

De schilder op weg naar....

Enkele notities, citaten, knipsels en overpeinzingen na een jaar Schilderklas bij Els Nouwen in de Academie voor Beeldende Kunsten in Arendonk, schooljaar 2014-2015

Spreken over kunst

Francis Bacon zegt: "Schilderen kent zijn eigen taal, als je er iets over zegt klinkt het altijd als een inferieure vertaling." Of hij draait het om: "If you can talk about it, why paint it?"

Matisse zei: 'Kunstenaars moeten hun tong laten afsnijden.' En Degas was van mening 'dat woorden niet nodig zijn: je zegt hm, hé, ha en alles is gezegd.'

'Hoe meer tekst in de museumgids, hoe slechter het schilderij' zei Flaubert. En Henry James zei: 'Schilders hebben een groot wantrouwen tegen hen die schrijven over schilderijen.' Maar zowel Flaubert als Henry James schreven een groot aantal woorden over schilderen...

Met deze citaten begint de schrijver Julian Barnes zijn essay over Howard Hodgkin. En hij noemt Hodgkin een 'schrijversschilder' (*In Ogenschouw*, pag 299). Julian Barnes is een ontdekking! Bedankt voor de tip, Els!

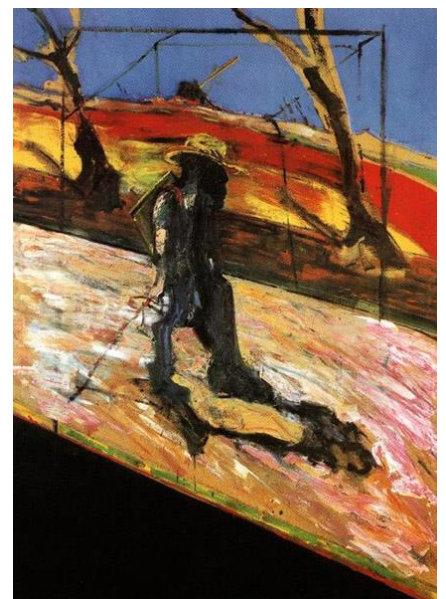
Onze laatste opdracht in het eerste jaar schilderen is een persoonlijke studie. Na een week of twee 'studiewerk' worden wij uitgenodigd om onze bevindingen aan elkaar te vertellen. Sommigen doen het aarzelend (hm, hé, ha...) anderen met branie. Vooralsnog zijn wij studenten en dus per definitie geen kunstenaars..... bijgevolg: 'Let's talk about it'!

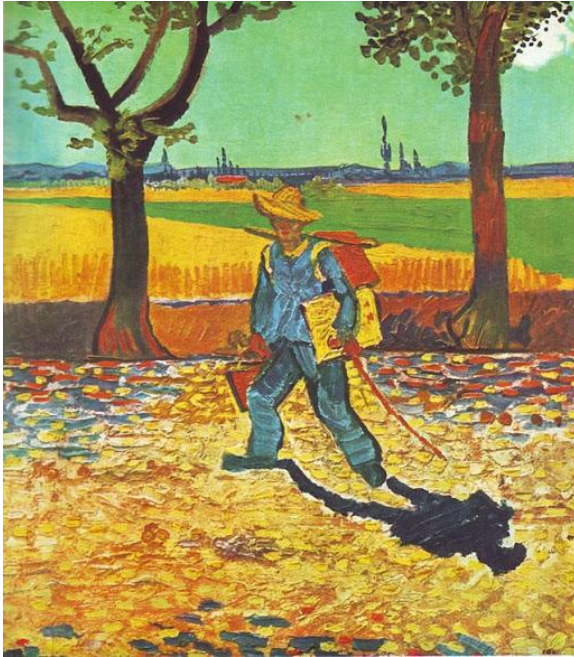
Francis Bacon en Vincent Van Gogh

Van Gogh schilderde in 1888: 'De schilder op weg naar zijn werk' of 'Schilder op weg naar Tarascon'. Het schilderij zou in 1945 in Magdeburg door een brand zijn vernietigd.

In 2001 is er in het Gemeentemuseum in Den Haag een overzichtstentoonstelling van Francis Bacon. Er worden ook twee doeken getoond met Vincent van Gogh in de hoofdrol. Ze maken deel uit van een reeks van zes schilderijen die Bacon heeft gemaakt in 1957.

"Ze tonen Van Gogh op weg naar Tarascon in de volle brandende zon, beladen met zijn schilderspullen en doodeenzaam. Van Gogh zit ingeklemd tussen bomen, tussen ruwe penseelstreken of als een kleine stip in de bocht van een lange weg. De omgeving werkt hier als een natuurlijke kooi. De geest van de Van Goghreeks is van dezelfde ongemakkelijkheid die doorklinkt in de brieven van Van Gogh in de tijd dat hij zichzelf in juli 1888 schilderde op weg naar Tarascon."





Bericht in de **NRC** van 15 dec 1995:

Het Kulturhistorisches Museum in het Duitse Magdeburg begint een zoekactie naar een zelfportret van Vincent van Gogh (1853-1890) waarvan werd aangenomen dat het aan het einde van de Tweede Wereldoorlog was verbrand. Het doek, De schilder op weg naar Tarascon, bevindt zich mogelijk in Nederland. Het museum gaat Nederlanders aanschrijven, die na hun bevrijding in Duitsland toezicht hadden over de zoutmijnen waarin een deel van de museale collectie, waaronder de Van Gogh, was opgeslagen. Dat zegt dr. Matthias Puhle, directeur van het Kulturhistorisches museum.

Ook de Roemeense kunstenaar Adrian Ghenie heeft zich geïnspireerd op het verdwenen schilderij. Op verschillende doeken schildert hij Van Gogh die op weg is naar zijn werk deels abstract, deels figuratief. Evenals Bacon maakt hij van het beeld een icoon van het kunstenaarschap. Op zijn eigen manier vertaalt hij het thema en creëert ermee een eigen hedendaagse interpretatie of *archetype*.

"Het archetype schenkt aan de persoon op wie het geprojecteerd wordt steeds een bovennatuurlijke glans. Deze glans betovert doordat ze iets aantrekkelijk, fascinerend heeft én tegelijkertijd iets afschrikwekkend en zelfs angstaanjagend. Dit dubbelzinnige effect van het archetype en zijn onbewuste werking maken dat een archetypische projectie in staat is om mensen te binden."
(Wikipedia)



Sisyphus, 'de meest absurde held'

De kunstenaar die op weg is naar zijn werk: is dit een beeld van kwelling en absurditeit of een beeld van zingeving en creativiteit, of van allebei?

In zijn boek *'De Mythe van Sisyphus'* biedt Albert Camus een uitweg aan de gekwelde Sisyphus. Sisyphus is de slaaf van zijn zinloze straf die de goden hem hebben opgelegd en die hij eeuwig moet ondergaan. Hij kan volgens Camus ontsnappen aan zijn absurde lot door zingeving en creatie.

In de zeventiende eeuw, de eeuw van de Verlichting, begon het denken zich in verschillende domeinen te emanciperen ("Je pense donc je suis") en daarmee verdween ook de veiligheid van het



dogmatisch denken. Nietzsche brak de ketens van de slavernij van de godsdienst ("God is dood") en hij liet de mens zelf denken, zelf waarden scheppen. En Darwin plaatste de mens als een 'tijdelijke' verschijning in de evolutie van het universum, als een speling van het toeval. Als de dogma's en het geloof wegvallen is er geen plan meer waar we in passen en geen hemel om voor te leven. 'Hoe kan de mens dan nog ontsnappen aan de absurditeit en de zelfmoord?' Dit is de enige filosofische vraag die er echt toe doet, volgens Camus. Tussen de zelfmoord en het geloof kiest hij voor een derde weg: de zingeving, Nietzsche had het eerder al over Amor Fati (of liefde voor het lot).

Camus schrijft over Sisyphus: "Het heldere inzicht dat zijn kwelling zou moeten veroorzaken, bewerkstelligt

tegelijkertijd zijn overwinning"

"Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile, ni fertile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne plein de nuit, à lui seul, forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux."

Tijdens de opdracht 'persoonlijke studie' ontdekte ik bij het surfen op het internet **Hughie O'Donoghue**, een voor mij onbekende Ierse kunstenaar. Ik raakte geboeid door zijn werken en toen las ik met verbazing een tekst van het Gemeentemuseum over de kunstenaar en zijn drieluik 'Yellow Man' (dat overigens niet te zien was in Den Haag). Er stond het volgende:

'Als een dwerg op de schouder van voorgaande reuzen Vincent Van Gogh en Francis Bacon, schilderde O'Donoghue een zwarte schim met gele strohoed tegen een gele achtergrond waar je korenhalmen in de zomerwind kunt horen zuchten. Het is een lome knipoog naar Van Goghs 'De schilder op weg naar Tarascon' uit 1888.'

De volledige tekst van het artikel heb ik onderaan opgenomen.

Van de reeks die Francis Bacon in 1957 over 'Van Gogh op weg naar...' heeft gemaakt, vond ik een aantal degelijke afbeeldingen op de interessante blog van kunstschilder Frank Waaldijk: www.fwaaldijk.blogspot.be in de rubriek oktober 2014.

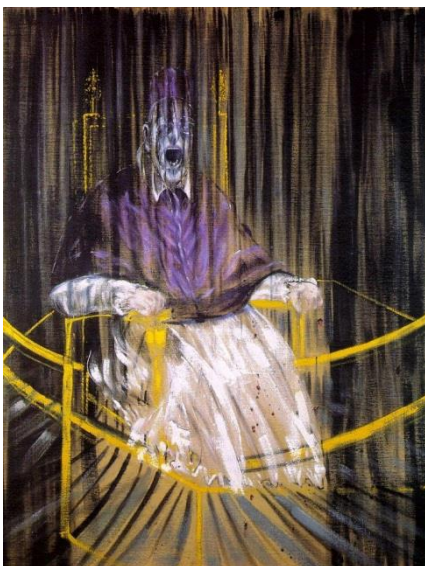
'De onbarmhartige schoonheid van de misère'

As Bacon has said, "van Gogh is one of my great heroes because I think that by the way he put on the paint he gives you a marvelous vision of the reality of things. I saw it very clearly when I was once in Provence and in going through that part of the Crau where he did some of his landscapes, and one just saw in this absolutely barren country that by the way he put on paint he was able to give it such an amazing living quality."

Michael Peppiatt, art critic, friend of Bacon and Bacon biographer, said that Bacon claimed, "to me van Gogh got very close to the real thing about art when he said, I can't remember the exact words, it's one of those extraordinary letters to his brother, which I read over and over again. 'What I do may be a lie,' he said, 'but it conveys reality more accurately.'"

This "lie" is important to Bacon because he saw the need to distort the figure as a way of taking representation in a new direction, extending in his mind what Picasso had done with his biomorphic figures back in the 1930s. He approached the figure knowing that the theme had been exhausted. He needed to give it fresh blood, so to speak. Only new techniques and emotional content could still move a viewer accustomed to Picasso's enormous repertoire

Citaat uit: "On the road to Tarascon", Francis Bacon meets Vincent Van Gogh, Dale Cotton for Meropolitan Museum of Art.



Van Francis Bacon zegt men dat hij een esthetica van het geweld heeft ontwikkeld, zijn studies van het portret van Paus Innocentius X, dat Velazquez in de zeventiende eeuw heeft gemaakt en zijn triptiek van de kruisiging zijn hiervan twee bekende voorbeelden.

Naar aanleiding van de tentoonstelling in 1996 in het Centre Pompidou schrijft Paul Depondt:

"Misschien kan je maar beter niets over kunst zeggen, meende Bacon. En toch is er betrekkelijk veel over zijn werk geschreven en zelf heeft hij er uitvoerig met David Sylvester of Michel Archimbaud over gesproken. Het blijft hoe dan ook een hachelijke onderneming, want elk schilderij of triptiek van Bacon is een ongrijpbaar tafereel met ontredde en verlaten figuren. Het zijn geen geïdealiseerde lijven, maar portretten van kwetsbare

personages in glazen kubussen - zoals een foetus in een fles - of in een somber vertrek of groezelige hotelkamer.

Nu zijn werk overzichtelijk bij elkaar hangt, op het grote Bacon-retrospectief in het Parijse Centre Pompidou, ontwaart je die onmiddellijk herkenbare geur, klank en kleur van elk

schilderij van Bacon. Hij wilde 'vlees en bloed' schilderen, een marteling die hij 's nachts trotseerde, niets minder dan de menselijke schreeuw, kortom het abattoir met mensenvlees - zoals vroeger Rembrandt of Chaim Soutine het slachthuis schilderden."

De grote doorbraak: *Three Studies for Figures at the Base of A Crucifixion* (Wikipedia)

In 1944 maakte Bacon het schilderij dat hem in een klap wereldberoemd zou maken. Bacon noemde het schilderij zelf: 'mijn ultieme meesterwerk'. Vreemd genoeg is *Three Studies* helemaal geen schilderij, maar een voorstudie. Bacon liep namelijk rond met het idee om een enorm kruisigingsschilderij te maken. Aan de voet van het kruis zouden agressieve wezens komen te staan die de gekruisigde zouden uitlachen. Bacon zat te denken over het uiterlijk van de wezens toen hij het Griekse mythologische boek *Oresteia* onder ogen kreeg, waarin de Euminides voorkomen. Dit zijn een soort wraakgodinnen. Tijdens het lezen van het boek zag Bacon ineens de beelden van afschuwelijke grijze wezens in zijn hoofd. Om te voorkomen dat hij deze beelden zou vergeten, schilderde hij razendsnel drie wezens op drie hardboard platen. Eric Hall bezocht zijn atelier en zag de drie impulsief geschilderde monsters, waarna hij meteen aanbood om het te kopen. Hall schonk de werken vervolgens als één drieluik aan de Tate Gallery.



*De fotografie, zowel uit boeken, kranten als tijdschriften, zijn een belangrijk vertrekpunt voor Bacons schilderijen. Hij heeft eens gezegd dat hij de emoties wil schilderen die achter het fotografisch beeld schuil gaan. Het laagje beschaving af wil krabben van het beeld dat we van onszelf neerzetten in de buitenwereld. Als uitgangspunt voor *Paralytic Child Walking on All Fours* gebruikt hij een foto van de Engelse fotograaf Edward Muybridge (1830 -1904)*

afkomstig uit een van de reeksen waarin hij de beweging van mens en dier heeft vastgelegd. De invloed van Muybridges' foto's op Bacons oeuvre reikt echter veel verder dan alleen dit ene schilderij.

De subjectieve werkelijkheid

Doordat Bacon Muybridge's series uitgebreid bestudeert, krijgt hij de bewegingen van het menselijk lichaam als het ware 'in de vingers'. Wanneer Bacon verf op het doek uitsmeert met borstels of lappen, slaagt hij er dan ook in zijn figuren tot levensechte gestalten te vervormen. Zijn portretten krijgen zo het effect van de 'bewogen' foto, waarin een opeenvolging van momenten in een enkel beeld besloten is. Bacons werk laat ons ook op deze manier zien dat het onmogelijk is 'het leven' vanuit één enkel gezichtspunt vast te leggen. In een wereld waar we onze eigen leefregels moeten opstellen is de werkelijkheid een totaal subjectieve aangelegenheid geworden.



Raak erin verstrikt of doe er je voordeel mee. Aan jou de keus!

Deze tekst is gebaseerd op een passage uit het essay 'Wat bezielt ons' dat verschenen is in de publicatie 'De anatomische les – van Rembrandt tot Damien Hirst' (Uitgeverij Thoth).

Portrait of George Dyer Riding a Bicycle, 1966 (collectie Beyeler in Basel)

"Francis Bacon's portrait of his friend and lover George Dyer is a particularly strong example of his complex manner of painting. Bacon depicts Dyer riding his bicycle from right to left as if he were traversing a high wire through a space that resembles a circus arena. Typically for Bacon's work, the momentum of the sequence of movement is suddenly interrupted, its reliability cast into doubt. Dyer's face seems suddenly to shift from being in profile, which remains visible as a frozen shadow, to a frontal position. The twisted ovals of the wheels appear to be spinning in all directions. Bacon plans something, only then to undo it in the next instant through an accident or a splash of paint. He repeatedly disrupts his own painting process to bring unanticipated, unfamiliar elements to the fore, whereby both these

*unfamiliar events and the traces of disruption and distraught agitation assume a powerful presence.
(..)*

He used distortion, mutilation and the simultaneous superimposition of several phases of movement to reveal the agony of human existence."

Het portret van George Dyer op zijn fiets is een schilderij van zijn grote geliefde van dat moment, een schilderij dat indruk maakt door zijn directheid. Het beeld is op het oog eenvoudig. Een mens, naakt en kwetsbaar, wankelend op een fiets in de verlatenheid van een leeg geschilderde ruimte. Wat al zijn werk kenmerkt, vinden we hier samengevoegd in één pregnant beeld. Het is een portret met verschillende gezichten, verschillende kanten van waaruit we het werk kunnen benaderen.

Het doek lijkt een verhaal te vertellen maar dan niet in narratieve zin. Dat is eigenlijk nooit het geval bij Bacon. Hij schildert geen anekdote, maar maakt wel gebruik van elementen uit zijn particuliere leven. Hij verwerkt die in een beeld dat aan het al te individuele voorbijgaat en via de weg van de schilderkunst geraakt op het niveau van het universele. Dit doek heet een portret van Dyer te zijn, maar we zien het niets verhullende beeld van een mens. Het is het menselijke lichaam in volle actie, met de naam van Dyer. Dat lichaam, daar ging het Bacon om. De beweging van het lichaam valt samen met die van de fiets en die van het schilderen zelf. De losse, heftige verfstreken tonen de verschillende kanten van een lichaam in actie, om die vervolgens weer samen te voegen tot een geheel. Het schilderen is hier niet anders dan het fietsen. Bacon heeft de bewegingen van mens en fiets op verschillende momenten stilgezet zoals je alleen met een camera kunt en die beelden vervolgens over elkaar geplakt. Daarom zien we die vier à vijf verschillende wielen. Dat is de fotografische kant van Bacon.



Uit de recensie van Frits De Coninck – de volledige tekst staat onderaan

Marcel Duchamp – van figuratie naar abstractie naar dada...

Het oeuvre van Marcel Duchamp is om verschillende redenen belangrijk en inspirerend voor andere kunstenaars en denkers. Maar vooral de evolutie van zijn werken is interessant. Een mijlpaal in de moderne kunstgeschiedenis is het schilderij "Nu descendant de l'escalier II". Duchamp schilderde deze studie van de beweging in een tijd waarin de fotografie en de filmkunst zich volop ontwikkelden. De uitvinding van de fotografie dwong de schilderkunst na te denken over zijn bestaan. En met het ontstaan van het kubisme werd de schilderkunst *filosofie*.

Duchamp zegt over het werk:



“L’origine c’est le nu lui-même. Faire un nu different du nu classique, couché, debout et le mettre en mouvement. Il y avait là quelque chose de drôle qui n’ était pas drôle du tout d’ ailleurs quand je l’ai fait. Le mouvement est apparu comme un argument pour me decider à le faire. Dans le ‘Nu descendant de l’escalier’, j’ai voulu créer une image statique du mouvement: le mouvement est une abstraction, une deduction articulée à l’intérieur du tableau sans qu’on ait à savoir si un personnage réel descend ou non un escalier également réel. Au fond , le mouvement c’ est l’oeil du spectateur qui l’incorpore au tableau.”

Een jaar eerder maakte hij al ‘Jeune homme triste dans un train’:



“Il y a d’ abord l’ idée du mouvement du train et puis celle du jeune homme triste qui est dans un couloir et qui se déplace. Il y avait donc deux mouvements parallèles correspondant l’un à l’autre. Ensuite il y a la déformation du bonhomme que j’avais appelée le parallélisme élémentaire. C’était une décomposition formelle, c’est à dire en lamelles lineaires qui se suivent comme des parallèles et déforment l’object. L’object est complètement étendu, comme élastisé. Les lignes se suivent parallèlement en changeant doucement pour former le mouvement ou la forme en question.”

Toen zijn schilderij ‘Nu descendant de l’escalier II’ werd afgewezen door het ‘Salon des indépendants’ in 1912, brak hij met de schilderkunst.

Adrian Ghenie

De Roemeense kunstenaar Adrian Ghenie werd in 1977 geboren onder het dictatoriale bewind van Ceausescu. Hij is gefascineerd door geschiedenis, ideologie en macht. De beelden die hij gebruikt voor zijn schilderijen behoren tot ons collectief geheugen. Op de biënnale van Venetië zijn in de tentoonstelling ‘Darwin’s Room’ 19 tekeningen en schilderijen te zien met figuren die een bepalende rol hebben gespeeld in de geschiedenis, de wetenschap en de kunst: Lenin, Van Gogh, Hitler, Darwin, Marcel Duchamp. Het is niet de eerste keer dat Marcel Duchamp een hoofdrol speelt in het oeuvre van Ghenie.

In 2010 was ik in het S.M.A.K. in Gent voor een tentoonstelling van Koen Van den Broeck. Tegelijkertijd is er werk te zien van Adrian Ghenie, die ik nog niet kende. Al in de eerste zaal

stond ik oog in oog met een straf schilderij van Ghenie. Misschien heb ik toen wel beslist om ooit zelf ook te gaan schilderen....

In *The collector* zit een peinzende man in een fauteuil, omgeven door een verzameling schilderwerken. De ogen van de man spreken boekdelen: peilloze gedachten, maar moeilijk om de vinger op de wond te leggen. Het is Herman Goering die we daar, gevangen tijdens de processen in Nürnberg, zien zitten. Goering was verlekkerd op de schone kunsten. Goerings handlangers deden hun best om Hitlers supermuseum in Linz te vullen met meesterwerken. De Belg Emile Renders bezat de belangrijkste privécollectie oude kunst van ons land. Na zes maanden pingelen liet Goering hem weten dat hij een beslissing wilde, want voor mogelijke gevolgen zou hij niet meer instaan. Renders werd daarna een miljonair.



Verder in de tentoonstelling is er een 'Dada Room', een zeer persoonlijke inrichting van een dada-tentoonstelling uit 1920 die gericht was tegen de toenmalige bourgeoiskunst. (..)

Ghenie schildert ook tweemaal 'Duchamp's funeral' en levert hiermee een bijdrage aan het nog steeds voortdurende debat of de schilderkunst dood is. Zonder te willen afdingen op het belang van Duchamp zegt hij: "Ik heb het recht om idolen als Marcel Duchamp in een ander licht te zien" (*Eric Rinckhout in De Morgen van 6 juni 2015*)

Adrianian Ghenie and Navid Nuur's "On the Road to ... Tarascon"

[GALERIA PLAN B, Berlin](#)

20 September – 14 December, 2013

[Share on facebook](#) [Share on twitter](#) [Share on email](#) Share

Two artists stand in a studio. One holds a brush, the other a microphone. Romanian painter Adrian Ghenie⁽¹⁾ feverishly walks back and forth between the canvas and his palette and seems completely undisturbed by the pervasive vocal interpretations Dutch-Iranian artist Navid Nuur makes of his rude brushstrokes. This work, *The Possibility of Purple* (2013), documents the making of five paintings in five separate videos, all approximately thirty minutes in length. Everything is shot from the same angle. Ghenie taps, draws, throws, and smears thick layers of red and blue paint on the canvas while Nuur growls, howls, and occasionally creates cartoon-esque "blub!" noises in response to each of Ghenie's gestures. Yes, it's very entertaining to watch, but above all, the extensive film turns out to be the key piece in this elaborate, two-person exhibition "On the Road to ... Tarascon" at Galeria Plan B, which encompasses painting, video, performance, and sound. Transformed into a small replica of the video scene, the gallery space incorporates one of the paintings from the video series on the back wall; the microphone and Marshall amplifier that Nuur used is positioned to its left, and Ghenie's white paint-mixing stand to the right.

For an exhibition that is geared towards an unexpected coming together of artists and their collaborative research, it's fascinating to actually see both artists at work in their collective search for a language that investigates modern painting and its position within the disciplines of contemporary art and art history. Moreover, in the collision of their practices, the work embodies the unforeseen intimacy and vulnerability between Ghenie and Nuur—not to mention how they each benefit from their exploration of one another's practice. This energy is palpable throughout the entire exhibition.

Ghenie is known as a figurative painter and in the aforementioned videos exclusively employs Nuur's beloved red and blue tints in order to create five abstract paintings. Witnessing Ghenie as he works with such a limited range of color and no "figure" to paint is actually exciting, and he seems to go about it effortlessly. As a viewer you realize that this work explores color and texture as much as any other painting, figurative or not, and perhaps even more so. With great efficacy, Ghenie demonstrates that the research of painting lies in its process of production and not in its final results. Simultaneously, Nuur, ever the conceptual artist, emphasizes his creative process by illustrating the relation between the physical act of painting and the body that applies the paint.

The exhibition's title "On the Road to ... Tarascon" is based on Francis Bacon's 1956–57 series of paintings inspired by a self-portrait by Vincent van Gogh, *The Painter on the Road to Tarascon* (1888, destroyed). Three paintings carry the show's title, two of which Ghenie and Nuur painted together. *On the Road to Tarascon 2* (2013) hangs in the gallery's entrance and features an even gloomier interpretation of Bacon's silhouette of the painter, flanked by dark trees and standing under an eerily dark blue sky. Nuur has painted a veil over the already dark picture in thick, black, and disconnected Van Gogh-like strokes. Surprisingly though, the black on black approach does not diminish the details in the final work, but instead highlights and enhances them. *On the Road to Tarascon* (2013), a diptych hung in the main space on the back wall, is a somewhat brighter rendition of the original scene. Ghenie's luscious use of color and texture serves as a blueprint for Nuur's abstract interpretation of it, which is shown on the left side panel. Again, he paints in the spirit of Van Gogh's infamous tightly arranged, rhythmic brushstrokes even though he follows the pattern drawn by his colleague. Both paintings represent an intimate collaborative effort and are exercises in the abstract nature of the figurative—as well as the traditional, symbolic, and figural—act of painting, whereby two artists partake of the tools and surfaces of the other.



Another unexpectedly intimate moment is captured in the array of objects displayed on the front desk that Nuur created from the rejected material he found on the floor of Ghenie's studio. Using leftovers from his paintings and turning them into colorful, amorphous peep-boxes, Nuur's role as the conceptual artist in this configuration really comes to the fore: he proves that in his practice he has the time, and above all, the flexibility for inventive interpretation.

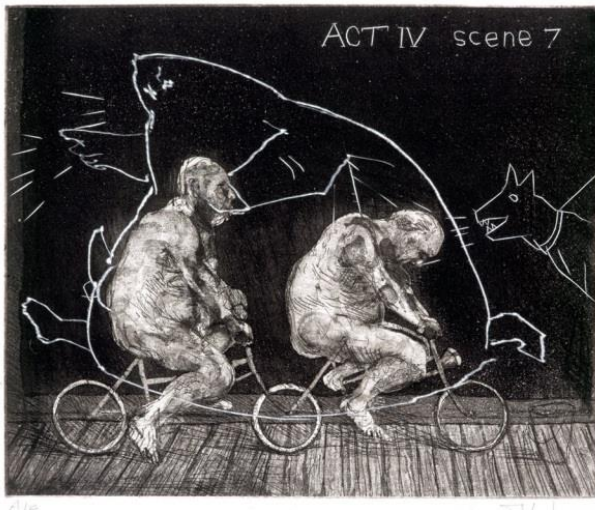
In addressing art historical figures like Van Gogh and Bacon, both Ghenie and Nuur tap into a much longer tradition of collectivism with a decisively political pedigree. Rejecting a canonical view (one based on the authority of monographic exhibition catalogs), Ghenie and Nuur emphasize their personal take on the political, social, and cultural scheme of things, not necessarily in order to make an appeal to the viewer, but rather to educate themselves. Even more so, "On the Road to ... Tarascon" upholds the notion that fact and fiction, memory and projection, not only commingle with one another, but are also inseparable from the making of (art) history. This collection of research-based works is intrinsically linked to social, cultural, linguistic, and economic factors. In light of the history and ideas surrounding Van Gogh, a sense of collective belonging, real or imagined, is part and parcel of the viewer's subject formation. And yet, the encounter and intertwining of these two artist's discourses(2) and practices generates an entirely new means of prospecting in the history of art.

- 1) Adrian Ghenie is one of the founding members of Galeria Plan B where he, together with Mihai Pop, opened a space meant for research and exhibitions with a strong focus on modern and contemporary Romanian art. The original location of the gallery opened in Cluj, Romania in 2005.
- 2) Their meeting is partially documented in an extensive conversation between the two artists on the gallery's website (<http://www.plan-b.ro/reader/>).



Mei 2015: William Kentridge in Amsterdam.

In Kentridges werk zijn beelden en vormen, en daarmee ook betekenissen, voortdurend aan verandering onderhevig. Dit is niet alleen zichtbaar in zijn met houtskool getekende en weer weggegomde animaties, maar ook in zijn kinetische objecten, collages, tekeningen en overige werken.



Speciaal voor EYE in Amsterdam ontwikkelde hij 'More sweetly play the dance', een ca 45m lang fries van bewegende beelden.

Het is een caleidoscopisch beeld van mensen op weg. Het zijn beelden die wij dagelijks via de media tot ons krijgen, van mensen op de vlucht voor honger, oorlog en ziekte, die Kentridge sublimeert tot een indrukwekkende processie die treurigstemmend is maar ook hun levenskracht laat zien.



Kentridge laat zijn processie marcheren tegen de absurditeit, tegen het vergeten, tegen de pijn van de tijd in, tegen de *entropie* en het verval van het geheugen. Kunst tegen het vergeten noemt hij '*anti-entropie*'.

Volgens de tweede wet van de thermodynamica neemt de chaos in het universum steeds toe. Men noemt dit principe de steeds toenemende *entropie*, hierdoor verloopt de tijd in één richting, de zogenaamde *pijl van de tijd*. Terugkeren in het verleden is hierdoor onmogelijk, maar in de toekomst reizen is niet uitgesloten. Een eenvoudig voorbeeld van entropie is een kopje dat op de grond in scherven uiteen valt, de scherven worden nooit terug hetzelfde kopje. Of een druppel melk die zich gelijkmatig verspreidt in de koffie, de melk keert onmogelijk terug naar de toestand van een druppel.

Net als Kentridge draaien Bacon en Ghenie de pijl van de tijd om, zij vinden als het ware de beelden terug uit en geven er nieuwe betekenis aan, zelfs als het schilderij er niet meer is of de beelden zijn vervaagd. Een terugkerend thema in het werk van Kentridge is het beladen verleden van zijn vaderland Zuid-Afrika. In veel van zijn werk creëert hij beelden die het opnemen tegen de 'entropie van het geheugen'.

Hier moet ik ook denken aan het vernietigende werk van de beeldenstormers van I.S. ... De brokstukken liggen verspreid over de grond. Maar Sisiphus draagt de steen telkens opnieuw naar boven, tegen de zwaartekracht in, tegen de afbrokkeling en het verval, tegen de absurditeit, de verwoesting en het vergeten. De Sisiphus van Camus aanvaardt de absurditeit, maar legt er zich niet bij neer, hij wordt een creator en zijn kunst is een troost.

Volgens de filosoof, naamgenoot en voorouder van Francis Bacon (1561-1626) is tijd 'de grootste vernieuwer'. *'He that will not apply new remedies must expect new evils; for time is the greatest innovator.'* Maar eigenlijk komt de innovatie niet van de tijd zelf maar van de zingevende, creatieve mens.

Met dank aan Els die mij attent maakte op en video waarin een performance wordt getoond van de Duitse filosoof Peter Sloterdijk die samen me Jan Fabre de steen van Sisyphus in beweging brengt.

De schoonheid van het imperfecte

'Een schilderij dat klopt is oersaai: je hebt het gezien, het klopt en je vergeet het weer. Het gaat om wat het werk uit straalt, of het lééft. Een schilderij dat niet klopt is ook mysterieuzer.'

April 2015: In de gang van de academie in Arendonk hangt er een tweeluik van een student: een ui op een tafel. De tafel en de omgeving zijn schetsmatig afgebeeld en onaf. De ui is helemaal uitgewerkt. Spanning, creatie....

Net zoals Duchamp maken Bacon, Ghenie, O'Donnoghue, e.a.... schilderijen die *'balanceren op een boeiend snijpunt tussen figuratie en abstractie'*. Ze vertrekken van een beeld maar benaderen het abstract. Het ene schilderij roept het andere op en zijn elkaars spiegelbeelden. 'On suggests the other', zegt Bacon in de beroemde gesprekken met Sylvester. Zo neemt Ghenie als uitgangspunt voor verschillende schilderijen een zelfportret van Van Gogh met rossige baard en licht kalend hoofd en wordt het beeld verder abstract uitgewerkt. Ook Bacon bedient zich onder meer voor zijn interpretatie van 'De schilder op weg naar Tarascon' van abstracte kwaliteiten.



Ze laten allebei zien waartoe verf allemaal in staat is of laten delen van het doek onbeschilderd. Bacon gebruikt vaak ongeprepareerd linnen. Ook zijn vlugge penseelstreken en vegende techniek zijn kenmerkend. Ghenie laat verf van het doek druipen, smeert ze dik uit, gebruikt dikke energieke borstelstreken,...

En dan: terug in de tijd...

In **mei 2015** bezoek ik de tentoonstelling van **de oude Rembrandt** in het Rijksmuseum in Amsterdam. Naar Rembrandt kijken na enkele maanden schildersklas is een geweldige ervaring. Thuis dompel ik mij nog een tijdje onder in de beschrijvingen van Simon Schama in zijn boek de 'Ogen van de Meester'... Schama is ook meester, maar dan in het *uitleggen*...

(over de vernieuwing van Rembrandt) *'Hij ontdekt dat een ruw oppervlak de activiteit van het oog veel meer stimuleert dan een glad oppervlak. Het ruwe en het gladde oppervlak*

veronderstellen elk op zich in wezen een heel andere verhouding tussen de kunstenaar en de toeschouwer. Het ondubbelzinnig voltooide, heldere en gepolijste kunstwerk is een autoritaire daad die de toeschouwer wordt aangeboden als een geschenk of een verklaring, en eerder om aanvaarding dan om een reactie vraagt. Het ruw gefatsoeneerde, schijnbaar onaffe schilderij heeft meer iets weg van het begin van een gesprek, een vraag, en eist voor zijn voltooiing een actieve en betrokken reactie van de toeschouwer. Gladde kunstenaars doen daarom hun uiterste best elke revisie en verandering die ze aanbrengen op weg naar het voltooide object te verhullen. Ruwe kunstenaars leggen opzettelijk het ontstaansproces van de compositie bloot als manier om de toeschouwer sterker bij het beeld te betrekken.'

Simon Schama, *De ogen van Rembrandt*, 1999, pag. 654

Hughie O'Donoghue en de 'omgekeerde archeologie'

Dát er iets niet klopt op de theatrale schilderijen van de Ier Hughie O'Donoghue zie je in een oogopslag. Nu alleen nog even uit zien te vinden wat er waarom niet klopt.

Er schuilen waaiers van verwijzingen in zijn werk. En die hoeven niet af te schrikken. Het is juist aangenaam om die te ontrafelen, of eerder nog: aan de hand van O'Donoghue's schilderijen, met je eigen verhaal aan de haal te gaan.

Neem het kloeke doek 'Last Poems'. De helft van het schilderij bestaat uit een berg suikerbieten, rechts scharrelt een zwerfhond. De achtergrond verradt troosteloosheid, het is waarschijnlijk vroeg in het voorjaar, ergens ver weg, koud en vooral nat. En onmiddellijk denk je in de loopgraven van de Eerste Wereldoorlog te zijn beland. Wat helemaal niet waar is.



In zijn mengeling van techniekgebruik, versluiering en juist ook ontraadseling, zet O'Donoghue je op het verkeerde been. Net als Breitner verwerkt hij foto's in zijn schilderijen. Op flinterdun Japans papier geprojecteerd en vervolgens op canvas of houtplaat geplakt. Of glasnegatieven, die hij op Ierse rommelmarkten vond of van zijn vader kreeg, die in de Tweede Wereldoorlog in Egypte, Italië en Griekenland tegen de nazi's vocht.

Het zijn niet de foto's die liegen of verwarren, want die zijn nou eenmaal ooit ter plaatse gemaakt. Het is de schilderkunstige context die de fotografische 'waarheid' onderuit haalt. En naar andere einders trekt.

Over de gefotografeerde suikerbieten schildert O'Donoghue een bijna Van Gogh-achtige landschappelijkheid in verlaten gelig sepia. Hij legt een waas over het landschap, alsof het lijkt: 'dit hoef je niet meer te zien'. Maar het is wel gebeurd; die berg suikerbieten lag daar ooit, werd daar ooit biet bij biet opgestapeld. En nee, het zijn geen schedels van vermoorde soldaten en burgers, ook al dringt dat beeld zich desalniettemin op. Op de achtergrond een zonsondergang tussen de bomen. Of staat de horizon na een dagenlang bombardement in lichtervlaai?

Laura Stamps van het Haags Gemeentemuseum noemt dat 'omgekeerde archeologie'. „Terwijl hij verduistert, verheldert hij ook. De panelen zelf zijn op verschillende manieren doorboord, gebroken, uit elkaar genomen en weer in elkaar gezet. *Achter deze werkwijze schuilt een drang tot herstellen, die draait om het reconstrueren van datgene wat gefragmenteerd en uiteengevallen is.*” (eigen cursivering).

Behalve quasi-archeologisch, is O'Donoghue's werk vooral theateraal. Hij is een regisseur die ensceneert, naar zijn hand zet. Zijn forse serie met drie liggende vrouwen gaf hij misleidende titels mee als 'Blue Water', 'Night Sleeper' en 'A Stone Staircase'. Alsof we op de stenen trap moeten letten waarop het ontzielde lichaam van een vrouw rust.

O'Donoghue trok zijn model een bloemetjesjurk aan, drapeerde haar liggend in water, fotografeerde haar en plakte de afbeelding op het doek. Voor een slaap is de houding wat al te ongemakkelijk; dit is eerder een kwestie van nooit meer slapen. Daar ligt Hamlets lief Ophelia tomeloos uitgestrekt. Ze kon niet meer.

En verder knipogen O'Donoghue's Ophelia's naar de pijnlijk realistische afbeelding van de verdrongen Ophelia die John Everett Millais in 1851 schilderde. Sculpturale trekken krijgt O'Donoghue's werk in het 24-delige 'Anabasis'. De schilder vouwde 24 boeken open, beschilderde die in een onbetekenend lichtblauw als neutrale ondergrond, en beplakte de opengeslagen pagina's met gevonden en gezochte (familie)foto's. Het geheugen samengebond in geschilderde plakboeken.

Niet in het Haagse prentenkabinet aanwezig is het drieluik 'Yellow Man'. Als een dwerg op de schouders van voorgaande reuzen Vincent van Gogh en Francis Bacon, schilderde O'Donoghue een zwarte schim met gele strohoed tegen een gele achtergrond waar je korenhalmen in de zomerwind kunt horen zuchten.

Het is een lome knipoog naar Van Goghs 'De schilder op weg naar Tarascon' uit 1888. Daarop wandelt een in blauwe broek en kiel geklede schilder met zijn schilderspullen door zinderend zuidelijk zonlicht, onderwijl een pikzwarte schaduw met zich meeslepend. Francis Bacon varieerde daar ook al op met zijn afbeelding van een abstract soort vogelverschrikker die de weg en zo te zien ook z'n eigen schaduw kwijt is.





‘Verdwenen verhalen, verbeelde werkelijkheid’, schilderijen van Hughie O’Donoghue, in het prentenkabinet van het Haagse Gemeentemuseum, t/m 19/10, tel. 070-3381111.

www.gemeentemuseum.nl

“Verdwenen verhalen, verbeelde werkelijkheid...”

Het doek is gevallen over het eerste jaar schilderen

Met dank aan

Richard Diebenkorn Hughie O’Donoghue

Eugen Uglow Adrian Ghenie

Schierenberger Francis Bacon

Joseph Israels William Kentridge

Isaac Israels Egon Schiele

Rik Wouters Oscar Kokoschka

Jozef Van Ruyssevelt Nicolas De Staël

Rembrandt Francis Goya

Frans Hals Vincent Van Gogh



Special thanks to

Els Nouwen

De allegorie van Francis Bacon: een mensbeeld met vele gezichten

Recensie van Frits De Coninck

Een museum met ambitie hoort eens in de paar jaar een spraakmakende tentoonstelling te hebben. Dat is het aan zijn publiek verplicht, dat is het ook aan zichzelf en de collectie verplicht. Het werk tonen van Francis Bacon is zo'n daad waarmee het Haags Gemeentemuseum aandacht op zich vestigt en zich uitspreekt. Het werk van Bacon vertegenwoordigt een uitgesproken schilderkunstige houding die wortelt in de geschiedenis van de twintigste eeuw en nog steeds actualiteit bezit. Het wordt dan ook onophoudelijk getoond. Vanaf 1950 ongeveer zijn er over de hele wereld verspreid twee à drie tentoonstellingen per jaar. Ook in de tijd dus dat de schilderkunst dood werd verklaard. Het schilderen van Bacon heeft zich aan dat doodvonnis kennelijk altijd kunnen onttrekken.

De biografie van Bacon valt nagenoeg samen met de twintigste eeuw. Hij is geboren in 1909 en gestorven in 1992. Een aantal belangrijke iconen uit de schilderkunst van de twintigste eeuw zijn als impuls herkenbaar in zijn werk. Het eenzame gevecht van Van Gogh met het schilderij, de schreeuw van Munch met die verbeterde mond, het paard in stervensnood uit Picasso's Guernica, de doorzichtigheid van Giacometti. Allemaal bijdragen aan het beeld van de moderne mens die verder leven in het mensbeeld dat Bacon geschapen heeft. Op het ogenblik wordt dat door jonge kunstenaars weer herkend. Met name verhouden ze zich tot het lichaam dat door Bacon vanuit het privé domein naar het publieke terrein is getrokken. Daarmee hangen samen kwesties als moraliteit, fatsoen, schuld waarvan de grenzen door een ver doorgedreven lichamelijkeheid steeds verder worden afgetast. Dat is nog steeds een issue in de Britse kunst van dit moment, waar kunstenaars verklaren zich juist bij Bacon thuis te voelen. Ook in Nederland is die mentale lading zichtbaar, in het werk van Ronald Ophuis bij voorbeeld. Bacons werk is een open zenuw waarvan elke tijd de pijn voelt.

Het bijzondere van deze Bacontentoonstelling in Den Haag is dat die nog mogelijk is. Afgezien van de hoge kosten van verzekering en de fysieke kwetsbaarheid van veel werk, is de beschikbaarheid misschien wel het grootste probleem. In Den Haag zijn ruim 50 werken te zien en dat is relatief veel als men bedenkt hoe moeilijk het is om nog schilderijen te lenen uit particuliere verzamelingen. Een museum of verzamelaar die elk verzoek inwilligt, is zijn werk permanent kwijt. Desondanks heeft de collectie Beyeler uit Basel twee doeken afgestaan die hoogtepunten zijn: het portret van George Dyer op een fiets en de triptiek uit 1971 ter nagedachtenis van diezelfde Dyer. Uit de Tate Gallery komen de meeste werken, bedoeld als wederdienst voor de medewerking van het Gemeentemuseum aan een grote Mondriaantentoonstelling in Londen. Op die manier is een grote internationale tentoonstelling in Nederland toch nog mogelijk.

Het portret van George Dyer op zijn fiets, een doek uit 1966, is een schilderij van zijn grote geliefde van dat moment, een schilderij dat indruk maakt door zijn directheid. Het beeld is op het oog eenvoudig. Een mens, naakt en kwetsbaar, wankelend op een fiets in de verlatenheid van een leeg geschilderde ruimte. Wat al zijn werk kenmerkt, vinden we hier samengevoegd in één pregnant beeld. Het is een portret met verschillende gezichten, verschillende kanten van waaruit we het werk kunnen benaderen.

Het doek lijkt een verhaal te vertellen maar dan niet in narratieve zin. Dat is eigenlijk nooit het geval bij Bacon. Hij schildert geen anekdote, maar maakt wel gebruik van elementen uit zijn particuliere leven. Hij verwerkt die in een beeld dat aan het al te individuele voorbijgaat en via de weg van de schilderkunst geraakt op het niveau van het universele. Dit doek heet een portret van Dyer te zijn,

maar we zien het niets verhullende beeld van een mens. Het is het menselijke lichaam in volle actie, met de naam van Dyer. Dat lichaam, daar ging het Bacon om. De beweging van het lichaam valt samen met die van de fiets en die van het schilderen zelf. De losse, heftige verfstreken tonen de verschillende kanten van een lichaam in actie, om die vervolgens weer samen te voegen tot een geheel. Het schilderen is hier niet anders dan het fietsen. Bacon heeft de bewegingen van mens en fiets op verschillende momenten stilgezet zoals je alleen met een camera kunt en die beelden vervolgens over elkaar geplakt. Daarom zien we die vier à vijf verschillende wielen. Dat is de fotografische kant van Bacon.

De tentoonstelling in het gemeentemuseum maakt eens te meer duidelijk hoe belangrijk de fotografie was in zijn werk. Dat inzicht relativeert tegelijk het wat al te hardnekkige en beperkte verhaal, als zou hij zo exclusief begaan zijn met de mens in existentiële nood. Als zou hij de schilderkunst gebruiken om lucht te geven aan zijn eigen lijden. Dat beeld wordt geretoucheerd door wat je het archief van Bacon zou kunnen noemen. Bacon bewaarde zowat alles wat door zijn brievenbus zijn wereld binnenviel. Dat waren foto's, boeken, knipsels en tal van andere documenten. Dat materiaal dat je kunt beschouwen als een beeldverslag van een tijd, was de bodem waarin zijn werk wortel schoot. De eerste aanleiding tot schilderen was blijkbaar minder de duistere kant van zijn eigen ziel dan wel bestaande beelden uit de realiteit. Hij schilderde naar foto's. Over zijn serie Heads waarin hij voor het eerst de kop van paus Innocentius X schilderde, zei hij: "It comes from an obsession with the photographs that I know of Velazquez's Innocent X."

Foto's waren belangrijk bij de oplossing van beeldende problemen, vooral de foto's van Muybridge (1830-1904). Muybridge fotografeerde in sequenties: een doorlopende beweging die zich in een tijdspanne voltrok haalde hij uiteen in losse, opeenvolgende beelden. Dat was nieuw half negentiende eeuw. Beweging werd zichtbaar. Ineens zag men welke bewegingen een paard werkelijk maakte in volle galop. Ineens werd ook zichtbaar dat een mens er heel onflatteus op kan staan als je één beeld isoleert uit zo'n reeks die een vloeiende beweging vormt. Het feit dat Bacon die fotosequenties gebruikte, verklaart veel van de vaak verwrongen menselijke houdingen op zijn doeken. Hij treft mensen zoals een fotograaf die toevallig op het knopje van de camera drukt. De rest van de handeling is verdwenen, wat we zien is een geïsoleerd beeld. Isoleren van beelden betekent vertekenen. Als we het kijken losmaken van het weten, dan krijgen we een vertekend beeld van de werkelijkheid. Niet onwaar, maar vertekend, omdat we in onze waarneming nooit losse beelden zien. Dat kan alleen de camera. Het feit dat Bacon zo gretig gebruik maakte van bestaande foto's, stuurt de interpretatie van zijn werk in een andere richting. Het is meer het fotografisch oog dat hem leidde dan een moreel of ideologische standpunt. "After Muybridge, Woman emptying a bowl of water and paralytic child walking on all fours" uit 1965 toont een aantal stilgezette bewegingen. Die van de op een smalle rails balancerende vrouw die water uit een schaal morst. Aan het waterlint te zien dat door het beeld golft, is de vrouw bezig samen met de schaal te vallen en vangt de schilderscamera haar in een splitsecond. Het verlamde kind schuift in onduidelijke bewegingen voort. De anatomie van de lichamen is in de snelheid van waarneming getransformeerd in expressieve penseelstreken, alsof de schilderende hand de enige is die het snelle oog kan bijhouden. Zo fysiek zijn inderdaad de schilderijen van Bacon.

Het gebruik van bestaande beelden is een bijna popart-achtige manier om zich tot de werkelijkheid te verhouden. Het manipuleren van wat de alledaagse werkelijkheid via de media aan beelden levert, is kennelijk minstens zo belangrijk als het gevecht met het leven. Het is minder Sartre en meer Warhol. Meer het oog dan de ziel.

Na de dood van Francis Bacon is op verschillende, onvermoede plaatsen waar hij gewerkt of gewoond heeft, foto- en documentatiemateriaal gevonden. Dat bewaren zelf moet al een obsessie geweest zijn. Je zou het als zijn archief kunnen zien, een alternatieve autobiografie in beeldvorm. Iets van die manie is te zien op foto's van zijn atelier. Altijd heerst daar die onbeschrijflijke chaos waarin alleen het toeval nog kan regeren. Wat het werkelijk betekende, zien we op zijn streng geordende doeken. Het waren beelden die hij zocht en die hij naar eigen hand kon zetten. Op de vraag: "Wie bent U?" antwoordde Bacon bij voorkeur: "Dit, deze chaos, deze puinhoop van dit atelier." Wat het Gemeentemuseum van dat archief toont, is maar een fragment. Daarnaast biedt de catalogus als aanvulling veel, nog onbekend fotomateriaal. De boodschap is duidelijk. Het tonen van dit keldermateriaal laat ons anders kijken.

Een ander vertrekpunt om zijn werk te beschouwen, is de autobiografische kant. Net als bij Picasso kun je zijn werk niet verstaan zonder zijn leven te kennen, althans zeker de personen die hij als zijn vrienden beschouwde en die belangrijk waren voor zijn kunstenaarschap. Isabel Rawsthorne, Michel Leiris, George Dyer, Muriel Belcher en Lucian Freud. Ze komen letterlijk voor in zijn werk, soms ongenoemd en bewerkt, soms ook onder echte naam. Hij gebruikt ze schilderkunstig, "...to deform people into appearance."

In 1973 schildert hij zijn "Three Portraits", een van zijn vele triptieken. Het toont de drie hoofdrolspelers in zijn werk. Links het postume portret van zijn geliefde George Dyer, centraal zit Bacon zelf en op het rechter doek zien we collega-kunstenaar-vriend Lucian Freud. Opvallend is de positie van Dyer. Hij is als enige naakt, op de suggestie van wat textiel om het onderlijf na. Hij kijkt zijwaarts in de richting van Bacon die net als Freud frontaal in beeld zit. De anatomie van het lijf is sterk benadrukt, net als de kleur van het vlees. Het lijkt bijna of Dyer geen huid meer heeft, alsof Bacon het lichaam binnenstebuiten wil keren. Rechts naast Dyer hangt een foto van Bacon zelf, met een spijker in de muur geslagen. Het is onmiskenbaar Bacon zelf die daar afgebeeld is. Bacon schildert zichzelf altijd met neergeslagen of naar binnen gekeerde ogen, smalle mond en volle wangzakken. Zijn zelfportretten zien er zachter en intiemer uit dan zijn portretten van anderen. Dat doet denken aan iets wat met zijn foto's aan de hand is. Bacon was het nuchtere type homo dat op elke foto poseert. Hij houdt altijd rekening met de camera en wil er zo aantrekkelijk en verleidelijk mogelijk opstaan. De foto's zijn narcistisch en misleiden daarmee ook. Hij blijkt er altijd veel jonger uit te zien dan hij op moment van opname daadwerkelijk is. Het is het omgekeerde verhaal van Dorian Gray: bij Bacon moet de afbeelding vasthouden wat door het leven al lang achterhaald is. Naast Freud zien we een foto van George Dyer. Die was van 1963 tot 1971 de geliefde van Bacon, een stormachtige relatie die eindigde met de onverwachte dood door een overmaat aan pillen en drank. Zelfmoord naar men veronderstelt. Dat drama vond plaats vlak na de opening van de eerste grote retrospectieve expositie in Parijs waar in het Grand Palais meer dan 100 schilderijen getoond werden. De show werd een overweldigend succes. Bacon had Dyer min of meer bij toeval ontmoet en veroverd. "Waarom kom je niet met me naar bed?" vroeg Bacon toen hij kruimeldief George Dyer in zijn atelier betrapte. Het groeide uit tot een verhouding en Dyer werd zijn muse. Op de triptiek is het verschil tussen Dyer en Bacon opvallend. Terwijl Dyer naar Bacon gedraaid zit, in een bijna wellustige houding, troont Bacon op een stoel, recht vooruit kijkend en gekleed. Dat beeld appelleert veel minder aan de lichamelijke dan het Dyerportret. Hetzelfde geldt voor het portret van Freud. De koppen zijn open en dynamisch geschilderd. Hij schildert de fysieke diepte. En voor de psychologen: niet de ogen zijn bij Bacon de spiegel van de ziel, maar het hoofd, ontleed in tal van losse schilderfragmenten. Hij heeft de natuurlijke samenhang van de anatomie losgelaten om er

dynamiek voor terug te schilderen. De subjectiviteit van het individuele lichaam is geobjectiveerd in de handeling van het schilderen. De kop is een pulserend vlak geworden, een vlak dat een voortzetting vindt in het altijd opvallend los en expressief geschilderde grondvlak. De schaduw van het lichaam op de grond is letterlijk een plas donkere verf, alsof het lichaam terugkeert in het schilderij. Op vrijwel elk Bacondoek vanaf de jaren '60 zien we die grote technische tegenstelling tussen grondvlak en achtergrond en tussen lichaam en omgeving. Het expressieve staat tegenover het gladde en monochrome, als het lichamelijke tegenover het geestelijke, het concrete tegenover het abstracte. Die tegenstelling zien we ook tussen het werk van Francis Bacon en dat van Lucian Freud, die zo opvallend vaak door Bacon geschilderd is. Een aardig contrast: Lucian Freud die in zijn eigen werk feitelijk nauwkeurig de huid schildert en zich daarmee bezighoudt met de objectieve buitenkant, en dat als kleinzoon van de grote psycho-analyticus, die zich alleen met de geestelijke binnenkant van de mens bezighield. Bacon daarentegen, naamgenoot van de zeventiende-eeuwse filosoof die pleitte voor de objectieve wetenschap, keerde het lichaam binnenstebuiten teneinde te raken aan de binnenkant van wat wij mens noemen.

Elk van de drie personen zit tegen de achtergrond van een grijze deur. De ruimte, bijna altijd een binnenwereld, is helder, licht en leeg. Het schrale Philip Guston-achtige peertje is daarin een veelbetekenend detail. Het schijnt, maar geeft geen licht. Het benadrukt alleen maar de leegte waarin de drie personen gevangen zitten. Gescheiden en toch samen. De deurstijlen worden strenge lijnen die de figuren voor het oog vast in het beeld zetten. En daarmee werken ze als een kooi.

Met die kooi raken we aan een andere laag in het mensbeeld van Bacon. Vanaf zijn vroegst bekende werk schildert hij de mens in een kooi. Hij zet zijn hoofdpersoon gevangen, voor zover het schilderij dat zelf al niet doet. Want de mens staat altijd zo gecentreerd in het beeld, met zulke ruime afstand tot de randen van het doek dat er een ruimte ontstaat die beklemmt. Alsof het doek te klein is. De leegte van het vlak werkt als een cel waaruit geen ontsnapping denkbaar is. Het schilderen van de omtreklijnen van een kooi bevestigt dat gevoel. Bacon schildert ze zelfs in perspectief wat de waargenomen ruimte vergroot en daarmee de plaats van de hoofdfiguur verengt.

Bacon schildert een reeks pausschilderijen naar voorbeeld van het portret van paus Innocentius X van Velazquez, een schilderij dat hangt in de Galleria Doria Pamphili in Rome. Hij had dat doek overigens niet met eigen ogen gezien. Hij was geïmponeerd door de afbeeldingen en volstond dus met de foto's ervan. Velazquez schilderde een mooi psychologisch portret van de paus gezeten op een stoel met een hoge, gesloten rug. In de contouren van de rugleuning zie je retrospectief de kooi. Hij schildert de paus op een troon als teken van zijn macht en zijn verheven positie. En tegelijk zit hij denkbeeldig gevangen in zijn kooi. Hij geniet van zijn plaats waar hij niet meer vanaf kan. En hij lijkt dat te beseffen. De mond is wijdopen gesperd en verwrongen. Een gekooide leeuw die brult. De mens in zijn kooi, het lijkt wel een rite om het gevaar te bezweren van de autoriteit, de mens te beschermen tegen de macht van de potentaat. Kijk maar, zo ziet de gekooide macht eruit en de echte macht ligt bij de schilder. De kooi is in onze cultuur het symbool van beheersing van het kwaad. Het kwaad is beteugeld, uitgeschakeld. We zien het nog wel, maar het zit achter veilige grenzen. In later werk wordt de kooi subtieler. De kooi wordt een stoel, een ledikant, de stijlen van een deur of een cirkelvormige rails op poten waar een vrouw en een verlamd kind krampachtig op balanceren. De dader wordt slachtoffer, maar wat blijft is de beklemming. De mens is gevangen in een schilderij waarin hij worstelt om zich van de verf te kunnen onderscheiden. De leegte is zijn biotoop.

De kooi zou wel eens een autobiografische aanleiding kunnen hebben. Bacon leefde tussen 1927 en 1950 met zijn oude kindermisje, Jessica Lightfoot, dat hem coachte in zijn (homo-)leven en

artistieke carrière. Ze koesterde hem en was als surrogaatmoeder zijn schaduw. Een homo-cliché natuurlijk, net zo goed als de verbeterde strijd tussen Bacon en zijn vader die precies het tegenovergestelde droomde van wat hij in zijn zoon verafschuwde. Niks geen stoere mannelijkheid en militair eergevoel. Bacon herinnerde zich dat Jessica Lightfoot in het ouderlijk huis soldaten ontving wat een hevige jaloezie in het kind opwekte. Vreemde mannen die hem voor even de genegenheid ontnamen van zijn kunstmoeder. Teneinde de aandacht terug te krijgen en wellicht ook om de intieme ontmoeting te verstoren zette hij het op zo'n krijzen dat het kindermisje hem uiteindelijk in het keukenkastje opsloot om even niet door zijn gejammer gehinderd te worden. Bacon herinnerde zich vooral het trauma van die opsluiting. De gelijkenis is te treffend om daar niet de kooi in te zien waarin hij zijn schreeuwende paus (in het Italiaans Papa!) plaatst.

In 1957 schildert Bacon een zestal doeken met Vincent van Gogh in de hoofdrol. Twee van de doeken hangen nu in het gemeentemuseum. Ze tonen Van Gogh op weg naar Tarascon in de volle brandende zon, beladen met zijn schilderspullen en doodeenzaam. Van Gogh zit ingeklemd tussen bomen, tussen ruwe penseelstreken of als een kleine stip in de bocht van een lange weg. De omgeving werkt hier als een natuurlijke kooi. De geest van de Van Goghreeks is van dezelfde ongemakkelijkheid die doorklinkt in de brieven van Van Gogh in de tijd dat hij zichzelf in juli 1888 schilderde op weg naar Tarascon .

Er is tenslotte nog een alles overstijgende benadering. Dat is het gezichtspunt dat de mens zoals Bacon die schildert een moderne allegorie is. Dat veronderstelt dat we niet zoeken naar het bijzondere of exclusieve in de interpretatie van wat we zien. Dat we de dingen niet zien als gebonden aan de persoon van Francis Bacon, hoezeer zijn roerige leven daartoe ook verleidt. De allegorie zoekt het universele achter het bijzondere, toont de mens achter de feiten. De vraag is dus niet wie er precies afgebeeld is, maar welke kant het schilderij laat zien van het menselijk drama. Daartoe heeft Bacon de huid opengelegd om de binnenkant te exposeren. Heeft hij de moderne mens zonder mededogen in zijn naaktheid getoond. Ontstegen aan de tijdelijkheid en toevalligheid van het moment, ontstegen aan het al te persoonlijke. De in wezen naamloze mens die hij klem gezet heeft in zijn doeken, is dezelfde als Orestes uit de tragedie van Aischylos. Bacon heeft de gelijknamige triptiek geschilderd in 1981. Agamemnon die zijn dochter Iphigeneia aan de god Artemis offerde om de windstilte op te heffen, wordt in bad vermoord door zijn gemalin. "Zij werpt het badkleed over zijn hoofd, en daar, met zwartgehoornde kracht stoot zij. Hij struikelt in de volle kuip. Ik spreek u van de dood in een misdadig bad." Aldus voorziet Cassandra zijn afgrijselijk einde. Zoon Orestes zal later zijn moeder vermoorden om zijn vader te wreken. Een tragedie vol dreiging en bloed, net als het schilderij. Diezelfde dreiging gaat uit van de monden die Bacon op veel van zijn portretten schildert. De mond is het beeld van de geluidloze schreeuw. De suggestie van doorgang naar dat wat achter het beeld besloten ligt. De mond is de metafoor voor de overgang van het fysieke naar de emotie, van het object naar het subject. Niet van een mens, maar van de mens. Niet incidenteel, maar van alle tijden. En daarmee zijn we bij het allegorische karakter dat andere gezichtspunten samenvoegt. Al die manieren om naar zijn werk te kijken zijn de draden van het schilderkunstige web waarin Bacon ieder die kijken wil, een spiegel toont. Dat is de onverminderd actuele allegorie van het schilderij die meer duidelijk maakt dan woorden kunnen zeggen. Bacon zei het met een omkering: "If you can talk about it, why paint it?"

Gepubliceerd in Museumtijdschrift (voorheen Vitrine), januari 2001