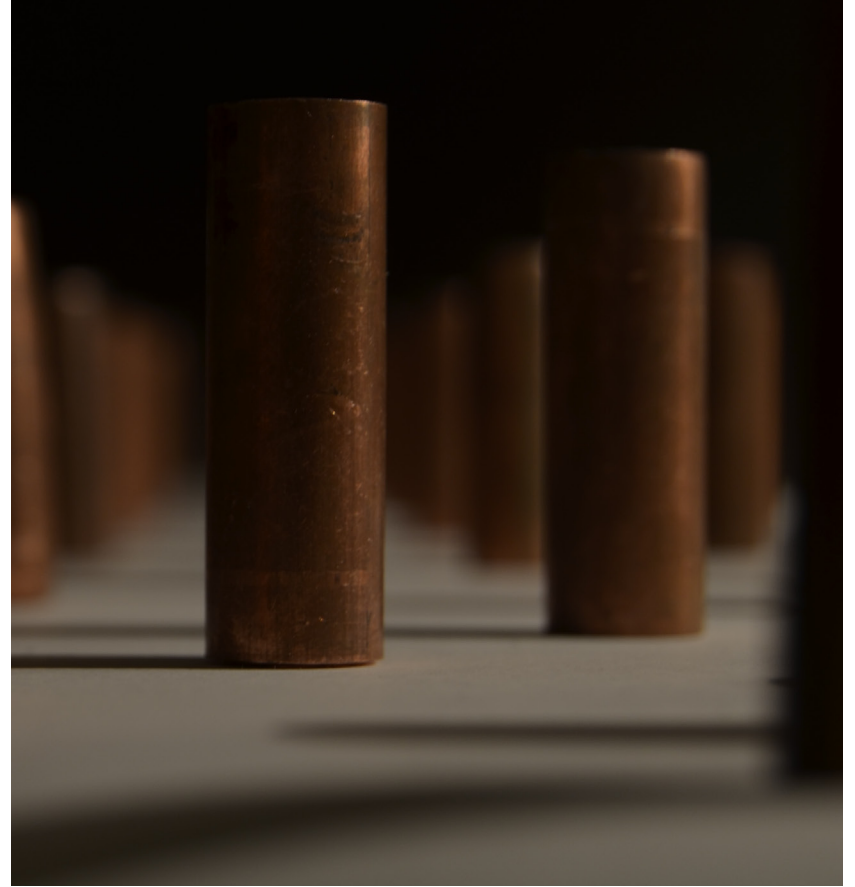


# Een Verwoording

van de chaos *Een Vertoning*



Thesis  
Gijsbert Coenen  
Master Beeldende Kunst  
Grafisch Ontwerp  
Illustratie  
MAD- faculty  
Hasselt  
2014- 2015



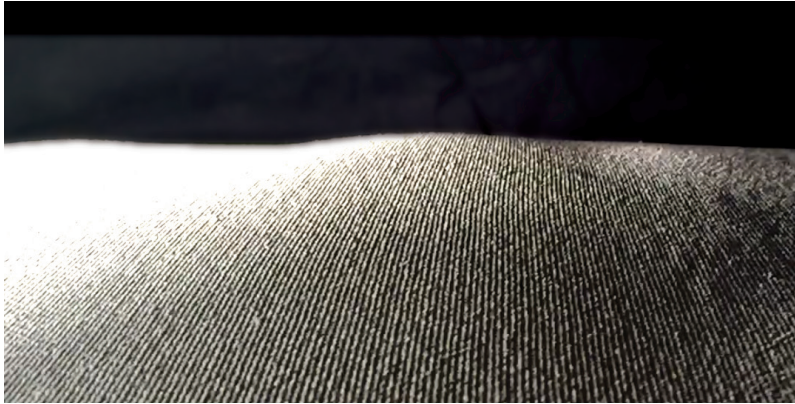
## Vooraf

Dit artikel is in combinatie met mijn masterproef, het resultaat van een intensief studiejaar gespekt van stages, intuïtief beeldonderzoek, literatuurstudies, lezingen en inspirerende gesprekken. Docenten beeldende kunst Peter Hulsmans en Tom Lambeens leverden een grote bijdrage aan de resultaten. Ook de stage bij Hans op de Beeck en eerder in het jaar bij Tom Lambeens lieten een grote indruk op me na. Bovendien inspireerden Peter, Tom en Hans me om een korte maar intensieve literatuurstudie toe te wijden aan de filosofie. Hierbij spelen filosofen Maurice Merleau-Ponty en Gilles Deleuze een centrale rol. Dit kon niet anders dan uitmonden in een overvloed aan ideeën opgevolgd door bloed, zweet, tranen en een rijkdom aan beeldexperimenten. Omdat deze moeite volgens mij loont durf ik het mij te permitteren om met een thesis op de proppen te komen die vanwege zijn filosofisch karakter afwijkt van de klassieke norm. Daarenboven is een bewuste kompasfout zelfs relevant omdat ook mijn masterproef afwijkt van de klassieke illustratie. Het resultaat is een experimentele film waar ik me als illustrator, kunstenaar en persoon volledig in kan vinden.

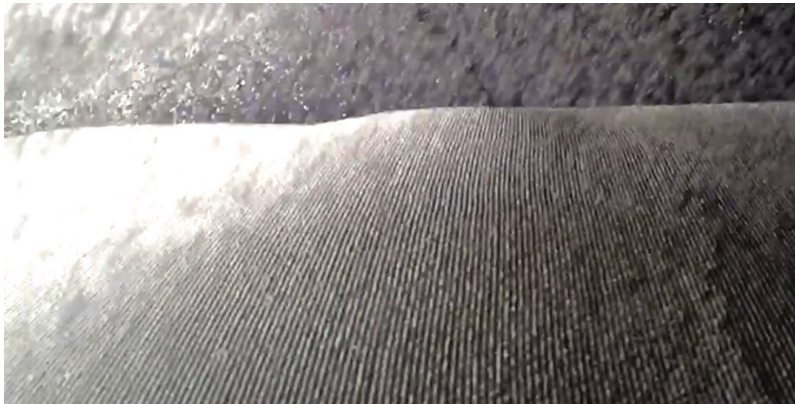
## Omschrijving

*Een Vertoning*, mijn masterproef is een film waarin abstracte objecten de hoofdrol spelen. Deze film is nog niet volledig klaar wanneer ik dit artikel inlever. Daarom voorzie ik enkele scènes van deze film op een usb- stick en zal ik in de komende tekst een korte omschrijving geven.

In *Een Vertoning* worden verschillende ruimtes weergegeven waarin telkens objecten te zien zijn. Elke ruimte wordt in een aparte scène vertoond. In één scène wordt bijvoorbeeld een soort van sneeuwlandschap getoond. (Afb.1) In een volgende scène is er een ruimte te zien waarin koperen cilinders keurig staan opgesteld. (Afb.2) Een andere scène opent zich in een soort van strand waar eveneens cilinders in staan opgesteld. (Afb. 3) Daarop volgen nog een aantal scènes waarin onder andere een vreemde slee getoond wordt. (Afb. 4,5) De verschillende tafereelen hebben vormelijke relaties. De vorm cilinder komt bijvoorbeeld in meerdere scènes voor en legt op die manier een link tussen de beelden. Een Vertoning geeft een absurd maar samenhangend geheel weer van opeenvolgende beelden. Aan de twee scènes die terug te vinden zijn op de usb- stick ( "Scène 1" en "Scène 2") wordt een plaats toegekend binnen deze opeenvolging, het zijn onderdelen van een groter geheel. Naast "Scène 1" en "Scène 2" zijn ook de films " *Het Grote Complot*" (Afb.6) en " *Vervreemding*" (Afb. 7) terug te vinden op de usb- stick. *Het Grote Complot* vervaardigde ik dit jaar voor het masterondersteuningsvak Visual Communication & The Gaze, *Vervreemding* is een werk van vorig jaar. Zij moeten Een Vertoning kaderen binnen mijn proces. Scène 1, 2 en *Vervreemding* worden uitvoeriger besproken in hoofdstuk 3.1. *Het Grote Complot* geeft als film een voorbeeld van hoe *Een Vertoning*, net zoals *Het Grote Complot* een opeenvolging van absurde beeldelementen is. Desalniettemin zijn de beelden van Een Vertoning abstracter.



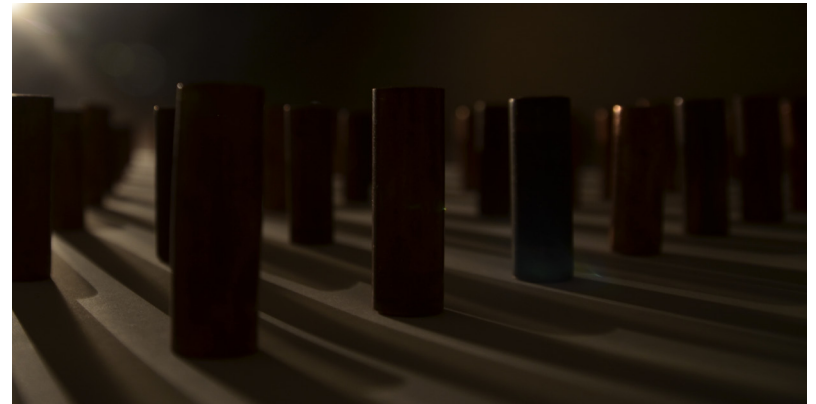
Afbeelding 1  
Gijsbert Coenen, *Een Vertoning (Scène 1)*, 2015.  
Film.



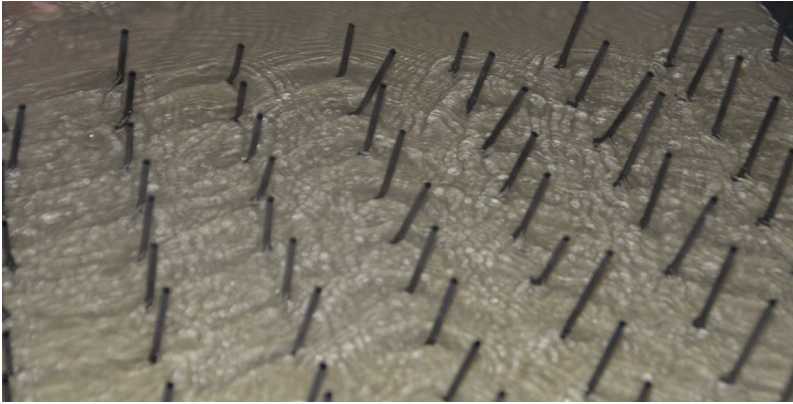
Afbeelding 1.1  
Gijsbert Coenen, *Een Vertoning (Scène 1)*, 2015.  
Film.



Afbeelding 2.1  
Gijsbert Coenen, *Een Vertoning (Scène 2)*, 2015.  
Film.



Afbeelding 2.2  
Gijsbert Coenen, *Een Vertoning (Scène 2)*, 2015.  
Film.



Afbeelding 3  
Gijsbert Coenen, *Een Vertoning (voorontwerp van Scène 3)*, 2015.  
Film.



Afbeelding 4.2  
Gijsbert Coenen, *Een Vertoning (voorontwerp van Scène 4)*, 2015.  
Film.



Afbeelding 4.1  
Gijsbert Coenen, *Een Vertoning (voorontwerp van Scène 4)*, 2015.  
Film.

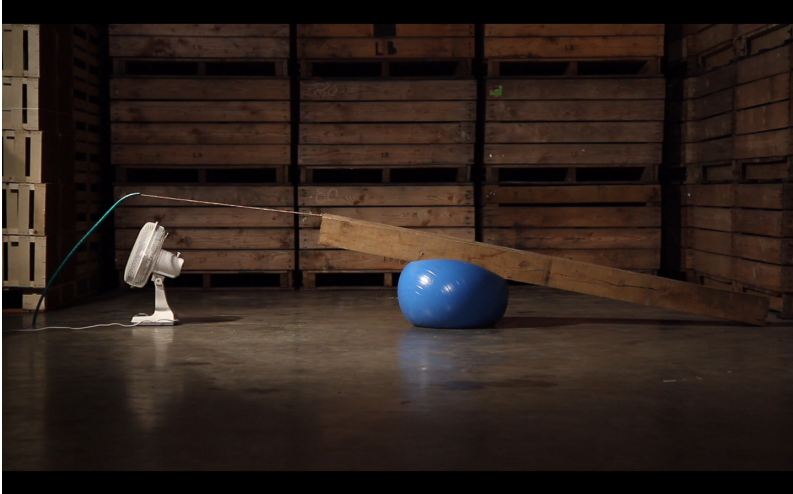
2



Afbeelding 5  
Gijsbert Coenen, *Een Vertoning (voorontwerp van Scène 5)*, 2015.  
Film.



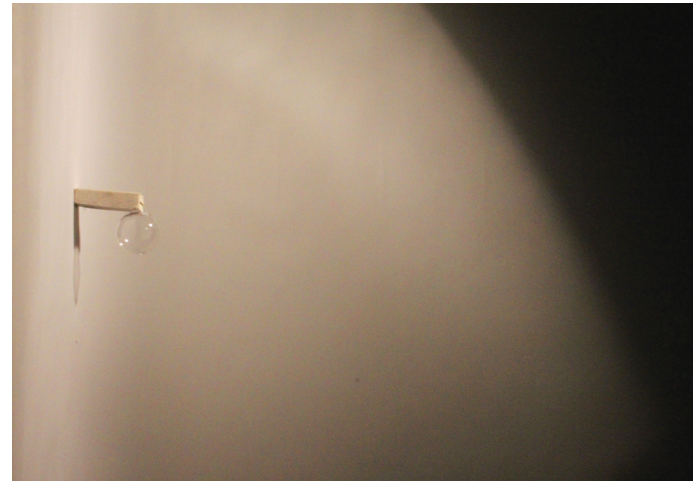
Afbeelding 6.1  
Gijsbert Coenen, *Het Grote Complot*, 2015.  
Film.



Afbeelding 6.2  
Gijsbert Coenen, *Het Grote Complot*, 2015.  
Film.



Afbeelding 7  
Gijsbert Coenen, *Vervreemding*, 2015.  
Film.



Afbeelding 8  
Gijsbert Coenen, *Hoe kan ik de perceptie van een kijker beïnvloeden door een beeld te draaien?*, 2015.  
Film.



# Inhoudsopgave

VOORAF	P.7
OMSCHRIJVING	P.9
INHOUDSOPGAVE	P.17
1 SAMENVATTING	P.18
2 INLEIDING	P.18
3 PRESENTATIE & REPRESENTATIE, EEN INLEIDING	P.21
3.1 <i>EEN VERTONING</i>	P.21
3.2 <i>PIERROT LE FOU</i>	P.24
3.3 EEN DEFINITIE	P.25
4 DE VERHOUDING MET DE REALITEIT	P.25
4.1 DE HONING VAN SARTRE	P.25
4.2 <i>LOCATION 6</i>	P.28
5 <i>EEN VERTONING</i> EN DE REALITEIT	P.29
6 DE TEKORTKOMINGEN VAN EEN ORDENING	P.33
6.1 DELEUZE: <i>FRANCIS BACON, LOGICA VAN DE GEWAARWORDING</i>	P.33
6.2 RITME	P.36
6.3 DE BREUK MET REPRESENTATIE	P.38
6.4 DE BESLOTEN WERKELIJKHEID	P.43
7 <i>EEN VERTONING</i> ALS BESLOTEN WERKELIJKHEID	P.46
8 BESLUIT	P.47
9 BIBLIOGRAFIE	P.50

# 1 Samenvatting

Dit artikel tracht ik een zo zinvol mogelijke inkijk te leveren in mijn werk; een film, genaamd “*Een Vertoning*”. Met *Een Vertoning* probeer ik mijn kijk op het leven op intuïtieve wijze uit te beelden. Het is één mogelijke interpretatie van het leven, één mogelijke uitbeelding van de realiteit, één mogelijke ordening van de chaos. Dit leidde tot een absurd, filmisch maar desondanks geloofwaardig tafereel dat zijn waarde vindt in het ontbreken van een begrijpelijk kader: het is een autonome werkelijkheid gefundeerd op onzin. Daarom is een duidelijke omschrijving van *Een Vertoning* waardeloos, ze zou een te definitieve zin geven aan het tafereel en zo zijn fundering onderuit schoppen. *Een Vertoning* is een ordening die enkel te begrijpen is als chaos. De enige tekstuele inkijk die zinvol is voor mijn werk is een tekst die hetzelfde doet als mijn werk: een mogelijke ordening geven aan de chaos.

Dit doe ik a.d.h.v. de vraagstelling: “Hoe verhoudt mijn werk “*Een Vertoning*” zich tot de realiteit?” Want de uitbeelding van *Een Vertoning* mag dan wel absurd zijn, ze is niet willekeurig. Ze heeft wel degelijk een verhouding tot de realiteit, hoe absurd dan ook. Deze verhouding probeer ik te benaderen met het begrippenpaar “presentatie en representatie” en later “ritme”. Wat ritme betreft wend ik me tot de notie van ritme zoals veelvuldig en diepgaand uitgewerkt door Gilles Deleuze.<sup>1, 2</sup> Tenslotte concludeer ik dat een concrete analyse niet vluchtig genoeg is om als waarheid te aanschouwen. Als waarheid is ze te definitief om een plaats te vinden in de steeds veranderende chaos.

## 2 Inleiding

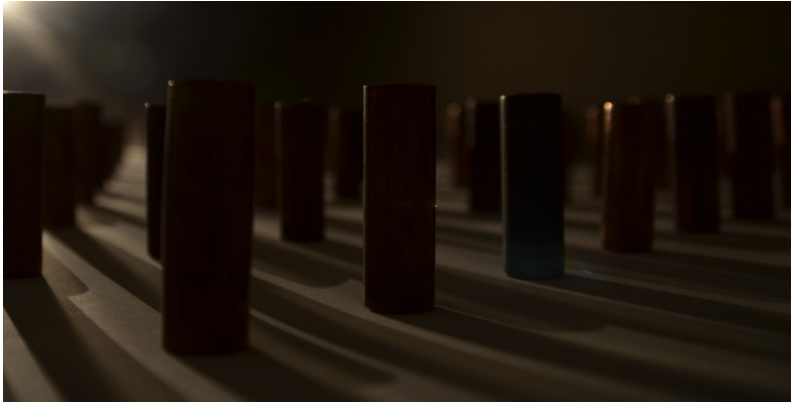
Het beeld dat we hebben van de wereld, de werkelijkheid, verschilt van de vorm die deze realiter heeft. De werkelijkheid is onze persoonlijke constructie van de wereld, geïnspireerd op haar ware vorm.

1 Deleuze, G. (2009). *Deleuze Compendium*. Nederland, Amsterdam: Uitgeverij Boom.

2 Deleuze, G. (2015). *Francis Bacon, Logica van de gewaarwording*. Nederland, Amsterdam: Octavo Publicaties.

In dit artikel speelt de verhouding die kunst heeft met de realiteit een centrale rol. Deze verhouding wordt benaderd op verschillende manieren, waaronder een vergelijking die dieper ingaat op de wijze waarop honing zich aan ons toont. De verhouding tussen de materiële honing, ons beeld ervan en kunst wordt in dit artikel enerzijds gebaseerd op teksten van Maurice Merleau-Ponty en Jean-Paul Sartre. De verhouding tussen bepaalde kunst -waaronder mijn eigen werk- en de realiteit wordt in deze tekst anderzijds uiteengezet volgens een persoonlijke theorie, geïnspireerd op bestaande kunstfilosofiën zoals die van Gilles Deleuze en Gerhard Visser<sup>3</sup>. Deze persoonlijke uiteenzetting vertrekt vanuit de vraag: “Hoe verhoudt mijn werk “*Een Vertoning*” zich tot de realiteit?” Vervolgens wordt deze vraag geconcretiseerd a.d.h.v. het begrippenpaar “presentatie en representatie”. In een later hoofdstuk wordt de term “ritme” aan dit begrippenpaar toegevoegd om, geïnspireerd op een boek van Gilles Deleuze, dieper in te gaan op de onderzoeksvraag. Tenslotte wordt in de laatste hoofdstukken -maar ook al in de voorgaande- vooral aandacht besteed aan de positie van deze begrippen binnen het beeld. Een concrete benadering van de onderzoeksvraag leek me in het begin van dit onderzoek noodzakelijk omdat de onderzoeksvraag zelf abstract is. Maar uiteindelijk concludeer ik in het hoofdstuk “Ritme” dat mijn werk en mijn onderzoeksvraag begrijpelijker zijn als abstractie. Het abstracte karakter van de onderzoeksvraag vindt zijn grond in het abstracte karakter van mijn werk. De reden hiervoor ligt in de intuïtieve methode die ik hanteer bij het creëren van beelden. De wijze waarop ik beelden verzint heeft meer weg van een plots visioen dan van een systematische schets. Het is een intuïtieve handeling die tot stand komt door naar de wereld te kijken en deze kijk op de realiteit te schikken in een beeld. Je zou kunnen stellen dat de beelden die ik maak een persoonlijke, intuïtieve ordening zijn van de realiteit. Zo’n persoonlijke ordening van de chaotische wereld wordt in dit artikel steeds benoemd als “een werkelijkheid”, de chaotische wereld zelf, in haar wezenlijke vorm duid ik in dit artikel steeds aan als “de realiteit”. *Een Vertoning* is dan ook een persoonlijke werkelijkheid, een persoonlijke ordening van het concept “illustratie”. Ik besef dat ik me door het experimentele karakter van mijn ordening in het vaarwater van de vrije kunsten begeef. Daarom aanschouw ik *Een Vertoning* als een persoonlijke ordening van illustratie die meer

3 Visser, G. (2015), Image Talks, door: Lambeens, Hasselt, 07-05-'15.



Afbeelding 2.2  
Gijsbert Coenen, *Een Vertoning (Scène 2)*, 2015.  
Film.



Afbeelding 7  
Gijsbert Coenen, *Vervreemding*, 2015.  
Film.

kunst dan illustratie is. Het gaat zelfs verder dan dat: misschien is mijn werk gewoon een persoonlijke ordening van het leven, het leven in zijn meest absurde vorm.

Om een ordening te zijn is mijn werk nog steeds behoorlijk chaotisch. Hoewel ik bij het maken van beelden goed aanvoel waar ik mee bezig ben, blijft het moeilijk hieromtrent een duidelijk kader te definiëren. Vanwege mijn intuïtief proces is zo'n kader dan ook niet zinvol. Bepaalde aspecten van *Een Vertoning*, zoals de technische aspecten, kunnen misschien wel gekaderd worden maar deze zouden de aandacht van de essentie, de absurde drijfveer, weghalen. En deze absurditeit is net grotendeels aanwezig doordat mijn ordening steeds chaotisch blijft; een duidelijke verklaring is dus uit den boze. Sterker nog, het ontbreken van een duidelijk kader is net essentieel voor mijn werk.

## 3 Presentatie & representatie, een inleiding

### 3.1 Een Vertoning

In mijn werk en vooral in mijn masterproef, *Een Vertoning*, is het niet moeilijk om een ordening op te sporen. Er valt maar moeiteloos een plaats te geven aan concepten zoals beweging, spel, zwaartekracht, veelheid, vallen, enz. De combinatie van deze elementen en hun samenhang vormen een sluitend geheel van beeldelementen. Met dit geheel van beeldelementen wordt hier verwezen naar een soort stijl die over alle beelden hangt. In mijn vroeger werk is deze stijl al op te merken (Afb. 6,7,8); in *Een Vertoning* (Afb. 1,2,3,4,5) wordt ze verder uitgewerkt. Dit betreft meestal een obscure ruimte met een beperkt aantal lichtbronnen. In deze ruimte is meestal een afbakening aanwezig waarbij toch aan minstens één zijde een openheid blijft; een gang waarvan het einde niet zichtbaar is bijvoorbeeld. In deze ruimtes bevinden zich meestal objecten die bij voorkeur in een rare verhouding tot de zwaartekracht staan. Als er geluid bij de beelden wordt getoond staat ook dit meestal in een rare verhouding tot de objecten in de ruimte. Dit zijn enkele concrete voorbeelden maar de volledige stijl, het geheel van deze beeldelementen, is groter dan

zijn onderdelen. Deze opsomming is enkel een bondige omschrijving van wat er bedoeld wordt met een sluitende geheel. Het is dus een besloten geheel van beeldende elementen dat door de onderlinge relatie tussen die elementen een geloofwaardig tafereel wordt. Je zou kunnen stellen: een wereld op zichzelf.

Maar vanuit deze ordening bekeken speelt ook breken met deze wereld en de verwachting van de toeschouwer een grote rol. Bijvoorbeeld: In een scène van *Een Vertoning* opent zich een sneeuwlandschap. (Afb.1) De ruitjesstructuur die in het sneeuwlandschap rust geeft een indicatie van ruimte en diepte. De witte vlokken die neerdalen en het onrustige bewegen van de camera impliceren een sneeuwstorm. Als toeschouwer leg je je hier bij neer, je kijkt naar een sneeuwlandschap. Nadat de camera ver genoeg is uitgezoomd, wordt duidelijk dat dit sneeuwlandschap eigenlijk een omgedraaid, achterwaarts afgespeeld macrobeeld was van een vliegennetje bedekt met poederig wit. (Afb.4) Op dit moment wordt er met de toeschouwers verwachting gebroken. De toeschouwer beseft dat het beeld hem voor de gek heeft gehouden. Hij beseft dat een sneeuwlandschap maar één mogelijke ordening van de met ruitjes beklede witte massa is. Hij wordt zich met andere woorden bewust van het geconstrueerde van het beeld, van het feit dat het maar een netje en bovendien film is. Dit is een belangrijk keerpunt in de toeschouwers' ervaring. Het beeld presenteert niet meer een sneeuwlandschap maar presenteert zichzelf als film. Deze tweedeling in de ordening van *Een Vertoning* maakt dus een uitdrukkelijk onderscheid tussen representatie en presentatie. Deze ambivalentie zorgt echter voor een probleem. Het is onmogelijk om *Een Vertoning*, de scènes uit *Een Vertoning* of kunst in het algemeen te classificeren onder één van de twee begrippen; representatie of presentatie. Het is net het samenspel van deze twee concepten die een speelse maar absurde dynamiek op gang brengt. Een samenspel dat later in deze tekst als "ritme" zal worden gehanteerd, in samenspraak met de theorieën van Gilles Deleuze.



Afbeelding 9  
Jean- Luc Godard, *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Film.

## 3.2 *Pierrot Le Fou*

*Pierrot Le Fou* is een film van Jean- Luc Godard uit 1965 en een uitstekend voorbeeld van hoe het spel tussen representatie en presentatie zich ontplooit in een absurde dynamiek. (Afb. 9)

Met een representatie wordt in deze tekst verwezen naar een kunstlichaam, zoals bijvoorbeeld film waarbij een toeschouwer zich bewust is van de inhoud van dat lichaam dan van het lichaam zelf. Indien het lichaam, film bijvoorbeeld, uitdrukkelijker aanwezig is dan zijn inhoud wordt er in deze tekst gesproken over presentatie. Dit is een verhelderend voorbeeld; enerzijds is het medium film, naar mijn mening, als geen ander capabel om een volstrekt geloofwaardige representatie te zijn. Een film representeert een verhaal vaak zo goed dat we als toeschouwer haast mee lijken te spelen in de film. Moeiteloos leeft een toeschouwer zich in, in de fantasiewereld die zich op het scherm afspeelt. Dit is vaak ook uitdrukkelijk de bedoeling van film. Denk maar aan een achterevoeringsscène waarin de camera vanuit de bestuurderszetel filmt. We krijgen het gevoel dat we zelf meerijden.<sup>4</sup> Anderzijds is het ook gemakkelijk om met deze representatie te breken, zoals in *Pierrot Le Fou* gebeurt. In *Pierrot Le Fou*, doet zich een uur lang niets van die aard voor. De film speelt zich af en is ondanks zijn experimentele kwaliteiten duidelijk een representatie van het verhaal. Als toeschouwer leef je mee met de situatie van de personages. Op een bepaald moment rijden de twee hoofdpersonages, Pierrot en Marianne, al pratend tegen elkaar in een auto. De camera filmt dit gebeuren vanop de achterbank met alle representatieve gevolgen van dien. Tot plots hoofdpersonage Pierrot zich omdraait, in de camera kijkt en zegt: “Alles waar zij aan denkt is plezier maken.” Waarop hoofdpersonage Marianne antwoord: “Tegen wie ben je aan het praten?” Pierrot: “Het publiek.” (Afb. 9) Ook hier is een duidelijk keerpunt in de ervaring van de toeschouwer merkbaar. Een keerpunt dat een interessante twist geeft aan de film en waarvan de twee begrippen representatie en presentatie een mogelijk distillaat zijn. Zolang we ons inleven in het geloofwaardige verhaal blijft de film een representatie van dat verhaal, van het moment dat we ons bewust worden van het medium film, wordt deze film een presentatie van het medium film.

<sup>4</sup> Houben, H. & Holtorf, M. (1999). *Beeldvoorbeeld*. België, Hasselt: Provincie Limburg.

## 3.3 Een definitie

Een representatie is een inhoud, veruitwendigd door een lichaam (film bijvoorbeeld), waarbij de geloofwaardigheid van de inhoud zo goed door het lichaam wordt ondersteund, dat deze inhoud een realiteit op zich lijkt.

Een presentatie is een in een lichaam, (film bijvoorbeeld) veruitwendigde inhoud waarbij het veruitwendigde lichaam, de constructie zelf, nadrukkelijker aanwezig is dan de inhoud die er mee veruitwendigd wordt.

## 4 De verhouding met de realiteit

Zoals al eerder vermeld staat in de tekst zijn de begrippen representatie en presentatie niet volledig genoeg om kunstwerken te categoriseren. Het draait vaak net om het samenspel tussen de twee. Wat wel duidelijk is is dat een werk drager van deze begrippen kan zijn. De kwaliteit van deze begripsindeling is echter: een beter inzicht bieden in hoe bepaalde kunst, zoals ook mijn film, zich verhoudt tot de realiteit en tot de werkelijkheid. Het is dus geen aanduiding van kunst, geen categorie, eerder een ordening om inzicht te verkrijgen.

### 4.1 De honing van Sartre

De verhouding tussen inhoud en lichaam, die oordeelt over presentatie of representatie, doet denken aan de ordening van de realiteit zelf. Ook in het dagdagelijks leven krijgen we lichamen voorgeschoteld die ons verplichten er een inhoudelijke ordening aan te geven, om ze te plaatsen binnen onze werkelijkheid. Toch ligt er een kloof tussen kunst en de realiteit. Jean Paul- Sartre heeft in een doordachte metafoor de verhouding tussen de realiteit en de inhoud die zij beweert te dragen geformuleerd. Deze verhouding wordt door hem vergeleken met de kwaliteiten van honing:

Deze trage vloeistof, zoals Maurice Merleau- Ponty er ook naar verwees op een radioshow, laat onze handen toe hem te pakken maar glipt daarna op stiekeme wijze door onze vingers heen, terug naar zichzelf. Honing weet de rollen om te keren wanneer zij, bij een poging om haar te vormen, zelf vervormt. De hand die haar probeerde te overheersen wordt nu zelf overmeesterd door de honing. De vijfvingerige verkenner die verleid werd door het object om het te domineren wordt nu zelf gedomineerd door dat object, zijnde een omhulsel van zoetheid. Dit object, de honing, presenteert al zijn honingzoete kwaliteiten zijnde stroperigheid, traagheid, kleverigheid, ... maar tegelijkertijd blijft er, doordat de hand al deze presentaties tegelijkertijd ervaart, een netwerk van representaties achter. De volgende keer als de hand stroperigheid ervaart bij een ander object zal hij ongetwijfeld herinnerd worden aan traag- en zoetheid doordat deze kwaliteiten als representatie zijn blijven plakken.<sup>5, 6</sup>

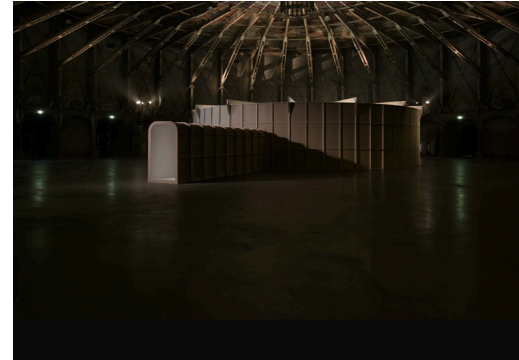
Jean- Paul Sartre: *'Dit lijkt enerzijds op een uiterste meegaandheid van datgene wat wordt bezeten; de trouwheid van een hond die zich geeft zelfs als men niets meer van hem wil. Anderzijds zit er onder deze meegaandheid een zekere toe- eigening van de bezitter door datgene wat bezeten wordt.'* [Sartre J-P. (1943).]<sup>7</sup>

Eenmaal overgeleverd aan de honing zal daarna geen presentatie van zoetheid nog kunnen ontsnappen aan de klevende transparant-stroperige representaties die deze smaak met zich meebrengt. De hand die haar probeerde te overheersen wordt nu zelf overmeesterd door de honing. Het grote verschil met kunst is dat honing, als object, altijd een netwerk van kwaliteiten presenteert die hem vormen. De honing heeft zijn lichaam als inhoud. Neem nu dat

5 Merleau- Ponty, M. (2003). *De wereld waarnemen*. Nederland, Amsterdam: Uitgeverij Boom.

6 De theorie van Barthes is niet letterlijk terug te vinden in de tekst. Toch ben ik een groot deel van mijn gedachtengoed aan hem schatplichtig waardoor het nodig is om hem te vermelden. Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Frankrijk, Parijs: Les Lettres Nouvelles.

7 Sartre J-P. (1943). *L'être et le néant*. Parijs: Gallimard, p.671.



Afbeelding 10  
Hans Op de Beeck, *Location 6*, 2008.  
sculpturale installatie uit verschillende bouwmaterialen,  
mist en kunstmatig licht,  
180 x 40 cm.  
Holland festival, Amsterdam.

de zoetheid van honing zou verdwijnen doordat je je tong verbrandt, dan rest er nog een stroperige constructie, een kleverige massa, een transparante substantie, ... . Neem bij een schilderij de verf, m.a.w. de constructie weg en zijn inhoud verdwijnt.

Dit is een overduidelijk voorbeeld van hoe kunst moet bouwen op een realiteit om zelf werkelijk te worden. Andersom wordt het nog duidelijker: Denk bij een schilderij zijn inhoud weg, en er blijft enkel een medium over, de realiteit.

## 4.2 Location 6

Maar eigenlijk is het onmogelijk om de inhoud bij een medium weg te denken. Een medium draagt altijd een inhoud, hoewel die bij een presentatie nadrukkelijk op de achtergrond komt te staan. Desalniettemin is het perfect mogelijk om een medium, lichaam, constructie van een inhoud open en bloot te tonen en toch meegesleurd te worden in een nieuwe imaginaire realiteit.

*“Met mijn werk probeer ik niet te imiteren maar te evoceren.”* [Op de Beeck, H. (2015).]<sup>8</sup>

Hans Op de Beeck presenteert met zijn installatie “*Location 6*” (Afb. 10) wel degelijk een fictief sneeuwlandschap. De letterlijke constructie, het lichaam is duidelijk zichtbaar, je loopt er immers in naar binnen. Maar deze presentatie is maar een tussenfase, nodig om daarna het eigenlijke doel te bereiken. Het landschap dat, eens je de constructie betreedt, zichtbaar wordt komt realistisch over. Maar het is de rust en de kalmte, de kou en de diepte die het bij de toeschouwer oproept die werkelijk van belang zijn. Ondanks het feit dat *Location 6* duidelijk zijn constructie bloot legt, zoals een presentatie dat normaal doet, levert de toeschouwer zich over aan de grenzeloze stilte van Op de Beecks’ landschap. Bovendien ervaart de toeschouwer kwaliteiten van het landschap die niet eens geconstrueerd zijn. De doffe stilte, de diepte en de kilte worden niet overgebracht of geïmiteerd. Ze worden door de aard van de representatie, een eindeloze witte vlakke, belichaamd in de koude rilling die over de toeschouwers’ huid raast.

<sup>8</sup> Op de Beeck, H. (2015), gesprek tijdens verlengde stage, door: Coenen, Brussel, 23-03-15.

De kou van *Location 6* heeft, in tegenstelling tot natuurlijke sneeuw, een toeschouwer nodig om werkelijk te worden. En die toeschouwer heeft op zijn beurt de natuurlijke, koude wintersneeuw nodig om deze verwerkelijking waar te maken. Dit is een mooi voorbeeld van hoe een werk afhankelijk is van het dagelijkse leven, van hoe een werk in verhouding staat tot de realiteit. Door zich in te leven in de verstaanbare werkelijkheid van *Location 6*, creëert de toeschouwer samen met het dagdagelijks leven een persoonlijke geloofwaardige werkelijkheid.

## 5 Een Vertoning en de realiteit

*Een Vertoning* lijkt zich af te spelen in een wereld waarin het altijd donker is en waarin diepte, tijd of eender welke ander indicatie van maat niet te vertrouwen vallen. Zoals al eerder werd vermeld creëer ik op intuïtieve wijze beelden die onderling een haast sluitende werkelijkheid vormen. Dit intuïtief proces is vergelijkbaar met een soort zoektocht waarin ik een spoor van beelden achterlaat door verbanden te leggen tussen vormen. De buisjes, die gewichtloos worden, staan in verband met de vallende sneeuw en de cilinders die op het gele strand getrotseerd worden door het water. (Afb. 1,2,3) Het zijn geen rechtstreekse representaties van een inhoud, zij hebben hun relatie met de rest van de beelden en hun vorm als inhoud. Deze vormen en verbanden, dit spoor dat ik nalaat in een reeks beelden, vindt zijn grond waarschijnlijk in mijn ervaringen. Ik kan probleemloos verbanden leggen met kunst waar ik bewondering voor heb; Richard Serra, Alexander Calder, Isamu Noguchi, Alex Van Warmerdam, ... . Ik kan zelfs enkele linken leggen met natuurfenomenen die ik in de afgelopen jaren heb gezien. Maar of hier met zekerheid een link is weet ik niet, want mijn proces is intuïtief. Ik leg me neer bij het idee dat hun oorsprong ergens in mijn referentiekader, gevormd door mijn kennis, persoonlijkheid en ervaringen, ligt rond te dobberen. Zij dragen bij aan mijn blik op de realiteit, een blik die ik hier aanschouw als een persoonlijke ordening van de chaos.

Zo verhoudt mijn werk zich tot de realiteit die ik beleef. De vorm van de realiteit die ik aanschouw, bijvoorbeeld: een vallend blad

in het park, een goede film, de werken van Calder, enz., hebben een invloed op mijn manier van ordenen. Zo ben ik ongetwijfeld na *Red and yellow vane* van Calder (Afb.11) gezien te hebben op een hele andere manier over zwaartekracht beginnen denken. Vanaf dat punt ben ik gaan beseffen dat zware vormen zoals aan de uiteinden van *Red and yellow vane*, een contrast opwekken met hun eigen gewichtloosheid. Dit heeft dan een invloed op hoe ik zwaartekracht plaats binnen mijn persoonlijke interpretatie van de realiteit, binnen mijn werkelijkheid. Op deze manier neem ik geen ordening uit de realiteit over maar heeft deze realiteit invloed op mijn manier van ordenen. En ligt dit ordenen vanuit mijn standpunt als kunstenaar onrechtstreeks in verband met de realiteit en dus ook met mijn werk. Ook de toeschouwer speelt vanuit zijn werkelijkheidsbeeld in op hetgeen rond hem gebeurt. Volgens mij heeft elke mens een drang om te ordenen waarin hij maar moeilijk kan weerstaan aan een spoor van verbanden en contrasten. Zo zijn de minimalistische beeldverbanden die ik achterlaat in mijn film genoeg om de toeschouwer een verdacht spoor te laten opmerken. In mijn ogen is hij zelf vaak de oorzaak van de verbanden die hij vindt, de uitvinder van het complot dat zich aan hem voordoet. In *Een Vertoning* wordt een wijds sneeuwlandschap getoond, dit is een representatie. (Afb. 1) Op het eerste zicht heeft dit gegeven weinig van doen met een andere scène waarin koperen buisjes strak naast elkaar staan opgelijnd in een reusachtige zaal. (Afb. 2) Ook met de sleeën die naast elkaar staan in een andere scène lijkt het sneeuwlandschap weinig verband te tonen. (Afb. 5) Toch geeft de toeschouwer al deze gegevens al een plaats in zijn werkelijkheid. Hij kan misschien het sneeuwlandschap associëren als buiten en de buizen als binnen, een verschil tussen natuur en cultuur of wat dan ook opmerken. Hier heeft hij via zijn ervaringen en persoonlijkheid het beeld al een plaats toegekend. Als later de camera uitzoomt en dit landschap een muggennetje blijkt te zijn dat eveneens in een binnenruimte staat verliest het zijn status van representatie en wordt het schijnbaar als muggennetje gepresenteerd; het is maar een netje. (Afb. 4) Met het idee van natuur dat het beeld daarnet nog representeerde wordt gebroken, maar er gebeurt meer dan dat. Plots heeft de toeschouwer een verband opgemerkt dat alles verandert. Plots staat het landschap - dat eigenlijk geen landschap is- in verband met de buisjes. "Het kan niet zomaar een muggennetje zijn als het daarnet nog een landschap was, er zit meer betekenis achter!" Zo



Afbeelding 11  
Alexander Calder, *Red and yellow vane*, 1934.  
Metaal en verf, 175,3 x 203,2 x 71,1 cm. Calder  
Foundation, New York.



concentreert de toeschouwer zich een moment te lang op iets wat enkel een functioneel verband lijkt te zijn. Als dan bij een volgende scène een strand tevoorschijn komt waarin nieuwe opgelijnde cilinders staan die overspoeld worden door water wordt hij helemaal paranoïde. (Afb. 3) “Nog cilinders? En deze keer met water, daar ligt ongetwijfeld een verband met de sneeuw! De dansende beweging van het water! Dat moet wel een verwijzing zijn naar de buisjes die omver vliegen. Hier moet meer achter zitten, degene die dit heeft gemaakt probeert ons iets te vertellen. Het is een puzzel, een complot! Een samenzwering!”

“... Zo ziet u hoe door het simpele feit dat u zich zonder reden een seconde te lang op dit verschijnsel hebt geconcentreerd, het ding iets apart begint te krijgen, beladen wordt met zin...” [Gombrowicz, W. (1987).]<sup>9</sup>

Zo verhoudt *Een vertoning* zich tot de realiteit. Het is een ordening van de realiteit waarin een orde nog net genoeg herkenbaar is om voor een toeschouwer iets apart te krijgen en zo door hem beladen te worden met zin, terwijl ze eigenlijk compleet absurd is.

---

9 Gombrowicz, W. (1987), *Kosmos*. p.174- 175.

## 6 De tekortkoming van een ordening

In dit hoofdstuk pas ik mijn ordening toe op enkele werken uit de kunstgeschiedenis. Deze analyse heeft allesbehalve intenties om een bijdrage te leveren aan de bestaande geschiedenis. De bedoeling van deze toepassing is het ophelderen van de toepassing zelf en zijn tekortkomingen. De vraag kan natuurlijk gesteld worden: Waarom zou je een reeds ontcrachte theorie nader willen ontcrachten? Want eerder in deze tekst werd al aangehaald dat representatie en presentatie te beperkt zijn om een werk te categoriseren. Maar het is net de disfunctionaliteit van deze begrippen die mijn werk in verband legt met de realiteit.

### 6.1 Deleuze: *Francis Bacon, Logica van de gewaarwording* Bacon & Cézanne

Bij de schilderijen van Francis Bacon is het onmogelijk om ze onder de noemer representatie of presentatie te kluisteren, het is weer een samenspel. Het is inderdaad zo dat het overduidelijke gebruik van een drieluik niet te negeren valt, dit wijst op een presentatie. Toch levert een toeschouwer zich over aan de sluitende werkelijkheid, gecreëerd door Bacons' schilderij, zonder dat deze drieluikige presentatie verzuimt in de achtergrond. Het gebruik van een drieluik heeft de kwaliteit om een schilderij op te delen in drie verschillende delen. Ook bij Bacon lijkt dit het geval te zijn. De twee personages op de zijpanelen van *Triptiek* (Afb. 12) en de vlezige figuur in het middenluik ontkomen aan een narratieve verhouding door deze verdeling als triptiek, als presentatie. Toch wordt er over de drie panelen heen een ruimtelijke verhouding gerepresenteerd door de puntvormen links- en rechts onderaan, die de scheiding als drieluik zou overbruggen; een ruimtelijk verband zolang we de drie figuren in het oog houden ten minste. Deze zwarte puntvormen kunnen even goed een louter vormelijk verband vertonen met de rechthoeken in de achtergrond, waardoor het drieluik weer als een kloof wordt

aanzien. Het is zelfs mogelijk om een beweging of een temporeel verband tussen de puntvormen onderling op te merken als men ze in het oog isoleert en van links naar rechts over het drieluik kijkt. Dit zijn enkele minimalistische voorbeelden van de dynamiek die representatie en presentatie op gang brengen. Voor deze dynamiek is echter een zeer actieve toeschouwer vereist.

Het is alsof het oog, bij het aanschouwen van een Bacon, als tastzin fungeert. Alsof we het schilderij via onze ogen op verschillende manieren, in verschillende volgordes en richtingen aftasten. Eén zo'n manier kan bijvoorbeeld de aftasting zijn van het linker paneel naar het rechter waarin de zwarte puntvormen een temporeel verband hebben, en dus de drie panelen ook. Een andere manier kan zijn van onder naar boven waardoor de puntvormen een louter compositorisch verband vertonen en het temporele verdwijnt in de achtergrond. Deze verschillende manieren en richtingen van aftasting die elkaar opvolgen lijken hun onderdelen (de puntvormen bijvoorbeeld) met elkaar uit te wisselen. Vandaar misschien dat de drieluik-constructie, het lichaam, niet permanent kan verzuimen in de achtergrond, er is geen achtergrond. Van het moment dat onze ogen er één aanraken, verliest deze zijn status als achtergrond bij een volgende blik. De toeschouwer moet actief kijken naar het schilderij. Indien hij aan dit autonoom avontuur deelneemt zal hij, net zoals bij die befaamde scène uit *Pierrot Le Fou*, een keerpunt in zijn ervaring ondervinden waarin hij eraan wordt herinnerd dat het maar een drieluik, een schilderij is. Deze tijdelijk breuk met het schilderij als representatie voegt in mijn ogen een enorme waarde toe aan het schilderij als presentatie en visa versa. De wisselwerking tussen het besef van het drieluik als verflichaam en een geloofwaardige imaginaire wereld brengt een speelse doch absurde dynamiek op gang. Een Bacon kan je pas echt ondergaan als je je overlevert aan deze visuele ontdekkingstocht. De inhoud van het schilderij wordt door deze aftasting completer. Het blijft niet bij een constructie die een inhoud veruitwendigt. Het drieluik, als lichaam, als presentatie, maakt deel uit van de inhoud, de representatie. Het is een verweving van realiteit en imaginaire werkelijkheid. Maar ook de visuele aftasting zelf belichaamt de inhoud, ze maakt deel uit van de beleving van het schilderij en wordt begeleid door de presentatie; het drieluik en de verf.<sup>10</sup>

Via deze kwaliteit van Bacons' schilderijen kan er een duidelijk

10 Deleuze, G. (2015). *Francis Bacon, Logica van de gewaarwording*. Nederland, Amsterdam: Octavo Publicaties.



Atbeelding 12  
Francis Bacon, *Triptiek*, 1972.  
Olieverf op doek, ieder paneel 198 x 147,5 cm.  
Tate, Londen.

verband gelegd worden met de werken van Cézanne (Afb 13). De zoektocht, het aftasten dat de ogen ondergaan, is de belichaming van de inhoud van het schilderij en tegelijkertijd de inhoud zelf. Hierbij legt hun werk een unieke connectie met de realiteit. Bij Cézanne is er zowel een constructie die een inleefbare inhoud geloofwaardig maakt, als er een inhoud is die zijn vorm te danken heeft aan een nadrukkelijke constructie, er is zowel representatie als presentatie. Bij Cézanne tast het oog, net zoals bij Bacon de inhoud af.<sup>11</sup> Deze visuele aftasting, die wel een zoektocht lijkt te zijn, wordt begeleid door zijn lichaam, in het geval van Cézanne de verfconstructie, in het geval van Bacon zowel de verfconstructie als het drieliuk. En deze belichaamde zoektocht heeft zijn zoeken ook bij Cézanne als inhoud. Aldus: De term gewaarwording slaat bij Bacon en Cézanne niet zozeer terug op hetgeen wat gewaar wordt, maar wel op het worden van het gewaar. De realiteit die zich in het schilderij wringt.

## 6.2 Ritme

Volgend op de voorgaande redeneringen, schatplichtig aan het boek van Gilles Deleuze; *Francis Bacon, Logica van de gewaarwording*, zal ik in dit hoofdstuk “ritme” als derde begrip toevoegen aan de theorie van presentatie en representatie.<sup>12</sup> Deze nieuwe factor is geen gewone toevoeging maar vormt het bemiddelend midden

11 Deleuze, G. (2015). *Francis Bacon, Logica van de gewaarwording*. Nederland, Amsterdam: Octavo Publicaties.

12 De term ritme heeft in de boeken van Deleuze “*Francis Bacon, Logica van de gewaarwording*” en “*Deleuze Compendium*”, een centrale plaats. In dit artikel wordt deze term op een persoonlijke manier gehanteerd. De inhoud van de term ritme is dus wel geïnspireerd op de benadering van Deleuze maar niet volledig dezelfde.

- Deleuze, G. (2009). *Deleuze Compendium*. Nederland, Amsterdam: Uitgeverij Boom.

- Deleuze, G. (2015). *Francis Bacon, Logica van de gewaarwording*. Nederland, Amsterdam: Octavo Publicaties.



Afbeelding 13  
Paul Cézanne, *De golf van Marseilles bekeken vanuit L'Estaque*. 1885.  
Olie op doek, 73 x 100,3 cm.  
Metropolitan Museum of Art, New York.

tussen de twee begrippen. Ze moet naast een rijker inzicht te bieden in mijn visie over de verhouding tussen kunst en de realiteit, ook aangeven dat een verheldering van deze verhouding chaotisch moet zijn om in de buurt van de waarheid te komen.

De verweving van de begrippen presentatie en representatie die zich voordoet bij Cézanne en Bacon is een paradox: de realiteit die als lichaam een rol speelt in een imaginaire wereld. Dit wijst ongetwijfeld op het merkwaardige karakter van een Bacon en een Cézanne maar duidt ook op een beperktheid van de begrippen presentatie en representatie. De begrippen zweven bij wijze van spreken een beetje langs alle kanten en opzichten over het schilderij heen. Het probleem met begrippen zoals presentatie en representatie is dat ze te concreet zijn, je zou kunnen zeggen: te ordelijk. Ze zijn zo nauw gedefinieerd dat ze de complexiteit van een kunstwerk nooit kunnen vatten. Een term zoals ritme is hier meer alomvattend; een ritme waarin de verandering van toonaard kan worden aangegeven door het breken met representatie of presentatie. Deze veranderingen in toonaard, deze breuken, dragen bij aan de totaalervaring van de compositie.

Bij *Pierrot Le Fou* bijvoorbeeld krijgt de film een heel andere totaalindruk door die ene scène. De breuk met een representatie zorgt voor een hele andere toonaard. Als toeschouwer bijvoorbeeld, worden we uit onze inleving wakker geschud en zijn we ons bewust van het medium film. Het is een duidelijke verandering in het ritme die bijdraagt tot de totaalcompositie.

## 6.3 De breuk met representatie

De breuk met presentatie en representatie wordt in deze tekst niet noodzakelijk opgevat als een bewuste keuze van de kunstenaar. Het is eerder een maatstaaf die veel bepalend is in mijn opvatting van de realiteit. In het komende hoofdstuk wordt er getracht om de begrippen presentatie, representatie en ritme een plaats toe te kennen binnen beelden. Dit gebeurt door verschillende kunstwerken naast en tegenover elkaar te plaatsen. De bedoeling is echter niet om via deze analyse de getoonde beelden te plaatsen binnen een historische context. Het is een hedendaagse opvatting van het beeld in verhouding tot een hedendaagse realiteit.

In het werk van Jackson Pollock (Afb. 14), een Amerikaanse schilder, en Lucio Fontana (Afb. 15), een Italiaanse beeldend kunstenaar, kan een duidelijke breuk met het concept representatie aangeduid worden.

Pollock liet de verf over zijn schilderij heen druipen of smeet ze er tegen aan. Hij verkoos stokken, messen of andere ruwe materialen boven penselen om de verf tegen zijn doeken aan te brengen. Dit bijna agressief hanteren van de verf ging gepaard met een intuïtieve handeling die zijn sporen achterliet op reusachtige doeken.<sup>13</sup> Bij Fontana ging het meer om een zeer berekende, eenvoudige handeling; het snijden in het doek. Deze snijlijnen kunnen vrij letterlijk gezien worden als breken met de representatie; het is maar een doek. Fontana heeft zijn breuk als inhoud in tegenstelling tot Pollock. Bij Jackson Pollock ging het meer om de handeling van het maken, het zogenaamde actionpainting. Toch confronteren de sporen die deze handeling achterlaat op het doek de toeschouwer op elk moment met de realiteit; de verfconstructie.

Beelden uit de vorige eeuw breken wel vaker met representatie. Ook het werk van Georges Braque is hier een voorbeeld van. (Afb. 16) De schilderkunst uit het impressionisme daarentegen breekt ook enigszins met een representatie maar blijft toch geloofwaardig in contrast met bijvoorbeeld het kubisme. Het grote verschil tussen bijvoorbeeld Monet en Braque, uitgaande van mijn begrippentheorie, is dat Monet met de verf als medium, als presentatie, breekt door een geloofwaardige werkelijkheid te schilderen. In contrast hiermee breekt Braques' werk met het begrip representatie door de opbouw van zijn verflichaam haaks te zetten op een visuele impressie. Monets' werken vormen, door een zekere getrouwheid aan de wetten van het perspectief een venster op de werkelijkheid van zijn schilderij. In dit werk bijvoorbeeld (Afb. 17) lijkt het alsof we als toeschouwer aan de oever van de Seine staan en samen met de andere wandelaars genieten van de voorbijrijdende trein. Monet week in tal van andere schilderijen van deze representatie af. Zijn impressionistische verftoets en bovendien zijn persoonlijke zintuiglijke impressies leidden vaak tot een resultaat dat hierdoor met representatie breekt, bijvoorbeeld *Hooibaal: sneeuw effect* (Afb. 18). Toch, zo'n breuk met representatie wordt bijna onopvallend als ze tegenover een werk van

13 Hendrickx, S. (2010). *Kunstgeschiedenis 1860-1950*. België, Hasselt: PXL.



Afbeelding 14  
 Jackson Pollock, *Number 31*, 1950.  
 olieverf en glazuurverf op doek, 269,5 x 530,8 cm.  
 MoMA, New York.



Afbeelding 15  
 Lucio Fontana, *Spatial Concept: Expectations*, 1960.  
 Gesneden doek en gaas, 100,3 x 80,3 cm.  
 MoMA, New York.



Afbeelding 16  
 Georges Braque. *Huizen in L'Estaque*. 1908.  
 Olie op doek, 73 x 60 cm.  
 Kunstmuseum Bern, Duitsland.



Afbeelding 17  
 Claude Monet. *De spoorbrug bij Argenteuil*. 1873.  
 Olie op doek, 60 x 98,4 cm.  
 Privécollectie.



Afbeelding 18  
 Claude Monet. *Hooibaal: sneeuw effect*. 1890.  
 Olie op doek, 65 x 92 cm.  
 National Galleries, Schotland.

Braque wordt geplaatst. Bij de werken van Braque worden we er op elk moment mee geconfronteerd dat ze schilderijen zijn.<sup>14</sup> Maar hoe bemiddelt ritme dan tussen de twee begrippen? Net zoals bij Bacon heerst er bij de werken van Braque en Monet een visuele dynamiek die een spel van presentatie en representatie op gang brengt. Bij Braque verandert de toonaard vaker naar een presentatie; bij Monet vaker naar een representatie.

Deze afweging tussen modernisme en impressionisme, waaruit een chaotisch verheldering oprijst, kan net zo goed gemaakt worden tussen barok en classicisme. Als we barokschilderijen tegenover schilderijen uit het classicisme plaatsen is er een duidelijk verschil in breuklijnen zichtbaar. De barokschilderijen blijven natuurlijk representaties; hun verfconstructie ondersteunt een geloofwaardige werkelijkheid. Maar daarnaast is er ook een duidelijke breuk met representatie zichtbaar. De penseelstroken van Rembrandt (Afb. 19) en Velazquez (Afb. 20) bijvoorbeeld blijven duidelijk aanwezig op het doek. Eens de kijker dit opmerkt wordt hij zich bewust van het geconstrueerde verflichaam. Je zou dus kunnen stellen dat de opmerkelijke penseelstroken in barokschilderijen het ritme van de schilderijen niet overheersen. Toch zijn ze duidelijk voelbaar in de totaalcompositie, ze geven in zekere zin de toon aan.

---

<sup>14</sup> Visser, G. (2015), Image Talks, door: Lambeens, Hasselt, 07-05-'15.

## 6.4 De besloten werkelijkheid Rafaël

“... *Zijn bomen, zijn vrouwen, zijn dieren en al de rest horen op haast sluitende wijze tot een wereld die niet de onze is.*” [Berenson, B. (1957).]<sup>15</sup>

Rafaels' schilderijen tonen een duidelijke scheidingslijn met de realiteit. (Afb.21) Zijn bomen, vrouwen, dieren, houdingen, blikken, glimlachen en texturen, kortweg; de werkelijkheid van zijn schilderijen, ziet er allesbehalve realistisch uit. Toch voelt ze levendig en compleet aan. Het is zoals Bernard Brenson zegt: “*een haast sluitende wereld*” [Berenson, B. (1957).]<sup>16</sup> een term die niet enkel afgeslotenheid impliceert maar ook geslotenheid. De interne elementen van Rafaels wereld staan in een harmonieuze verhouding tot elkaar. De personages rechts onderaan bij het werk *Transfiguratie* bijvoorbeeld voldoen volledig aan deze kwaliteiten; ze lijken allen verstijfd in hun dynamiek. Alsof ze “één, twee, drie piano” aan het spelen zijn en de rest van het schilderij hen heeft zien bewegen maar op hun beurt worden verstijfd. Toch, ondanks de verstijfdheid van de personages, spelen hun houdingen op elkaar in. Ze communiceren met elkaar zoals de elementen van een goede compositie dat horen te doen. Naast deze structuur, die duidelijk kan worden opgemerkt, spelen hier ook kleur, textuur, draperingen, contrasten en andere elementen. Ze vormen een gesloten werkelijkheid waarin alle elementen met elkaar in verband staan. Hetgeen ze representeren is zo compleet geconstrueerd dat de compleetheid de constructie overstemt. Het medium als presentatie is in Rafaels werk amper terug te vinden als je voor zijn werkelijkheid open staat.

Hier kan je eigenlijk stellen dat de werken van Rafaël breken met presentatie. De presentatie verf, de materie op zich verdwijnt helemaal in het niets als je je inleeft in de werken van Rafaël.

---

<sup>15, 16</sup> Berenson, B. (1957), *De Italiaanse schilders van de renaissance*. p.143.



Afbeelding 19  
Rembrandt Van Rijn, *Zelfportret op jeugdige leeftijd*. ca. 1628.  
Olie op paneel, 226 x 187 cm.  
Rijksmuseum, Amsterdam.



Afbeelding 20  
Diego Velazquez, *Portret van Innocentius X*. ca. 1650.  
Olie op doek, 114 x 119 cm.  
Galleria Doria Pamphilj, Rome.



Afbeelding 21  
Rafaël. *Transfiguratie*. 1516- 1520.  
Olie op hout, 405 x 278 cm.  
Pinacoteca Vaticana, Vaticaan.

## 7 Een Vertoning als besloten werkelijkheid

De beeldverbanden en de relaties tussen vormen, waar ik in hoofdstuk 3 al over sprak, vormen in mijn ogen ook in het geval van *Een Vertoning* een besloten wereld. In dat opzicht staat mijn werk dicht bij de schilderijen van Rafael dan bij de film van Jean-Luc Godard. De metalen buizen vormen in hun veelheid een duidelijk verband met de sleeën die netjes opgelijnd staan. (Afb. 2, 5) Alle elementen lijken een soort van functionaliteit te hebben die in een groter kader duiding geeft. De buisjes lijken daar voor een reden te staan, net zoals de sleeën. Toch is er ook een connectie met de film van Godard, ik breek op een gelijkaardige wijze met de representatie. Waar hoofdpersonage Pierrot, in *Pierrot Le Fou*, de kijker confronteert met onze positie voor het scherm, confronteer ik de kijker met de illusie van grootte. De kijker wordt geconfronteerd met zijn verwachtingspatroon, hij wordt geconfronteerd met het feit dat hij ordent. Eerst ziet hij een wijds landschap, later blijkt dit een met poederwit bedekt muggennetje te zijn. Iets wat nergens op slaat tot hij merkt dat het muggennetje, als representatie voor een sneeuwlandschap, een tweede leven krijgt als schijnbare presentatie; sneeuw producerende slee. "Aha! Het is gewoon een slee." Er wordt met de representatie; sneeuwlandschap gebroken maar de toonaard verandert niet naar presentatie, hoewel dit wel zo aanvoelt in het ritme.

Je wordt als kijker voorzien van een verklarende breuk, een verklarende presentatie; slee, maar deze verklaring blijkt ontwrichtend te werken en bovendien compleet belachelijk te zijn. *Een Vertoning* probeert constant een wankel evenwicht te vinden tussen presentatie en representatie door ze te balanceren op verrekte nonsens.

*Een Vertoning* is een werkelijkheid diens samenhang niet enkel op vorm, belichting, ruimtelijkheid of andere visuele elementen berust maar waarin ook volgorde en onthulling hun bijdrage leveren aan de totaliteit. De stijlelementen van *Een Vertoning* vormen een sluitende chaos die vooral zijn samenhang vindt in de verdachte verhouding die de stijlelementen met elkaar aangaan. Het is samenhangend op een manier die wel een complot lijkt te zijn, een complot waarvan de

toeschouwer zelf het masterbrein blijkt te zijn terwijl hij het zelf niet door heeft. In dit geval toont *Een Vertoning* een verwantschap met de werken van Bacon en Cézanne. Waar Bacon en Cézanne het kijken als inhoud hebben, heeft *Een Vertoning* het ordenen als inhoud. De toeschouwer tast verklarend de verschillende scènes af, op zoek naar een verklaring. De werken van Bacon en Cézanne tonen hun inhoud enkel volledig als je er naar kijkt. En indien je dit doet raken ze ons waar we het niet verwachten. *Een Vertoning* heeft ver van de kwaliteiten van een Bacon of een Cézanne maar verlangt ook naar een toeschouwer. Een verlangen dat enkel wordt bevestigd als deze toeschouwer de drang voelt om het werk te ordenen, om daarna gefrustreerd, gefascineerd of met een glimlach te concluderen dat het complete onzin is.

## 8 Besluit

In *Een Vertoning* speelt het beeld een centrale rol. Aan deze beeldenreeks kan vanwege zijn intuïtief bestaan geen duidende of vaststaande inhoud worden toegekend. Bovendien is zijn geheel groter dan de optelsom van zijn onderdelen en zou het geheel niet compleet zijn zonder een voortdurend ordenende toeschouwer. Er is geen vaststaande inhoud maar net zoals bij Bacon en Cézanne wordt de inhoud mede belichaamd door het zoeken zelf. Deze benaderingswijze van *Een Vertoning* vindt door de gebreken van een begrippenkader het meeste waarheid in metaforen zoals een complot, een ritme of een zoektocht. Deze open definities bevatten intrinsiek een onbeslistheid vanwege hun metaforisch karakter. Ze duiden zonder dit uitdrukkelijk te zeggen aan dat ze maar een kijk zijn op het werk, een werkelijkheid, niet de realiteit. Een analyse van deze zoektocht is tenslotte uit den boze doordat dit zoeken te dicht bij de toeschouwer staat en dus te ver staat van mij, de kunstenaar. Het beeld is het meest volledig in zijn centrale plaats, hier, in ons midden, waar ik mijn ordening aanlever als chaos. Een Vertoning verhoudt zich tot de realiteit zoals de honing van Sartre dat doet. Eens ze tussen mij en de toeschouwer in staat, wordt ze weer chaotisch, wordt ze weer realiteit. Haar wezenlijke vorm, de chaotische film- en beeldverbanden (cilinders, sneeuw, ...) waarvan de toeschouwer denkt ze een plaats te kunnen geven, gaan een complot aan met de werkelijkheid van de toeschouwer en bezitten



hem voor de toeschouwer het goed en wel door heeft, net zoals de honing.

Ook deze ordening, dit artikel gaat een samenzwering aan met de chaos. Het is net zoals mijn werk maar een mogelijke versie van de realiteit, een benadering die vooral zijn ordenen als inhoud heeft. *Een Vertoning* is mijn versie van de chaotische wereld die zich toont. En als het dan toch gerechtvaardigd is om onze eigen werkelijkheid te bepalen, als we onze wereld dan toch zelf ordenen, als ik dan toch zelf mag kiezen; deel mij dan maar bij de onzin in.<sup>17</sup>

---

17 Vermeulen B. (1995), *Onzin*.

# 9 Bibliografie

## Bronnen

- 6 Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Frankrijk, Parijs: Les Lettres Nouvelles.
- 15,16 Berenson, B. (1957), *De Italiaanse schilders van de renaissance*. p.143.
- 1,12 Deleuze, G. (2009). *Deleuze Compendium*. Nederland, Amsterdam: Uitgeverij Boom.
- 2,10,11,12 Deleuze, G. (2015). *Francis Bacon, Logica van de gewaarwording*. Nederland, Amsterdam: Octavo Publicaties.
- 9 Gombrowicz, W. (1987), *Kosmos*. p.174- 175.
- 13 Hendrickx, S. (2010). *Kunstgeschiedenis 1860-1950*. België, Hasselt: PXL.
- 4 Houben, H. & Holtof, M. (1999). *Beeldvoorbeeld*. België, Hasselt: Provincie Limburg.
- 5 Merleau- Ponty, M. (2003). *De wereld waarnemen*. Nederland, Amsterdam: Uitgeverij Boom.
- 8 Op de Beeck, H. (2015), gesprek tijdens verlengde stage, door: Coenen, Brussel, 23-03-'15.
- 7 Sartre J-P. (1943). *L'être et le néant*. Parijs: Gallimard, p.671.
- 17 Vermeulen B. (1995), *Onzin*.
- 3,14 Visser, G. (2015), Image Talks, door: Lambeens, Hasselt, 07-05-'15.

## Literatuur

- Aldous H. (1956). *Heaven and Hell*. Engeland, London: Chatto & Windus.
- Aldous H. (1954). *The Doors of Perception*. Engeland, London: Chatto & Windus.
- Bartels J. (1995). *Hegel, Nietzsche*. (uit de reeks: *De geschiedenis van het subject*). Nederland, Utrecht: Uitgeverij Kok Agora.
- De Wispelaere P. (1987). *De broek van Sartre*. België: Schoten, Uitgeverij Westland nv.
- Erp H. (2013). *Hegel*. Nederland, Amsterdam: Uitgeverij Boom.
- Gombrowicz W. (2007). *Dagboek 1953- 1969*. België: Antwerpen, Uitgeverij Atlas.

