

(In Search of) The Perfect Lover

12.10 – 21.12.2003

Tekeningen van Louise Bourgeois, Marlene Dumas, Paul McCarthy en Raymond Pettibon
uit de Hauser & Wirth Collection, St. Gallen

in dialoog met het werk van L.A. Raeven en Koen Theys

MDD – Museum Dhondt-Dhaenens Deurle

Voorwoord

Michaëla Unterdörfer

Directeur van de Hauser & Wirth Collection, St. Gallen

Edith Doove

Directeur/curator MDD – Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle

Vanwege de typische context, de ruimte, de geschiedenis en het programma van ieder instituut, betekent elke overname van een tentoonstelling steeds een specifieke aanpassing. Bij het nadenken over een verdere ontwikkeling van de tentoonstelling ‘(In Search of) The Perfect Lover’, specifiek geënt op het MDD, werd het voor ons al snel duidelijk dat een confrontatie of dialoog de beste oplossing zou zijn. Typisch voor het MDD is immers de voortdurende dialoog tussen een vaste collectie moderne en hedendaagse kunst en tijdelijke tentoonstellingen, tussen binnen en buiten.

In eerste instantie werd er gedacht aan een dialoog met werk van dezelfde kunstenaars (Bourgeois, Dumas, McCarthy en Pettibon) uit Belgische collecties. Daarmee zou de nadruk op de ‘verzameling’ komen te liggen. Maar een inhoudelijke dialoog rond de oorspronkelijk gestelde vraag naar de verhouding tussen creativiteit en erotiek en een confrontatie met een totaal ander medium dan de tekening, leek ons uiteindelijk veel boeiender.

‘(In Search of) The Perfect Lover’ beperkte zich aanvankelijk bewust tot het tekeningenbestand van de Collection Hauser & Wirth, die in het museum van de Collection in St. Gallen om conserveringsredenen niet getoond kan worden. Het betrekken van elektronische media in de Belgische presentatie betekent daardoor voor het geheel zowel een cesuur, een verschil, als een inhoudelijke verfijning. De tekening kan het thema van de verwonding namelijk niet alleen inhoudelijk, maar ook symbolisch via de drager overbrengen, terwijl de video als reproduceerbaar, digitaal medium voor het gevaar van verwonding en verdwijning gevrijwaard lijkt. Het heeft echter andere mogelijkheden om deze problematiek aan te kaarten.

De titel ‘(In Search of) The Perfect Lover’ is afkomstig van een werk van Marlene Dumas waarin de Perfect Lover in feite Jezus Christus is (zie de tekst van Matthias Winzen). Verder doordenkend over deze titel en de thematiek komen bijna vanzelfsprekend associaties boven als de perfecte Andere, het perfecte lichaam of ook het zich verliezen in een Ander (lichaam).

Terwijl de basistentoonstelling de verhouding tussen het verlangen om aan te raken en te kwetsen, tussen oppervlak en lichamelijkeheid, tussen agressiviteit en kwetsbaarheid onderzoekt en die spiegelt aan de materiële aard van de werken – alleen werken op papier –, is het videowerk van L.A. Raeven en Koen Theys mentaal in staat om een spoor na te laten, te verwonden, een kras te zetten in de ziel en vertegenwoordigt het als ander medium bovendien ook in die zin een ander lichaam binnen het geheel van de tentoonstelling.

Het tentoonstellingsconcept en basisplan van de met de Staatliche Kunsthalle Baden-Baden ontwikkelde en daar voor het eerst getoonde tentoonstelling werden behouden. Door de dialoog met het videowerk heeft de tentoonstelling ‘(In Search of) The Perfect Lover’ echter de functie van een katalysator gekregen met een bijzonder inspirerend effect op de uiteenzetting tussen curatoren en kunstenaars. Wij zijn er van overtuigd dat de wisselwerking tussen deze werken ook voor de toeschouwers een spannende en boeiende tentoonstelling oplevert.

Wij willen van deze gelegenheid gebruik maken om de bruikleengevers Manuela en Iwan Wirth te bedanken en vooral Ursula Hauser die opnieuw heel wat werken uit haar eigen bezit gedurende een aantal maanden moet missen.

Verder danken we de kunstenaars, Matthias Winzen, Ellen de Bruijne, Hai-Chay Jiang, de deelnemers aan de performance *Meeting (William Wilson)*, Sandy Notman, Yves De Mey, en het Vlaams Audiovisueel Fonds.

Het andere lichaam Bij het werk van L.A. Raeven en Koen Theys

Edith Doove

L.A. Raeven hebben met hun werk al voor heel wat controverses gezorgd. Hun werk en verschijning wekt afschuw en afwijzing op. L.A. Raeven zijn tweeling-zusjes die door hun aangeboren lichaamsbouw een anorectische indruk maken, maar dat niet zijn. Vanuit dit gegeven zijn ze in hun werk sterk begaan met het ideale lichaam en alle aspecten die daarmee gepaard gaan: het ideale lichaam wordt op een bepaalde manier gevoed, het ideale lichaam heeft bepaalde maten, het ideale lichaam wordt op een bepaalde manier gekleed en onderhouden. Behalve het gangbare vrouwbeeld, bevragen ze ook de clichés rond tweelingen. Zelf hebben ze jaren verwoed individueel gewerkt, Angelique als designer for Jean Paul Gaultier en Liesbeth als assistent van onder andere Nan Goldin en Philip Lorca di Corcia. Uiteindelijk werd het toch belangrijk om samen te werken onder de naam L.A. Raeven die voortkomt uit de irritatie rond het altijd klakkeloos aan elkaar linken van Liesbeth en Angelique zonder naar hun individualiteit te vragen. Maar de naam was ook een gelegenheid om op omgekeerd Duchampiaanse wijze een cool mannelijk alter ego te creëren. In filminstallaties als *Wild Zone 1* en *2*, *Killer Queen*, *Prada Hotel New York* en *Testroom* kwamen al deze aspecten uitgebreid aan bod: ze stellen zichzelf ten toon, gaan op zoek naar een mannelijke kopie, nemen modeshows en commercie op de korrel. In *Ideal Individual* wordt hun eigen broodmagere lichaam als ideaal genomen en de basis voor een uitgebreide zoektocht naar exact dezelfde kwaliteiten. In de advertentie hiervoor wordt gesteld dat L.A. Raeven Analyse & Research Service nieuwe toekomstige levensstijlen onderzoekt, maatschappelijke veranderingen en nieuwe trends in mode en advertenties. Het 'Ideale Individu' voldoet niet alleen aan een aantal heel specifieke fysieke kenmerken, maar heeft ook ongewone eet- en drinkgewoontes, een sterk gecontroleerde dagindeling, problemen met het maken van keuzes en is niet in staat om te gaan met stressvolle situaties.

In *Nature's choice* (2002), de video-installatie die in het MDD getoond wordt en die voor het eerst te zien was in het Ludwig Museum in Budapest, werken L.A. Raeven met Oost-Europese balletdanseressen. De titel verwijst naar een boek van William Hamilton waarin hij het lichaam omschrijft dat zich het beste leent voor ballet. Een groot gedeelte van de vereisten heb je te danken aan moeder natuur, maar als je van nature niet de juiste lengte of fysieke



L.A. Raeven, *Wild Zone 1*, 2001



L.A. Raeven, *Wild Zone 2*, 2002

L.A. Raeven Analyse & Research Service is a service unit based in the Netherlands. We are currently investigating new future life styles, changes in society, current trends in fashion and advertising. We are now looking for an

IDEAL INDIVIDUAL

ref. 1020

You will be an important source for our investigation, to analyse specific client needs.

REQUIREMENTS

REQUIRED PHYSICAL PROFILE

- HEIGHT > 170 CM
- CHEST < 82 CM
- NO FULL BREAST DEVELOPMENT
- BACKSIZE = 40 CM
- WAIST = 40 CM
- HIPS = 82 CM
- LONG AND SLENDER ARMS OF > 60 CM
- LONG AND SLENDER LEGS OF > 100 CM
- LONG AND THIN FINGERS/TOES

BENEFICIAL PHYSICAL PROFILE

- AGE < 26 YEARS OLD
- UNDER DEVELOPMENT OF SECONDARY SEX CHARACTERS
- LACK OF OXEL PUBIC HAIR
- LOSS OF HAIR
- EXPLORATORY ANATOMY REVEALED
- INFANTILE APPEARANCE

-unusual food + drink habits
 -controlled day schedule
 -have at least 1 practical inability
 -unable to deal with stressful situations
 -have difficulties in making choices

APPLICATIONS

If selected you will be required to go through a test investigation, prior to appointment. Please note that your Ideal Individual reference must be positive and will be registered on your upper right arm. Formula II = 0.8 cm · x (x = distance in cm). Apply in writing how you meet these requirements and submitting full curriculum vitae detailing current activities and a picture of yourself to the following address: Museum in Progress, ref. 1020, Fischersteige 1, A-1010 Wien. For more information you can contact us by e-mail: laraeven@yahoo.com. Applications will be treated in strict confidence and must reach the address before 10-11-2001.

L.A. Raeven, *Ideal Individual*, 2000/2001

Kleine weefster Louise Bourgeois in tekeningen

Edith Doove

Het is niet altijd nodig om de persoonlijke geschiedenis van een kunstenaar te kennen om diens werk ten volle te kunnen appreciëren. In het geval van Louise Bourgeois is dit echter ondenkbaar. Haar werk verwijst immers voortdurend naar haar biografie, valt daar mee samen en houdt daardoor ook welbewust een trauma in stand. Alhoewel haar geschiedenis al veelvuldig werd beschreven, is het daarom toch nuttig haar hier te herhalen. Want het is precies de herhaling die de kern van haar oeuvre uitmaakt, net zoals de spin die haar web steeds opnieuw weeft, tegen alle vernieling in. Als klein meisje bleef ze erbij dat alles wat ze drie keer zei waar moest zijn. Louise Bourgeois heeft het idee dat ze alles wat ze te zeggen heeft minstens zes keer moet herhalen om begrepen te worden. Herhaling is verfijning, een ander soort poging om een probleem op te lossen.¹ Bovendien is het ook nuttig om de plaats van het tekenen en de tekening binnen haar oeuvre te kunnen bepalen. 'My art is a reconstruction of myself [Mijn kunst is een reconstructie van mezelf]'.²

Om te beginnen ziet Louise Bourgeois haar oeuvre als een reconstructie van zichzelf en dan met name van de periode van haar jeugd in Frankrijk tot aan haar huwelijk met de Amerikaanse kunsthistoricus Robert Goldwater en haar verhuizing naar New York. Bourgeois werd geboren in 1911 en vertrok in 1938 uit haar vaderland. In toenemende mate moet ze dus een sterk beroep doen op haar geheugen en het tekenen is daarbij een belangrijk hulpmiddel. Zoals Scott-Lyon-Wall aangeeft:
'Drawing is her way of recording her life. (...) Bourgeois is an archivist of the self. Drawings are like the diaries she has written since she was a child. Drawings are the equivalent of the photographs her father took of her. Drawings are visual documents attesting to, and expressing the existence of her emotions. [Tekenen is haar manier om haar leven vast te leggen. (...) Bourgeois is een archivaris van het zelf. Tekeningen zijn zoals de dagboeken die ze schrijft sinds ze een kind is. Tekeningen zijn het equivalent van de foto's die haar vader van haar nam. Tekeningen zijn visuele documenten die getuigen van het bestaan van haar emoties en die ook uitdrukken.]'³ Zelf zegt ze:
'Drawings have a featherlike quality. Sometimes you think of something and it is so light, so slight that you don't have time to make a note in your diary.

Everything is fleeting, but your drawings will serve as a reminder; otherwise it would be forgotten. [Tekeningen hebben een vederachtige kwaliteit. Soms denk je aan iets en het is zo licht, zo miniem dat je geen tijd hebt om het in je dagboek te noteren. Alles gaat voorbij, maar je tekeningen dienen als een herinnering, anders zou het vergeten worden.]'⁴

In het restauratieatelier voor 16e en 17e eeuwse tapijten van haar ouders wordt Louise Bourgeois al vanaf twaalfjarige leeftijd ingeschakeld vanwege haar tekentalent. Ze tekent de ontbrekende delen van tapijten die gerestaureerd moeten worden, met name de voeten. De tapijten, die in de loop van de tijd als scheidingswanden gebruikt werden, waren meestal aan de onderkant versleten en uitgerafeld, omdat ze daarmee over doorgaans niet al te schone vloeren zweepen. In een interview met Donald Kuspit zegt Bourgeois hierover:

'I drew one foot for my mother. I became an expert at drawing feet. I still do it; I still do lots of feet. I was very satisfied with them, very satisfied with the feet I drew for my mother. It was a great victory. And it also taught me that art is interesting, and that it can be useful, which is completely unknown today. It can restore. So it gave me great pleasure. Everybody thought my feet were wonderful, the feet I restored. I didn't think so, but they did. That is how my art got started. [Ik tekende een voet voor mijn moeder. Ik werd een expert in het tekenen van voeten. Ik doe het nog steeds; ik teken heel veel voeten. Ik was er erg tevreden mee, met de voeten die ik voor mijn moeder tekende. Het was een grote overwinning. En het leerde me ook dat kunst interessant is en nuttig kan zijn, wat vandaag de dag totaal onbekend is. Het kan herstellen. Dus het gaf me veel plezier. Iedereen vond mijn voeten fantastisch, de voeten die ik herstelde. Ik vond van niet, maar zij wel. Zo begon mijn kunst.]'⁵

Het tekenen dus als een waardevolle, nuttige bezigheid, die de onderkant, de basis herstelt, onderhoudt. Het repareren is een activiteit die Louise Bourgeois tot op de dag van vandaag volhoudt: 'The mending, weaving instinct is very deep-rooted in me. I break everything I touch because I am violent. I destroy the relationships I have with my friends, with my loves and with my children. I break things because I am afraid, and I spend my time mending. [Het herstellende, wevende instinct is diepgeworteld in mij. Ik breek alles wat ik aanraak omdat ik gewelddadig ben. Ik vernietig de relaties met mijn vrienden, met mijn geliefden en met mijn kinderen. Ik breek dingen, omdat ik bang ben en ik breng mijn tijd door met herstellen.]'⁶

En ook:

'Yes, I am a sadist, because I am afraid. I am afraid and then I spend my time repairing. [Ja, ik ben een

sadist, omdat ik bang ben. Ik ben bang en daarna vul ik mijn tijd met repareren.]⁷

Daarmee raken we aan het psychologische aspect van haar werk dat uiteraard niet alleen haar tekeningen omvat, maar ook haar sculpturen en installaties waarmee ze vanaf het midden van de jaren veertig langzaam maar zeker doordringt als een van de meest eigenzinnige en originele kunstenaressen van de twintigste eeuw.

Het grote trauma dat Louise Bourgeois door middel van haar werk tracht uit te bannen, maar tegelijkertijd ook in zekere zin koestert is precies de relatie tot de ander. De 'toi et moi', zoals ze dit zelf omschrijft waarin het steeds weer draait om verlangen, verleiding, isolement, geweld, onrust, seks, geweld. De basis voor dit trauma ligt (uiteraard) in haar eigen leefwereld waarin haar moeder oogluikend de avontuurtjes van haar geliefde vader toestond wat Louise Bourgeois als een dubbel verraad beschouwde. Als haar moeder ziek wordt doet een Engelse gouvernante haar intrede die geleidelijk aan de plaats van de moeder inneemt.

Deze gebeurtenis introduceert het belang van het vertrouwen. Ze wil de ander, maar ook de dingen om zich heen en uiteindelijk ook zichzelf tot het uiterste kunnen vertrouwen en dat kan alleen als ze er grip op kan hebben. Naast haar studie filosofie kiest ze er zelfs voor om ook wiskunde te gaan studeren, omdat '...you could trust the principles on which it is constructed. It is a reliable system. It will not betray you. Mathematics represented a world of order that I wanted. [...] je de principes waarop het gebouwd is kunt vertrouwen. Het is een betrouwbaar systeem. Het zal je niet verraden. Wiskunde vertegenwoordigde een geordende wereld waar ik naar verlangde.'⁸ Het is ook om deze reden dat ze zichzelf steeds weer met haar trauma confronteert, omdat ze het en daardoor zichzelf zeer grondig wil kennen. Het herhalen is noodzakelijk om de dingen te begrijpen, zichzelf te begrijpen. Van Montaigne heeft ze het belang van het 'connais-toi, toi même' geleerd.

Uiteindelijk is de wiskunde echter een systeem dat teveel naar abstractie neigt en Bourgeois raakt steeds meer geïnteresseerd in beeldende kunst. Ze volgt les aan verschillende academies en in kunstenaarsateliers in Montparnasse en Montmartre. Het is uiteindelijk Fernand Léger die suggereert dat haar gevoeligheid meer naar het driedimensionale neigt. Het werken aan sculpturen geeft haar in ieder geval de mogelijkheid om fysiek bepaalde angsten weg te werken, zich te bevrijden van demonen. Vooral het werken in marmer is in dit opzicht een handig hulpmiddel. In vergelijking daarmee is 'drawing just a little help'. Natuurlijk zou je kunnen stellen dat Louise Bourgeois gezien haar gevorderde leeftijd en

haar omvangrijke oeuvre er toch al lang in geslaagd zou moeten zijn de demonen voor eens en voor altijd te verdrijven. Het lijkt er echter op dat deze precies door het tekenen in stand gehouden worden en het is daarom misschien niet te veel gezegd om te stellen dat de tekeningen de (door haar zelf ontken- de) motor van haar werk vormen.

Een enkele keer zijn de tekeningen een vertrekpunt voor haar sculpturen en vormen ze dus ook in deze zin een bron, een archief, vergelijkbaar met de verzameling ontwerptekeningen voor het weefatelier. Ondanks het feit dat Louise Bourgeois stelt dat het platte vlak haar niet bevredigt – ze heeft de realiteit van het driedimensionale nodig⁹ – vormen de tekeningen een ware schat. Ze vormen een rusteloze massa, op zeer uiteenlopende ondergronden: kladpapier, faxpapier, verkleurd papier, geruit papier, muziekpapier – alles wat voorhanden is.

Natuurlijk kunnen we proberen de tekeningen ook zonder al deze autobiografische voorkennis te beschouwen, zoals zij zich direct aan ons presenteren. Daarvoor moeten we misschien eerst stilstaan bij de aard van wat een tekening is: een schets, een notitie, een probeersel, maar zeker ook een zelfstandig iets. Van alle media is het allicht het meest kwetsbare en fragiele: relatief snel te realiseren, maar ook even snel weer uit te wissen. Michaela Unterdörfer geeft haar tekst in de catalogus over de werken in marmer van Louise Bourgeois de titel 'Turning Doubt into Certitude' mee¹⁰. Daarmee mogen we de tekeningen vereenzelvigen met het aspect van de onzekerheid, het niet-weten dat Bourgeois in stand houdt. Een confrontatie met de tekeningen houdt dan ook vooral een confrontatie met het niet-weten in, van zowel Louise Bourgeois als van ons zelf. Ze werd in haar schetsklas vooral aangehouden door de opdracht binnen vijf minuten iets te produceren. Een dergelijke snelle werkwijze houdt een (tijdelijk) uitwissen van elk bewust weten in.

Zelf geeft Louise Bourgeois er de voorkeur aan om haar tekeningen in chronologische volgorde te bekijken, omdat er daardoor een ontwikkeling in onderwerp en vorm zichtbaar wordt, vooral de vorm: 'We are not talking about the recording of events, the recording of emotions, the recording of motives. What we are talking about is the recording of lines and shapes; that is everything. The subject is only the subject; all our subjects are the same: anything I say would apply to any of us; So it's not a mystery. The mystery resides in what you do with it. [We spreken niet over het vastleggen van gebeurtenissen, het vastleggen van emoties, het vastleggen van motieven. We spreken over het vastleggen van lijnen en vormen, dat is alles. Het onderwerp is niet alleen het onderwerp; al onze onderwerpen zijn dezelfde:

alles wat ik zeg slaat op ieder van ons. Dus het is geen mysterie. Het mysterie ligt in wat je er mee doet.]'¹¹

Kijken we dus. Naar tekeningen die doorgaans een verticale richting hebben en slechts zelden een titel. Naar tekeningen met een misleidende kinderlijk onschuldige stijl. Naar een kooi in een smalle hoge ruimte, naar een kind in een soort wieg, naar hoge torens in onbestemde landschappen. Kijken we naar een breed lachende vrouw met twee hoofdjes ter hoogte van haar borsten, een kind of pop aan haar voeten en twee vliegende wezens in de lucht. Kijken we naar lange, in elkaar gevlochten strengen, naar plantaardige golven. Naar een opeenstapeling van onbestemde, halfarchitecturale vormen. Naar iets wat op de plooiën van een gordijn lijkt of de hangende vleugels van een insect. Naar een onbestemde, misschien vagina-achtige vorm waarboven een waaiër van stippen. Naar een lange aar, naar rijen golven die gespiegeld worden langs een lijn en zo doen denken aan de schubben van een vis. Naar rijen golven die in drie bloemvormen samenkomen. Naar opeenhopingen van halfronde, of halfelliptische vormen die uitzonderlijk kleurrijk zijn. Naar een boomachtig wezen. Naar een schriël, naakt kind met lang haar dat boven een angstaanjagende afgrond van mescherpe bergtoppen de stam van een boom grijpt. Kijken we naar 'Triptych for the Red Room' met in hysterische bogen gekromde lichamen: een vrouw draagt een jongen, een man een meisje en daartussenin een figuur die zowel vrouw, als man is. Kijken we naar spiegels, naar een plotseling ijl getekend portret van een vrouw met bolle wangen en volle borsten. Naar celachtige structuren of amoeba-achtige vormen. Kijken we naar een verzameling zwevende bollen met op de grootste een kleine figuur: 'Je suis génie d'avoir tous ces amis'. Kijken we naar een groot oog dat kleine ronde druppels huilt: 'Larmes de lait'. Kijken we naar drie traanachtige vormen binnen één omhullende traan: 'Le père protège les 3 fils'. Kijken we naar schubachtige vormen die een blad vullen, een van de schubben heeft een klein lief gezicht, ze lijken allemaal een toefje haar te hebben. En kijken we ten slotte naar de bladvullende 'Hairy Spider'.

Dit zijn de tekeningen uit de Hauser & Wirth Collection die een periode van circa zestig jaar omvatten. Wat opvalt zijn de korte tekenlijnen, alsof het steken zijn, de veelvuldige opeenstapelingen, de lange in elkaar gevlochten haarstrengen die aan de legendarische foto's van de jonge Louise Bourgeois doen denken. Meer dan eens gaat het om een meer-voud van vormen die tegenover elkaar geplaatst worden, zeer zelden wordt er één figuur getoond. De spiegelingen of verdubbelingen lijken te verwijzen

naar de wisselwerking tussen de een en de ander, ook de vervlechting kan hierop duiden. De ellipsvormige spiegels geven bovendien niet alleen een confrontatie aan met de gene die er voor staat, maar houden voor Louise Bourgeois ook een intrinsieke confrontatie in: 'An ellipse is richer than a circle. It possesses two centers. It's a dialogue. [Een ellips is rijker dan een cirkel. Het heeft twee centra. Het is een dialoog.]'¹² De herhaling dus als een dialoog. Ter vergelijking is het interessant om te kijken naar een tekening buiten de verzameling. 'The Suicide Threat' bestaat bijna volledig uit de tekst 'I love you do you love me', een soort gespiegelde herhaling die tot in het oneindige zou kunnen doorlopen.

De reeks tekeningen uit de **Collection** geeft een vrij adequaat beeld van de ontwikkeling die algemeen in de tekeningen van Bourgeois gevolgd kan worden. Een vergelijking met de reeksen tekeningen die in 1996 in het University Art Museum van Berkeley of in 2002 in Kunsthaus Bregrenz getoond werden, afkomstig uit diverse andere collecties, bevestigt dit beeld. Eind jaren veertig, begin vijftig overheersen de in zwart getekende golfvormen, bestaande uit dicht tegen elkaar aan getekende lijnen en hangende strengen. Daarnaast zijn er ook diverse torens die op den duur samenvallen met personen en met name met de vrouw in de bekende 'Femme-Maisons'. In de sculpturen uit die tijd overheersen de langgerekte staande vormen. Geleidelijk aan ontstaan hieruit, zowel in de tekeningen als in de sculpturen de zogenaamde opeenstapelingen. Eerst ook verticaal en langgerekte en dan in de jaren zestig veel meer horizontaal of bladvullend. Hierbij gaat het dan om opmerkelijk veelkleurige tekeningen met al of niet gespiegelde schubvormen en uiteindelijk ook de concentrisch groeiende vormen die aan celstructuren of zelfs kankerachtige gezwellen doen denken. Terwijl in deze fase de ronde, zachte vormen overheersen, wordt de toon vanaf de jaren zeventig beduidend scherper en agressiever. Gekartelde vormen, die ook weer boven elkaar bladvullend gestapeld worden, zoals in een laat voorbeeld als 'The Making of a Pitbull' (1998), scharen of pijlen in verschillende versies van St. Sebastienne (1987 en 1992), getuigen hiervan. Maar in de jaren '90 wordt hiervoor een tegenwicht gevonden in de introductie van vaak dubbele, perfect ellipsvormige spiegels en ronde vormen (cirkels, klokken of gewoonweg lichamelijke rondingen: borsten en billen zoals onder andere in de St. Sebastiennes). De spin en haar spinnenweb lijkt het midden van beide tendensen te vormen: het scherpe, agressieve verenigd met het zachte, ronde en verbindende.

In zijn tekst haalt Scott Lyon-Wall een citaat aan uit de fabel 'Le corbeau et le renard' van La Fontaine: 'Horizontalité is a desire to give up, to

sleep. Verticality is an attempt to escape. Hanging and floating are states of ambivalence.

[Horizontaliteit is een verlangen om op te geven, om te slapen. Verticaliteit is een poging om te ontsnappen. Hangen en drijven zijn ambivalente toestanden.]'

Deze labels vormen voor Bourgeois een belangrijke basiseducatie, 'simply how to defend yourself, how to keep alive [eenvoudig hoe jezelf te verdedigen, hoe in leven te blijven]'.¹³ In het licht van de hierboven geschetste evolutie, geeft dit citaat misschien ook een indicatie van de verschillende verdedigingsmechanismen die zij in de loop van de tijd heeft toegepast. Buiten de toestand van staand of hangend, naar drijvende horizontaliteit en vervolgens weer verticale en in zichzelf terug cirkelende vitaliteit, is ook het verloop van het kleurgebruik boeiend. Aanvankelijk overheerst het zwart, gevolgd door een uitspatting van kleuren in de jaren zestig, al of niet toevallig samenvallend met vooral horizontale, drijvende figuren wat in een vrije interpretatie van het citaat uit *Le corbeau* misschien duidt op ontspanning en zelfverzekerdheid. Vrijwel direct daarna neemt de kleur rood echter de overhand.

'Red is the colour of blood, red is the colour of pain, red is the colour of violence, red is the colour of danger, red is the colour of shame, red is the colour of jealousy, red is the colour of grudges, red is the colour of blame. [Rood is de kleur van bloed, rood is de kleur van pijn, rood is de kleur van geweld, rood is de kleur van gevaar, rood is de kleur van schaamte, rood is de kleur van jaloezie, rood is de kleur van wrok, rood is de kleur van schuld.]'¹⁴ Deze ruime verzameling van betekenissen en invalshoeken geeft Louise Bourgeois de grootst mogelijke expressieve vrijheid.

De spin die Louise Bourgeois als een verpersoonlijking van haar moeder ziet en die pas sinds de laatste tien jaar in haar tekeningen rondwaalt, toont zichzelf dus soms alleen via het resultaat van haar werk, het spinnenweb dat er fragiel uit ziet maar toch tegen stormen bestand is. De reusachtige bronzen spinnen, zoals het 30 voet hoge exemplaar met de titel 'Maman' waarmee de Turbine Hall van Tate Modern ingehuldigd werd, geven de sterkte van die kleine vechtster aan. Het lijkt alsof Louise Bourgeois met dit symbool een, soms letterlijk en figuurlijk, overkoepelende vorm heeft gevonden die al haar werk samenvat. Zoals we gezien hebben komt het weven op verschillende momenten in haar werk naar voren, in haarstrengen die in elkaar gevlochten worden, in de golf- en cirkelvormige bewegingen, in de weerspiegelingen. De spin lijkt zo een logische schakel die de cirkel van Louise Bourgeois' leven definitief rond maakt.

1. Paul Gardner, *Louise Bourgeois*, Universe Series on Women Artists, New York 1994, p. 104

2. 'An ear to art, an eye to life – Dialogue between Louise Bourgeois and Achille Bonito Oliva' in cat. *Louise Bourgeois – le jour la nuit le jour*, Palais de Tokyo, Paris 2002

3. Scott Lyon-Wall, 'In Search of a State of Reason: Louise Bourgeois – Drawing and Sculpture' in cat; *Louise Bourgeois – Drawings and Sculptures/Zeichnungen und Skulpturen*, Kunsthaus Bregenz, 2002, p. 15

4. Louise Bourgeois, Introductie bij de tentoonstelling 'Drawings', University Art Museum, UC Berkeley, January 24 – March 24, 1996, www.bampfa.berkeley.edu/exhibits/bourgeois/LouiseBourgeoisintro.html

5. 'An interview with Louise Bourgeois by Donald Kuspit' in *Bourgeois*, Elizabeth Avedon Editions, Vintage, New York 1988, p. 20

6. Lorenzo Fiaschi, 'A journey with her' in cat. *Louise Bourgeois – le jour la nuit le jour*, Palais de Tokyo, Paris 2002

7. Gardner, p. 31

8. Gardner, p. 20

9. Michaela Unterdörfer, 'Turning Doubt into Certitude' in *Louise Bourgeois – Works in Marble*, Prestel 2002, p. 12

10. id

11. Gardner, p. 20

12. Uitspraak in een gesprek met Jerry Gorovoy, 1995 in Scott Lyon-Wall, p. 11

13. Scott Lyon-Wall, p. 17

14. Zie Lorenzo Fiaschi.

Gevoelige oppervlaktes, duidelijk denken: het werk van Marlene Dumas

Matthias Winzen

‘Mijn moeder zei altijd tegen mij “Praat niet zo veel”... ze zei dat als ze me niet zou kennen ze zou denken dat ik vreselijk oppervlakkig ben.’¹

Wanneer ze over haar werk spreekt, hult Marlene Dumas het niet in raadsels. De kunstenaar komt niet bedeesd en met enig voorbehoud tot een mogelijke interpretatie. Integendeel, ze stuurt voortdurend de betekenis van haar tekeningen en schilderijen bij, verwijst naar commentaren of misinterpretaties door kunstcritici die ze relevant vindt, spint de draden van de discussie met zichtbaar plezier opnieuw en op een andere manier zodat ze van richting veranderen of verbijsterd eindigen in een *bon mot* van Marcel Duchamp of Mae West of Marlene Dumas: ‘Sommige van mijn beste werken zijn gebaseerd op fouten.’

Iedereen die Marlene Dumas bezoekt in haar Amsterdamse atelier en haar daar kennelijk onverstoorbaar en overlopend van ideeën aantreft, iedereen aan wie ze, zonder voorzichtigheid of het gebruikelijke hoogdravende voorbehoud, dozen en laden vol fotografische studies, Polaroids en concepten laat zien, zou gemakkelijk kunnen twijfelen aan de scherpte van haar intellect. Maar hoe open ze ook in haar conversatie is, in haar werk vermijdt ze strikt elke eenvoudige overeenstemming tussen kijker en auteur: ‘Je moet ook een beetje wreed zijn, tegenover jezelf en anderen.’

Marlene Dumas’ intellectualiteit is niet gewapend (of belast) met een omvangrijk discursief vocabularium. In plaats daarvan kadert ze voortdurend en vasthoudend het visuele, denkt ze beeldend. Achter haar interpretatieve flexibiliteit ligt een overtuigende artistieke zekerheid: alles kan zonder problemen benoemd worden, omdat zelfs de meest nauwkeurige omschrijvingen altijd een beetje falen in hetgeen ze omschrijven – en zeker in wat er getekend of geschilderd is. In de woorden van Michel Foucault: ‘Maar de relatie van taal en schilderkunst is een oneindige relatie. Het is niet dat de woorden imperfect zijn of dat ze, wanneer geconfronteerd met het zichtbare, totaal ontoereikend blijken te zijn. Ze kunnen ook niet gereduceerd worden tot de uitdrukkingen van de ander: wat we zien ligt nooit in wat we zeggen. En het is tevergeefs dat we, door middel van beelden, metaforen of vergelijkingen, proberen te tonen wat we zeggen. De ruimte waar zij tot volle bloei komen, is niet die welke onze ogen inzetten,

maar die welke gedefinieerd is door de syntactische opeenvolging.’²

Als tekst en beeld elkaar altijd tekort moeten schieten, als er hooguit tekstuele toenaderingen en omschrijvingen van het beeld kunnen zijn, dan kan geen enkele tekst ooit de pre- en extralinguïstische puzzels oplossen die we visueel ervaren (bijvoorbeeld wanneer we een pornografische of een oorlogsfoto zien, een mooi gezicht of een onverwachte brutaliteit in de uitdrukking van een kind). Woorden kunnen hooguit het feit nog sterker benadrukken dat onze visuele ervaringen niet vertaald kunnen worden in woorden. Marlene Dumas neemt deel aan deze paradoxale oefening in oppervlakkigheid (die diepgang kent omdat het faalt als een juiste vertaling in een discursieve tekst en dit vanaf het begin toegeeft). Maar ze doet dit met zorgvuldig gekozen woorden en zonder pretentieuze mystificatie: ‘Soms vragen mensen me: Waarom moet het allemaal zo meerduidig zijn? Maar ik wil mensen niet doelbewust in verwarring brengen. Het is gewoon zoals ik de dingen ervaar.’

Marlene Dumas’ kunst heeft zich of op de grens genesteld. Zelfs als tekst en beeld uiteindelijk iets anders betekenen, zoals Foucault beweert, als hun respectievelijke betekenissen inderdaad gestuurd worden door verschillende manieren van betekenis opvangen en construeren, dan is Dumas duidelijk nog sterker geïnteresseerd in wat de twee desondanks met elkaar verbindt, in welke uitwisselingen en in welke precieze manier wat is gezegd en gezien met elkaar verbonden is. Waar ligt de grens (en het grensverkeer) precies? En wat betreft aanraking en contact is Marlene Dumas oppervlakkig: ze richt zich op hetgeen er feitelijk te zien is en niet op wat de conventie of het taboe veronderstelt wat er onder de oppervlakte ligt of ontkent wordt (zodat haar moeders censuur – en het feit dat Dumas het vermeldt – biografisch gezien niet onbelangrijk of koket is). Marlene Dumas gebruikt voortdurend oppervlaktes en het oppervlakkige als een grens, als een zone van grensverkeer tussen tekst en beeld, als een gebied dat scheidt en in contact brengt, als een communicatief, metabolisch membraan tussen binnen en buiten (het beeld).

De titels van haar werken zijn in dit verband zeer leerrijk, vooral omdat ze altijd meerduidig zijn. Ze dienen ook om het basisverschil tussen taal en het zichtbare te benadrukken, alhoewel ze het mogelijke betekenisverkeer tussen wat gezegd kan worden en wat getoond, niet blokkeren. Integendeel. Een groot portret uit 1984 toont bijvoorbeeld het slecht gehumeurde (?) gezicht van de kunstenaar zelf, een expressie die voortgekomen kan zijn uit een voorbijglijdend gevoel of een toevallige momentopname. De titel van het schilderij, *Het Kwaad is banaal*, lijkt ook naar het alledaagse, toevallige te verwijzen, of

minstens een van zijn razendsnel rondvliegende betekenisonderdelen doet dat. Een andere associatie die door de titel wordt opgeroepen is de bekende uitspraak van Hannah Arendt over de banaliteit van het kwaad, die ze als provocatieve referentie verbond met de wreedheid van de nationaal-socialistische concentratiekampen. Dumas' titelkeuze is hier een dubbele grensoverschrijding. Ten eerste benoemt deze bijzonder cryptische titel niet wat op het schilderij te zien is: een bijzonder complex kleurenportret, sterker nog, een zelfportret. Ten tweede neemt Dumas' combinatie van schilderij/titel de woorden van een bekende filosoof zo letterlijk dat het kwade daadwerkelijk in het alledaagse banale verschijnt, in het afgebeelde gezicht, en zo geïnterpreteerd kan worden als een kwade gedachte die in een persoonlijke kwestie opkomt, als een nagedragen kleinmoedigheid of zo iets dergelijks. Door geen recht te doen aan het conventionele aanbod van informatie over wat er afgebeeld is, maar ook niet aan de zeer morele, theoretische referentie van Hannah Arendt, trekt de titel de aandacht van de kijker des te meer naar allebei de kanten: wat is er werkelijk te zien in dit schilderij? Kan het systematische kwaad van de nazi's werkelijk doorgetrokken worden in de alledaagse banaliteit van een stemming in een bepaalde situatie (zoals Arendts uitspraak suggereert)?

Zonder twijfel is Dumas' titel *Het Kwaad is banaal* geen speculatief toeval. Titels zijn een bewust onderdeel van haar subversieve gebruik van grensconventies in verband met beeld en tekst, of in andere woorden, de conventionele verwachtingen van de kijker die Dumas betreft in een ambitieuze reflectorische dialoog over zijn/haar gewoonten van visuele interpretatie. 'Goede kunst heeft humor, afstand en een goede titel nodig. Als een werk een andere titel had, zou het anders gezien worden. Bepaalde dingen, de mix van titel en beeld, redden het werk soms van het pathetisch zijn.'

Jezus

Haar 36-delige reeks inkt en waterverftekeningen van kruisigingscènes zou er zeker anders uit zien met een andere titel: *(In Search of) The Perfect Lover*. De titel verwijst nogal direct naar een aspect van het lijden van Christus dat – meer dan in het Nieuwe Testament – door latere theologen en religieuze leraars gerelativeerd werd, maar dat toch een onderdeel is van de vitale kern van de figuur van Jezus: de erotiek van de Messias. Terwijl in vorige eeuwen zelfs mannen zich in hun vrome extase 'bruiden van Christus' konden voelen, is de link tussen fysiek erotische opwinding en spirituele extase sinds de moderne demystificatie en ontgoochelende decoding van menselijke driften, een onmogelijkheid

geworden, een schandaal. Met korte streken herstelt Dumas de modern gecensureerde³ fysieke aantrekkingskracht van de Man van Nazareth die immers, in de vele afbeeldingen die zo ver terug gaan als de 18e eeuw, des te meer passioneel gezien werd als het absolute model wanneer hij, de man van smarten, meer erotisch verscheen. Wat de premoderne vroomheid onbewust vierde en moderne theologen tot taboe maakten, namelijk de tegengestelde ambiguïteit van de heilige en de tegelijk fysiek aantrekkelijke figuur van Christus (*noli me tangere*), laat Dumas toe zich met elkaar te vermengen, zoals de contouren van haar tekeningen op verzadigd papier.

Marlene Dumas is zich even bewust van de spirituele spanning die gedurende de ideeëngeschiedenis zeker niet verhoogd werd door meer verlichte theologen, als van het historische verlies van de authentiek extatische figuratie: 'Ik hou van het woord theologie. Het ligt aan de basis van de filosofie, zoals fotografie aan de basis van obscene pornografie.' Er is iets te zeggen voor de eis die de oerzonde van de kerk, in het teken van de gekruisigde, zou verkondigen: een liefde zonder fysieke, zonder erotische kant.

In de reeks tekeningen (*In Search of) The Perfect Lover* contrasteert de 'minimale' schetsachtige wijze sterk met de extreme tegenstrijdigheid van de Christusfiguur. In de meest beknopte wijze (makkelijker gezegd dan getekend) brengt Dumas de basismotieven samen, die in de christelijke geestesgeschiedenis, de fysiek-erotische drijfveer van de spiritualiteit, door het taboe gescheiden waren en dit met een kernachtigheid die even intuïtief juist is als die van Goya waarnaar ze verwijst. Marlene Dumas combineert in haar werken vaak extreme, extatische geestestoestanden met een sterk gereduceerde teken- en schilderijstijl. Het lijkt alsof alleen een hoogst pragmatisch, ultra-eenvoudig, niet-triviaal gebruik van penseel en verf het haar mogelijk maakt om ons de verschillende existentiële toestanden van het menselijke zijn te tonen waar al haar werken naar verwijzen. Het niveau waarop Marlene Dumas de erotiek van de Messias behandeld is letterlijk het papieroppervlak van de zesendertig individuele vellen. Op deze oppervlaktes staat een toevallig verva-gen van de een of andere contour, het ontstaan van de een of andere verrukking, het een of andere spirituele lijden toe (net zoals bruin en roze, de huidskleuren die aan de in principe gelijke fysieke contouren en beeldcomposities in de driedelige reeks uit 1992 *The Blonde, the Brunette and the Black Woman* gegeven worden, verschillende associaties met sociale en raciale contexten oproepen).

Oppervlakte

Voor wie zijn dagelijkse omgeving en vooral de beelden, in wiens 'valuta' wij voortdurend over deze omgeving onderhandelen, even nauwkeurig observeert als Marlene Dumas (die het tijdschrift *Vogue* even sceptisch en geïnteresseerd bekijkt als een catalogus van Goya), kunnen (beeld) vlakken nooit leeg of levenloos zijn. Op een andere manier dan Marlene Dumas heeft ook Andy Warhol zich bezig gehouden met het traditionele beeld van Christus en Dumas, die grote reeksen tekeningen gewijd heeft aan de gezichten van fotomodellen en pornografische foto's, lijkt Warhols interesse in glamour en trash te delen. In tegenstelling tot Warhol staat voor Dumas de oppervlakte echter niet voor het lege, het waardeloze, voor metafysische leegte (waardoor in tegenstelling tot Warhols vaak herhaalde bedoeling⁴ zijn werk nog altijd een metafysische lading van het oppervlak omvat, als ontkenning). Iedere interpretatie van het beeldoppervlak in die zin zou voor Marlene Dumas waarschijnlijk te sterk geladen zijn met vooronderstellingen, om niet te zeggen vooroordelen. In plaats daarvan vergelijkt ze de doeken en de papieroppervlaktes waarop ze werkt vaak met huid, zoals in haar programmatische werk *Tenderness and the Third Person* uit 1981. Op deze manier kent ze een gevoeligheid en reactievermogen aan deze oppervlaktes toe, een diepgaande oplading van het platte oppervlak die theoretisch metafysische bewijslasten kan omvatten, maar vooral een praktische kennis van het schilderen aantoont. Uiteraard 'reageert' het tekenpapier of het doek altijd volgens de schildertechniek die er op toegepast is.

Hoe geladen en suggestief de tekeningen en schilderijen van Marlene Dumas ook werken, toch zijn ze niet bedacht als metafysische ramen op iets totaal Anders (of als een empathische, zelfs metafysische ontkenning van een dergelijke metafysica, zoals in het geval van Warhol). Zodra men Dumas' beeldconcept ontdekt en onder de knie heeft – het oppervlak dat gevoelig reageert op het handwerk van de kunstenaar – dan is dit niet grilliger of meer onrealistisch dan het feit dat iedere badkamer een spiegel heeft. Het is dit nieuwe beeldconcept, dit radicaal vleesgeworden beeldlichaam, dat het haar mogelijk heeft gemaakt om een nieuwe zakelijkheid aan figuratieve, inhoudelijk geladen voorstellingen in schilder- en tekenkunst toe te kennen en dit tijdens de laatste twee decennia (een periode van het finale 'einde van de schilderkunst' na het neo-expressionisme van de vroege jaren tachtig en midden in de 'crisis van de representatie'). Door het oppervlak van het schilderij sensueel te verlevendigen, hanteert Marlene Dumas het schilderij als een geheel zodat het als een reagerend lichaam kan ontsnappen aan

de willekeur van een (obsolete) artistieke schepper-god.

Het feit dat Marlene Dumas het beeldoppervlak niet als een metafysische diepte ziet, maar als een gevoelig, huidachtig oppervlak dat reageert op het lichamelijke, betekent zeker geen beperking van de schilderkunstige en intellectuele mogelijkheden om de wereld fundamenteel in vraag te stellen en 'diep te gaan'. Deze diepte is echter niet metafysisch. Het is geen monoloog die slechts naar één grond, één principe leidt. Dumas' kunst behandelt daarentegen de diepte van het lichaam, zijn donkere kanten, in eenvoud. Een van haar belangrijke thema's is wat er gebeurt tussen oogkas en hersenen voordat hetgeen gezien is getekend en beoordeeld wordt, zoals bijvoorbeeld wanneer zij, een Zuid-Afrikaanse van geboorte, een negroïde albino, een witte zwarte, tekent. En haar reeks *Models*, waarin ze door de toevallige vloeijing van de waterachtige verf vooruitloopt op de gezichtsvervormingen op latere leeftijd, gaat vergezeld van observaties in citaatvorm waarvan sommigen impliceren dat achterwerken soms stinken.⁵

Mode

Zoals alle modes, verkrijgen ook theoriemodes snel een zekere burgerlijke bekrompenheid, namelijk wanneer de eerste onverantwoord vrolijke (en uiteindelijk ondoorgroendelijke) mode-roes gepasseerd is. Zo hebben er in de culturele secties van de Europese en Noord-Amerikaanse kranten, tijdschriften en conferenties sinds de jaren tachtig heel wat debatten gewoed rond het wilde schilderen, postmodernisme, Franse denkers, revisies en radicalisering van het feminisme, visueel geweld in de massamedia, etc. Achteraf kan Marlene Dumas' participatie in deze actuele discussies als volgt samengevat worden: bekrompenheid, tegengesproken contradicties van deze of gene discourswijze, de reductie in daadwerkelijke relevantie die ontstaat zodra een theorie steeds meer geïnstitutionaliseerd en abstract wordt, hebben haar altijd gemotiveerd om artistiek of poëtisch te reageren.

In het New York van de vroege jaren tachtig leek het mogelijk om tekst en beeld, discours theorie en kunstproductie als ononscheidbaar te zien. In die tijd werden auteurschap, artistieke signatuur, individuele beeldvorming beschouwd als vooral verouderd en kitscherig, terwijl Marlene Dumas in dezelfde tijd op papier en canvas werkte in een kleurrijke expressieve stijl en zich wijdde aan portretschilderkunst en sprookjes. Omgekeerd kunnen haar werken niet als neo-expressionistisch gezien worden waarbij 'realiteit' zo direct mogelijk omgezet wordt in een kleur-roes. Dumas heeft altijd schilderijen naar schilderij-

en geschilderd en het is deze conceptuele reflectie die haar geloof in kleur onderscheid van dat van Italiaanse, Duitse of Noord-Amerikaanse kunstenaars in de vroege jaren tachtig. Het lijkt alsof ze plezier beleeft aan de verwarring die ontstaat door het feit dat zij, een intellectuele conceptualist, binnen een zeer sterk gemediatiseerd systeem van alledaagse massamedia beelden, ondanks haar kritiek niet haar levendige interesse in het beeld verloren heeft, niet bij wijze van spreken anorectisch is geworden door de confrontatie met de reflectie over de reflectie. De betweterig uitgestoken vinger uit heel wat teksten in het werk van Barbara Kruger of Jenny Holzer is niet Marlene Dumas' cup of tea. Het is eerder de warme hand die irriteert die, op de een of andere manier ongepast voor het intellectueel rigide en harde feminisme van de vroege jaren tachtig, verlangend en treurig bezig is met de eigen genitaliën (*The Loneliness of One's Own Hand*, 1983). Marlene Dumas' woorden 'Ik hou van het woord hiërarchie, of beter, ik hou *niet* van het woord hiërarchie' geven aan dat het niet om een ambivalent programma gaat, maar om een programmatische ambivalentie.

Met een seismografisch nauwkeurige frivoliteit heeft Marlene Dumas, en ze doet dat nog steeds, de denkverboden van bepaalde modieuze debatten aangevallen die bestaande waardehiërarchieën, kunstvoorschriften en verboden aanvallen, maar ondertussen zelf nieuwe hiërarchieën en voorschriften in het leven roepen. De vele tekeningen die Dumas van haar eigen kind heeft gemaakt (bij andere kunstenaressen een duidelijk teken dat hun carrière tijdelijk stopgezet is) zijn niet zo zeer schendingen van denkverboden, als wel extreem onmodieuze vertrekpunten, zoals haar non-cynische rehabilitatie van de kern van verlangen in pornografie en haar uiteenzetting met het beeld van Christus. Met uitzondering van Joseph Beuys, zijn er slechts enkele kunstenaars die zich de afgelopen jaren zo intens met spirituele extase in kunst bezig hebben gehouden als Dumas. Hierdoor onthult ze verschillende referenties tussen verschillende thema's die haar interesseren, bijvoorbeeld tussen religie en pornografie. Aan de ene kant heeft de quasi-farizeïsche verwaarlozing van een erotische cultuur (die onmiddellijk pornografiering inhoudt) zijn wortels in onze religieuze traditie.⁶ Aan de andere kant geldt dat wie de verlangende blik van pornografie serieus bestudeerd als verlangend, als tegengesteld aan conventionele remmingen, zich al snel in de positie van de outsider bevindt wiens oerbeeld te vinden is in de verhalen van het Nieuwe Testament. De traditionele hoofdtrekken van de uitverkorene of gebrandmerkte kunnen echter exact gereconstrueerd worden. Jezus, het offerlam, was altijd al degene die durfde te zeggen wat de

anderen niet konden of durfden zeggen en verkreeg daardoor de altijd onzekere status van de vreemde eend in de bijt. Tot op de dag van vandaag is deze ambivalente toekenning aan radicale outsiders van alle moeilijke zaken, van taboes en uiteindelijk van de waarheid nog altijd verbonden met de rol van de kunstenaar. Kunstenaars zijn heel goed vergelijkbaar met de monnikachtige opvolgers van Christus die eeuwenlang in hun cellen zaten. Ook zij kunnen eigenaardig genoeg alleen door middel van een individuele concentratie in hun ateliers bepalen wat een samenleving niet kan of wil zien binnen de grenzen van haar zelfbegrip. Daaruit volgt dat de herintroductie van de weggehaalde kern van verlangen in pornografie, die op zich geen pornografische (commerciële) doeleinden nastreeft, alleen van de kant van de kunst kan komen.

Aan beide kanten van de grens

Een grens die Marlene Dumas voortdurend van beide kanten aantast is die tussen mannelijke en vrouwelijke kunst, tussen kijken en bekeken worden, tussen auteur en muze, tussen actief vormgeven en passief tevoorschijn komen, tussen intellectuele scherpte en artificieel blond (zoals haar). De verrassende uitkomst in een gesprek met haar, maar meer nog wanneer je haar tekeningen en schilderijen bestudeerd, is dat Marlene Dumas in haar kunst altijd tegelijkertijd aan allebei de kanten staat. Haar programmatische statements en verfrissend ongeremde uitspraken in interviews dienen waarschijnlijk vooral om te voorkomen dat ze aan de een of andere kant vastgezet wordt, om te voorkomen dat ze gezien wordt als ofwel een expressionistisch directe kunstenaar of een feministisch conceptueel nadenkende sensualist en in plaats daarvan meer correct als de twee tegelijkertijd. Terwijl ze zich, net zoals veel van haar mannelijke collega's, automatisch plaatst in dezelfde traditie als Rembrandt, Goya of Munch, tonen onder andere haar werken over pornografie aan dat haar feministische analyses van het geweld van bekeken te worden (een geweld dat versterkt wordt door de massamedia) gemeengoed zijn.

Als een artistieke persoonlijkheid neemt Marlene Dumas de rol aan van de typisch vrouwelijke mannelijke kunstenaar en de typisch mannelijke vrouwelijke kunstenaar. Ze presenteert zichzelf als een directe, feministische, nuchtere commentator op de massamedia pornografiering van fysische pijn en extase (zowel op het tv journaal als gespecialiseerde websites). En zoals Joseph Beuys in de jaren zeventig, presenteert ze zichzelf ook als de welsprekende, begiftigde, belangrijke kunstenaar wiens gerichte aperçu's een goede partij vormen voor de dubieuze aspecten van de kunsthandel of de status van de

samenleving als geheel. 'Er is te veel nadruk op het lichaam vandaag de dag: niet *ons* lichaam, maar *het* lichaam.' Dankzij de zakelijkheid waarmee ze – als een kunstenaar en dichteres met een agenda – langs beide kanten van de gender-specifieke stereotypen van de eigenlijke kunstgeschiedenis en de discursieve theorie opereert, heeft ze een belangrijkheid gewonnen die misschien te vergelijken is met die van Andy Warhol en Joseph Beuys in de jaren zestig en zeventig.

Christian Boltanski heeft ooit Beuys' utopianisme en Warhol's disillusionisme aan elkaar gekoppeld: 'Het grote verschil tussen Beuys en Warhol is misschien dat voor de een God terug kwam en voor de ander niet. Beuys kon twee stukken hout met elkaar combineren en beweren dat het Gods wil was en het geloven... Warhol – wel, om te beginnen zou hij de stukken hout niet zelf gecombineerd hebben. Voor hem keerde God niet terug, Hij inspireerde hem niet, zijn ziel veranderde nooit... Beuys aan de andere kant hield altijd vast aan de idee dat de wereld gered zal worden. Voor Warhol zal de wereld niet gered worden.'⁷

Kijkend naar (*In Search of*) *The Perfect Lover* zou men van Marlene Dumas' fysiek gerelativeerde thematisering van het spirituele kunnen zeggen dat haar bezielde, nuchtere aanpak dichter bij Warhols teleurstelling staat dan bij Beuys vergeestelijkte utopianisme, maar dan zonder Warhols agressieve cynisme. Aan de andere kant lijken Dumas' agressieve sensualisme, de existentiële band tussen haar thema's en composities en het lichaam, meer op Beuys en zijn koppige, radicale reïnterpretatie van de verlossingsgeschiedenis. Echter, in Beuys werk bezit de monologische utopie, de redding door één principe, nog een kracht die niet langer plausibel zou zijn binnen Dumas' pluralistische nomadische beeldende logica. Terwijl het abstracte kruis een voortdurend terugkerend motief is in Beuys' werken, is Dumas' Jezus duidelijk van deze wereld en meer verwant met Maria Magdalena dan met de Heilige Geest. Hoe provocerend het ook mag zijn dat Marlene Dumas Jezus de 'perfect lover' noemt, dat ze erotiek aan spiritualiteit koppelt, feminisme mengt met sprookjes, toch staat ze niet toe om eender wat te mengen, maar zeer nadrukkelijk alleen datgene wat onze sociale conventies uit elkaar wensen te houden.

1. Tenzij anders vermeld zijn de citaten van Marlene Dumas in dit essay afkomstig uit een gesprek met Barbara Bloom, in Dominic van den Boogerd, Barbara Bloom en Mariuccia Casadio, *Marlene Dumas* (London, 1999), pp. 8–28.

2. Michel Foucault, *The Order of Things*, Tavistock Publications Ltd., London, 1970, p. 9.

3. Zie ook Michail Bachtin [Mikhail Bakhtin], *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur*, trans. Alexander Kaempfe (Frankfurt am Main, 1990).

4. Dit is een van veel vergelijkbare statements van Warhol. Zie Gretchen Berg, 'My True Story,' *Los Angeles Free Press*, March 17, 1967, p. 3.: 'If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface: of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it. (Als je alles over Andy Warhol wilt leren moet je alleen naar het oppervlak kijken: van mijn schilderijen, films en mezelf en daar ben ik. Er steekt niets achter.)'

5. 'A girl comes to modelling at sixteen or seventeen and knows nothing. She is just a kid. And then she is standing on white paper and learns next to nothing. She is like a hard bud that never unfurls and never smells. (Een meisje wordt model als ze zestien of zeventien jaar is en weet niets. Ze is maar een kind. En ze staat op wit papier en leert zo goed als niets. Ze is zoals een harde knop die nooit open bloeit en nooit geurt.)' Lauren Hutton in een interview met Dennis Hopper, geciteerd uit *Marlene Dumas MODELS*, exh. cat. (Stuttgart, 1995), p. 33.

6. Waar Dumas zowel intuïtief en schrander naar streeft, komt aan bod in Gabriele Sorgo's analyse van de ideeëngeschiedenis in *Martyrium und Pornografie* (Düsseldorf, 1997).

7. Geciteerd uit Doris von Drahten, 'Der Clown als schlechter Prediger,' in Kai Uwe Hemken (ed.), *Gedächtnisbilder* (Leipzig, 1996), p. 230.

De plaats van creativiteit: werken van Paul McCarthy op papier

Michaela Unterdörfer

Het film en videowerk van Paul McCarthy, zijn performances en ruimtelijke installaties zijn doordrongen van hetzelfde radicalisme en dezelfde hardheid als zijn sculpturen en foto's en zijn meerdelige tekeningen. Geboren in 1945 in Salt Lake City, werkt McCarthy al sinds het einde van de jaren zestig parallel aan schilderijen, tekeningen en collages die veel meer zijn dan de schetsen of studies die ze op het eerste gezicht lijken te zijn. Zijn werken op papier belichten specifieke aspecten van zijn artistieke output en zijn unieke getuigen van zijn complexe gedachtenwereld. Door de jaren heen heeft hij steeds de mogelijkheden van het tekenen onderzocht, waarbij hij verschillende technieken, materialen en talen hanteerde, en hardnekkig de vormen, functies en conventies van dit genre uittestte. Zo staan grootformaat tekeningen in houtskool of waterverf zij aan zij met schetsachtige studies van performances die – soms gebonden als notitieboeken – de geplande sequentie van gebeurtenissen in woord en beeld uitdrukken. Met slechts enkele lijnen noteert McCarthy ideeën voor sculpturen en installaties op verschillende dragers – tekenpapier, overtrekpapier of schrijfpapier. Zichten van sculpturale ontwerpen, van boven en onder gezien, detailstudies en bewegingsvarianten, geven uiting aan de intensiteit waarmee hij naar de juiste formele oplossingen zoekt voor de beelden in zijn hoofd. Bepaalde schetsen – gemarkeerd met nauwkeurige afmetingen – kunnen als concrete instructies gebruikt worden voor het realiseren van een drie-dimensionele sculptuur of een installatieproject. Andere, overgrote collages en tekeningen op grote, ruw aaneen gehechte stukken papier, draaien rond bepaalde thema's of figuren, zoals Pinokkio, Heidi of – het meest recent – de legendarische wereld van piraten op de grote oceanen. Verschillende media – balpen, viltstift, markeerstiften, tape en knipsels uit advertenties of pornotijdschriften – sluiten aan bij traditionele technieken zoals tekening en aquarel in oliekrijt, houtskool, potlood en verf.

De verscheidenheid aan technieken en materialen in McCarthys werk wordt gekoppeld aan de openheid van zijn kunstconcept en zijn visie op kunstenaarschap en auteurschap. Binnen zijn werk nemen schetsen en ontwerpen – als componenten in een complex artistiek proces – een even belangrijke plaats in als een voltooid kunstwerk. Deze duidelijk niet-hiërarchische benadering van kunst maken leent

zich voor het uitwisselen van ideeën met collega-kunstenaars en andere vrienden, wat tot uiting komt in gezamenlijk gemaakte werken. McCarthys collaboraties, die variëren al naar gelang de makers, gaan van niet-verbaal, gezamenlijk ontwerpwerk aan een print (met Benjamin Weissman), tot getekende aanvullingen op fotografisch materiaal (met Spandau Sparks), tot gezamenlijke videoproducties (met Mike Kelley) en sculpturale installatieprojecten (met Jason Rhoades), waarbij de vraag naar het individuele auteurschap nauwelijks opkomt.

McCarthy heeft altijd een onconventionele aanpak gehad tegenover traditionele genres en media. Tijdens zijn eerste acties in de vroege jaren zeventig gebruikte hij zijn eigen lichaam al als 'verfborstel' om er gekleurde vloeistoffen op muren, vloer en andere oppervlaktes mee te verspreiden. Met een in verf en olie gedompelde doek draait hij om zijn eigen as als een derwisj en spettert de mix zo op muren en ramen; hij gebruikt zijn gezicht en witte verf voor *Face Painting Floor, White Line* (1972), of zijn schouder om verf op de muur te smeren.¹ McCarthys gebruik van zijn eigen lichaam in deze vroege acties heeft al dezelfde kwaliteit van zijn latere performances, dat wil zeggen een koppig geobserveerd aandringen op en uitputtende zin in het uitvoeren van een of andere schijnbaar absurde actie. Toch is McCarthys benadering van schilderkunst via de performance niet de breuk met de traditie die deze lijkt te zijn. Zijn 'vertaling' van schilderkunst in ruimte en actie is in feite de volgende logische stap in het gebarende schilderen van het Abstract Expressionisme, waarbij dat vocabularium in een nieuw ruimte-tijd continuüm geïntroduceerd wordt.

Alhoewel zijn schilderijen in bepaalde zin meer naar de hedendaagse expressieve schilderkunst dan naar performance en body art evolueren – de daad van het schilderen wordt niet langer op video vastgelegd zoals bij de eerste acties – tonen ze tegen de jaren tachtig in hun oorsprong en gebarende figuratie nog altijd de performanceachtergrond van zijn vroege werk. Op het moment dat ze gemaakt worden, als de kunstenaar schildert op stukken papier die op de vloer van de tentoonstellingsruimte liggen, in aanwezigheid van een uitgenodigd publiek, neemt het performanceaspect nog altijd een heel duidelijke centrale plaats in. Tussen de houtskooltekeningen en aquarellen uit deze periode bevindt zich de schilderij *Forests* (1984) – meer dan drie meter breed en twee meter hoog beeldt het een donkere groep bomen uit met aan weerszijden een figuur. Ronde vormen, schaduwen en ruw vormgegeven innerlijke tekens, suggereren menselijke vormen of nodigen uit tot associaties die de scène lijken te omvatten als een reusachtige hand. Tegelijkertijd tonen een ondoordringbare kluwen van donkere, ziedende lijnen en brede, lichte penseelstreken in de voorgrond iets van

de zoektocht van de kunstenaar naar een bevredigende manier van artistieke expressie op dat moment.

Terwijl de artistieke interesse zich in de vroege acties centreert op de bewegingen, het (schilders) proces en de interactie met het materiaal zelf – waarbij het voltooid product op de muren en het glas van de ramen, behalve als video-opname, zelden langer dan het moment van het maken bestaat –, krijgt in de jaren tachtig het resultaat van de actie in toenemende mate de aandacht. Zelfs in het geval van de houtskooltekeningen en aquarellen kan de daad van het tekenen en schilderen nauwelijks onderscheiden worden van McCarthys op het proces en project gerichte denken. Individuele tekeningen, ontwerpen, schetsen en schilderijen zijn bijna altijd – meer of minder expliciet – componenten van complexe projecten van de kunstenaar, gaande van onderzoek tot films tot acties tot sculpturen.

Een goed voorbeeld van de gelaagde relatie tussen het visuele eindproduct en de performanceoorsprong van een werk, zijn de acht tekeningen die de kunstenaar in 1991 maakte tijdens de performance *Bossy Burger*. Voor de performance die op video werd opgenomen – en voor de installatie waarin de video op twee monitoren getoond wordt – gebruikte McCarthy afgedankte sets van twee populaire Amerikaanse televisieseries. De kunstenaar verschijnt zelf in een Alfred E. Neumann masker (een personage uit MAD magazine), een koksmuts, een schort en clownschoenen.² McCarthy gebruikt verschillende attributen en voedingswaren zoals rauw vlees, mayonaise en ketchup en ensceneert zo een grotesk televisiekookprogramma dat in een schijnbare doelloze chaos eindigt. Tijdens de performance bevestigt de kunstenaar een aantal vellen tekenpapier aan de muur van de set. Vervolgens tekent hij er objecten en figuren op die hij aan een imaginair publiek probeert uit te leggen aan de hand van een reeks huppelpassen, bewegingen en kreten. De kunstenaar/performer/chef/Alfred E. Neumann mengt deze verklaringen – die praktisch onverstaanbaar zijn door het masker dat hij draagt – met hysterisch gelach en snuivende geluiden. De tekeningen zijn onderdeel van de performance en definiëren deze als een complexe choreografie rond een reeks sleutelmomenten.³ Op sommige vellen staat een indicatie van de ‘protagonist’ van de actie met zijn koksmuts. Geïsoleerde woorden en pijlen verklaren of wijzen op details, objecten en momenten in de actie, zoals ‘Thrown of Power’ en de ‘Seat of Depression’ die centraal staan in de performance. Ondanks de schetsachtige verschijning van de tekeningen leggen ze de coördinaten van de performance, de video en de installatie vast. In hun eigen vorm en evolutie reflecteren ze de in elkaar grijpende inhouden en betekenissen van het werk dat in feite een nauw

weefsel van afhankelijkheid, onderdrukking en geweld is. De tekeningen zijn heel wat meer dan alleen maar de overblijfselen van een actie en winnen aan betekenis wanneer ze van hun oorsprong verwijderd zijn. Geïsoleerd zijn ze de sleutel tot een intrigerend beeldverhaal, waarvan taal, stijl en manier van representatie het onmogelijk maken om hen eenvoudig te categoriseren onder het klassieke genre van de private kunstenaarstekening.

De vijf studies voor de sculptuur *Apple Heads on Swiss Cheese* (1997–99), waarvoor McCarthy het bijbelse koppel Adam en Eva op absurde manier manipuleert en herwerkt als groteske seksorganen, vervullen een meer duidelijke rol als projectschetsen of sculpturale ontwerpen.⁴ Deze schetsen tonen de zoektocht van de kunstenaar naar de juiste vorm voor zijn twee hybride figuren. Op het eerste blad zien we Adam en Eva – voorlopig nog seksloos – op het punt waar ze als het ware hun menselijk gezicht verliezen via de *Spaghetti Man* (1993), die McCarthy enkele jaren daarvoor al een Bugs Bunny-hoofd had gegeven.⁵ Aangekomen bij het derde blad bekronen monumentale appelhoofden beide figuren: menselijke wezens voor de val met de appel als een verleidelijke, maar dreigende metafoer die het menselijke bewustzijn vervangt. Terwijl in de eerste schets al een vreemd gebogen, buitenproportioneel groot mannelijk lid te zien is dat naar voren staat, wordt dit op het tweede blad van verschillende kanten getoond en vergezeld van even sterk uitvergrootte vrouwelijke genitaliën. De monsterlijke aard van de organen wordt tegengewerkt door een manier van tekenen die we kennen van stripverhalen – verlengde ledematen, overdreven gebaren en de duidelijke poses van de hoofdloze figuren. McCarthy noemt nadrukkelijk bepaalde onderdelen van de menselijke anatomie en markeert ellebogen, nek en schouders alsof hij zich – ondanks alles – wil overtuigen van de menselijke origine van zijn creatie. Het sterfelijke koppel wordt zo herboren, de ‘juiste’ vorm is gevonden: een absurd stereotype, een voorzichtig afgemeten cliché, waarvan het plastische effect uitgetest zal worden in een gipsen model. Op het laatste blad schetst de kunstenaar de sokkel waarop de figuren zullen staan: een monumentaal stuk Emmentalerkaas met nauwkeurige afmetingen voor de standaardgaten. De perfectie en glanzende kleuren van de uiteindelijke gegoten polyester sculptuur, die uit een ‘nachtmerrie van Walt Disney’⁶ ontsnapt lijkt, geeft nauwelijks blijk van het diepgaande onderzoek en het experiment met motieven van de tekeningen.

Het mannelijke lid is een terugkerend thema in McCarthys werk⁷ – ofwel als disproportionele en lamme penis zoals in de schetsen voor de sculptuur *Apple Heads on Swiss Cheese* (1997–99), of als mishandeld lichaamsdeel in gewelddadige acties,

besmeurd met ketchup of andere etenswaren⁸, of als een grotesk orgaan dat uit menselijke hoofden voortspuit. En het komt opnieuw voor in McCarthys meest recente film en sculptuurontwerpen die het leven van de piraten en hun legendes behandelen. De reeks tekeningen *Pirate Drawings* (2001) legt de conceptuele basis voor deze veelzijdige artistieke onderneming en ondersteunt de reflectie en concentratie van de kunstenaar door hun typische directheid. Op grote vellen papier zien we centrale motieven van twee bekende imaginaire werelden die niet zo ver van elkaar verwijderd zijn als het lijkt: aan de ene kant het mythische rijk van de piraten en hun daden zoals die door schrijvers en filmmakers bedacht en uitgebeeld zijn en aan de andere kant de triviale beeldwereld van de pornografie zoals die door de massamedia verspreid wordt.

Met slechts enkele lijnen creëert McCarthy in een van deze tekeningen de karikatuur van een man met een penis die uit zijn gezicht groeit. Op dunne houten benen, met een hoed en de historische dracht van een officier, staat hij als een repoussoir aan de rand van *Peg Legs* (2001), starend naar twee obscene doodles. De picturale elementen lijken van elkaar geïsoleerd te zijn, maar in deze anders lege beeldruimte zijn ze met elkaar verbonden door de overeenkomst in vorm tussen het mannelijke lid en de penisvormige neus en duim van de officier.

PAENIS (2001) toont een heel gamma aan obscene beelden die de penis naar voren halen en isoleren in een reeks varianten, in plaats van de neus in een gezicht gezet, of gigantisch groot – de compositie dominerend – beschreven met hoofdletters, geaccentueerd met krijt en houtskool en met bijkomende pornografische knipsels. Naast de schijnbaar onhandige stijl van de potloodtekeningen die de conventies van obscene beelden herhalen – bijna aan het oog onttrokken door een dikke, vormloze verflaag – ontdekken we een nauwkeurig getekende figuur met een houten been en een afbeelding van een zeilend schip. Het over elkaar heen leggen van en het in elkaar grijpen van opgeplakte woorden en beelden, van kleuren, lijnen, vrije gebaren en figuratie, stelt de suggestieve krachten van traditionele beeldende conventies, manieren van representatie en tekensystemen in vraag en brengt tegelijkertijd nieuwe verbanden tot stand. Zoals het houten been, het zeilende schip en het zicht op de oceaan bij zonsondergang allemaal tot de traditionele verbeeldingswereld van de piratenverhalen behoren, zo zijn de andere informele, expressief geschilderde gebaren tot sleutels en clichés van zichzelf geworden. Het piratenschap staat als metafoor voor een gesloten, door mannen gedomineerde gemeenschap, een vat voor fantasieën, instinctieve verlangens en het opkomende bewustzijn en de angsten en herinneringen die daarmee gepaard gaan. Tegelijkertijd veronderstelt de artistie-

ke constructie van deze microkosmos een afwijzing van morele grenzen en een herwaardering van sociale wetten. Menselijke driften die ingeperkt en verdrongen worden door de gemeenschap, worden in de openbaarheid gebracht; verdrongen verlangens en emoties worden genadeloos vrijgelaten. De picturale infiltratie van een bekende, schijnbaar aseksuele context (het piratenverhaal) met een marginaal, besloten rijk van verboden fantasieën (pornografie), gaat elke vlucht in verdringing en sublimering uit de weg.

McCarthy keert in zijn tekeningen steeds weer terug naar triviale alledaagse beelden, zoals de stereotype afbeeldingen van genitaliën of seksueel verkeerd uit de obscene graffiti in openbare toiletten. In dezelfde geest pikt hij ook populaire gezegden en betekenissen op, zoals in de parallellen tussen neuzen en penissen, die – zoals ze normaal omslachtig vermeden worden – een duidelijk voorbeeld zijn van het dilemma van verdringing en schuld dat elke publieke discussie over seksualiteit kleurt. Krabbels op toiletmuren zijn – net zoals pornografische beelden – zowel publiek als privaat en juist omdat ze uit het publieke verbannen worden zijn ze interessant voor McCarthy, als bewijs voor het bestaan van verborgen noden, van verdrongen seksualiteit en neuroses. Het artistieke citaat van een niet-artistieke cultuur van triviale beelden onthult precies die elementen die geremd, onderdrukt en verdrongen worden in de Westerse maatschappij. Het haalt deze sociaal onacceptabele beelden uit onze collectieve ‘schuilplaatsen’, onthult ze en door ze op gigantische formaten over te brengen wordt het onmogelijk om ze te negeren. Toch is McCarthy minder geïnteresseerd in deze verborgen wereld van banale beelden *per se* dan in de psycho-sociale fenomenen die er in uitgedrukt worden, gaande van sociale druk en restrictie tot het bagatelliseren en onderdrukken van seksualiteit, tot de bevrijding die we vinden in onze driften, tot trauma en sublimatie.

In McCarthys werk, met zijn alles doordringende seksuele toespeling, is de penis een van de centrale visuele motieven en manieren die hij gebruikt om dit terrein van menselijk conflict op te rakelen. Naast zijn functie als anatomisch lichaamsonderdeel, heeft het mannelijke lid een metaforische betekenis als fallus met de bijbehorende associaties van mannelijke productie en creativiteit, maar ook zijn aanspraak als een ‘machtssymbool in de brede betekenis van het woord.’⁹ Als een symbool en teken van voorrecht binnen een patriarchale cultuur en met zijn implicaties van mannelijke suprematie die mannelijkheid aan culturele dominantie linken, werd de fallus in de jaren zeventig en tachtig het onderwerp van felle kritiek, met name van feministische schrijvers en activisten.¹⁰

Interessant is dat McCarthys vroegste werken, waarin hij de penis als een rekwisiet, een handwerk-

tuig en een teken gebruikte, gemaakt werden binnen de context van precies deze conflicten die het priemaat van de mannelijke creativiteit in de vroege jaren zeventig omringden, de tijd waarin hij zijn eigen lichaam in schildersacties gebruikte. In 1974 werd een video-opname gemaakt van het tot stand komen van een ongebruikelijke glasschildering, de *Penis Brush, Windshield, Black Paint*.¹¹ In plaats van een penseel te gebruiken doopte McCarthy zijn penis in een blik zwarte verf en tekende daarmee op een glaspaneel, verschillende manieren van dopen en schilderen uitproberend in de loop van het werk. De penis/fallus wordt gepresenteerd als een plaats van (mannelijke) creativiteit. Het gebruik van de penis als schilderstuig is typerend voor de manier waarop het seksualiteit en creativiteit expliciet aan elkaar linkt en zo ingaat op twee van de meest fundamentele terreinen van menselijke activiteit. Door mannelijke seksualiteit/erotiek en de menselijke creatieve drift virtueel aan elkaar gelijk te stellen, roept de video vragen op over de betekenis en status van een dergelijke actie binnen de context van de discussies rond gender in die tijd, die op zich draaiden rond de notie van creativiteit. Dit verbond tussen penis en kunst is echter geen eenvoudige manifestatie van exhibitionistische naaktheid of een bevestigende demonstratie van mannelijke creativiteit.¹² De referenties zijn hier bedoeld om de machtige culturele tradities die alleen op het mannelijke genie gericht zijn, te deconstrueren. ‘Mannelijkheid’ en ‘creativiteit’ worden geanalyseerd als systemen die dringend herbekeken en geëvalueerd moeten worden.

In bepaalde – sadomasochistische – performances en acties wordt het mannelijke lid het blootgestelde onderwerp van gewelddadige aanvallen. Steeds opnieuw wordt het, grotesk overdreven, ronduit belachelijk gemaakt. Eindeloos vermenigvuldigd wordt de penis/fallus een puur instinctieve, belachelijke parodie van het mannelijke: spastisch zijn doel missend, koppig in zijn antwoorden en hulpeloos uit angst voor eigen castratie.¹³

Toch stelt McCarthy de kijker niet eenvoudig bloot aan de donkere kant van de menselijke psyche, wanneer hij put uit de schat van door de maatschappij voortgebrachte beelden vol clichés, seks en geweld. Tegenover algemeen heersende mannelijke waanvoorstellingen plaatst hij humor – slapstick, satire en het groteske – en met een wrange lach die ons niet meteen zal doen schateren, maar die ons op zijn minst een hele kleine zucht van verlichting toelaat.

1. Paul McCarthy, *Wall/Window Whip*, 1971, zwart-wit video, 7:06 min.; idem, *Window Whip*, 1974, zwart-wit video, 3:19 min.; idem, *Face Painting Floor, White Line*, 1972, zwart-wit video, 2:04 min. Voor meer over de acties, zie: *Paul McCarthy*, tent. cat. (New York: New Museum of Contemporary Art, New York, 2000), p. 34.

2. De sets, omgebouwd als een gesloten plek, plus de een uur durende video van de performance, vormen samen de installatie *Bossy Burger* (1991). Zie hiervoor: *Paul McCarthy*, London (Phaidon), 1996, pp. 66–72.

3. De *Chocolate Paintings*, die ook tijdens een performance werden gemaakt, kunnen niet op dezelfde manier gelezen worden als een ‘neerslag’ van gebeurtenissen of als een sleutel tot het werk. Voor meer over McCarthy's performance installatie *Santa and the Chocolate Paintings* (1966) in de Tomio Koyama Gallery in Tokyo zie: *Paul McCarthy*, (note 1) exh. cat. New Museum of Contemporary Art, New York, 2000, p. 190.

4. Voor meer over de sculptuur *Apple Heads on Swiss Cheese*, 1997–1999, zie exh. cat. Eva Meyer-Hermann, *Dimensions of the Mind. The Denial and the Desire in the Spectacle*, tent. cat. (St. Gallen: Sammlung Hauser und Wirth, St. Gallen 1999), Keulen, 2000), pp. 22 en 27.

5. Voor meer hierover zie: *Paul McCarthy*, London (Phaidon noot 2), 1996, pp. 78–79.

6. Zie Meyer-Hermann, in: *Dimensions of the Mind. The Denial and the Desire in the Spectacle* (Programm/Programmheft), gepubliceerd ter gelegenheid van de gelijknamige tentoonstelling in de Hauser & Wirth Collection, St. Gallen 1999, Cologne 1999 (noot 4), p. 5.

7. Voor de performances *Class Fool* (1976) of *Grand Pop* (1977); zie: *Paul McCarthy* (noot 1), exh. cat. New Museum of Contemporary Art, New York, 2000, p. 88.

8. Amelia Jones spreekt over een ‘obsessie’ bij McCarthy, zie idem, ‘Paul McCarthy’s Inside Out Body and the Desublimation of Masculinity’, in: *Paul McCarthy*, (noot 1) exh. cat. New Museum of Contemporary Art, New York, 2000, pp. 125–133, vooral p. 128.

9. Doerte Bischoff, ‘Körperteil und Zeichenordnung: Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung’, in: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, ed. by Claudia Benthien en, Christoph Wulf, (Reinbek beinear Hamburg: Rowohlt, 2001), pp. 293–316, vooral p. 294.

10. Voor meer over de achtergrond van de discussies over ‘male-dominated painting’, vooral zoals het binnen het Abstract Expressionisme naar voren komt, zie: ‘Painting Bodies’, in: Tracey Warr, en Amelia Jones, *The Artist’s Body*, London (Phaidon), 2000, pp. 49–69.

11. Paul McCarthy, *Penis Brush Painting, Windshield, Black Paint*, (1974) performance/video tape, Pasadena, CA, 17:41 min.

12. Deze betekenis wordt gesuggereerd door Mira Schor in tegenstelling tot de performance *Seedbed* (1972) door Vito Acconci, waarbij de kunstenaar, onder een platform in de Sonnabend Gallery, begon te masturberen zodra de bezoekers arriveerden. Zie Amelia Jones, ‘Dis/playing the Phallus: Male Artists Perform Their Masculinities’, in: Tracey Warr, Amelia en Jones (noot 10), *The Artist’s Body*, London (Phaidon) 2000, pp. 265–271, vooral p. 268 (ill. p. 117).

13. In navolging van de acties en videos door Paul McCarthy, Bruce Naumann, Chris Burden en Vito Acconci in de jaren zeventig, is de penis/fallus nog steeds een belangrijk onderwerp voor zowel mannelijke als vrouwelijke kunstenaars. Andreas Oehlert steekt in een performance/foto in 1999 zijn penis bijvoorbeeld door een gat in een houten scherm waarachter hij verder volledig schuil gaat, en beweegt hem op en neer met een draad? In de videoloop *Ein/Aus*, 15’ min. (1999) van Anna Jermolaewa, zien we een close-up van een penis die een lichtknop aan en uit schakelt, waardoor de scène afwisselend licht en donker wordt. Voor meer over Anna Jermolaewa, zie Joshua Decker, ‘Sich auf Annas Spiel einlassen / Playing Along With Anna’, in: *Big Sister/The Five Year Plan*, (Vienna: Triton Verlag, 2002), pp. 14–20, esp. p. 14.

An American Dream: Aantekeningen bij de tekeningen van Raymond Pettibon

Matthias Winzen

In zijn toneelstuk uit 1949, *Dood van een Handelsreiziger*, beschrijft Arthur Miller de genadeloos harde overlevingsstrijd van de gewone mens in 'God's own country.' Uitgeput door de druk om te slagen in de zogenaamde vrije economie, gevangen in het cliché van de liefhebbende familie vader en neergeslagen door de algehele stuurloosheid van zijn zonen, veroorlooft de reizende zakenman Willy Loman zich een avontuurtje ver van huis, raakt in de schulden en stort ten slotte compleet in. Het is een kleine troost dat de ongevoeligheid, leugenachtigheid en lafheid die in het toneelstuk geportretteerd worden, alleen onder de fictieve toneelkarakters heersen. De communicatie tussen de schrijver van het stuk en het publiek is een heel andere zaak: de schrijver en de waarnemers van dergelijke toneelstukken leven, noodzakelijkerwijs, op enige afstand van de beschreven ellende. Het doek valt, de onderdrukte jaren '50 zijn sowieso voorbij, het stuk is afgelopen.

Daartegenover is Raymond Pettibons versplinterde beeldwereld, met haar obsessief terugkerende motieven en stemmingen, als een toneelstuk dat nooit eindigt, een wrede realiteit verstoken van afstand, een benauwende droom waaruit je niet kunt ontwaken. Op het eerste zicht is het duidelijk dat Pettibons tekenstijl gebaseerd is op het plezierig onderhouden van de genre van het stripverhaal. Bij nader inzien weigert de vage horror, die hierin gecommuniceerd wordt, een geaccepteerde vorm aan te nemen (terwijl Millers verontrustende realistische observaties van de Amerikaanse lagere middenklasse bijvoorbeeld uiteindelijk overeenkomen met het patroon van de tragedie). Alle verstandhoudingen met de toeschouwers lijken voorgoed verbroken, de toon van de teksten is ruw, enigmatisch, shockerend. De vorm waarin de woede van de kunstenaar zich manifesteert is noch gestileerd, noch gefilterd.

De indruk van directheid is echter het resultaat van een zeer bewuste en gerichte voorstelling. Hoe woest en wreed de afzonderlijke tekeningen ook lijken te zijn, hun kracht komt voort uit doelgerichte stilerings. Pettibon, die zichzelf vaak eerder gedefinieerd heeft als schrijver dan als beeldend kunstenaar, heeft voor zijn serieuze thema's uit het alledaagse leven van blanke Amerikanen – inclusief seks (niet erotisch), politiek (à la Herbert Hoover) en religie (als rancuneuze Oude Testament moraal) – niet gekozen voor een groot, eerbiedwaardig genre zoals het drama of de roman. In plaats daarvan heeft hij

geopteerd voor het over het algemeen, esthetisch en intellectueel niet-pretentieuze medium van het stripverhaal.

Toen stripverhalen populair werden in de Verenigde Staten tegen het einde van de 19e eeuw, eerst als feuilletons in de grote stadskranten en in de jaren '20 en '30 als zelfstandige publicaties, hadden zij hun commercieel succes onder andere te danken aan het eenvoudige feit dat ze dagelijks of wekelijks verschenen. Hun grappige figuren of supermoedige helden communiceerden continuïteit en herkenbaarheid in een toenemend onsamenhangende, gefragmenteerde en gecompliceerde stedelijke realiteit (zoals de nieuwslezer, in latere jaren, elke dag het nieuws op dezelfde tijd voorlas). Van bij het begin waren stripverhalen niet een kunstvorm die het dagelijkse leven weerspiegelden of zelfs tegenspraken. Ze waren een vorm van gebruiksgrafiek die niet meer wilde zijn dan een onderdeel van de commercieel functionerende alledaagsheid. Niet als alternatieve wereld, maar als eenvoudig te consumeren begeleiding van wat dan ook, zich voortdurend aanpassend aan de smaak van het publiek, zijn stripverhalen een sociaal invloedrijk onderdeel van het dagelijkse leven, van taal en denkpatronen geworden.

Een belangrijk aspect bij het maken van stripverhalen is de gemakkelijke herkenning, het duidelijke onderscheid tussen licht en schaduw, niet alleen op het drukcliché, maar ook in metaforische zin, in het psychologische verloop van het verhaal. Dit element van het over-vereenvoudigde is latent even gewelddadig als een lasterlijke kop in de roddelpers en het is dit onderbewuste in stripverhalen (ook de komische) dat Pettibon aantoont. Zijn bewuste stilerings van geweld onthult een aspect dat voortdurend aanwezig is in de structuur van stripverhalen.

Omdat Pettibon het stripverhaal heeft gekozen als platform, nestelt zijn kunst zich, met al haar literaire verwijzingen naar en citaten uit teksten van Proust, Joyce en Faulkner, in het hart van het alledaagse. Pettibons agressieve ongenoegen, zijn bezwaren tegen het alledaagse leven in Amerika, worden niet vanaf het podium naar het publiek gedeclameerd, maar raken de toeschouwer als een vuistslag die onaangekondigd te voorschijn schiet uit het gedrang in de metro of een andere alledaagse banale situatie. Pettibon is een meester in het verkorten van de receptieve afstand, in het over de esthetische grens (zonder welke er geen kunst bestaat) springen, in het beetnemen van het kunstmatige, wat onvermijdbaar is in elke kunst.

Onderbreking

Een tweede opvallend kenmerk van Pettibons werk breekt in feite met de schijnbare continuïteit die onderdeel is van de basisstructuur van het stripverhaal. Alhoewel individuele motieven op nachtmerrieachtige wijze in Pettibons werk terugkeren, zijn de werken individuele bladen. Bovendien vloeien de verschillende figuratief-representatieve elementen binnen een individuele tekening nooit in elkaar over, vormen ze nooit een continue harmonieus geheel met de tekstlijnen. Het structurele principe van zowel individueel blad als compleet oeuvre is paradoxaal genoeg de fragmentatie, de abrupte verandering van referentie, tekstuele informatie die tegengesteld is aan het beeld, de desintegratie van de associatiestroom, zoals in een nachtmerrie of onder invloed van slechte drugs.

Desintegratie is binnen Pettibons werk niet alleen een formeel structureel aspect, maar ook een somatisch, psycho-seksueel thema. Een gestileerde fallus komt in verschillende scènes voor, als een onruststoker of donkere schaduw, losgemaakt van het mannelijke lichaam, niet geïntegreerd in het psychodynamisme van een lichaam dat als een individu georganiseerd is. Als een reusachtige ongewenste erectie die vaak degene plaagt die nooit op zijn gemak puber heeft kunnen zijn, wijst de fallus (symbool van macht en joie de vivre in vroegere tijden) als een wijsvinger naar de omstandigheden waarin adolescenten in de huidige Amerikaanse samenleving gesocialiseerd worden en geïntegreerd in de respectabele wereld van de volwassenen. Dit vereist op zijn minst een schijnbare afwijzing van elke erotische fantasie die de keuze laat tussen een puriteinse vijandelijkheid tegenover het lichaam en pornografisch consumptiegedrag. Wie de meestal kleine tekeningen van Pettibon, waarvan hij er sinds de jaren zeventig duizenden heeft geproduceerd, een tijdlang bestudeerd, kan zich niet aan de indruk onttrekken dat de kunstenaar dichterbij de jonge scherpschutters staat die in antwoord op de enorme druk om zich te conformeren aan de blanke middenklasse in het kleinstedese Amerika, doorslaan en bloedbaden in hun scholen aanrichten, dan bij hun onderwijzers of vertegenwoordigers van the American Rifle Association die, alhoewel ze het allemaal niet begrijpen, toch het bezit van wapens en de doodstraf als de aangewezen oplossing zien voor massamoorden door schoolkinderen.

Explosie

Naast het feit dat zijn kunst nadrukkelijk gesitueerd wordt in de sfeer van het goedkope en miezerige alledaagse dat eigen is aan het consumptiegoed dat

het stripverhaal is, en naast de compositorische fragmentering of thematische desintegratie van zijn werken, is een derde opvallende kenmerk van Pettibon de spanning tussen vorm en inhoud, een bewuste afzwakking van de formele standaarden van het traditionele stripverhaal. Nog doorslaggevend is het effect dat Raymond Pettibons bladen ontvouwen vanuit een soort van alledaagse culturele camouflage. Vanuit de jaren tachtig, toen hij voor het eerst gefotokopieerde boeken en brochures van zijn tekeningen publiceerde, tot vandaag de dag liggen de formele wortels van Raymond Pettibons tekenstijl onmiskenbaar in het stripverhaal. Toch heeft hij zich nooit aan de algemene commerciële consensus gehouden dat stripverhalen, ook al lijken ze grappig, gewelddadig, slonzig of shockerend, uiteindelijk onschuldig moeten zijn (het eerste stripverhaal, *The Katzenjammer Kids* uit 1897 in het weekendsupplement van Randolph Hearsts *New York Journal*, getekend door Rudolph Dirks en geïnspireerd door Wilhelm Busch' *Max und Moritz* verhalen, had maar een objectief en dat was om 'lezers te binden', dat wil zeggen de verkoop van de krant te promoten). Raymond Pettibons tekeningen doen zich voor als pop of country-and-western songs waarvan de aangename melodie en instrumentatie gecombineerd zijn met lyrische statements die hard aankomen. Johnny Cash heeft verschillende songs opgenomen die zich weliswaar voegen naar de gebruikelijke vorm van zinnen in eindrijm op aanstekelijke melodieën, maar toch existentieel serieuze en moeilijke thema's aankaarten die voortkomen uit levenservaringen en sociale realiteit: schuld in de eerste persoon enkelvoud, rouw, moord, gevangenis, doodstraf of nog drastischer en moraliserend, apocalyptische straf voor een slecht leven. Los van gelijkaardige motieven en thema's, zoals de spoorweg, gewelddadige misdaad en (weliswaar bekritiseerd) het Oude Testament als onverzoenlijke morele horizon van het Puriteinse, staat Pettibon muzikaal gezien dichterbij groepen als Minuteman, Sonic Youth en Black Flag dan Johnny Cash. In de jaren tachtig ontwierp hij platenhoezen voor deze groepen. Natuurlijk ontladen zijn tekeningen hun verrassende, urgente, latent explosieve kracht vanuit een scheve verhouding, een te kleine vorm om extreme ervaringen te kunnen bevatten.

Het feit dat het thema de grenzen van de vorm opblaast geeft de voortdurende indruk van een ongelooflijke kracht in Pettibons werk en toont een gewelddadige relatie aan die integraal is aan het werk. Elk van zijn tekeningen citeert de gebruikelijke en complementaire interactie tussen grafisch eenvoudige afbeeldingen van figuren en objecten en tekstfragmenten. Deze breekbare eenheid van beeld en tekst wordt echter tot explosie gebracht door de shockerende en verbluffende tekstuele allusies.

Pettibon zadelt het stripverhaal op met iets dat het altijd moet vermijden als het wil functioneren als grafisch entertainment. Hij perversiteert een commercieel aangepast gebruiksgoed dat met insinuatie, schreeuwerigheid en horror speelt in iets daadwerkelijks: seks, geweld, angst.

Voor zijn artistieke doeleinden heeft Pettibon een soort van allegorische verpersoonlijking gekozen uit de bestaande voorraad van komische figuren en die geïntegreerd in zijn picturale wereld: 'Hij is een figuur in sommige van de *Felix the Cat* cartoons. Het enige woord dat hij zegt is Vavoem. Het is het enige woord dat hij nodig heeft. Het vervult min of meer al zijn noden van expressie en in mijn handen wordt het meestal erg literair. Ik ben er nogal bezeten van en omdat het maar een woord is werkt het erg bevrijdend omdat je er zoveel betekenissen in kunt lezen...daarom heb ik deze figuur en zijn stem in zoveel verschillende tekeningen gebruikt. In de stripverhalen werd hij meestal verkeerd begrepen door de dorpsbewoners en...vanwege de kracht van zijn stem die gaten in berghellingen zou kunnen boren, etc.'¹

De waarheid

Refererend aan terugkerende motieven en scènes in zijn tekeningen, spreekt Pettibon van een 'grillige relatie met de beelden die ik meestal gebruik'. Dit zou kunnen doen denken aan een historische voorloper van hem die een even radicale en idiosyncratisch ontvankelijke blik op het alledaagse leven rondom hem had en ook een goedkoop commercieel medium koos: Francisco de Goya, de tekenaar van de *Caprichos*. Bij Goya betekent formalisering ook fragmentatie. Zoals Pettibon stripverhalen gebruikt, hanteert Goya de traditie van het Barokembleem en vernietigt hij de eenzijdige eenheid van motto, beeld en commentaar door de tegenstelling in de verschillende betekenissen van de teksten en beelden. Goyas opvallende bordelescènes en zijn ensceneringen van de tegenstellingen eigen aan morele concepten, de pompeuze houdingen van de zelfvoldane en zelfzuchtige clerus en hofpolitici, kaarten de taboes en leugenachtigheid van zijn tijd op een even vasthoudende manier aan als Pettibon in zijn door de massamedia als hysterisch afgeschilderde aanpak van de morele en rechtvaardige concepten van de Amerikaanse blanke middenklasse.

Een tekening uit 1987 toont Charles Manson met baard en lang haar – waardoor hij gedurende een korte afschrikwekkende seconde aan het beeld van Jezus doet denken dat we kennen uit ontelbaar veel historische afbeeldingen (en veel van Pettibons tekeningen) – maar met een gemene blik in zijn ogen die op het randje van het lachwekkende balanceert. Maar de tekst onder deze tekening ontnemt ons

elke zin om te lachen: 'THEY WOULD RATHER I SLAUGHTERED THEIR DAUGHTERS THAN MADE LOVE TO THEM.' ('Ze zouden liever hebben dat ik hun dochters zou slachten dan dat ik met ze zou slapen').

Deze filmische oneliner verandert onmiddellijk de aanvankelijk duidelijke toewijzing van het grondig kwade aan de individuele misdadiger en een te rechtvaardigen woede-uitbarsting aan het algemene publiek. Charles Manson, wiens satanische cultus zijn aanhangers er toe bracht om de zwangere actrice Sharon Tate en anderen te vermoorden in de villa van regisseur Roman Polanski in Los Angeles, laat zich moreel niet verbannen als de geheel Andere. In ieder geval niet door een publieke opinie die zelf naar geweld neigt terwijl ze ogenschijnlijk trouw is aan de Bijbel, dat wil zeggen niet door degenen die liever zouden hebben 'dat ik hun dochters vermoordde dan dat ik met ze zou slapen'. Met een dergelijke zin verknoopt de outlaw zijn eigen hopeeloos mislukte bestaan met de contradicties van zelfingenomen, levenslange illusies, zoals een giftig uitgeworpen lokaas. Deze zin verwijst naar een brutaliteit achter de verontwaardigde houding van een wraakzuchtige gerechtigheid die, tot haar eigen plezier en verantwoording, het recht heeft om de doodstraf uit te spreken in een afgrijselijke zaak – een brutaliteit van de soort waarmee de outlaw berispt wordt. Wanneer de sociale druk om zich te conformeren het individu paranoïde vervreemdt van zijn eigen lichaam, wanneer iemands eigen lichaam de zetel van de vreselijkste verleidingen wordt (in de vorm van natuurlijke seksuele driften), dan kan vitale energie niet langer uitgedrukt worden in seks en erotiek. In plaats daarvan wordt ze, met een bijzonder groot moreel enthousiasme, gekanaliseerd in verboden en morele taboes. Mansons goeroecultus van vrije seksualiteit maakte het Amerikaanse publiek in feite even woedend als zijn bestiale moorden. Zonder zijn gedrag te legitimeren betreft Pettibons Manson, met aanzienlijk psychoanalytisch inzicht, de Anderen in zijn eigen schuld – een afgrijselijke omkering, maar een omkering naar de waarheid. In theatrale zin is deze beeld-tekst provocatie niet dramatisch exploreerbaar in de zin van Arthur Miller, maar eerder in Goyas laconieke zin. De scènes in zijn *Caprichos* en *Disparates* zijn immers extreem provocatief in hun enigmatische combinatie van beeld en tekst.

Klop klop

Raymond Pettibon is zeker niet de eerste Amerikaanse kunstenaar die gedurende langere tijd in zijn werk naar stripverhalen verwijst. Van alle Pop Art-kunstenaars die in de vroege jaren zestig stripfiguren en scènes als iconisch individuele schilderijen binnen een schildersdebat tegenover een Abstract Expressionisme stelden dat steeds meer spiritueel en immuun werd, was het vooral Roy Lichtenstein die het formele idioom van het stripverhaal goed te pakken kreeg. Het is heel leerzaam om Lichtensteins *KNOCK KNOCK* uit 1961 te vergelijken met Pettibons *The door of which ...* (1987) en *Well, I mean ...* (1991).

Met duidelijk plezier maakt Lichtensteins schilderij de primitiviteit belachelijk waarmee het akoestische overgebracht zou moeten worden. Klop, klop – spanning! Het zou veel te ingewikkeld worden om de aandacht op de deur te trekken door middel van figuratieve beelden, zoals in de genreschilderkunst. De spaarzaamheid van het stripverhaal gaat voorbij aan een dergelijke ingewikkelde vertaling van het auditieve in het zichtbare en houdt het in plaats daarvan bij het geschreven woord: *KNOCK KNOCK* – en dat is het! Wie Lichtensteins elegante, misschien zelfs hoog opgeleide burgerlijke confrontatie van bepaalde formele kenmerken van het stripverhaal met de tradities van de paneelschilderkunst volgt, kan het amusante aspect van dit vrolijke pragmatisme, de zorgeloze houding tegenover dit goedkope effect, het beste appreciëren.

Bij Pettibon daarentegen, glijdt de toeschouwer bijna in de positie van de persoon die ongemakkelijk aan de deur staat te wachten. Alhoewel het eerste van de vier blokken tekst een bijna vrolijke (onvertaalbare) woordspeling is – ‘The lock said look’ –, murmelen de andere teksten iets over duistere passages en incest. Ze zijn in zo’n klein lettertype geschreven dat de deurknop gigantisch moet lijken voor de toeschouwer, dat wil zeggen dichtbij: de toeschouwer wordt al betrokken in de situatie, is niet langer een niet-participant, maar een accessoire.

Well, I mean ... (1991) versterkt en vernietigt tegelijkertijd de visuele mise-en-scène van voor-de-deurstaan waarmee zowel Lichtensteins *KNOCK KNOCK* als Pettibon’s *The door which...* de toeschouwer in de beeldgebeurtenis betrekken. *Well, I mean...* gaat niet over de desintegratie van het hoorbare in het uitbeeldbare, zoals dat vrolijk en satirisch in Lichtensteins *KNOCK KNOCK* gedemonstreerd wordt. In plaats daarvan gaat het over de gedesintegreerde fallus, een bijna onafhankelijk beeldend element dat Pettibon ziet als een sociaal-psychologische indicator van een wijdverspreid mannelijk gedragspatroon, van een enorm op succes gerichte drang

om te presteren (in een mate waar Willy Loman alleen maar over kan fantaseren). In deze tekening gaat het niet langer over nieuwsgierigheid, geheimzinnigheid of indiscretie als thema’s – de deur openen wordt een duidelijke metafoor voor seksuele penetratie. Deze tekening gaat over meer dan wat picturale geheimen of allusies, het gaat over de allusie zelf, over hoe geremd allusies kunnen zijn en over het feit hoe Pettibon zich niet houdt aan de regels van geremdheid.

Toen Raymond Pettibon in 2001 in Keulen de Wolgang Hahn Prijs kreeg, trad hij, direct na de druk bezochte presentatie in de hal van de Keulse Filharmonie, op in een concert met enkele Keulse muzikanten waarbij hij zong of sprak. Terwijl eerst verschillende sprekers, onder donderend applaus, de kunstenaar de grootste lof toezwaaiden, gebeurde er tijdens het concert iets merkwaardigs. De hal liep onbeleefd snel leeg, inclusief de eerste rij sprekers. Natuurlijk was niets van Raymond Pettibons opvoering – bewust of onbewust – bedoeld om de gebruikelijke minimum consensus over wat entertainment inhoudt te bevestigen, zoals dat wel het geval is bij het publiek van het grootste highbrow pianoconcert. Niet dat het publiek in staat was om het Sprechgesang en deze soort van performance te ‘lezen’, maar ze hadden duidelijk het gevoel dat ze beledigd werden en het doelwit waren van echte woede. Zonder duidelijk einde of uiteindelijk enthousiasme of zelfs maar een luide knal, eindigde het concert en ging het onopgemerkt over in het alledaagse, dat alledaagse waaruit Raymond Pettibons woede voortkomt en dat niemand van ons kan vermijden. VAVOEM.

1. *Raymond Pettibon*, tentoonstellingscatalogus, Kunsthalle Bern, 1995), p. 28. 1.

Bijlage bij de catalogus van de tentoonstelling

(In Search of) The Perfect Lover. Tekeningen van Louise Bourgeois, Marlene Dumas, Paul McCarthy en Raymond Pettibon uit de Hauser & Wirth Collection in dialoog met werk van L.A. Raeven en Koen Theys

12 oktober – 21 december 2003

Tekst: Edith Doove, Matthias Winzen, Michaela Unterdörfer

Vertaling: Edith Doove

Vormgeving: Inge Ketelers

Druk: Sintjoris, Merendree

Oplage: 1.000

Herkomst foto's:

L.A. Raeven – Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam

Koen Theys

MDD – Museum Dhondt-Dhaenens

Museumlaan 14, B-9831 Deurle,

t. +32 9 282 51 23 – f. +32 9 281 08 53

info@museumdd.be; www.museumdd.be

Organisatie:

Edith Doove (directeur/curator)

Leen Antheunis (verantwoordelijke administratie en financiën)

Janus Boudewijns (stafmedewerker tentoonstellingen, collectie, onthaal)

Rudy Malfait (stafmedewerker technische dienst)

Gerry Van Billemont (assistent opbouw)

Raad van Beheer:

Peter Rodrigues (voorzitter), Jan & Lieve Andries, Frank Benijts, Karel Demeulemeester, Luc De Pesseroey,

Bie Hooft, Agnes Lannoo, Filiep Libeert, Urbain Van den Heede, Jozef Van den Heede, Johan Van Geluwe,

Francesca Van Landuyt, Willem Waeterloos

Selectiecomité:

Frank Benijts, Edith Doove, Mimi Dusselier, Bie Hooft, Filiep Libeert, Peter Rodrigues, Johan Van Geluwe

Sponsors:

Bank Degroof, C&A, Europabank, Hulp der Patroons, UA Scania

Promotor:

Dhr en Mevrouw Desmet Marin

Met steun van:

Vlaamse Gemeenschap, Provincie Oost-Vlaanderen, Gemeentebestuur Sint-Martens-Latem

museum Dhondt-Dhaenens

M DD

Museumlaan 14, B-9831 Deurle, België

tel. +32-9-282 51 23 – fax +32-9-281 08 53

info@museumdd.be – <http://www.museumdd.be>