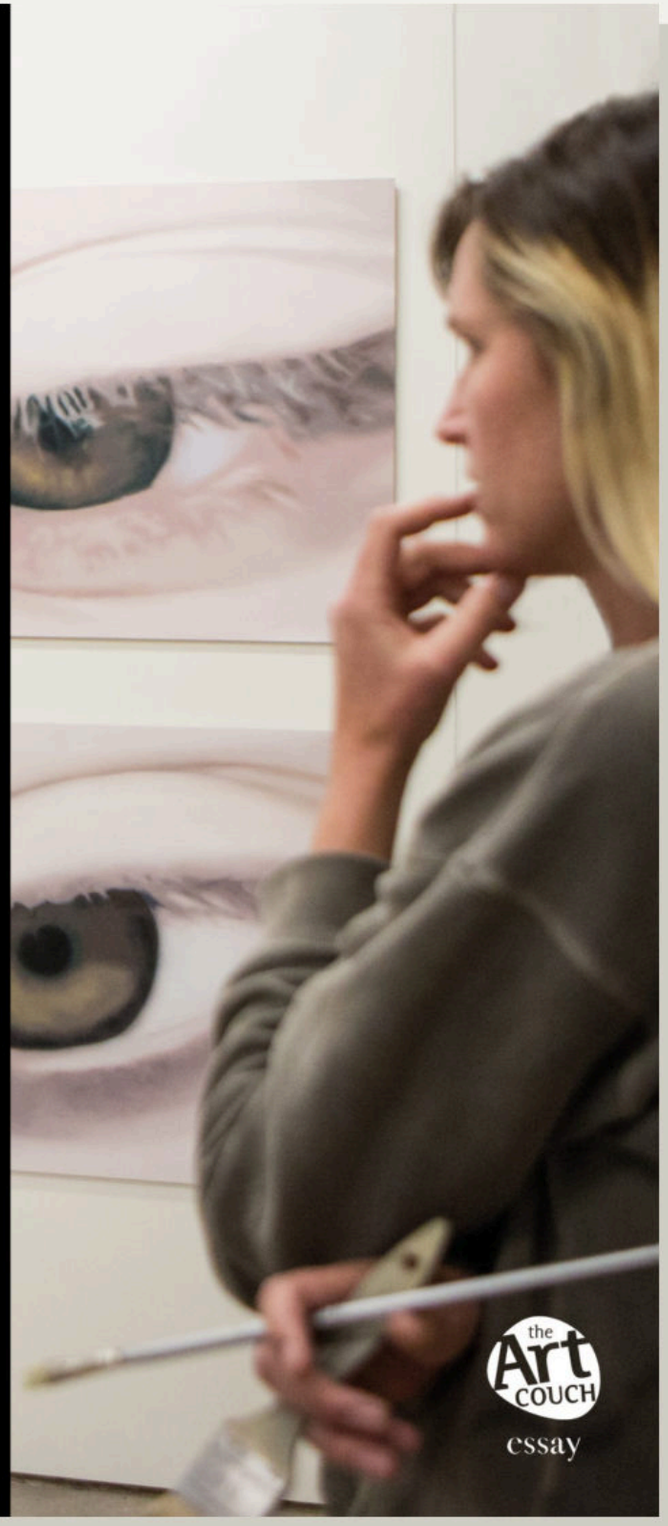
Tutorial

Meekijken over de schouders van Sarah De Vos.

Frederic De Meyer

digitale editie

Tutorial
Meekijken over de schouders van Sarah De Vos.
Frederic De Meyer



...aan alle creatieve zielen

Ik ontmoette Sarah De Vos voor het eerst zo'n twee jaar geleden in haar atelier in Leuven. Wat me dreef om dit atelierbezoek te regelen kan ik me niet precies meer herinneren, maar ik vermoed dat het ging zoals het bij elk van mijn bezoeken gaat: bij de eerste confrontatie met haar werk begreep ik niet waar het om draaide, al snapte ik meteen dat er een mysterie in verholen lag, een aspect van kunst dat ik nog niet begrijp. Het ongekende, het onbegrijpelijke is steeds aanlokkelijk voor een nieuwsgierige geest.

Sinds die eerste ontmoeting ga ik steeds langs op het atelier van Sarah wanneer ik in de buurt ben. Om op de hoogte te blijven van haar progressie, eerst en vooral. Sarah evolueert constant, voortgestuwd door de toenemende kennis die ze vergaart. Maar ook omdat ze nog altijd een mysterie blijft voor mij.

Ik durf te stellen dat ik haar werk goed ken, tenminste dat van de laatste jaren. Maar begrijp ik het ook? En valt er wel iets te begrijpen? "Elke kunstenaar bevrijdt zich van zijn eigen wil", zei Nietzsche. Als dit waar is, kan iemand dan een kunstwerk werkelijk begrijpen? Of dient het als boodschap, als voorbeeld, voor elke kijker?

Het zijn vragen waar ik nu eenmaal zowel beroepshalve als persoonlijk graag mee worstel. Door er een antwoord op te zoeken, kom je steeds op nieuwe vragen, die op hun beurt nieuwe inzichten bieden op zaken die het onderwerp 'kunst' soms overstijgen. Het is ook hoe ik persoonlijk naar kunst kijk: als een open uitnodiging om jezelf vragen te stellen die niet steeds met kunst te maken hebben. Ze leunen soms dichter bij een filosofische denkoefening aan. De diversiteit van kunst, als praktijk, raakt dan ook aan heel wat filosofische disciplines, metafysica, esthetiek en ethiek, fenomenologie, om er maar enkele te noemen.

Al beoefent kunst deze disciplines op een andere manier, directer, spontaner, als beleving eerder dan als omschrijving. Het is wellicht wat me zo aantrekt aan kunst, in al haar vormen.

Dit boek biedt een neerslag van dit proces, aan de hand van een werk van Sarah, waarvan ik het ontstaan en de ontwikkeling gedurende een aantal maanden regelmatig mocht volgen, en dat het onderwerp was van de gesprekken die ik met Sarah kon voeren. Tegelijk is het een uitnodiging om

het denkproces te volgen, en de talrijke vertakkingen van dit denken mee te ontginnen. Het is geen handboek met antwoorden of wijsheden, maar een uitnodiging om die vertakkingen mee te verkennen, en zelf nieuwe denkpaden te bedenken wanneer je kunst bekijkt.

Het is allerminst een coherent verhaal. De lezer zal me meer dan eens op contradicties kunnen betrappen. Ik laat ze er bewust in staan. Niet uit gemakzucht, maar omdat het precies de bedoeling is van dit boek om weer te geven welk effect kunst kan hebben op de kijker. Deze effecten zijn ook vaak contradictorisch, verwarrend, onvatbaar.

Dit boek is geschreven in wat ik graag een 'schouderperspectief' noem. De lezer wordt uitgenodigd om over mijn schouder mee te kijken naar wat ik over de schouder van een kunstenaar kan zien. De wording van een kunstwerk. Het is een uitnodiging aan de lezer om alle aarzelingen, alle verrassingen, alle plotwendingen die ermee gepaard gaan, mee te volgen.

Het werk dat Sarah in deze periode maakte heeft als centraal onderwerp het oog. Door met mij mee te kijken over de schouder van de kunstenaar, zie je de wording van een oog, dat soms ook jou zal gadeslaan, als kijker, en als lezer. Het vormt een irreële spiegeling, waarin een mysterie ligt vervat. Het mysterie achter elk kunstwerk, misschien.



Tutorial #1, 2021, 75 x 95 cm, olieverf op hout



Tutorial #2, 2021, 75 x 95 cm, olieverf op hout

I

“The eyes are the windows to the soul”

— Thomas Phaer

— januari —

Wat wil je tonen? Waar begint het exhibitionistische gehalte van een kunstenaar? En wat verberg je? Wat houd je liever binnen de besloten grenzen van jouw eigen intieme gedachten?

Vormt dit niet een vage grens voor elke kunstenaar? Het blijft een moeilijk evenwicht: tonen en niet tonen, onthullen en verborgen houden. Sommigen hellen naar het ene, anderen naar het andere. Er bestaan extremen in beide richtingen, uiteraard, al kunnen deze talrijke vormen aannemen. Is het tot het uiterste gedreven minimalisme, of een intellectuele vorm van conceptuele kunst, geen manier om wat bedoeld wordt, de essentie van een werk, te hullen onder een dikke laag geheimhouding? Wat niet wil zeggen dat het daarom betekenisloos zou zijn. Hoe diep verscholen ook, elke daad van een kunstenaar heeft een bepaald doel voor ogen.

Slechts weinig kunstenaars blijven tussen beide mogelijkheden balanceren, vinden juist op dit labiele punt een balans, en weten deze over te brengen naar de kijker, als een ongemakkelijk rustpunt, een onmogelijke staat van zichzelf-zijn. Hellen ze naar het ene of het andere extreem, dan gaan ze zoals Sisyphus terug de berg op, om eerdere pogingen te overschilderen, details te herwerken of toe te voegen, het doek met nieuwe interpretaties te vullen, op het unieke ritme van de progressie in hun eigen gedachtegang, met als doel net genoeg te onthullen om de kijker te boeien, en net genoeg te verhullen om de eigen gevoelswereld niet helemaal prijs te geven aan de gretige kijker.

Het evenwicht is delicaat, tussen wat je expliciet toont, en impliciet suggereert. Maar het is een niemandsland dat een nagenoeg onuitputtelijke ruimte laat voor kunstenaars om te exploreren. Een onontgonnen gebied waar andersdenkende geesten delven naar nieuwe beelden, nieuwe ideeën, en nieuwe manieren om deze vorm te geven en ze tot ons soms collectieve onderbewuste te introduceren.

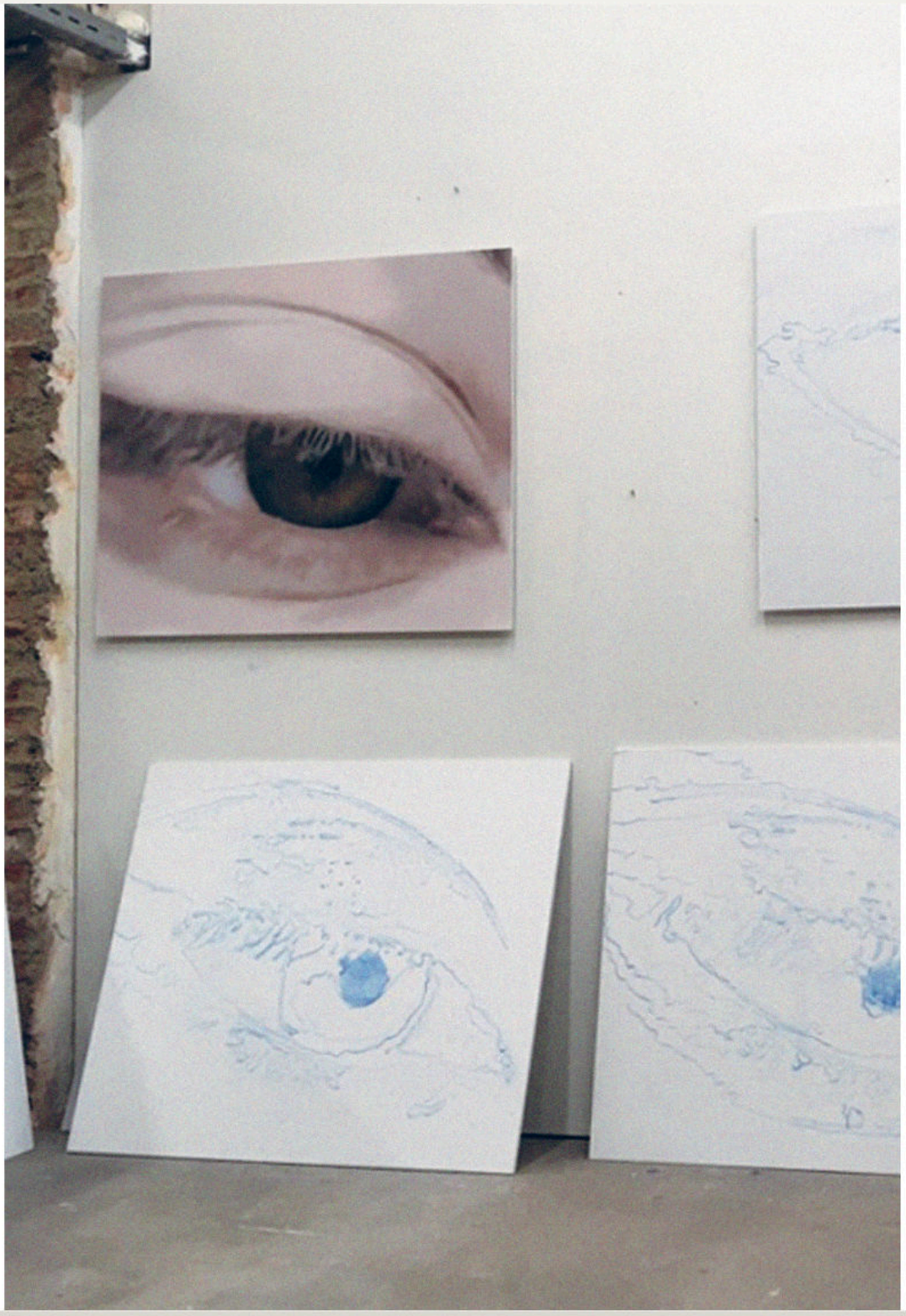
In januari breng ik een bezoek aan het atelier van Sarah De Vos. Wat een snelle groet hoorde te zijn, sloeg over in een gesprek van een uur, of meer, lang genoeg om een aantal rechtstreekse treinritten te missen naar mijn uiteindelijke bestemming die dag. Maar soms is een trein missen de beste manier om tijd te winnen, of tenminste een nieuwe waarde te hechten aan de subjectieve beleving ervan.

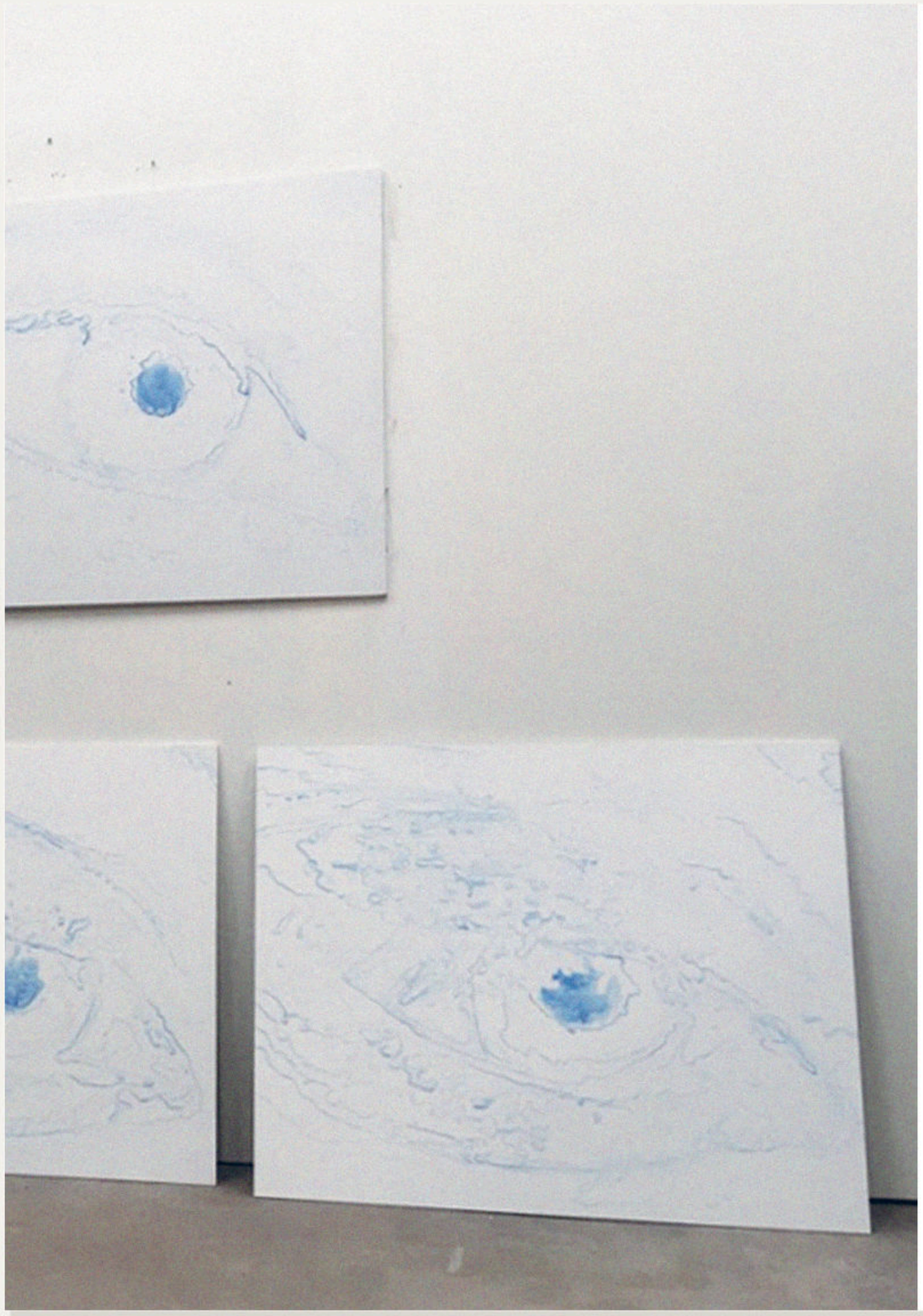
In de eerste ruimte van haar atelier hangen wat oudere werken. Een aantal kende ik nog niet. Ik bekijk ze nauwgezet, tracht er sporen van nieuwe wendingen in te bespeuren, of er een coherent verhaal in te vinden. Noem het beroepsmisvorming. Maar in mijn ooghoek dringt zich een ongewoon beeld op. Een doek op de vloer, waarop enkel wat frêle, lichtblauwe strepen werden aangebracht. Een onaf werk, dat was meteen duidelijk, maar tegelijk was het reeds enigmatisch genoeg om in deze ondefinieerbare staat tussen zijn en niet-zijn als een finaal kunstwerk te kunnen gelden. Even bedenk ik dat het een werk van een bevriende kunstenaar moet zijn. De meticuleuze Sarah zou, zo dacht ik, nooit een bezoeker toestaan een werk te aanschouwen dat nog niet af is. Maar waarom zou ze het zo troosteloos in de hoek hebben geplaatst, mocht het een werk van iemand anders zijn?

We overlopen de werken die aan de muur hangen, maar in mijn ooghoeken bleef het eenzame doek om mijn aandacht lonken. Ik houd het niet langer en vraag haar naar het blauwe werk in de hoek.

Zij kijkt me met pretoogjes aan en nodigt me uit om naar de tweede ruimte van haar atelier te gaan, mij intussen een kop warme koffie in de hand duwend. Buiten sneeuwt het.

Het geduld dat ze aan de dag legde voordat ze mij de reeks toont waaraan ze werkt, verraadt een onvermoede vorm van verhalenverteller in haar. Ze liet me rustig vragen stellen bij het bekijken van haar oudere werk aan de muur, beantwoorde zonder haast mijn bijkomende vragen ernaar, doorstond de beproeving van mijn banale nieuwsgierigheid naar weetjes die zich buiten haar werk situeren, naar bevriende kunstenaars, naar de impact van de coronamaatregelen op de kunstsector, naar komende tentoonstellingen, tientallen vragen die ze bij elk bezoek te verduren krijgt, terwijl ze me feitelijk had uitgenodigd om een eerste blik te werpen op de reeks waaraan ze werkt, om een eerste 'externe' mening te verkrijgen over





dit prille begin en de richting die het uit zou kunnen gaan. Nu stond ik er eindelijk voor. Misschien beeld ik me dit achteraf in, bij het schrijven van deze zinnen, maar ik voelde haar priemende blik nauwkeurig elk van mijn eerste reacties analyseren, elke richting die mijn oog uitsloeg interpreterend, elke bijkomende rimpel op mijn voorhoofd verkennend.

Ik moet het toegeven: ik begreep niet meteen wat ik aan het bekijken was. Mijn kunstminnende oog is nog onvoldoende geoefend in het herkennen van het potentieel in de prille aanvangsfase van een werk, daarvoor ziet het te veel volledig afgewerkte werken. De premisses van de grondlagen zijn me onbekend, het bij de eerste voorzichtige schetsen aanbrengen van licht en schaduwvlakken, het bestuderen van mogelijke perspectieven en de intensiteit van de kleurschakeringen op het doek, het zijn voor mij voorlopig nog abstracte begrippen, die – voor mij – slechts betekenis hebben eenmaal ik een afgewerkt schilderij voor ogen heb. Wat ik hier te zien kreeg intrigeerde me daarom des te meer.

Op een tweetal doeken werd reeds een tweede of derde laag aangebracht, waardoor het onderwerp weinig aan het toeval overliet. Er verschenen duidelijk ogen, steeds in close-up, het hele doek met hun aanwezigheid vullend. De andere werken aan de muur waren nog te pril om er een eindresultaat in te vermoeden.

Ze legt me geduldig uit waar ze mee bezig is: negen werken, negen fases in het schminken van een oog, te beginnen met het 'naakte', ongeschminkte, eindigend met een volledig, deskundig opgemaakt oog. Het geheel, doorheen de negen panelen, zou een gefaseerde overgang bieden: verschillende stadia van het aanbrengen van make-up, maar ook, doorheen de bewegingen van het oog, de richting van de blik, een toegangspoort tot een diepere sensatie, zo zal blijken.

Het concept klinkt bij aanvang eenvoudig, minimaal zelfs, maar dit eenvoudige uitgangspunt biedt een onuitputtelijke bron om over na te denken. Niet enkel over dit werk, en over Sarahs oeuvre, maar ook over kunst in het algemeen. In zekere zin vormen de negen werken evenveel liminale fases, afgebakende, opeenvolgende tijdspannen in een continu wordingsproces. Een proces dat niet enkel het geschminkte model aangaat, maar waar ook de kunstenaar en de toeschouwer in grote mate worden bij betrokken.

Al besefte ik het nog niet bij mijn eerste blik op het werk. Ik loop ver vooruit op de zaken. Ook ik zal moeten leren om geduldig te zijn in het vertellen van dit verhaal.

Is het toeval dat Sarah dit thema koos voor haar nieuwe reeks werken? Bij Sarah is niets toeval, lijkt me. Ze kiest wel vaker voor ogenschijnlijk onbelangrijke details als onderwerp. Een halfopen blouse, origami, een – per definitie – wezenloos Playmobilpoppetje, het mozaïek op de vloer van een verlaten huis. Het lijkt soms of het haar niet uitmaakt. Dat ze om het even wat als uitgangspunt zou kunnen kiezen voor haar werk. Het eerste klopt niet, het tweede zeker wel.

Elk detail dat zich aan haar onderwerpt kan een aanleiding zijn, elke momentopname uit haar dagelijkse leven kan een vonk bieden voor haar creatieve proces. Ze hoeft niet eindeloos te talmen over de intellectuele achtergronden van haar inspiratiebronnen, al zijn die er zeker wel, maar ze overstemmen nooit, ze domineren het hele creatieproces slechts op een onderhuidse, subtielere manier, hoewel het het enige is dat je als toeschouwer te zien krijgt.

Ze bieden zich spontaan aan, gewillig, om het even waar, om het even wanneer. Als een flits, een lumineus idee dat in je opkomt tussen twee dromen in, waarvan je in dit onbewaakte moment nog denkt: ik moet dit opschrijven, maar het uiteindelijk niet doet omdat je in de zekerheid vertoeft dat het nachtelijke idee zo goed is dat je het onmogelijk kan vergeten zijn bij het ontwaken. Tot blijkt dat je het 's ochtends uiteindelijk toch vergeten bent, waarna je de hele dag vruchteloos pogingen onderneemt om het oorspronkelijke idee terug tot je actieve bewustzijn te brengen.

Op een of andere manier slaagt Sarah erin om deze schichtige 'tussendroomse' gedachten vast te grijpen, deze kortstondige visuele prikkels als grondstof te gebruiken voor een minutieus en langzaam onderzoek. Het zijn onbewaakte, kortstondige momenten die ze een uitgesponnen leven inblaast.

Wat precies de keuze bepaalt van haar onderwerpen is daarom moeilijk te achterhalen. Het bevindt zich ergens achter de nevel van het perceptieveld. Ergens hoeft dit ook niet. Het gebrek aan een aantoonbare, definieerbare bron is juist eigen aan haar kunst. De mens heeft een

onweerstaanbare drang om op zoek te gaan naar logische patronen, causale verbanden die wat zich voor zijn ogen afspeelt zin en richting geven. Als dat wegvalt, wat blijft er dan over? Een dieper bewustzijn van de dingen, misschien, voor wie er ontvankelijk voor is. Voor wie durft los te laten.

Kunst speelt hierin een essentiële rol. Al kan dit gegeven heel verschillende vormen aannemen.

Een luie geest zou het werk van Sarah als popart kunnen bestempelen. *What you see is what you get*. Vaak staat het er als een object of beeld op zich, een blikje soep, een uitvergrote, kleurrijke 'WOW' die uit een stripverhaal lijkt te zijn geplukt. De eenvoud is vaak slechts ogenschijnlijk, bedrieglijk in het licht van de achterliggende boodschap. Soms bieden beelden een rauwe, onverbloemde reflectie over een maatschappelijke toestand, een icoon voor onze blinde, stompzinnige consumptiedrang bijvoorbeeld, niet enkel van goederen, maar meer en meer ook van prikkels en de ongebreidelde informatiestroom. Dit houdt niet zelden een contradictie in, aangezien de resulterende kunstwerken zelf iconen en consumptiegoederen worden.

Maar de betekenis, voor zover er een inzit, moet je er zelf bij bedenken, of er na jarenlange studie langzamerhand in gaan ontdekken. Ook dit zou echter te makkelijk zijn. Popart had misschien wel enkel in de tijdgeest waarin het ontstond een bestaansrecht, een betekenis, en hierdoor zijn kunstenaars die er zich nu nog aan wagen of onverbeterlijke nostalgici, of nauwelijks verholen epigonen. De boodschap werd reeds gebracht. Heeft het dan nog nut deze te herhalen? Of verschuift de boodschap misschien met de evoluerende maatschappij, zonder dat de vorm waarin deze is verpakt, verandert? Het kan. Maar waarom dit dan nog onder dezelfde noemer plaatsen? Op zich kan er geen 'popart' meer gemaakt worden, aangezien deze term enkel van toepassing was op kunst die ontstond in een bepaald tijdsbestek. Wat erna komt, zelfs al behoudt het de vorm, kan enkel nog als 'popart-achtig' of hooguit als 'post-popart' de wereld ingaan. Wat niet wegneemt dat het nog steeds relevant kan zijn.

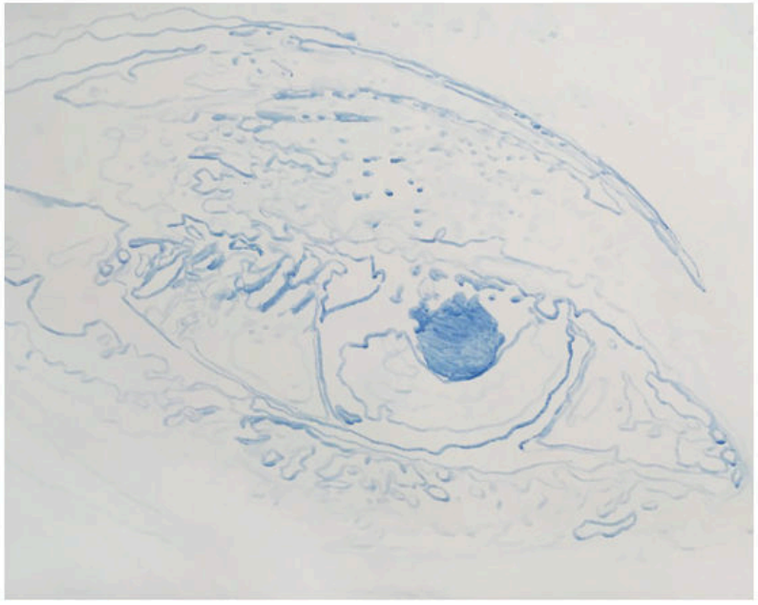
Sommigen spreken over het werk van Sarah als 'hyper'- of 'fotorealisme', waarmee ze bedoelen: het exact repliceren van een bepaalde waarneming, tot op het punt waarop iedereen die het werk aanschouwt ook hetzelfde zou zien en de vergelijking zou kunnen maken met het oorspronkelijke beeld, tot in elke kleinste detail. Deze stelling gaat wat voorbij aan de exacte definitie van 'hyperrealisme'. Zoals Wim Lammertijn fijntjes opmerkt in zijn introductie tot de catalogus van de hyperrealistische kunstenaar Michel Buylen, laat de Griekse term 'hyper' zich ook vertalen als 'boven' of 'verder'. 'Hyperrealistische' kunstenaars kijken verder dan het waargenomene, ze voegen bij wijze van spreken een realiteit toe aan wat we oppervlakkig percipiëren.

Om Ilja Leonard Pfeijffer te parafraseren in zijn *Grand Hotel Europa* zou je kunnen stellen dat de representaties in de werken van Sarah niet echt reëel zijn, althans niet op de banale manier waarop realiteit doorgaans reëel is.

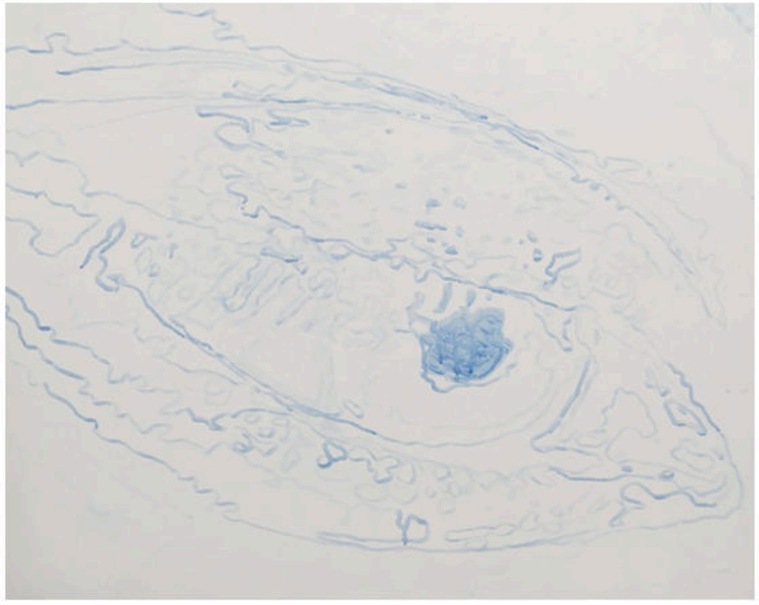
Het doet me denken aan de inzichten van de wat vergeten Franse filosoof (en Nobelprijswinnaar) Henri Bergson. Die stelde onder meer dat om tot algemeen gedeelde en ondubbelzinnig deelbare kennis te komen de ratio een bijzonder onhandig middel blijkt te zijn, aangezien het per definitie slechts een interpretatie is van de mogelijke kennis. Ervaring en waarneming vormen volgens hem directere toegangswegen tot een gedeelde – en deelbare – kennis, al is deze in wezen ook beperkt. De blik van een kunstenaar vormt in zijn ogen dan ook een manier om deze waarnemingen te verruimen, er waarheidslagen aan toe te voegen, om tot een fundamenteler inzicht te komen van de 'waarheid'.

Het past goed in waar Sarah mee bezig is. Haar creatieproces aanschouwend, wat het onderwerp is van dit boek, zou je kunnen spreken van een soort 'metarealisme:' de betrachting om hetgeen gezien wordt te overstijgen. Niet door betekenis toe te voegen aan wat wordt gezien, maar door het een hogere vorm van werkelijkheid te verlenen.

Sarah sprokkelt sensaties, zintuiglijke herinneringen die haar om een of andere reden hebben getroffen. Gedreven door een soort darwiniaanse



Tutorial (schets), 2021, 75 x 95 cm, olieverf op hout



Tutorial (schets), 2021, 75 x 95 cm, olieverf op hout

nieuwsgierigheid zoekt ze naar het ongekende in de bekende, vertrouwde reeks beelden die we onafgelaten krijgen voorgeschoteld, en die voor ons gezapige hedendaagse oog reeds gemeengoed zijn geworden, zo niet in ons collectieve bewustzijn zijn aanbeland. Ze extraheert een detail, iets wat anderen al lang niet meer zou opvallen, en biedt dit een nieuwe betekenis.

Door het accent hierop te leggen, de exploratie van het algemeen gekende aan te vangen, het uit te stallen als iets ongekends dat juist daarom de moeite loont te worden getoond, iets nieuws om te ontdekken, of het met hernieuwde blik te bekijken, biedt ze de kijker een open uitnodiging om verder te kijken dan wat het oog te bieden heeft, of als signalen ontvangt.

De keuzes die ze hierin maakt lijken zowel impulsief als doordacht, als een intellectuele, intuïtieve reflex. Ze capteert een moment, om het erna over lange tijd uit te smeren, zowel met verf als met gedachten, overwegingen en aarzelingen. Het beeld laat haar niet meer los. Ze bijt er zich in vast. Niet zozeer omwille van het beeld zelf, maar omwille van de uitdaging die het haar biedt. Technisch, maar ook conceptueel, zo zal nog blijken.

Zo is het duidelijk ook met de reeks waar ik voor sta. Is het haar bedoeling om zo exact mogelijk de verschillende stadia van het schminken van een willekeurig oog vast te leggen? Als dit zo was, had ze evengoed fotografie kunnen studeren. Zo eenvoudig ligt het dus niet.

De sleutel om te begrijpen wat er precies gebeurt, ligt misschien in het lange proces dat volgt op het capteren van het ogenblik. De uiterst minutieuze analyse waaraan ze dit moment onderwerpt, vormt eigenlijk de essentie van Sarahs werk. Doorheen de verschillende lagen die ze aanbrengt, gaat ze op zoek naar de verborgen realiteit erachter, de naakte essentie achter het beeld. Onze menselijke waarneming biedt slechts een gebrekkige grondlaag van de realiteit, vertroebeld door de werkwijze en de functie van ons brein. Door te pogen hier abstractie van te maken, zich los te wrikken van alle emotie die gepaard kan gaan met een

onderwerp, dringt de kunstenares door tot een rauwe essentie. Bij elke verflaag die ze toevoegt schraapt ze de imperfecties van de menselijke interpretatie weg, om ze te vullen met haar eigen visie, haar eigen blik. In deze zin bouwt ze op, aangezien ze iets creëert wat er voorheen nog niet was.

“Art is a means of expression that conveys the most primal emotions”, schrijft Jerry Saltz in zijn boek *How to be an artist*. Kunst, als een manier om emoties te uiten die onmogelijk op een andere manier te vertellen, te schrijven of aan te duiden zijn. In deze zin is het ook een essentiële behoefte. Een onweerstaanbare drang om de diepste, meest onuitspreekbare impulsen in een visuele vorm te vatten, welke vorm dit ook mag aannemen.

Daardoor hoeft er in een kunstwerk niets begrepen te worden, of eerder: alles wat begrepen kan en moet worden, ligt onvermijdelijk in het werk vervat. Intrinsiek. Kunst heeft geen andere betekenis, dan dat het kunst is. Dat het bestaat. Dat iemand het heeft gemaakt.

Op een misschien wat vreemde manier doet dit mij denken aan de Duits-Oostenrijkse wiskundige Kurt Gödel, die midden vorige eeuw de wiskundige wereld met verstomming sloeg door aan te tonen dat er niet noodzakelijk een *bewijs* nodig is om de juistheid van een wiskundige stelling vast te stellen. Behoort het niet tot de essentie van wiskunde om stellingen, om het even welke, te willen bewijzen? Stellingen waren – en zijn nog steeds – de bouwstenen van alle wiskundige redeneringen en conclusies die uit deze discipline worden getrokken, maar als ze zonder bewijs bleven van hun juistheid, hun waarheid, komt deze hele constructie op losse schroeven te staan, toch? Niet dus.

Het is misschien nog zinlozer om kunst via strakke denkpatronen te willen begrijpen, of om het in een wetenschappelijk jasje te willen stoppen. Zelfs erover schrijven, wat ik nu doe, besef ik wel, is wellicht een ijdele daad. Proberen te vatten wat de essentie is, waar de essentiële waarheid ligt, zowel van een wiskundige stelling als van een kunstwerk, is misschien slechts tijdverdrijf.

Wat we in kunst zien of te zien krijgen, als onderwerp, is niet de essentie. Het kan niets anders zijn dan de reflectie ervan. Een vage kopie van wat is.

En van jezelf, als kijker, in grote mate.

Francis Bacon wou liefst zijn schilderijen achter glas tonen, omdat dit een reflectie bood van de kijker, terwijl hij naar het kunstwerk kijkt. Zoekend naar de betekenis van het schilderij ziet hij zichzelf weerspiegeld, het schilderij op haar beurt is niets wanneer er niet naar gekeken wordt. Het is een essentiële wisselwerking, maar ook een spel. Het toevoegen en wegnemen van betekenislagen, naargelang je naar het werk kijkt, of het werk naar jou.

De laatste decennia hebben kunstenaars deze lagen systematisch weggeschraapt, dermate zelfs dat de kijker integraal deel gaat uitmaken van het kunstwerk. Marina Abramovic vormt een mooi voorbeeld. In *Rhythm 0* uit 1974 nodigde ze bezoekers uit om 72 uitgekozen objecten op haar lichaam te gebruiken. Het liep wat uit de hand, maar de grens tussen kunstenaar en het publiek-als-kunstenaar werd voorgoed gesloopt. Het culmineerde wellicht in haar *The artist is present* in het MoMa in 2010, waarin ze urenlang op een stoel zat, en bezoekers uitgenodigd werden een tijdlang op een stoel voor haar te gaan zitten, zonder een woord te zeggen. Voor zover je als toeschouwer *in* een werk kan stappen, en het beïnvloeden, vormde deze performance een ultiem voorbeeld.

De opkomst van nieuwe technologieën als *Artificial Intelligence* en *Virtual Reality* heeft dit proces wellicht versneld. Er bestaan onnoemelijk veel kunstinstallaties waarin het publiek actief wordt betrokken, gebruikmakend van deze nieuwe mogelijkheden. Ik denk los uit de pols aan het project van het Belgische kunstenaarsduo Daems van Remoortere, *Track Tracey*. De installatie bestaat uit twee spots die vanuit een Artificial Intelligence algoritme hun licht op passanten richten en deze een tijdje volgen. De installatie is dus interactief, de persoon die – letterlijk – in de spotlight komt te staan, kan het licht afhankelijk van zijn of haar bewegingen manipuleren. Al zijn er evenveel mensen die zich een bult schrikken wanneer het licht vanuit het niets plots op hen komt te schijnen. De computer beslist volledig autonoom wie hij uitkiest en voor hoelang. Het vreemde is: de 'kijker' is hier geen actieve bezoeker, hij participeert in het werk, maar niet uit vrije wil. De grens tussen het kunstwerk, de

kunstenaar en 'het publiek' is hier volledig vervaagd, of wordt tenminste grondig in vraag gesteld.

Misschien ligt de 'hedendaagse' betekenis van kunst wel in het voortdurend schrappen van de lagen tussen creatie en aanschouwer. Om op een of andere, duistere manier tot een rauwe vorm van communicatie te komen, waarbij het niet meer uitmaakt wie of wat kijkt, en wie of wat bekeken wordt. Zelfs het onderwerp van kunst vervaagt bij het wegnemen van deze lagen, maar laat daardoor juist een hechtere eenheid ontstaan.

Naar kunst kijken is in deze zin als een soort mentale palimpsest: een perkament waar uit zuinigheid steeds teksten geschrapt worden om er iets nieuws overheen te schrijven. Steeds iets nieuws toevoegen aan wat je zorgvuldig wegschraapt. Het werk dat voor jouw ogen verschijnt ledigen, om het met jouw eigen betekenis te vullen. Kan een kunstenaar zich iets beters inbeelden, dan zo'n effect sorteren bij de kijker?

Maar je mag als kijker wegschrapen of wegdenken zoveel je wil, het oorspronkelijke staat nog steeds op het doek gegrift. Het luidt een moeilijke, maar boeiende driehoeksverhouding in, tussen de schepper, de kijker, en wat er in het object zelf schuilt.

Beweren dat alle voorgaande gedachten in mij opkwamen terwijl Sarah me de reeks voor het eerst, in een nog heel pril stadium, toonde, zou schromelijk overdreven zijn. Per slot van rekening stond ik oog in oog met enkele strepen op een doek, met achterliggend een plan om er een groots werk van te maken, een serie die expliciet zou zijn wat ze toont: negen stadia in het schminken van een oog, maar die impliciet ook weergeeft waar Sarah met haar kunst naartoe wil, welke boodschap deze inherent bevat.

De gedachten zouden in mij zijn opgekomen zelfs al stond ik niet voor haar eerste schetsen op doek, en had ze me bijvoorbeeld per mail het opzet van de reeks uitgelegd, met enkele foto's van de verschillende stadia van het schminken van het oog die ze voor ogen had. Het had me al voer genoeg geboden om over na te denken.

Het kan dus niet anders dan er iets is aan dit thema, aan het idee, dat me aan het denken zet.

Maar wat dan?

Negen stadia in het schminken van een oog. Geplukt van een video op YouTube, waarin lessen worden gegeven in het opmaken van het oog. Het mag banaal klinken, maar onschuldig is het geenszins.

Door dit als onderwerp uit te kiezen, creëert Sarah een spel met meerdere lagen. Kijken naar een oog dat in het jouwe kijkt, het is misschien wel de meest directe vorm van menselijke communicatie. Voeg er de blik van de kunstenaar aan toe, die het oog schildert dat naar jou kijkt, en je zit snel in een complexe verhouding tot het werk, en tot de persoon die het werk maakte. Het is niet haar oog, op het doek, het is wel haar blik op het oog, en daardoor in zekere zin juist wel haar oog. Als het oog de toegangspoort is tot de ziel, zoals beweerd wordt, zit je onvermijdelijk naar de ziel van de kunstenaar te staren, en dus evengoed naar de jouwe.

De make-up is echter ook een thema in het werk. Je zou kunnen stellen dat het schminken van een oog de aandacht afleidt van de essentie, dat dit de toegangspoort tot de ziel enigszins belemmert. Tegelijk vormt het maquilleren van een oog ook een vermeerdering ervan, een verfraaiing, een begeleiding naar de essentie die in de pupil vervat ligt.

Door dit in verschillende stadia weer te geven, creëert Sarah een soort initiatiereis voor de kijker, schipperend tussen de betekenislagen van de handeling, het verhullen en onthullen. De sequentie van de werken duidt er niettemin op dat er een logische evolutie in vervat ligt, zij het niet uitgesproken. Het naakte oog in het eerste werk kijkt nog ietwat weemoedig weg, maar kijkt daarna de toeschouwer gaandeweg vrank en ongeremd aan, om terug naar de oorspronkelijke staat terug te glijden.

Maar ik loop weer op de zaken vooruit. In dit stadium zijn er enkel blauwe vegen op een aantal doeken, een tweetal zijn reeds met een eerste laag verf bedekt, waaruit blijkt hoe nauwgezet de kunstenares aan het werk zal gaan, hoe sterk ze haar thema op de huid zit, hoe diep ze er reeds van is doordrongen.

Is ze nog onzeker, in dit prille stadium van haar uiteindelijke intentie? Vast wel. Al heeft ze reeds talrijke bepalende keuzes gemaakt. “Schilderen is duizenden beslissingen nemen”, liet Hans Vandekerckhove ooit in een interview optekenen. Op dit punt heeft Sarah er een aantal cruciale genomen, al zullen er nog talrijke volgen, zo blijkt.

In zekere zin vormt elke penseelstreek een beslissing. Een wending die de levensloop van een heel werk kan bepalen, ook lang nadat het werd voltooid. Geen enkele handeling is gratuit, geen verfstreek triviaal.

Maar nog voor ze aan het feitelijke werk begon, werden reeds beslissingen genomen.

Tot kort ervoor hulde Sarah haar werk in een laag epoxy. De reden hiervoor ligt misschien vervat in wat Francis Bacon poneerde: het werk als een spiegelbeeld voor de kijker. De epoxylaag heeft zeker als effect dat de kijker met zichzelf als kijkend object werd geconfronteerd. Het kan evenzeer als een maskering gezien worden vanwege de kunstenaar: het afschermen van het innerlijke zelf voor het mogelijks vicieuze oog van de bezoeker, laat staan een mogelijke ‘bezitter’ van het werk.

De beschermende, maskerende laag epoxy laat Sarah meer en meer weg in haar recente werk. Als verloor ze ergens onderweg haar natuurlijke vrees voor de blik van de kijker. Als heeft ze zich bevrijd van de nevel die ze doelbewust tussen haar diepste gedachten en de impact die haar werk op de kijker heeft, legde. Er is een directere band tussen beide, geen schroom meer, geen grenzen meer. *Wat je ziet is wat ik ben,* of tenminste*: wat ik je toesta om te zien*. De rest zal je er zelf bij moeten bedenken.

Deze ontwikkeling viel me al op bij het zien van haar werk *All tomorrow’s parties* een aantal maanden geleden. Op het eerste gezicht een eenvoudig beeld: zelfportret met mondmasker. Het mondmasker op zich staat wellicht symbool voor de coronacrisis die, een jaar na aanvang, wanneer ze het werk voltooide, nog steeds aansleepte. Het mondmasker, als symbool, vormt misschien het meest zichtbare teken van de ontwrichting van de normale gang van zaken. In *All tomorrow’s parties* heeft dit masker een opmerkelijke robuustheid, als bestond het uit staal, of beton.

Ondoordringbaar, blijvend. Het biedt niet enkel bescherming, maar is tegelijk een harnas waar niet uit te ontsnappen valt, een muilkorf als geluidsdemper voor een ingehouden schreeuw. Net als de titel doet vermoeden: een blijvend gegeven, niets zal nog zijn zoals het was.

Achter het masker schuilt de broze huid, overbelicht als kwam er ergens hoop vandaan, uit onverwachte hoek. En de blik. Terneergeslagen? Gelaten? Onzeker misschien. Onpeilbaar. Het werk kan niet los gezien worden van de artistieke evolutie van Sarah. Voor het eerst sinds lang bedekt ze haar verf niet met een laag epoxy. Als wou ze een meer rechtstreekse band aangaan met de kijker, een tegengewicht bieden voor de artificiële manier waarop mensen met elkaar dienen om te gaan dezer tijden. Als wou ze zelf losbreken uit de opgelegde grenzen die nu eigen zijn aan de menselijke interactie, die ons uiteindelijk een stuk menselijkheid ontnemen. Ze ontdoet zich hiermee in artistieke zin van het mondmasker uit het beeld dat ze zelf creëerde, en dat nagenoeg universeel herkenbaar is geworden.

Het is een vorm van iconoclasme, bedenk ik me. Het mondmasker is een hedendaags icoon geworden, onverwacht opgekomen, ongewild opgedrongen, noodzakelijk voor het hogere doel. Maar door het zo prominent in beeld te brengen, met de treurige, enigmatische blik erachter, vol vragen en onzekerheden, stelt het een essentiële vraag: waar gaat dit naartoe? Waar bestaat de toekomst uit?

Mocht ze het schilderij met epoxy hebben bedekt, zoals in vroegere werken, zou de kijker onafwendbaar de vraag aan zichzelf gesteld hebben. Waar ben ik mee bezig? Niet enkel omwille van het mondmasker, niet enkel omwille van de gevolgen van de coronacrisis, de vraag is fundamenteler. Graaft dieper.

De laag epoxy was nuttig, ze beschermde Sarah voor de blik van de kijker, door deze te reflecteren naar hemzelf, maar bood ook bescherming aan de kijker, die geen rechtstreeks inzicht kreeg in de achterliggende gedachten van de kunstenaar.

Zonder die epoxylaag lijkt Sarah te zeggen: maskers af! *Let's face the truth*, hoe ongemakkelijk deze dan ook mag zijn.



All tomorrow's parties, 2020, 40 x 44 cm, olieverf op hout

Het biedt overduidelijk een antwoord, al is het niet meteen duidelijk op welke vraag.

Het stelt alleszins haar thematische keuze in deze nieuwe reeks in een ander daglicht. Niet enkel ontdoet ze zich van de beschermende laag, maar door het oog als thema te nemen gaat ze de rechtstreekse confrontatie aan met de kijker.

Al is het nog schuw. Het is tenslotte niet haar oog dat ze schildert, wat er misschien nog een extra betekenislaag aan had toegevoegd, maar het zou de reeds complexe verhoudingen tussen kunstenaar, kijker en object nog bemoeilijken. Een zekere afstand houden heeft ook zijn nut, al was het maar om niet rechtstreeks oog in oog komen te staan met onze eigen gevoelens. Soms helpt het om geen directe weg te vinden naar je eigen emoties. Een omweg nemen, net als het missen van een trein, vormt soms een rechtstreeksere manier om een bestemming te bereiken.

Het al dan niet gebruiken van epoxy is lang niet de enige beslissing die Sarah reeds trof, in dit prille stadium van de reeks. De moeilijkste was misschien niet eens het gebruik van epoxy. Het bleek het kiezen van het juiste formaat, voor elk van haar negen werken, die samen de compositie zouden vormen.

Kies ze te groot, ze palmen te veel in. Neem ze te klein, ze palmen niets meer in. Waar, in welk formaat, overmeestert het gevoel de gevoeligheid? Wanneer gaat het teveel prijsgeven, of wanneer verdwijnt juist het mysterie? Veel heeft te maken met het juiste formaat, begrijp ik nu.

Ik hoor wel meer kunstenaars twijfelen over deze keuze. Het verbaast me enigszins. Ik dacht naïef dat elk formaat wel zijn voordelen heeft: op grotere werken kan je vrijelijk je beweging vorm laten geven aan wat de verf te vertellen heeft, op kleinere formaten ga je intensiever een gevoel samenvatten, alle emoties die voorafgaan aan de creatie van een werk laten condenseren.

Het klinkt als een triviale keuze. Maar is het lang niet.

Al zeker niet met dit thema, waarin het oog, hoewel geschilderd, en dus een interpretatie wordt van ‘een’ oog, zelf een subject wordt. Het viel me pas op wanneer ik het resultaat bekeek van mijn haastig getrokken foto op mijn smartphone: het oog, de ogen, worden een personage. Juist door de dimensies ervan. Ze bekijken jou, met dezelfde intensiteit als jij ze bekijkt, maar hoewel ze groter dan leven zijn weergegeven, kijken ze je niet vanuit een groter perspectief aan, overweldigen ze nooit. Oog in oog met elk van de werken, sta je er als gelijke. Het werkt confronterend.

Het juiste formaat kiezen is een cruciale beslissing, omwille van het effect dat het sorteert. Ik sta er zelden bij stil, maar door er Sarah over te horen praten, sijpelt deze wetenschap langzamerhand door in mijn bewustzijn. Met deze beslissing leg je het hele werk in de weegschaal. Het is een kantelpunt waarmee je, net als met andere elementen als compositie en kleur, het geheel kan doen slagen, of er jammerlijk in mislukken.

Talrijke beslissingen worden genomen nog voor de aanvang van het werk, wanneer het concept vorm krijgt, wanneer het idee in gedachten een substantiële mogelijkheid wordt. Soms vallen deze beslissingen ook nadat de eerste verfstreken reeds zijn aangebracht. Ze ontstaan gaandeweg, ze groeien mee met de wording van het werk.

Op het ogenblik dat ik de werken voor het eerst zie, valt in de rechterbovenhoek nog enigszins een spoor van wenkbrauw te zien. Nog een schemer ervan, als een allusie.

Maar ze verhinderen de juiste focus van het oog van de kijker, door de aandacht ervan te verleggen naar iets anders dan het oog dat door hem wordt bekeken, en erdoor wordt gezien.

De kijker leiden doorheen het werk, hem ongemerkt de gedachtegang doen volgen die tot het ontstaan ervan heeft geleid. Het is een gave, al vergt het van de toeschouwer een even grote gave. Het is een wisselwerking, je laten leiden doorheen een kunstwerk vergt een zekere mate van controle van de kijker zelf, maar ook een vorm van nederigheid. Je beslist

nog waar je oog heengaat, maar de scherpte van je aandacht is onderworpen aan de wil van de kunstenaar.

Daarom is de wenkbrauw te veel aanwezig, in deze eerste ontwerpen. Het begeleidt de blik van de kijker los van het centrum ervan, met name zijn eigen blik. Hij moet het recht in de ogen kunnen kijken. Ongehinderd de confrontatie met zichzelf aangaan. Dapper. Onversaagd. Een wenkbrauw kan hem afleiden, doen dwalen. Ze staan er nog, de wenkbrauwen. Maar voor Sarah is het beslist: ze moeten weg.

Ook de compositie heeft nu een vaste vorm bekomen in haar gedachten. Sarah bestudeert nauwgezet oude meesters als Caravaggio, hun lichtinval, de manier waarop ze licht en donker vermengen om het oog van de kijker te begeleiden doorheen het doek. Dit lichtspel verschijnt reeds in de grondlaag op haar doeken. Hier gaat het blauw in de eerste ontwerpen intenser verschijnen, elders mag het vrijelijk zijn lichtere gang gaan. Als leek is het niet makkelijk te herkennen, het lijn- en vlakkenspel vervalt nog in chaos. Maar in haar hoofd ligt het al vast, vaart het chaotische spel een resolute koers naar de onvermijdelijke eindbestemming.

Enkel over de exacte tinten van de huid rond het oog, en de kleur van de retina, zelfs de exacte stand van de pupil, twijfelt ze nog enigszins.

Het zijn geen triviale beslissingen. Ze bepalen mee welk effect de uiteindelijke reeks zal sorteren. Welk evenwicht er al dan niet uit zal verschijnen eenmaal ze, volledig af, naast elkaar zullen hangen. Belangrijker nog: welke vorm van werkelijkheid ze inherent zullen bevatten.

Kunst, een vorm van werkelijkheid? Het mag een vreemde gedachte lijken. En toch…

Elk kunstwerk, hoe minimalistisch of conceptueel ook, is steeds een representatie van iets, een gedachte, een idee, een objectieve werkelijkheid. Vormt de representatie ervan dan ook een werkelijkheid op zich?

Wanneer je een schilderij als een object aanziet, zou je enkel kunnen concluderen dat het een werkelijkheid is. Het bestaat uit doek, uit verf, uit materiaal dat je kan vastnemen, manipuleren, vernietigen indien gewenst. De oppervlakkige essentie ligt in het object vervat. Het schilderij als object is een evidentie.

Maar een kunstwerk bevat ook een diepere, inherente vorm van werkelijkheid.

We overwegen samen de idee voor dit boek. Het klinkt mooi: een literair verslag van de wording van een werk. De gedachten hierbij een al dan niet vrijelijke loop laten gaan. Verschillende stadia volgen: van pril stadium tot afgewerkt product. Misschien hetzelfde pad, hetzelfde ritme volgend. Vol verrassende wendingen, onverhoopte successen en onvermijdelijke aarzelingen.

Het idee is zeker niet nieuw. Het is enigszins schatplichtig aan het, volgens mij, beste boek over kunst ooit: *De man met de blauwe sjaal*, van kunstcriticus Martin Gayford. Daarin vertelt hij over zijn ervaring bij het maandenlang poseren voor zijn vriend, de kunstenaar Lucian Freud. Zijn driedubbele rol van criticus, vriend en model zorgt voor een ongemeen boeiend relaas over de wording van een werk, doorspekt met weetjes over de kunstenaar en zijn werk, en persoonlijke beschouwingen over kunst in het algemeen.

Zou zoiets ook werken voor dit werk van Sarah?

Natuurlijk, ik sta hier geen model voor de ogen in het werk. Niettemin zouden er in dit opzet ook verschillende lectuurniveaus schuilen: dit specifieke werk, het algemene werk van Sarah, en mijn vrije beschouwingen bij beide voorgaande.

Ze aarzelt bij het idee. Zou het haar werk zelf niet te veel beïnvloeden, wanneer het tijdens het maken ervan onderwerp wordt van een externe observator? Natuurlijk wel, bedenk ik. Het is niet noodzakelijk verderfelijk, al schendt het wel de natuurlijkheid van de oorspronkelijke impuls.

Het is ook dubbel.

Zou ik haar laten delen in mijn pogingen om over haar reeks in wording te schrijven? Dan beïnvloed ik haar sowieso, zelfs al onthoud ik me ervan om enig oordeel te vellen over kunst, of kunstenaars. Wat ik schrijf, is nooit een oordeel, maar het is evenmin een loutere vaststelling. Het is geen registratie, het is een interpretatie. De weerklank van een gevoel dat ik doorheen onze gesprekken, en het aanschouwen van de evolutie van deze reeks, in dit geval, ontgin. Een nieuw gevoel. Een bijkomende slagader in mijn eigen levensstroom.

Onvermijdelijk beïnvloedt dit, mocht ik het met haar delen, haar denkproces bij de verdere ontwikkeling van haar werk.

Anderzijds: wat beïnvloedt zo'n werk niet? Zeker wanneer er zoveel kennis is vergaard, zoveel al dan niet vruchteloze pogingen ondernomen om het aan te vangen, om het van een vitale levensdrift te voorzien, op het moment dat er nog zoveel twijfels in vervat liggen? Alles toch? Mijn schrijfsels noch mijn vragen of mening, kunnen er iets aan toevoegen, of iets ervan wegnemen.

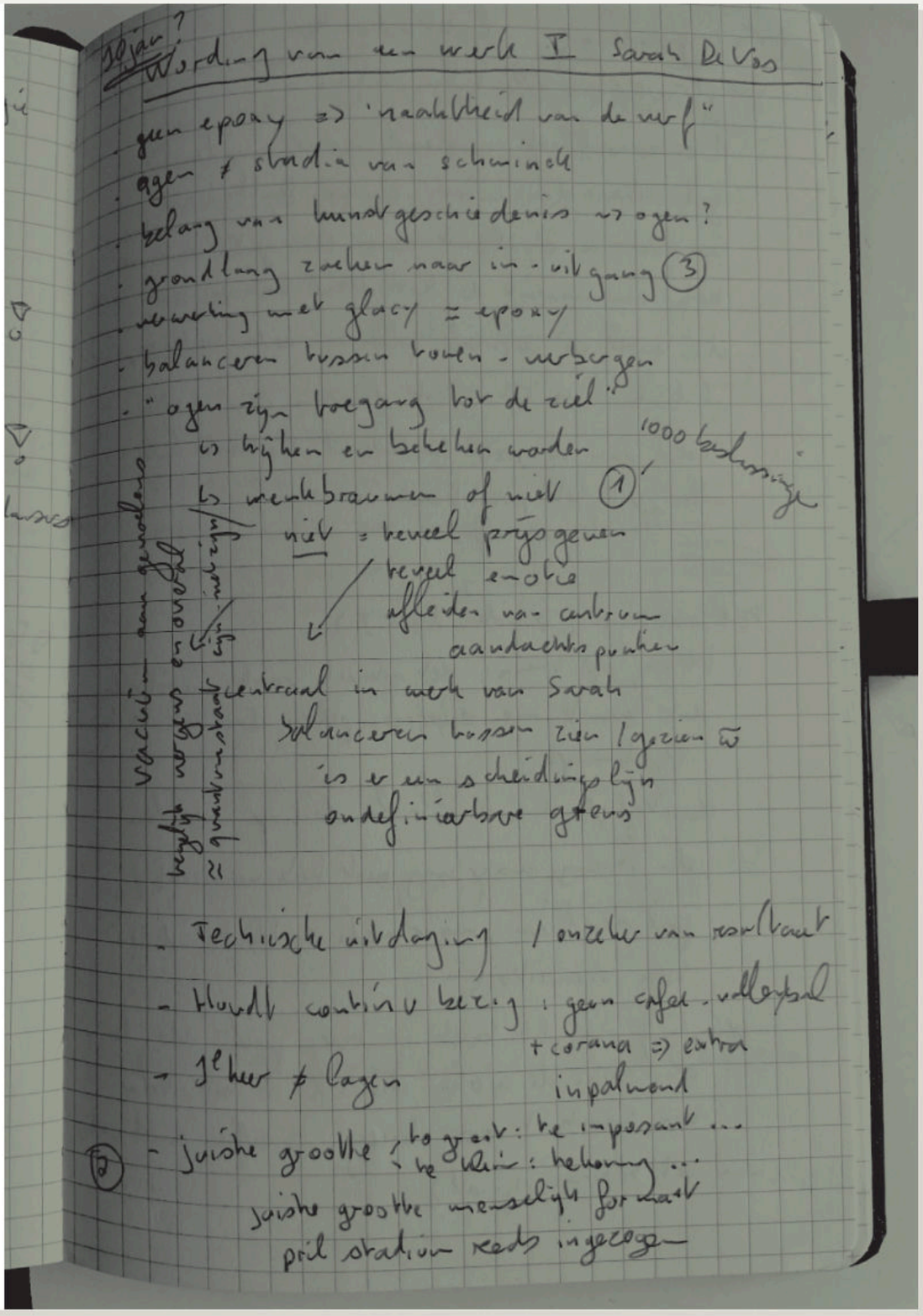
Maar misschien is het met de creatie van een kunstwerk net als met het schrijven erover: een ongekend pad bewandelen, waarbij het er soms op neerkomt nieuwe sporen achter te laten, en er minstens evenveel uit te wissen. We begeven ons op ongekend gebied, Sarah als kunstenaar, ik als aanschouwer. Mogelijks als schrijver.

Het idee klinkt evenwel aanlokkelijk, onweerstaanbaar zelfs. Het is een experiment, maar als het enigszins lukt zou het de lezer een bredere toegang bieden tot het ontstaan van een werk, stap per stap zou het hem in staat stellen op het ritme van de ontwikkeling ervan mee te evolueren doorheen het creatieproces, maar ook doorheen de evolutie van de observaties van de schrijver.

Er is niets mis met experimenteren. We gaan ervoor.



eerste pagina van notitieboek bij eerste bezoek





Tutorial #3, 2021, 75 x 95 cm, olieverf op hout



Tutorial #4, 2021, 75 x 95 cm, olieverf op hout

II

Ik ben alleen
geïnteresseerd in kunst
die op een of andere manier
betrekking heeft
op de waarheid.
Het kan me niet schelen
of het abstract is
of welke vorm dan
ook aanneemt.

— Lucian Freud, uit: 'De man met de blauwe sjaal', Martin Gayford

— februari —

In se zijn alle kunstwerken een abstractie van de werkelijkheid. Ik weet niet meer precies wie dit zei, maar hij of zij had zeker gelijk. Al besef ik het niet steeds. Ik kan voor een werk staan en ten stelligste de mening opvatten dat het een afbeelding is van de werkelijkheid, dermate zelfs dat ik het als werkelijkheid aanzie. Het ligt misschien aan de magie die een kunstwerk teweegbrengt: de perceptie veranderen, de gewaarwording van de prikkels die onze retina tegemoetkomen als iets persoonlijks interpreteren, een persoonlijke vorm van waarheid, door de ogen van iemand die een andere waarheid heeft trachten weer te geven.

Sarah nodigt me uit om wat dichter te gaan staan bij een van haar vroegere werken die in het atelier hangt. Natuurlijk ontwaar je, in haar geval weliswaar nauwelijks, de strepen van de verf, de totaal verschillende kleuren die je vanop verdere afstand nooit gewaarwordt, maar die het geheel juist meer intensiteit, meer waarheid schenken. Misschien juist een hogere vorm van waarheid, aangezien ze de reflectie zijn van iemand die anders, met meer diepgang kijkt naar wat er zich voor onze ogen afspeelt, datgene ziet wat geen ander oog kan zien.

Het klinkt absurd maar de kunstenaar kijkt misschien van veel dichterbij, en veel juister naar de realiteit, dan anderen ooit zullen kunnen doen.

Dan trekt Sarah me naar een van de onafgewerkte schilderijen uit de nieuwe reeks. Ze duwt mijn neus nagenoeg tot in de verf. “Kijk: het is net een anemoon!” Ik zie de anemoon niet. Ik zie nog steeds een oog. Weliswaar slechts een miniem detail ervan, amper een aantal verfstreken, maar het algehele beeld van het oog laat me niet meer los. Hoe beperkt kan een menselijk verstand zijn? Hoe gelimiteerd is het mijne wel niet!

Ik meende even dat een kunstenaar die maandenlang aan een werk of een reeks bezig is, het geheel niet meer kan overschouwen. Dat ze zich noodgedwongen verloor in de details van elke penseelstreek, die zo netjes naast elkaar aangebracht automatisch een vorm van abstractie inhouden. Abstractie zit in elk detail van de weergave van de realiteit, hoewel het totaalbeeld wel een exacte weergave kan bieden.

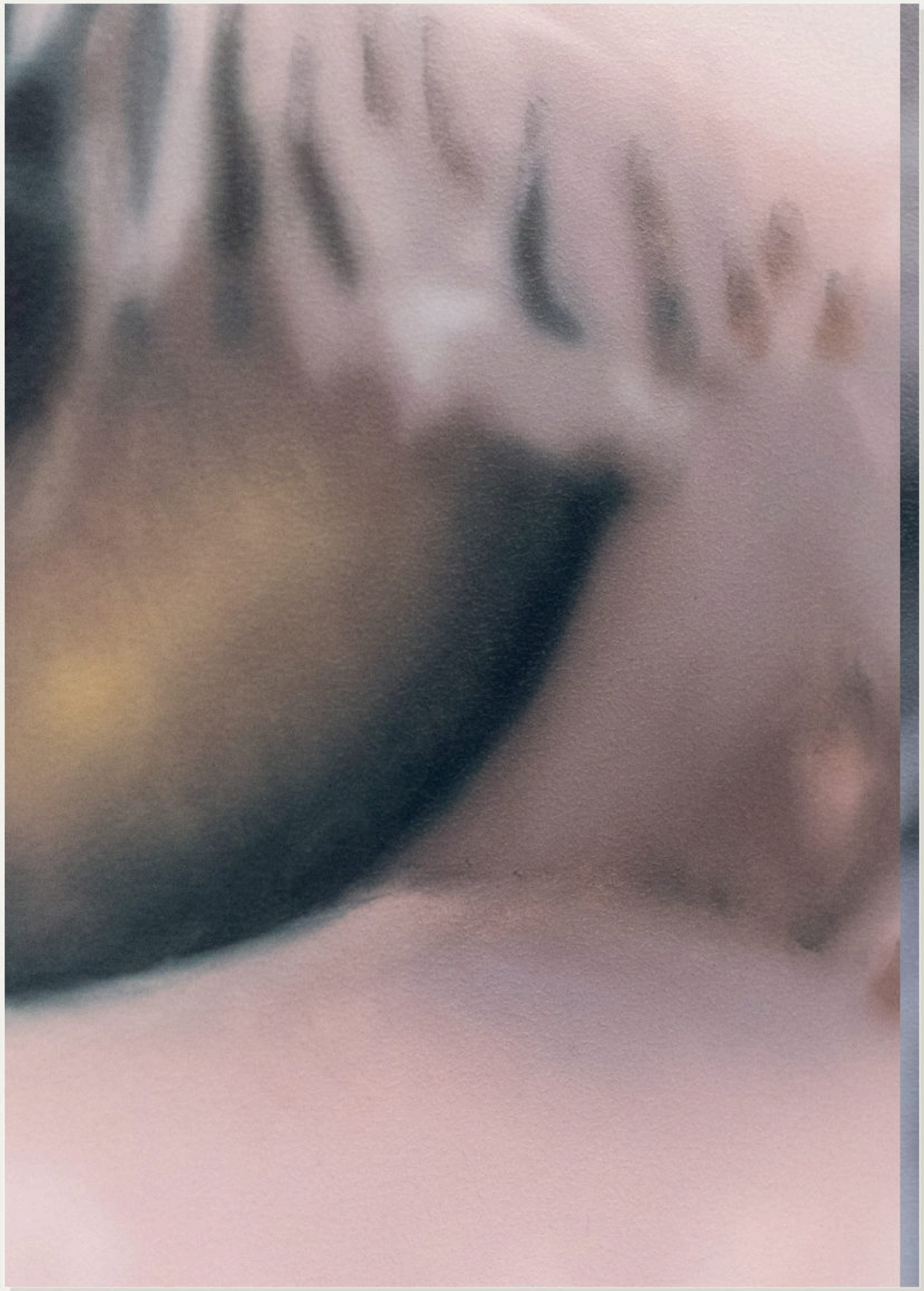
Maar ik vergis me schromelijk, zo lijkt het bij het schrijven van deze woorden.

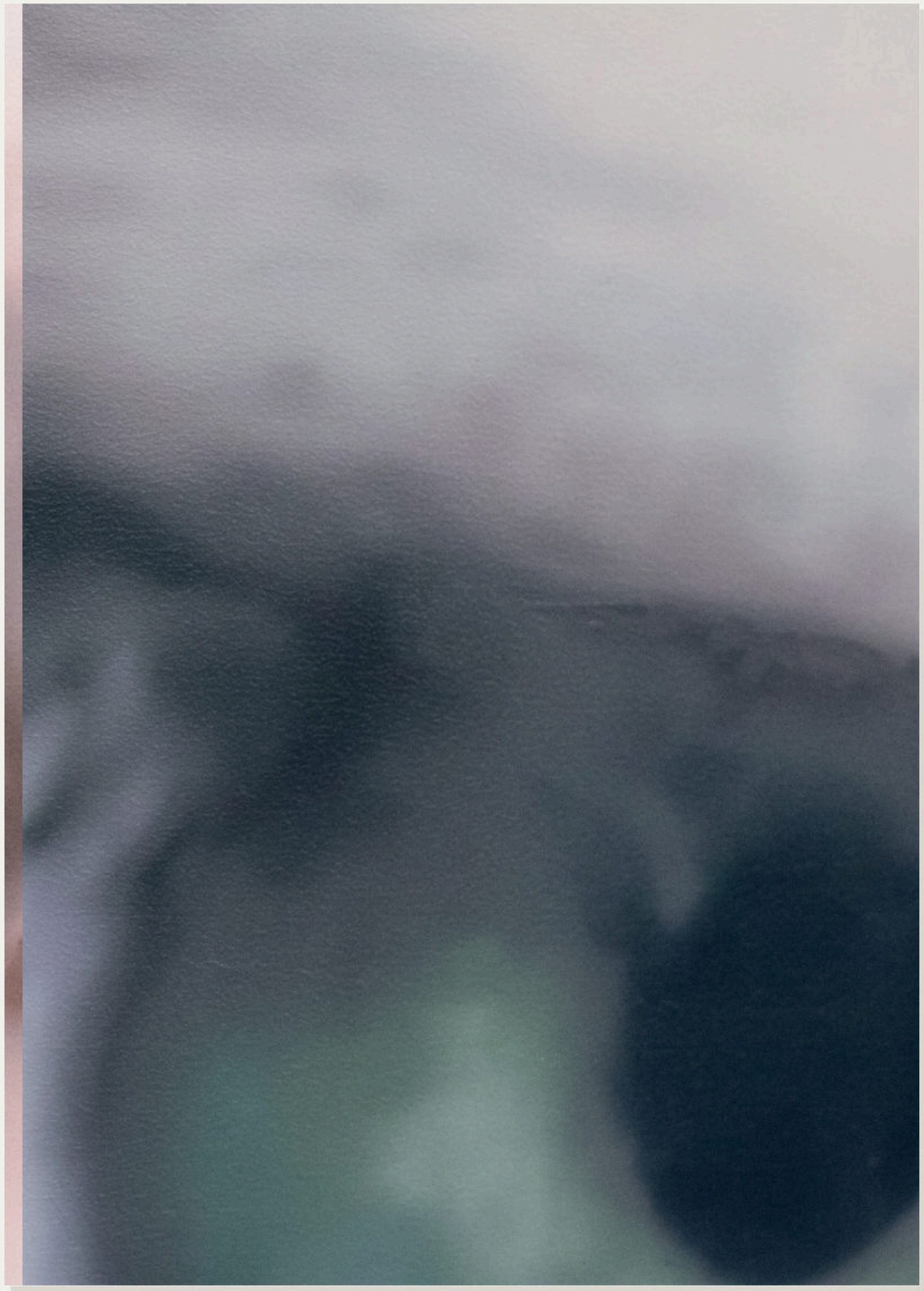
De penseelstreken, de fijne lagen verf, de subtiele toetsen die apart genomen niets vertellen, mogen van zo dichtbij amorf lijken, futiel en wezenloos, uiteindelijk houden ze toch de structuur van het geheel staande en blazen ze het uiteindelijke werk leven in. Wat ik aanzag als het effect van te lang te diep met een werk bezig zijn, waardoor een kunstenaar het gehele werk uit het oog verliest, is misschien juist het aanschouwen van het leven zélf, de oorsprong van wat het leven mogelijk maakt. En dat is het rare bij deze vaststelling: het houdt ergens in dat elk werk, al dan niet figuratief, om het even de materiaalkeuze of de vorm ervan, uiteindelijk inwendig abstract is. Dat het leven zélf, al dan niet vervat in een kunstwerk, pas mogelijk wordt door middel van de abstractie ervan.

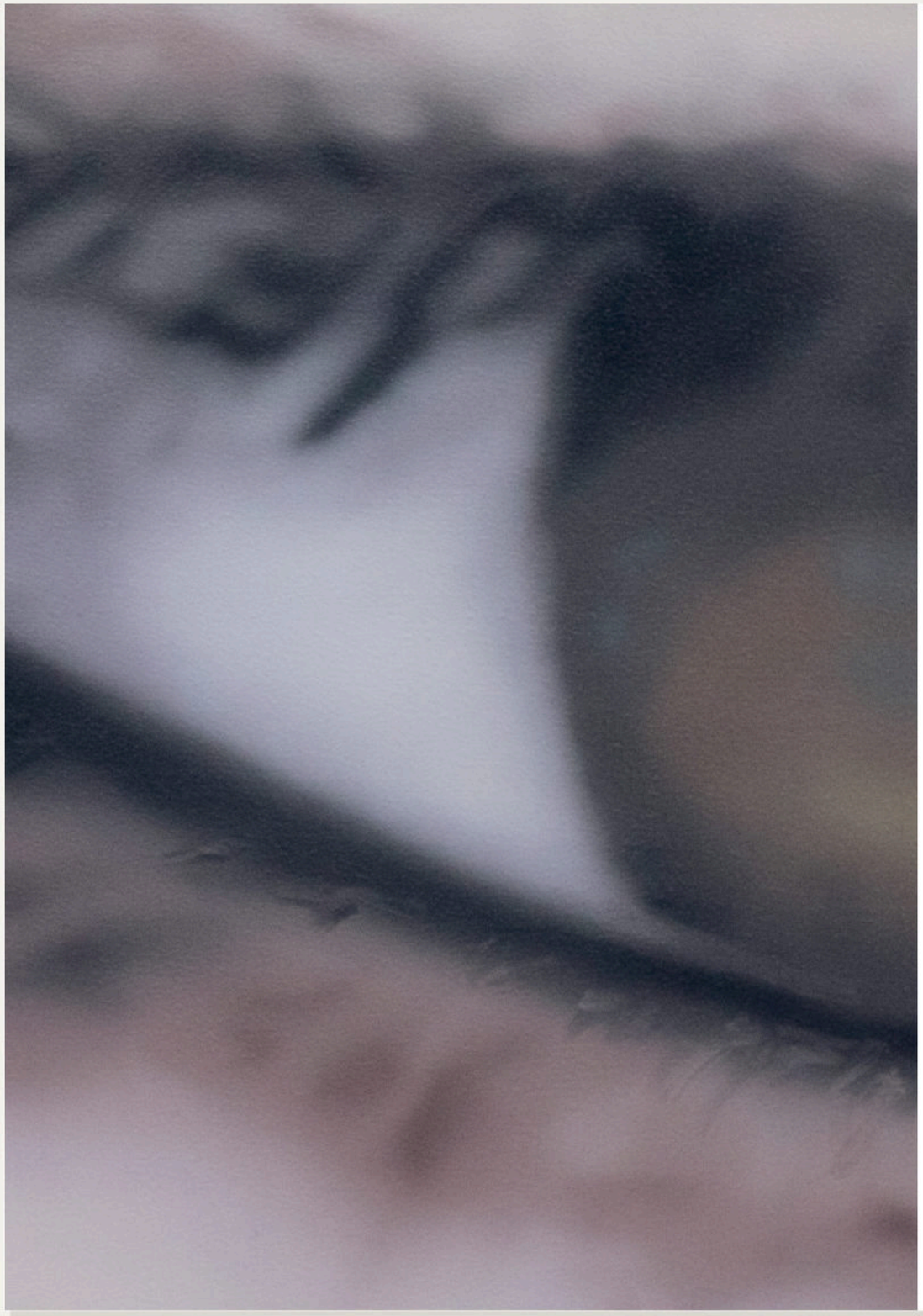
Deze vaststelling zou me eigenlijk niet mogen verbazen. Elkeen die zich de moeite getroost om iets dieper te delven in de nieuwe bevindingen van de kwantum-fysica of de snaartheorie, waarin de meest elementaire deeltjes waaruit alles bestaat niet eens een vorm blijken te hebben, niet eens als ‘materie’ kunnen worden aanzien, maar als mogelijkheden en waarschijnlijkheden, zou toch moeten begrijpen dat de realiteit uiteindelijk bestaat uit begrippen die, naarmate je er dieper op inzoomt, in toenemende mate abstract, of tenminste immaterieel blijken te zijn. *The fabric of life* ligt, voor een kunstwerk, ongetwijfeld in de betekenisloze, abstracte streepjes verf die de kunstenaar aanbrengt, en die, naarmate hij meer tijd spendeert met en in het werk, de enige vorm van realiteit blijken te zijn.

Zo gezien bestaat de realiteit misschien enkel uit anemoontjes. Het lijkt me plots een waardevolle gedachte.









Zo'n anemoontjes zitten ook in muziek. Sarah trekt vaak parallellen tussen haar werk en de muziek die onophoudelijk in haar atelier te horen is. Elke noot kan als een abstracte verfstreek worden herkend, aangewezen, benoemd zelfs, maar het is pas door er meerdere aaneen te rijgen dat het een compositie wordt, en dat ze soms doorheen de verschillende composities een heel eigen verhaal vertellen, los van de individuele noten, elk afzonderlijk liedje overstijgend. Zo beschouwt Sarah ook haar werk, waarbij elk afzonderlijk schilderij een lied vormt van een soort conceptalbum, vergelijkbaar met *Berlin* van Lou Reed of *Ziggy Stardust* van David Bowie.

Het is echter Nick Cave die de kroon spant in haar repertorium. Het zal geen verrassing zijn, voor wie het werk van Cave kent. Een oppervlakkige lezing herkent een mistroostigheid in zijn muziek, een ongeneeslijke en besmettelijke melancholie, een heimwee naar nog onvervulde potentiëlen. Niettemin zit het vol troost en hoop, voor wie dieper graaft, of durft te graven. Het is een uitnodiging om te zoeken naar dieper gelegen stromingen van de ziel, in de dorre grond te delven, te wroeten naar iets dat waardevol is en los van onze omgeving en onze menselijke waarneming bestaat.

Een mystieke zoektocht, ongetwijfeld. Maar het blijft merkwaardig hoezeer deze zoektocht zijn creatieve proces inpalmt, of is het omgekeerd?

Op zijn blog, waar hij regelmatig met zijn fans in discussie treedt, geeft Nick Cave antwoord aan een van zijn bewonderaars, Goran uit Ljubljana, die hem vroeg wanneer precies de muzikant, nadat hij een lied geschreven heeft, zeker weet dat hij iets waardevols heeft gecomponeerd. Caves antwoord luidde:

Dear Goran,

In Issue #87 I wrote about my favourite line from the New Testament — "Mary Magdalene and the other Mary remained standing there in front of the tomb."

To me, this line seems to sum up, among other things, the process of songwriting. William Blake said 'Jesus is the imagination' and these words have always resonated with me. They have bound together the notion of Jesus and the creative act, and lifted it into the supernatural sphere.

A large part of the process of songwriting is spent waiting in a state of attention before the unknown. We stand in vigil, waiting for Jesus to emerge from the tomb — the divine idea, the beautiful idea — and reveal Himself.

Often, the beautiful idea that has formed is at first unrecognisable to us. We don't see it for what it is, because it is new and implausible. Just as Mary Magdalene does not recognise Jesus when He first appears to her outside the tomb, the beautiful idea may emerge dimly and appear peculiar to us, not announcing itself but standing, half hidden and improbable, in the shadows.

So, we continue to wait. But while we wait we must remain prepared and alert, and one way to do so is to write things down, in order to advance the idea, as this indicates a readiness to receive. Beware, however, of the idea that comes too easily, as this is often a residual idea and only compelling because it reminds us of something we have already done. We don't want an idea that is like something we have done before. We don't want a second-hand idea. We want the new idea. We want the beautiful idea.

One day, you will write a line that feels wrong, but at the same time provides you with a jolt of dissonance, a quickening of the nervous system. You will shake your head and write on, only to find that you come back to it, shake your head again, and carry on writing — yet back you come, again and again. This is the idea to pay attention to, the difficult idea, the disturbing idea, shimmering softly among all the deficient, dead ideas, gently but persistently tugging at your sleeve — the Jesus idea.

(uit: Red Hand Files #130)

@gregorylee



Nick Cave

Je hoeft niet noodzakelijk gelovig te zijn om te begrijpen wat Cave bedoelt. De vraag stelt zich zelfs of je zijn antwoord als religieus – in de traditionele zin – moet interpreteren. Een idee is pas waardevol wanneer het nieuw is, wanneer het zich heeft losgemaakt van alle voorgaande, voorgekauwde gedachten. Een goddelijke ingeving, die weliswaar op heel veel verschillende manieren vorm kan krijgen.

Je kan erop wachten, maar in zekere zin geeft Cave ook aan dat je de komst van een nieuw idee kan stimuleren, dat het langzaam kan rijpen door er continu en nagenoeg devoot mee bezig te zijn. En door er gewoonweg ontvankelijk voor te zijn.

Is het daarom dat Sarah mij dit antwoord van Nick Cave forwardde? Iets in zijn verwoording moet haar getroffen hebben, misschien omdat het op haar praktijk, op haar visie van toepassing blijkt? Ook Sarah is onvoorwaardelijk toegewijd aan het werk waarmee ze in een gegeven tijdspanne bezig is. Het palmt haar volledig in, ook wanneer ze niet in haar atelier vertoeft. Ze forceert evenwel niets. Ze heeft een doel voor ogen, maar geeft de weg ernaartoe nog voldoende ruimte om te evolueren en wacht geduldig het ogenblik af waarin het geheel in een noodwendige, nieuwe plooi zal vallen, een definitieve richting zal inslaan.

Het uiteindelijke resultaat zal, zoals ook met het werk waar ze nu aan bezig is, iets anders zijn dan wat ze bij aanvang voor ogen had. Talrijke decisieve nieuwe inzichten en plotse ingevingen zullen erin vervat liggen, onmerkbaar voor het oog van de toeschouwer, maar o zo vertrouwd voor de kunstenaar, die na afwerking ervan misschien nog enkel deze momenten gewaarwordt, in plaats van het nieuwe geheel.

Misschien is het de manier waarop Nick Cave met zijn kunst bezig is, zijn neiging om melodie en tekst ondergeschikt te maken aan een algeheel gevoel waarbij de afzonderlijke bestanddelen zichzelf overstijgen, die Sarah zo aanspreekt in zijn muziek. De abstracte noten die samen een nog ongekende harmonie vormen.

In zekere zin hebben de observaties van de zanger betrekking op hoe je als kunstenaar in het leven staat. De goddelijke creatieve ingeving kan in principe om het even waar, om het even wanneer toeslaan. Sta je dan paraat om ermee aan het werk te gaan? Kan je doorlopend als kunstenaar door het leven gaan en, zo ja, wat betekent dit dan precies?

Het romantische beeld van de gedoemde kunstenaar die dag in dag uit aan zijn werk timmert tot hij oordeelt dat het 'af' is, om dan in een diepe depressie te verzinken, is blijkbaar nog heel hardnekkig.

Zo schreef de Nederlandse curator Krist Gruijthuijsen nog in een boek over het werk van de Nederlands-Duitse kunstenares Anneke Eussen:

The representation of the 'work of art' has often gone hand in hand with the reception of the artist himself. The way the artist socializes, communicates, dresses, speaks, thinks and behaves has influenced the work and its function within the market. Hence that most artists shy away from talking about daily chores and the struggle of making ends meet. The flipside of the artist's practice demystifies the aura of the artist and therefore questions the authenticity of his or her work.

Ik verslikte me even in mijn koffie wanneer ik deze zinnen las. Bestaat dit beeld nog werkelijk? En, zo ja, heeft het nog betrekking op de realiteit van nu?

Op Sarah zou dit alleszins niet van toepassing zijn. Ook al zou ze af en toe de nacht door willen werken om een stap verder te staan in de creatie van een werk, haar dagen verlopen nog overwegend op het ritme dat de opvoeding van haar kinderen en de zorg voor een huishouden opleggen. Dit ritme weerhoudt er haar echter niet van om mentaal constant bezig te zijn met haar creatie. De enige momenten waarop ze op dat vlak een pauze neemt, zijn tijdens het sporten, zo geeft ze toe.

Kunstenaar 'ben' je, zou je denken, los van de tijd die je al dan niet besteedt aan banale beslommeringen of hoeveel tijd je op je atelier doorbrengt.

De opmerking van Krist houdt echter een andere, meer cruciale vraag in: kan een werk los gezien worden van de kunstenaar die het gemaakt heeft? Of zijn beide onlosmakelijk verbonden?

Wat mij betreft is deze vraag niet zomaar eenduidig te beantwoorden. De werken van Caravaggio of Picasso vullen me met ontzag, maar de kans dat ik deze kunstenaars ooit in levenden lijve zal ontmoeten is onbestaande, en wat ik over hun leven weet, werd geschreven door mensen die hen wellicht nooit hebben ontmoet. Anderzijds raakte ik de laatste jaren, bij de talrijke bezoeken aan kunstenaars, vaak geïntrigeerd door kunstenaars in wier werk ik oorspronkelijk helemaal niets interessants kon bespeuren. Het omgekeerde kan overigens ook gebeuren.

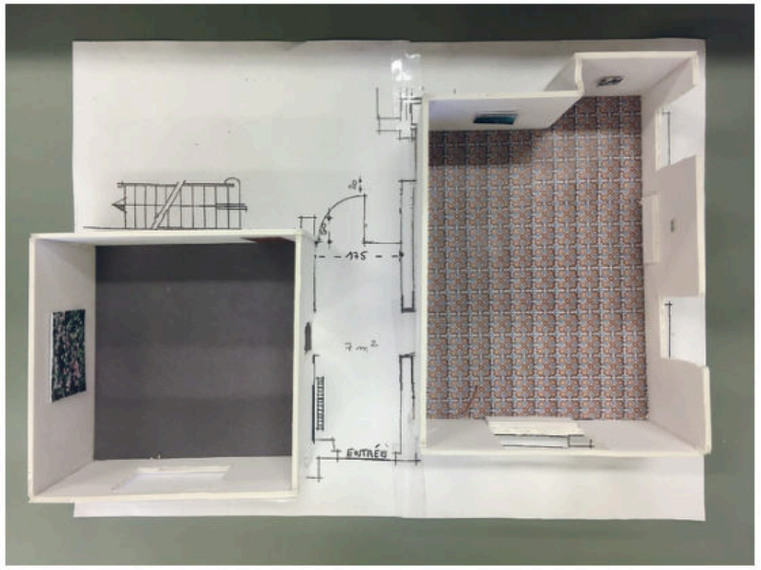
Een werk kan op zich staan, en kan kijkers beroeren. Een kunstenaar kan dit evenwel ook, misschien zelfs meer dan het werk dat hij of zij maakt. Om het met de woorden van Marcel Duchamp te stellen, al zijn deze misschien ook wat overdreven: *I don't believe in art, but I believe in the artist.*

Hoezeer haar scheppende werk Sarah bezighoudt, blijkt misschien nog het meest uit de maquettes die ze in dit prille stadium maakte van de opstelling van de negen werken. Welk effect zullen ze hebben? Naar waar leiden ze het oog van de kijker? Waar ligt de zwaartekracht van de blik? Waar start en stopt de intieme beleving van het werk? Het zijn vragen die haar nu al bezighouden, hoewel de werken nog een lange weg hebben af te leggen. Maar deze bezorgdheid, in dit stadium, vertelt veel over hoe Sarah met haar werk omgaat.

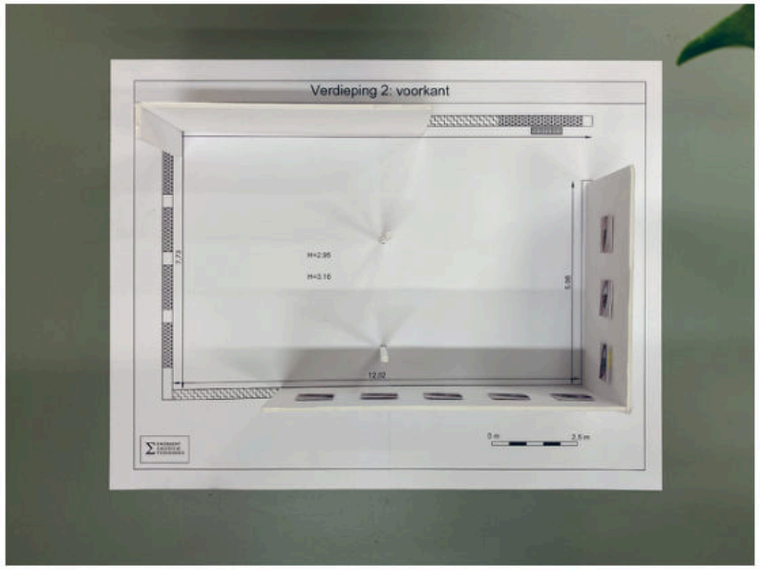
Deze zorg is ook terecht.



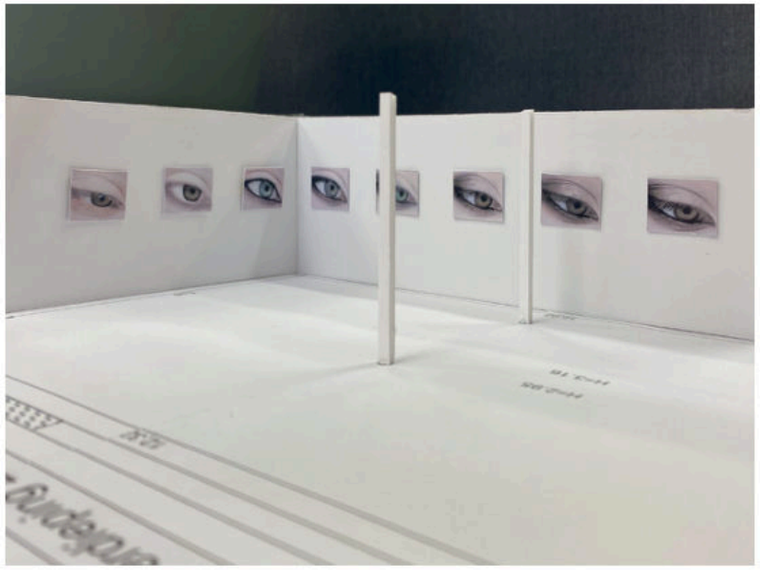
maquette Slow Club, 2021



maquette Slow Club, 2021



maquette Tutorial, 2021



maquette Tutorial, 2021

foto: Tywla Mergan



atelier Cas-co, 2021



foto: Tywla Mergan

atelier Cas-co, 2021

Bestaat er iets belangrijkers voor een kunstenaar dan de opbouw van een tentoonstelling? Wellicht niet. Meer nog dan de werken zelf, vertelt het zoveel over waarheen het denkproces van een kunstenaar leidt, welke emotie hij of zij wil overbrengen op de kijker.

Daarom laat ik geen kans ongemoeid om erbij te zijn wanneer kunstenaars aan de opstelling van een expo werken. Het valt me vaak op dat de meesten de neiging vertonen om nagenoeg hun hele atelier mee op verplaatsing te nemen – zelfs al hebben ze de locatie op voorhand zorgvuldig bestudeerd. Niets mis mee, uiteraard. Kunst maken, net als het opstellen van een tentoonstelling, is vaak een kwestie van schrappen, zorgvuldig wegnemen, eerder dan van steeds maar toevoegen. Al kennen sommige kunstenaars de onweerstaanbare drang om zo veel mogelijk werken te presenteren, zo veel mogelijk te tonen, in de hoop dat een specifiek werk het oog van de kijker op een bijzondere wijze zal bereiken. Ze bekomen meestal het omgekeerde resultaat: het oog verdwaalt, de aandacht stokt bij een teveel aan kunst.

Ook in de kunst is het geheel van de bestanddelen groter dan de som. De expo is een totaalervaring, zorgvuldig uitgedacht, elk mogelijk effect nauwkeurig onderzocht. Het doel is een evenwichtig, homogeen totaalbeeld te scheppen dat de bezoeker begeleidt, meer dan leidt, en dat, om het even vanuit welk gezichtspunt, steeds nieuwe sensaties oproept. Die de kijker weet te boeien, te verrassen, te intrigeren, en die tegelijk een diepe inkijk biedt in de denkwereld van de kunstenaar.

Het vergt meer studie dan je zou denken.

Bij een van mijn eerdere bezoeken aan het atelier van Sarah viel me reeds een kleine maquette op. Twee kleine ruimtes, gescheiden door een gang, met op de muren kleine prints gekleefd die onmiskenbaar haar signatuur droegen. Schaars. Uitgepuurd.

Ze maakte het naar aanleiding van een expo in een statig belle-époquehuis in Namen die, op het moment waarop ik die voor het eerst zag, naar een onbepaalde tijd in de toekomst werd verbannen. Het stemde haar wat mistroostig, aangezien ze de plek uitvoerig had onderzocht. Ze had zelfs een werk gemaakt dat een reflectie bood op de mozaïeken vloer die het voormalige postkantoor nog steeds bekleedt.

Het viel me toen reeds op hoe Sarah met de ruimte omgaat, hoe ze die naar haar hand zet en tegelijk haar eigen gang laat gaan. In de twee zalen liet ze enkele muren ongemoeid, als een uitnodiging aan de kijker om ze zelf op te vullen. Op de langste muur van de ruimte toonde ze haar kleinste werk, *Plain Gold Ring*. Je kon er moeilijk naast kijken, juist vanwege de disproportioneel kleine plek die het doek innam. Haar grootste werk, *l'Origine*, palmde dan weer nagenoeg de hele tweede ruimte in. Zo speelt ze met de oppervlakken, een beetje op Lynchiaanse wijze, zegt ze zelf, als twee facetten van eenzelfde verhaal, ogenschijnlijk onverzoenbaar, maar duidelijk naar elkaar verwijzend. Een plek "waar je kan slowen, waar je kan vertragen."

Tussen de schaarse werken op de muren is er veel witruimte, veel ongevuld oppervlak. Alsof ze een visuele interpretatie wil bieden van John Cages stuk 4'33".

Voor de negen werken waar ik nu voor sta, lijkt de keuze van ophangen gemakkelijker. Ze hebben een sequentie, en het centrale deel is onmiskenbaar het middelste stuk, nr. 4, als een soort hoogtepunt, een epicentrum voor het geheel.

Al weet Sarah op dit punt nog niet zeker hoe ze ze precies wil ophangen. Boven elkaar? In reeksen van drie, met het epicentrum in het midden? Of gewoon in een sequentiële rij?

Ze mag dan nog wat twijfelen over hoe de werken te presenteren, maar andere keuzes waarmee ze bij mijn laatste bezoek nog worstelde, lijken definitief beslist. Zo aarzelde ze toen nog over de kleur van de pupillen van de negen ogen. Ze wou ze toen resoluut verschillend, om de spanning levendig te houden. Nu kiest ze uiteindelijk voor een zacht soort bruin dat perfect aansluit bij de huidskleur van het gelaat. "Warm en zacht, het laat het oog iets anders worden dan een oog", vertelt ze. Het groen waarmee ze in eerdere versies experimenteerde, zou de blik van de kijker te veel inpalmen, wellicht. Het riskeerde te veel een eyecatcher te worden, als ik me deze lichtzinnige gedachte mag permitteren.

Het bruin dat ze uiteindelijk koos, maakt het canvas effen, als een barre woestijn bijna, waar enkel de schaduw van de lage heuvels voor een besef van reliëf zorgt. Het bezorgt de werken een onbetwistbare eenheid, een harmonie. De blik van de kijker gaat naar het geheel, en wordt nergens afgeleid door enig verrassend, anekdotisch detail. Daarom zijn in deze fase ook de wenkbrauwen verdwenen.

Een verrassende, maar logische keuze. Achteraf blijkt hoe relatief zekerheden zijn tijdens de opbouw van een kunstwerk. Maar ik loop op de zaken vooruit.

Sarah vraagt me om te mogen lezen wat ik al geschreven heb. Ik aarzel. Deels uit schaamte voor wat er reeds aan het papier is toevertrouwd, de luttele woorden die verbleken naast datgene waar een kunstenaar mee bezig is, deels ook omdat dit zou betekenen dat ze het steeds opnieuw van nul af aan moet herlezen, vergeten hoe het ervoor geschreven stond, zelfs wat er geschreven stond, om alle fouten die er in het eerste concept stonden, te vergeten, misschien zelfs te vergeven, om het met hernieuwde ogen te ontdekken, steeds opnieuw. Is dat niet saai? Anderzijds: is het niet wat ik aan het doen ben, terwijl ik op geregelde tijdstippen naar de evolutie van haar werk aan het kijken ben? Saai vind ik dit alvast niet, eerder fascinerend.

Ook ik vergeet langzamerhand hoe het werk er oorspronkelijk uitzag, het prille begin ervan, de blauwe vegen waarvan ik me afvroeg waar ze mee bezig was. Naarmate er lagen aan toegevoegd worden heb ik geen vat meer op wat er oorspronkelijk op het doek te zien was. Naarmate het finale werk duidelijker wordt, vervagen de eerdere indrukken die bij de opbouw in mijn bewustzijnsveld werden achtergelaten.

Het zijn de nieuwe lagen die de overhand hebben. Ook in mijn perceptie, ondanks mijn voorafgaande kennis ervan.

Terwijl ik hierover spreek met Sarah, komt in me op hoe gelijkaardig het proces van schilderen en schrijven is. Ik durf mezelf zeker geen kunstenaar te noemen, begrijp me niet verkeerd. Toch vallen er onmiskenbaar gelijkenissen te bespeuren.

Net zoals schilders dagen- of nachtenlang kunnen wroeten op een bepaalde kleur, een bepaald accent in hun werk, een specifieke vierkante centimeter in een monumentaal werk, zo kunnen schrijvers er even lang over doen om een enkele zin te schrijven, of om het juiste woord te kiezen uit een schier oneindig aantal mogelijkheden. Nemen ze daarin een verkeerde beslissing, dan riskeert de hele compositie, misschien zelfs de hele betekenis van een werk of tekst, te vervallen. Het delicate evenwicht van het geheel zit vaak in minieme details. Bij een schilder in een verfstreek, bij een schrijver in een woord.

Voor een schrijver is het niet eens zaak om enkel mooie zinnen te bouwen, het is zaak om zinvolle zinnen te bouwen. Ook bij een tekst heb je een compositie nodig, een raamwerk, een mentaal canvas van waar je naartoe wilt. Of tenminste een richting, een nog onbestemde aanvang waar je een bepaalde lotsbestemming in bespeurt. Elke zin, net als elke penseelstreek, moet een meerwaarde bieden aan het verhaal, aan de compositie. Dit bepaalt het tempo, elk detail moet in dienst staan van het geheel, die de lezer naar hoogtepunten moet leiden, wat dan weer voortdurend nieuwe vragen oproept en je voor ongekende uitdagingen stelt, die vaak creativiteit, durf en een flinke dosis naïviteit vergen. Elke zin, net als elke penseelstreek, is een onbezonnen sprong in het duister. Ook hier geldt de ‘wet van de anemoon’. Elke zin, net als elke penseelstreek, is een levend organisme dat een heel ecosysteem in stand houdt. Of, om het in de subtielere woorden van Roland Barthes te zeggen, uit zijn lezing over *Le Neutre*: “Afdalen tot het niveau van het oneindig futiele zou het mogelijk maken de sensatie van het leven zelf te herkennen.”

Maar het is ook een avontuur. Elk nieuw probleem dat wordt opgelost, leidt tot nieuwe inzichten en nieuwe impulsen. Nieuwe kleuren begeleiden de route, en maken nieuwe toekomstige bestemmingen mogelijk. Er worden onontgonnen gebieden verkend, na de eerste voorzichtige stappen over een nieuwe grens wordt reeds uitgekeken naar de volgende grenzen.

Het is een intens proces. Soms moet je werken of schrijfsels omwille van

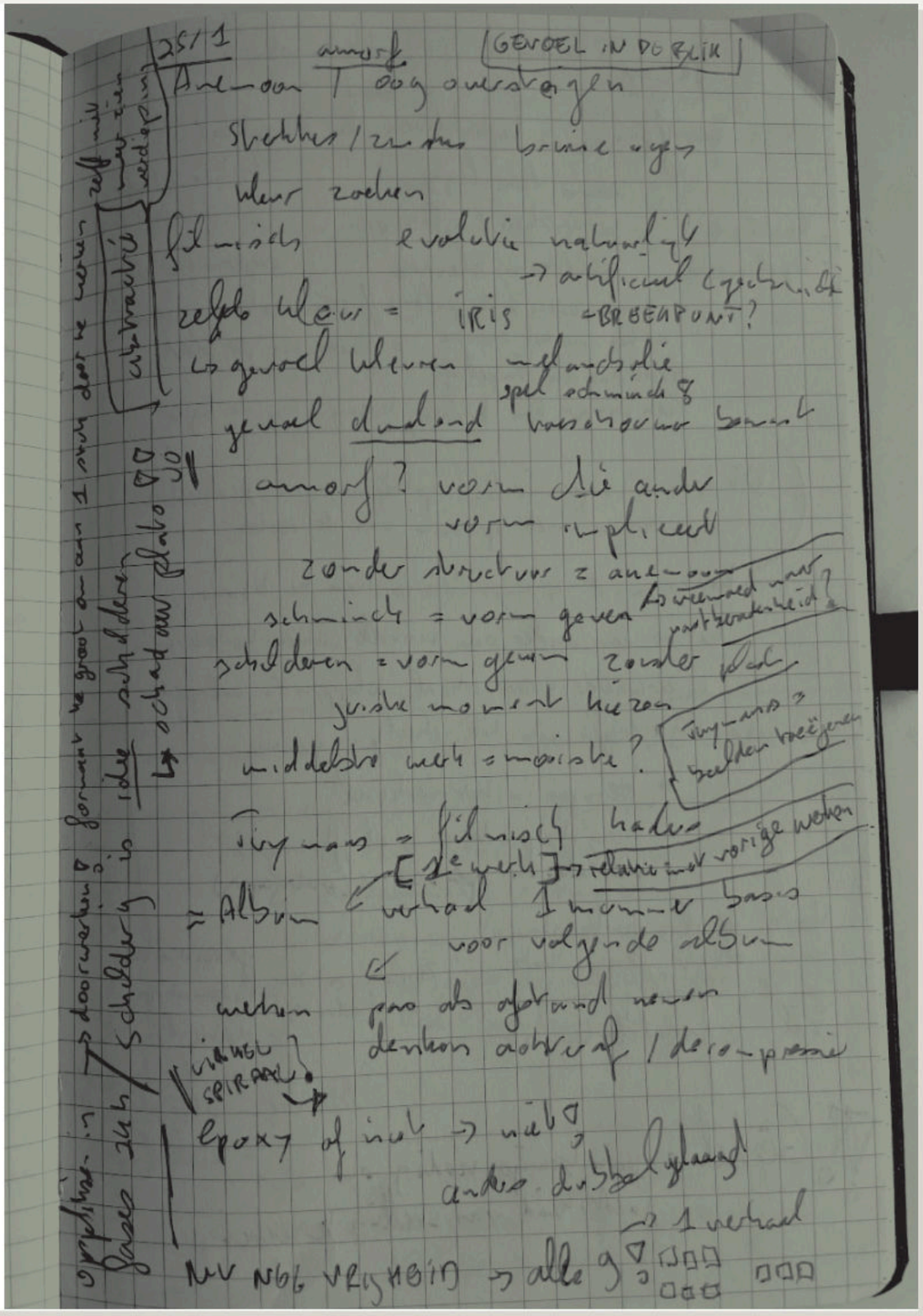
omstandigheden even laten liggen, hoewel ze je gedachten volledig inpalmen. Laat je ze te lang liggen, dan moet je weer heel het traject volgen dat tot de ontstaansreden ervan leidde, de juiste gevoelens en emoties terug oproepen, de hele sfeer die er in het begin was, en alle hoop en aspiratie die ermee gepaard gingen. Soms is deze inspanning vruchteloos en moet je bepaalde werken laten vallen. Soms leidt dit proces tot danig nieuwe wendingen dat je uit enthousiasme alle vorige laat vallen om je in een nieuw avontuur te storten.

Het is geen of-of verhaal. Een secure kunstenares als Sarah gaat sowieso opbouwend tewerk, en speurt in elk stadium van een werk na waar haar reis haar naartoe leidt. De blauwe lijnen die ik voor het eerst te zien kreeg, enkele weken geleden, vormen een soort geraamte voor het finale werk. Daarbovenop schildert ze figuurlijk gesproken nauwlettend de zenuwen, de ledematen, de huid, om pas erna het vlees onder de huid aan te pakken, en achter of in het vlees: de ziel.

Ongetwijfeld zal Sarah dit proces ook vastgesteld hebben in de kleine stappen die ik zet om deze tekst – die ik met grote schroom naar haar toestuurde – vorm te geven. Ze zal mijn aarzelingen hebben waargenomen, de mogelijke richtingen die ik kan inslaan, die evengoed nergens heen kunnen leiden. De zaken die ik even laat staan, als potenties, mogelijkheden, om ze achteraf te wissen, of samen te smelten met nieuwe, versere gedachten. Ze zal geglimlacht hebben bij het stuntelige proces van het schrijven, misschien juist omdat het zo herkenbaar is voor haar.

Schrijven of schilderen, het blijft een reis zonder duidelijke bestemming. Je mag je route nog zorgvuldig hebben uitgestippeld, er komen steeds onverwachte hindernissen en gebeurtenissen, die je onvermijdelijk afleiden van je vooropgestelde plannen. Net als de bestemming en de route onderhevig zijn aan de omstandigheden, is de duur van het avontuur vaak ongekend. Je kan je naasten niet voorbereiden. Je weet namelijk niet in welke staat, als welk mens je zal terugkeren. Zullen ze je wel herkennen wanneer je terug bent? Zullen ze aanvaarden dat de opeenstapeling aan nieuwe sensaties en ervaringen, zelfs al zijn ze enkel geestelijk opgedaan, deel zijn gaan uitmaken van je nieuwe gedaante? Ben je door de snelheid van je reis niet losgekoppeld van de mensen die stagnerend zijn achtergebleven? Het is een latente angst die schrijvers noch kunstenaars ooit loslaat, en ze voortdurend vergezelt doorheen de tocht.

eerste pagina van notitieboek bij tweede bezoek





Tutorial #5, 2021, 75 x 95 cm, olieverf op hout



Tutorial #6, 2021, 75 x 95 cm, olieverf op hout

III

“We’re all sick and tired of seeing things as they are”

– **Nick Cave** *(Bright Horses)*

— maart —

Of ik koffie wil? Natuurlijk. Het biedt me de tijd om mijn beregende jas uit te trekken en me te draaien naar de werken waarvan Sarah me gisteren schreef dat ze af waren. Even ben ik verbijsterd. Dan schreeuw ik het uit: "De kleur van de ogen is toch anders?" en, in een oncontroleerbare opflakkering van retorische vraagstelling: "Het zijn er maar acht, waar is de negende?"

Sarah ontfermt zich nog over de koffie. Zou ze me niet gehoord hebben? Zo onoverbrugbaar is de obligate corona-afstand niet. Ze moet het gehoord hebben. Toch stel ik de vragen nog een aantal keer.

Ze draait zich om, maar antwoordt niet meteen. Ze bespeurt het ongeloof in mijn ogen. Al begrijp ik uit haar houding dat ze mijn vraag de eerste keer al had gehoord, en dat ze diep innerlijk de hele tijd van het koffiezetten had geglimlacht, heel waarschijnlijk omdat ze mijn reactie had voorspeld.

Ze is het geduldige type. Ik niet, of tenminste niet wanneer mijn nieuwsgierigheid het van mijn ratio overneemt.

Wanneer is een werk 'af'? Het is een vraag die ik regelmatig stel wanneer ik op atelierbezoek ga. De vraag is banaal, ik geef het grif toe. Het antwoord erop is dan ook behoorlijk gelijkend, bij de heel verschillende types kunstenaars die ik bezoek: "Wanneer het gevoel goed zit".

Het is een half antwoord. Sommige kunstenaars lopen nog met verfpot en penseel achter de werken aan die naar een tentoonstelling of een verzamelaar worden afgevoerd, om nog net dat ene accent te kunnen vastleggen. Anderen laten werken maandenlang in hun atelier slingeren, hopend op een extra vonk om het werk finaal helemaal naar hun hand te kunnen zetten. Nog anderen gebruiken het onaffe werk gewoon als canvas voor een nieuw werk, of verwijzen het resoluut naar de prullenmand. In die zin is dat specifieke werk, op dat moment, ook wel 'af'.

Mijn vraag is dan ook volstrekt nutteloos, gewoonweg omdat er geen antwoord op bestaat. Of, tenminste, geen antwoord dat in woorden kan worden gevat.

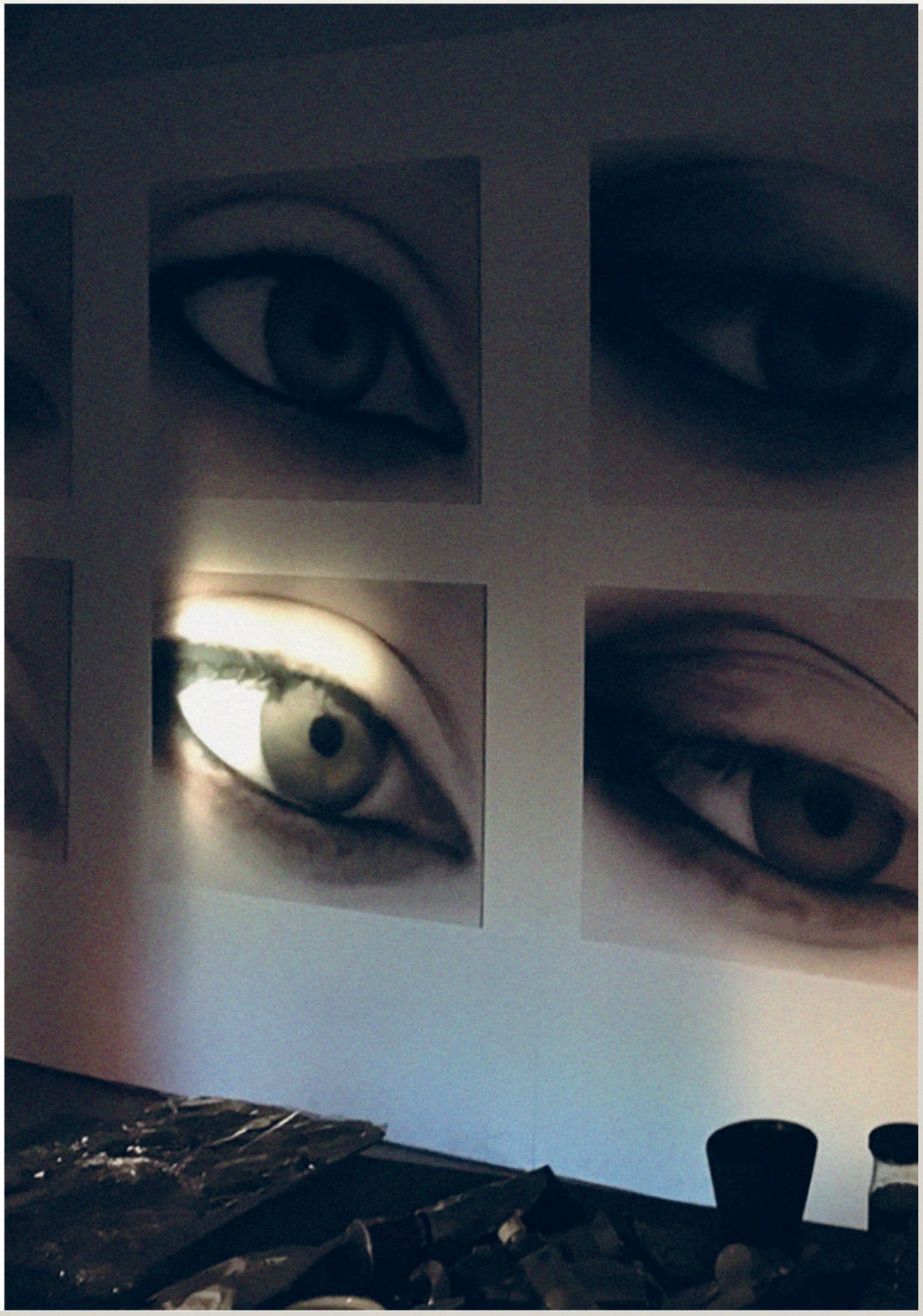
De beslissing mag dan nog op een vaag gevoel berusten, het neemt niet weg dat ze heel concrete gevolgen heeft.

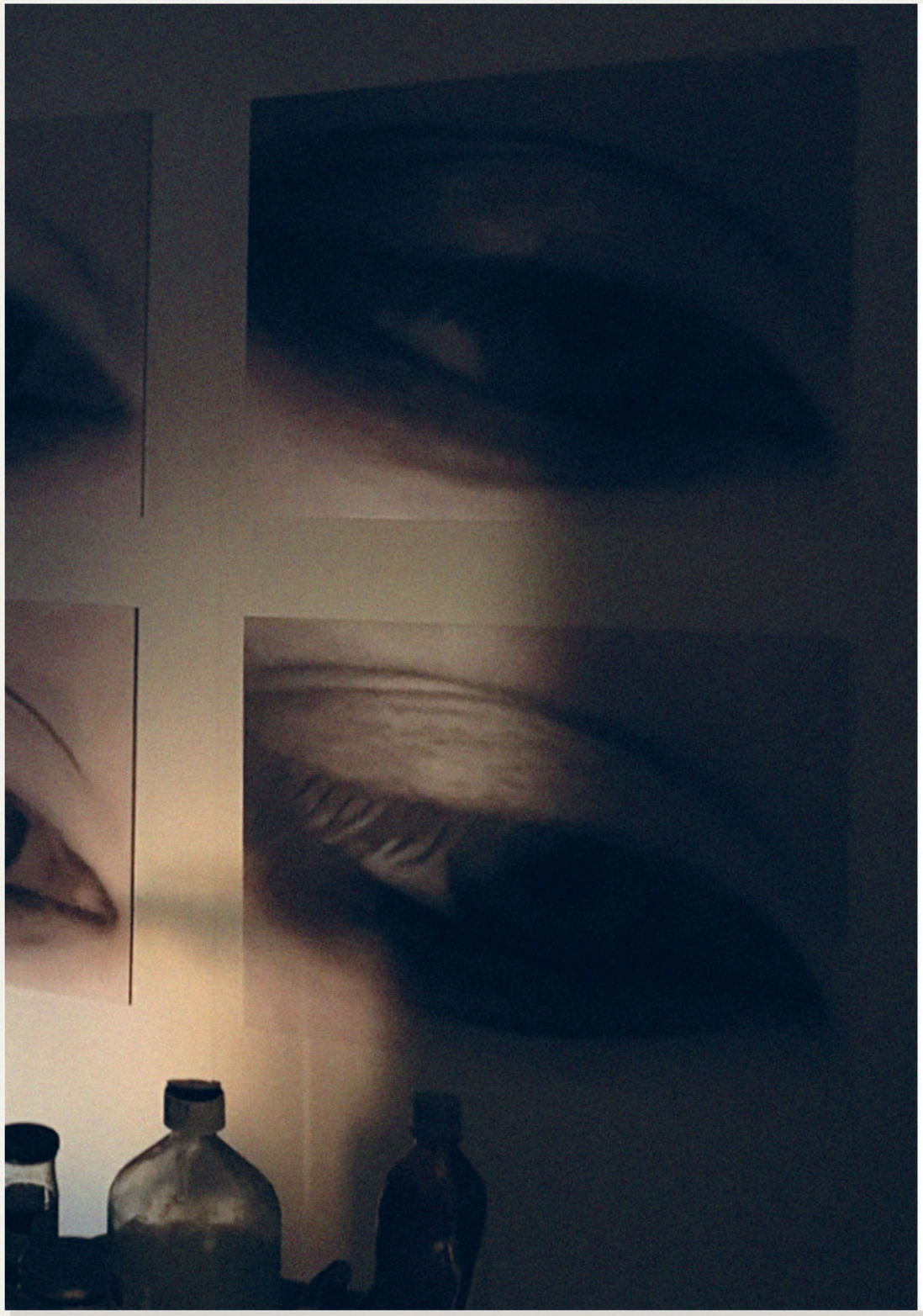
Sarah stuurt me op een bepaald moment een eerdere versie van een van mijn lievelingswerken, waar ik het eerder al over had, *All tomorrow's parties*, evenwel met het verzoek om de foto nooit met iemand te delen. Alles lijkt min of meer hetzelfde in het eerste werk, de compositie is nagenoeg identiek, het thema even duidelijk en prominent aanwezig, de kleuren misschien iets valer, maar ik vermoed dat een extra laag verf dit makkelijk had kunnen verhelpen. "Het was niet sterk genoeg", schrijft ze erbij.

Op de foto die ze stuurt hangen beide naast elkaar. Ondanks de gelijkenissen is het verschil frappant.

Het finale werk is duidelijk eclatanter. Het werk lijkt uit het canvas te willen springen, terwijl het in de eerste versie de neiging had in het doek te willen wegkruipen. De materie van het mondmasker, zowat het centrale thema van het werk, is voelbaarder, tastbaarder, reëler misschien. Ondanks het ingetogen schouwspel barst de finale versie van levenslust, in zekere zin van rebellie ook, wat je in de ingehouden oorspronkelijke versie nauwelijks gewaarwordt. Het zit er naar alle waarschijnlijkheid zelfs niet eens in.

Het verschil tussen beide versies is misschien te verklaren door de specifieke creatieve fase waarin Sarah vertoefde toen ze ze maakte. Voordien hulde ze haar werk steeds onder een laag epoxy, als om het mysterie die in het werk is verholen te beschermen voor de buitenwereld. *All tomorrow's parties* is een van de eerste werken in deze periode waarin ze geen epoxy gebruikt, en waarmee ze dus in zekere zin zichzelf als schilder onverhuld openbaart. In de eerste versie van het werk is dit nog timide, maar in de finale versie is het een affirmatie: hier ben ik!





Deze hernieuwde zelfzekerheid is niet toevallig. Dit loopt synchroon met haar eigen evolutie, die ze nog niet kan duiden maar die ze instinctief aanvoelt. Daarom was de eerste versie van het werk lang niet af. De tweede versie wel.

Het is een heel persoonlijk standpunt, maar in mijn ogen onderscheiden uitzonderlijke kunstenaars zich van anderen door hun onstilbare honger naar nieuwe inzichten, nieuwe impulsen, en laten ze deze soms heel subtiel toe om nieuwe wegen in te slaan in hun eigen oeuvre. Dit kan weliswaar elke mogelijke vorm aannemen. Sommigen voeden zich hoofdzakelijk met gesprekken die hun eigen inzichten verrijken, zo niet ten gronde uitdagen, anderen met sensaties die diep in hen verborgen zitten en enkel ontdekt kunnen worden via de moeizame, taboeloze weg van de introspectie. Even vaak gebeurt het dat zowel de introspectie als het (interne) gesprek worden aangewakkerd door het onvermoeibare kijken naar het werk van andere kunstenaars.

Van de honderden gesprekken met kunstenaars die ik de laatste jaren voerde, zijn er talrijke die me levendig bijblijven. Eric vande Pitte is er zeker een van. Niet enkel omdat het een van de eerste kunstenaars was die ik voor TheArtCouch ging opzoeken, maar vooral omdat ik uit dit gesprek een aantal essentiële dingen heb geleerd over kunst, en het kunstenaarschap.

Wat mij vooral opviel, is het ongebreidelde enthousiasme waarmee hij over de *Young British Artists* sprak. Kunstenaars als Tracey Emin of Damien Hirst, waarvan hij de catalogi blindelings in zijn boekenkast terugvindt en waarvan hij, tijdens het gesprek waarin hij naar specifieke werken verwees, feilloos de exacte pagina opensloeg waarop dit werk verschijnt. Het verbaasde me eerst, omdat het in zo'n schril contrast stond met zijn eigen oeuvre, dat qua onderwerp voornamelijk de personages behandelt uit de leerboeken Frans uit zijn kindertijd, met een grote nadruk op twee ervan, Paul en Marcelle. Het resulteert in ogenschijnlijk naïeve werken, waaraan hij echter steeds een subtiel randje toevoegt, onder meer in een van zijn recente werken, *Marcelle s'adonne au sexting*. Ook brave personages uit de jaren vijftig gaan mee met hun tijd. Maar het

blijft allemaal binnen een welbepaald kader. Een groter contrast met de YBA, die eerder de grenzen aftastten van wat als kunst kan worden – of toen nog werd – aanschouwd, leek me amper mogelijk.

Echter, plots drong het tot me door dat ook binnen bepaalde thematische beperkingen grote vrijheden kunnen worden verworven, dat grenzen aftasten ook binnen een vastomlijnd kader kan gebeuren. Vooral begreep ik dat je als kunstenaar inspiratie kan, of eerder 'moet' halen uit wat andere kunstenaars doen, los van het feit of ze in eenzelfde stijl werken als jij.

Je als kunstenaar laven aan een constante stroom nieuwe ideeën, vanwaar ze ook komen, daar gaat het om. Iedereen kent intussen het voorbeeld van Picasso, die zijn baanbrekende evolutie naar het kubisme haalde uit Afrikaanse maskers. Te oordelen naar de uitpuilende bibliotheken van, losweg, Tatjana Gerhard en Ante Timmermans maar bijvoorbeeld ook Nick Ervinck, is het een reflex die ook hedendaagse kunstenaars bezitten. De nieuwsgierigheid naar wat anderen doen, hoe ze het doen, waarom ze het doen, vormt geen vereiste om de kwaliteit van het werk van een kunstenaar in te schatten, maar voor mij persoonlijk vormt het zeker een indicatie. In de boekenkast van Gideon Kiefer bespeurde ik een aantal werken over technologische toekomstvisies, in het atelier van Sofie Muller kan je werkelijk alle mogelijke rariteiten terugvinden, een gesprek met Kobe De Peuter leidt je heel snel tot filosofische discussies over de maakbaarheid van de mens. Feit is: de overgrote meerderheid van de hedendaagse kunstenaars sluit zich niet op in zijn kleine, afgezonderde leefwereld, maar staat met beide voeten in de concrete wereld. Al zweven kunstenaars hier in gedachten vaak op een onoverbrugbare hoogte overheen.

Deze fascinatie voor en constante zoektocht naar nieuwe inzichten, naar hoe anderen naar de wereld kijken en dit in een kunstwerk weten te vertalen, viel me ook al op bij Sarah. We gingen een jaar of zo geleden samen naar de tentoonstelling *The painted picture show* in de Whitehouse Gallery Lovenjoel nabij Leuven. Op de eerste verdieping waren enkele grote nieuwe werken van de Roemeense kunstenares Simona Mihaela Stoia te zien. We kwamen nog maar pas de ruimte binnen of Sarah ging tot vlak bij de schilderijen staan, en wees enthousiast op de verrassende evolutie in dit werk. In de vormeloze, naar abstractie neigende schilderijen zag ze

ogenblikkelijk nieuwe, steeds sterker wordende composities. De verfstreken kwamen haar meer spontaan over, lukraak misschien, vrijer alleszins. Maar Sarah herkende er duidelijk een vastere, meer gedetermineerde en trefzekere hand in. Voor een ongeoefend oog als het mijne was deze evolutie alleszins onmerkbaar. Voor iemand als Sarah lag het voor de hand.

Ook nu in haar atelier, terwijl ik naar de reeks werken in wording staar – voor mij zijn ze zo goed als af, volgens Sarah, die over bepaalde aspecten nog onzeker is, moet er zeker nog een laag of twee bij – treft mij een klein, uitgeknipt papiertje, tussen haar veel grotere doeken. Een Tuymans herken je meteen, zo ook met dit paar duivenogen die ze uitsneed uit een of ander magazine, vermoed ik. Maar wat doen deze grijzige, wat onafgewerkt lijkende verfstreken van Tuymans op dat kleine papiertje op haar muur? De weelderige kleuren in Sarahs nieuwe werk kunnen de vergelijking toch niet aan, of wel?

Ik spreek wel meer met kunstenaars over hun grote voorbeelden. Velen kaarten het werk van Tuymans aan, maar aangezien ik weinig voeling heb met zijn werk, je kan gerust stellen dat het mij koud laat, heb ik steeds de neiging door te vragen om te begrijpen waar die fascinatie vandaan komt. De gebrekkige uitleg die ik daarbij meestal te horen krijg, laat me comfortabel in mijn vooringenomen standpunt – al besef ik goed genoeg hoe laf het is om aan een kunstenaar uitleg te vragen over zijn of haar blik op een andere kunstenaar.

Ook de uitleg die Sarah me geeft over het waarom van de ogen van Tuymans op haar muur, wat ze erin ziet, waarom ze voor haar bijzonder zijn, kan me niet meteen overtuigen. In de reeks ogen die zij nu schildert bespeur ik emoties: nieuwsgierigheid, passie, genegenheid, vrankheid, gelatenheid. In de ogen die ze er als voorbeeld naast heeft gehangen, de duivenogen van Tuymans, herken ik niets hiervan. Ze lijken me leeg, van alle vorm van emotie ontdaan, of tenminste niet in staat om een vorm van emotie in te houden. Het feit dat ze het knipsel op haar muur heeft gehangen, betekent niettemin dat het haar op een of andere, voor mij nog mysterieuze manier, inspireert, ook al is er geen visueel verband tussen de ogen zoals Tuymans ze afbeeldt, en de ogen die Sarah aan het schilderen is.

(*een wilde tussennoot*) Tuymans of Borremans? Het lijkt wel op de eeuwige vraag: wie verkies je, The Beatles of The Stones? Wat mij betreft The Stones, al weet ik niet goed welke van de twee voornoemde kunstenaars ermee te associëren. Borremans doet me visueel veel meer, zijn werk heeft een directere impact op mij, al begrijp ik niet meteen wat hij met een werk bedoelt, of misschien juist daarom. De materiële dikheid heeft iets van de Stones: ruige, *in your face* afgeleiden van de blues. The Beatles zijn dan weer tekstueel wat verfijnder, althans in hun latere jaren, tenzij je *I wanna hold your hand* of *obladi-oblada* als hoogstaande literaire kunst gaat opvatten. Het mag gerust wat mij betreft, maar het doet me persoonlijk veel minder dan een *Gimme Shelter* of een *Brown sugar*. Enfin, beide rockgroepen schreven memorabele hits, net als snel te vergeten kwakkels. Werken van Tuymans en Borremans staan ook in mijn geheugen gegrift, al zijn er veel die ik net zo goed en gewetenloos heb gewist. De discussie is eindeloos, maar feitelijk ook wezenloos. Voor Sarah is het alleszins duidelijk: Tuymans en de Stones.

Enkele dagen na dit bezoek wijst Sarah me op het boek *Grote verleidingen* van Dominic van den Boogerd, van wie ze les kreeg in Amsterdam, en die in zijn boek op een eigenzinnige manier een aantal sleutelwerken uit de kunstgeschiedenis interpreteert. Ze was ons gesprek over Tuymans vermoedelijk vergeten, al kan het zijn dat het onderbewuste haar juist aanspoorde om me dit boek aan te raden, aangezien er een hoofdstuk gewijd wordt aan Tuymans.









In dat hoofdstuk is het vooral de link met de filmische achtergrond en inslag van Tuymans die me opvalt. Onder meer de relatie met de eerste film van Roman Polanski, *Mes in het water*. "Ook Tuymans toont de dingen zoals ze binnen zijn blikveld verschijnen, schijnbaar onaangedaan, zonder een oordeel te vellen. Zijn schilderijen tonen hun verwarrende, traumatische inhoud slechts indirect", aldus van den Boogerd, om later de link te leggen met een fundamenteel begrip in het werk van Tuymans: "Tuymans heeft in dit verband weleens gewezen op het belang van wat hij 'onbeelden' noemt: beelden die de toeschouwer nooit heeft gezien, maar die hij zelf in het leven roept op grond van een combinatie van verschillende scènes. Deze 'onbeelden' zijn louter mentaal, even immaterieel als de projecties op het filmscherm."

Het hele procedé van Tuymans zou erop gestoeld zijn om het "fysieke, objectmatige karakter van het schilderij te doen vergeten."

Een intrigerend gegeven. Enigszins contradictorisch ook, voor zover ik het goed begrijp: het schilderij als object doen vergeten door er beelden op te plaatsen die op zich reeds immaterieel, of tenminste ingebeeld zijn.

Maar dankzij de analyse van van den Boogerd snap ik iets meer waar Tuymans mee bezig is, en het helpt me tevens om het werk van Sarah juister te begrijpen.

Wanneer ze over de relatie spreekt tussen haar eigen werk en dat van Tuymans, heeft ze het vaak over de appropriatie van het beeld, je een beeld toe-eigenen als kunstenaar. Het je eigen maken. Zijn beelden, die we tot ons bewustzijn toelaten, niet automatisch van ons? Het is een moeilijke vraag, met juridische implicaties. Maar fundamenteel staat de vraag nog steeds: kan of mag je je een beeld toe-eigenen, zelfs al is het geïnspireerd op een beeld dat iemand anders maakte? Los van wat een rechter of de wetgeving hierover beslist, lijkt het me toch van wel. Eenzelfde beeld wordt door elkeen letterlijk anders 'gezien'. Waarom zou het dan niet van hem zijn, en waarom zou hij niet het recht hebben om het beeld dat hij ziet, dat hij er zelf van maakt, op zijn beurt te projecteren?

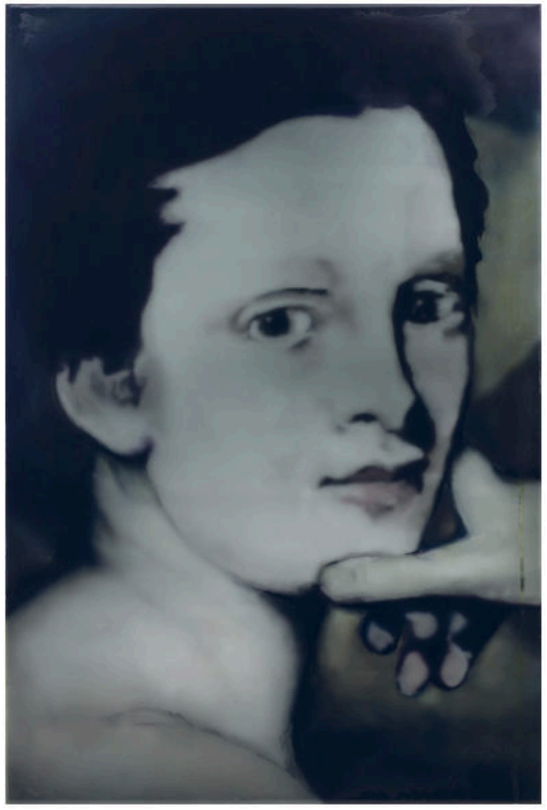
Het eerste werk van Sarah dat ik ooit te zien kreeg, was haar uitvergrote portret van een van de twee dames uit *Le Déjeuner sur l'Herbe* van Manet.

Niet de dame die aan het baden is, maar de andere die je uitdagend en mysterieus aankijkt, als vroeg ze tegelijk aan de kijker: "Waar kijk je naar?", maar misschien eerder: "Waarom verbaast dit tafereel je?" Kunsthistorisch is dit schilderij beladen met betekenis, uiteraard, maar ook binnen het paneel gebeurt er zo veel, feitelijk gekke dingen, zeker voor de tijd waarin het gemaakt werd, maar zelfs nu: de perspectieven kloppen voor geen meter, terwijl Manet wel zeker deskundig genoeg was om ze juist te kunnen toepassen. Twee geklede mannen in aanwezigheid van twee naakte vrouwen, is het een erotische knipoog? Lang niet, mocht dit zijn bedoeling geweest zijn, had Manet zich tegoed kunnen doen aan een jarenlange geschiedenis om historische figuren naakt te portretteren, wat hij rond dezelfde periode overigens deed met het werk Olympia. Maar waarom dan dit beeld? Wel: waarom willen we er absoluut een betekenis achter zoeken?

foto: Twyla Mergan



atelier Batiment A, 2017



https://www.youtube.com/watch?v=3xBGF8H3bQ4, 2021,
90 x 60 cm, olieverf en epoxy op hout

Door het portret van deze vrouw uit zijn context te halen, stelt Sarah zulke vragen. Het zijn haar vragen. Ze projecteert ze enkel, gebruikmakend van beelden die eerder bestonden. Juist daarom zijn de beelden ook van haar. Het is geen kopie, zolang er een reden achter zit.

Maar meer nog dan de beelden zelf te bevragen, stelt Sarah de vraag wat een beeld precies betekent. Het verbaast me achteraf veel minder dat ze regelmatig het werk van de Franse cineast Jean-Luc Goddard aankaart, de man die in zijn eentje de betekenis van het – weliswaar cinematografische – beeld een bijkomende, tot dan ontbrekende dimensie bood. Sarah wijst op het gebruik van kleurfilters in *Le mépris*, het feit dat de camera in zekere zin meekijkt, als was het een personage op zich. "Het zorgt voor een constante alertheid bij de kijker."

De kijker wordt nagenoeg verplicht zich bewust te worden van het feit dat hij aan het kijken is. Een effect dat Sarah zeker ook wil sorteren in haar werk.

Maar meer nog dan Tuymans of Goddard is het de kortfilm van Chris Marker, *La Jetée*, uit 1962, die haar beïnvloedt. De film bestaat enkel uit foto's en een *voice-over*, die samen een dystopisch verhaal vertellen van de menselijke maatschappij na een nucleaire ramp (de film *12 monkeys* van Terry Gilliam uit 1995 is er grotendeels op geïnspireerd). Naast het verhaal is het vooral de narratieve kracht van het beeld, van elk beeld, dat opvalt. Elk beeld is niets zonder het verhaal, maar het verhaal is ook niets zonder elk afzonderlijk beeld.

Het verraste me bij mijn eerste ontmoeting met Sarah, enkele jaren geleden, dat ze haar werk omschreef als *travels* van een film. Elk werk van haar was toch een afzonderlijk beeld? Een ander thema, met een andere lichtinval en een heel eigen gevoel? Het is pas nu, bij het aanschouwen van de negen, sorry: acht werken (het is nog even wennen), dat ik ongeveer snap wat ze bedoelt.



La jetée, Chris Marker



La jetée, Chris Marker

Haar manier om beelden te zien als filmtravels verklaart alleszins waarom ze het laatste beeld van de negen uiteindelijk wegliet. “Het illustreert te veel wat de bedoeling is”, zegt ze zelf. “Het gewicht ging te veel naar dat laatste werk.”

Met acht beelden is er ook geen middelpunt meer, waardoor het oog eindeloos heen en weer gaat zonder ergens een rustpunt te vinden. Het houdt de aandacht vast, omdat er nergens nog een definitief eindpunt is. Is dat niet gevaarlijk? “Je moet de toeschouwer vertrouwen”, zegt ze, waarmee ze bedoelt dat deze gerust mag worden aangemoedigd om mee te denken, om het onvolledige verhaal naar believen verder in te vullen.

#9 keek je rechtstreeks aan, als om te zeggen: “Zo, klaar!” Er was hierdoor geen ruimte meer voor verbeelding. Het geheel zou te anekdotisch worden, terwijl ze nu werkelijk een travel vormen, zonder aanduidbaar einde. “De interessante dingen gebeuren op het einde”, zegt ze. Daarom moet je dit juist onbepaald laten, begrijp ik nu.

eerste pagina van notitieboek bij derde bezoek

- ingang thematisch toegankelijk
- verbouwen in toeschouwer
  ↳ daarom schrappen ↳ wat weglaten
  ↳ open genoeg

Nick Cave doen ← fictief ▽ ; dood zoon
                ← reëel ▽ ; vader vader
↳ verven ▽ ← gevoelens ↳ filmen
                dichter ▽ ;

schilderen met woorden
schrijven met verf ↳ uzich
  beeld => triggers in kleine woorden
=> eigen documentaire maken / schetsen => vrijheid
=> creatie

AI ? ↳ Spotify

Ilia Pfeiffer -> culturele bagage
                ↳ meer mens
Robert Devriendt ▽ ; \ Hirst in Venetië
                      \ Grand Hotel Europa ??

- vormgever kapot ‖ - boek P.-lezer-wandeling
- vormgeving ‖ groepjes van 10 ▽ ;

Van T. Melbourne ▽ ;
  "Fading" expo Elsene
  verkoudheid
  Epoxy ?

De Garage
Comm. ~~Fonds~~ foundation ! Damme
Michael verkoop



Tutorial #7, 2021, 75 x 95 cm, olieverf op hout



Tutorial #8, 2021, 75 x 95 cm, olieverf op hout

IV

"Nothing can
cure the soul
but the senses,
just as nothing
can cure
the senses
but the soul."

— **Oscar Wilde** *(The portrait of Dorian Gray)*

— mei —

"Kunst heelt", beweert men soms in kunstmilieus. Ikzelf heb me al veelvuldig bezondigd aan deze leuze. Het klinkt zo mooi.

Niettemin kan ik me moeilijk van de indruk ontdoen dat kunst, kunst ontdekken, naar kunst kijken, mij geenszins van een of ander kwalijk virus zou bevrijden, of enige psychische kwaal waaraan ik zou lijden zou verhelpen.

Het neemt niet weg dat ik, sinds ik hoofdzakelijk nog met kunst bezig ben, en sinds ik begonnen ben dat ene werk van Sarah van nabij, bijna stap voor stap te volgen, me vaag en intuïtief bewust ben van het feit dat de stelling ontegensprekelijk klopt. Ook zonder enig aantoonbaar bewijs. Ook zonder inmenging van enige logische opbouw in de redenering. Kunst heelt. De vraag is eerder: welke kwaal moet ze precies genezen?

Misschien ligt het effect elders. Zoals Koen Broucke zo mooi stelt in zijn boek Het geheugen van de sneeuw: "Een kunstwerk kan geen virus tegenhouden. Maar een kunstwerk kan ons verplaatsen. Onze aandacht verplaatsen en weghalen van vicieus cirkelende gedachten, angsten en pijnlijke gevoelens."

We zitten in de eerste zonnestralen van het jaar te genieten van een dampende koffie op het terras van BARBÓÉK in Leuven. De bedoeling is om te bespreken wat we verder met het boek zullen doen, zelfs al is het nog niet voltooid, noch, feitelijk, geschreven. In zekere zin bouwen we een maquette. Niet enkel van het boek, maar ook van hoe onze paden elkaar zullen kruisen. Zij moet haar werk nog aan het publiek presenteren, hoewel het reeds is opgenomen in haar net verschenen monografie. Ik moet mij met dit boek nog *outen* als een schrijver van essays over kunst, terwijl ik geen enkele opleiding in deze richting genoot, noch als schrijver, noch als kunstkenner. Maar onvermijdelijk hebben onze gesprekken de laatste

maanden geleid tot een punt waarop we niet anders kunnen dan er de komende maanden iets mee te doen, al dan niet in de vorm van een vooralsnog ongeschreven boek.

Het kunstwerk is nu echter een zekerheid.

Voor we ons naar het centrum van Leuven begeven, ga ik langs in haar atelier. De acht werken hangen er nog, op de muur rechts bij het binnenkomen. Er bekruipt me een moeilijk te begrijpen vorm van nostalgie. Nostalgie voel je gewoonlijk voor zaken die zich in het verleden hebben voltrokken, en geen terugkeer dulden, terwijl het werk waar onze gesprekken het centrum van waren, nog wel degelijk bestaat. Het hangt hier voor mijn neus. Het is ook geen nostalgie naar de gesprekken die ik voerde met Sarah, er zullen er naar alle waarschijnlijkheid nog talrijke volgen.

Misschien is het een nostalgie naar het onvoltooide, of naar een meer fundamentele onvoltooidheid der dingen. Het affe is definitief, het onaffe is nog in wording.

Of misschien is het een net iets te voorbarige nostalgie naar het schrijven van dit boek, dat onvermijdelijk gekoppeld is aan de progressie in dat ene werk van Sarah, dat nu af is.

In nog niet zo lang vervlogen tijden werd nostalgie als een psychische aandoening beschouwd. Misschien is het dat waar ik van moet genezen. En misschien vormt de formule van Oscar Wilde daar wel de oplossing voor: *Nothing can cure the soul but the senses, just as nothing can cure the senses but the soul.*

The picture of Dorian Gray ken ik binnenstebuiten. Zo'n vijfentwintig jaar geleden reed ik elke dag naar en van mijn werk met de audiocassette van het boek in de auto, ingesproken door de fantastische acteur Rupert Graves, die ook alle verschillende karakters een unieke stem meegaf, perfect gealigneerd met de personages in het boek.





Maar die ene quote, over het genezen van de ziel door middel van de zinnen, en omgekeerd: de zinnen door middel van de ziel. Daar ben ik nooit aan uitgeraakt. Het bleef in mijn halfbewustzijn plakken, al die jaren. Er zat duidelijk een vorm van waarheid in, voelde ik intuïtief, maar mijn cartesiaans brein kon het maar niet verklaren, laat staan bewijzen.

Ik durf hier niet te beweren dat het volgen van de progressie in dat ene werk van Sarah de laatste maanden, en mijn gesprekken met haar, hebben geleid tot een beter begrip van wat Oscar Wilde bedoelde met deze zin. Stiekem hoop ik dat het mysterie mij voor de rest van mijn leven zal blijven achtervolgen.

Niettemin besef ik nu, ergens, dat die zin een definitie biedt voor wat het betekent om kunstenaar te zijn, een omschrijving van wat een kunstenaar in werkelijkheid doet.

Kunst vormt de raaklijn tussen het universum aan innerlijke emoties en de externe, meer tactiele wereld van de zinnen. In die zin is kunst als een vlies tussen beide. Wanneer de druk van het ene te hoog wordt om te verdragen, moet het andere tegenwerk bieden, en omgekeerd. In zekere zin heffen ze elkaars gebreken op, en genezen ze elkaar, of van elkaar. Wie zal het zeggen?

Maar misschien is de relatie tussen beide, de ziel en de zinnen, subtieler, zijn beide op een andere manier verweven, als twee facetten van eenzelfde realiteit. Of eerder: als kwantumdeeltjes die zich op een bepaalde manier gaan gedragen *afhankelijk* van of en hoe je ze bestudeert. Ze vormen geen onafhankelijke werkelijkheid, een ding *an sich*, maar twee aspecten die intrinsiek met hun omgeving, hun *hele* omgeving, verweven zijn. Op deze deeltjes is ook het onzekerheidsprincipe van Heisenberg van toepassing, dat kortweg stelt dat hoe meer we bij de studie van een deeltje een bepaald aspect ervan kennen, bijvoorbeeld de exacte locatie, hoe minder we *kunnen* weten over de andere aspecten ervan, bijvoorbeeld de snelheid.

Het kijken naar een deeltje verrijkt onze kennis, maar steeds slechts gedeeltelijk. We kunnen onmogelijk alle aspecten tegelijk kennen.

Hetzelfde principe kan wat mij betreft op kunst worden toegepast. Hoe meer je je verdiept in de technische aspecten, de gebruikte verf, de trefzekerheid van elke penseelstreek of de sublieme elegantie van een specifieke lijn, hoe minder je het algehele werk kan vatten, de emotie die het oproept, de essentie die erin vervat ligt. Maar dit geldt ook in omgekeerde richting: hoe meer je enkel het algemene gevoel gewaarwordt dat een werk kan oproepen, hoe minder je de details waaruit het bestaat kan waarnemen. Net zomin als je tegelijk de snelheid en de locatie van een kwantumdeeltje kan kennen, kan je tegelijk de ziel en de zinnen vatten van een kunstwerk, hoewel ze beide in het werk liggen vervat.

"Hoe meer we zien hoe meer we begrijpen", zegt Sarah me. Het is een intrigerende gedachte. Ik heb veel naar haar werk in wording gekeken, maar begrijp ik het wel? Ik denk er al maandenlang over na, en zet sporadisch het resultaat van dit denken op papier, maar helpt het me vooruit in het begrijpen van dit werk, en van kunst in het algemeen?

Moet dit ook wel? Al dat begrijpen en gemijmer. Uiteraard biedt het een vorm van hedonistisch genot, net als het kijken naar kunst. Maar misschien is dit per definitie oppervlakkig. Uiteindelijk vormt dit kunstwerk, elk kunstwerk, een open venster op een wereld waarin de ratio slechts een bijrol speelt. Waar een ongrijpbare vorm van vrijheid heerst.

Ik vraag Sarah of ze al een titel heeft voor het werk, mezelf afvragend hoe het komt dat ik haar dit niet eerder heb gevraagd. "*Tutorial*", zegt ze resoluut. Het slaat duidelijk niet enkel op het onderwerp van het werk, maar ook op hoe de kijker het kan begrijpen, en zeker op hoe mijn kijk op kunst is gerijpt door het mogen volgen van het maken ervan.

We staan nog even voor de acht afgewerkte werken. Voor haar zijn ze nu, in dit stadium, een herinnering aan de uren die ze ermee doorbracht, de talrijke aarzelingen en twijfels die ze tijdens het intense creatieproces doorstond, en die nu een fysieke weerklank vinden in een acute pijn in haar overbelaste arm. Voor mij vormt het werk, in deze fase, een verzameling herinneringen aan de gesprekken die ik met haar voerde over hetzelfde werk, en aan de gedachtegang over kunst die deze in mij opriepen.

Het zijn twee verschillende zienswijzen van hetzelfde beeld, die dra zullen vervoegd worden door deze van toeschouwers die de voorgeschiedenis ervan niet noodzakelijk zullen kennen. Sommigen zullen onverschillig voorbijwandelen, “Tja, het zijn geschminkte ogen”, anderen zullen geïntrigeerd geraken door de stilistisch geraffineerde werkwijze van Sarah, nog anderen zullen de acht panelen in een oogwenk in zich opnemen en zich nog lang erna afvragen: “Maar wat betekent het?”

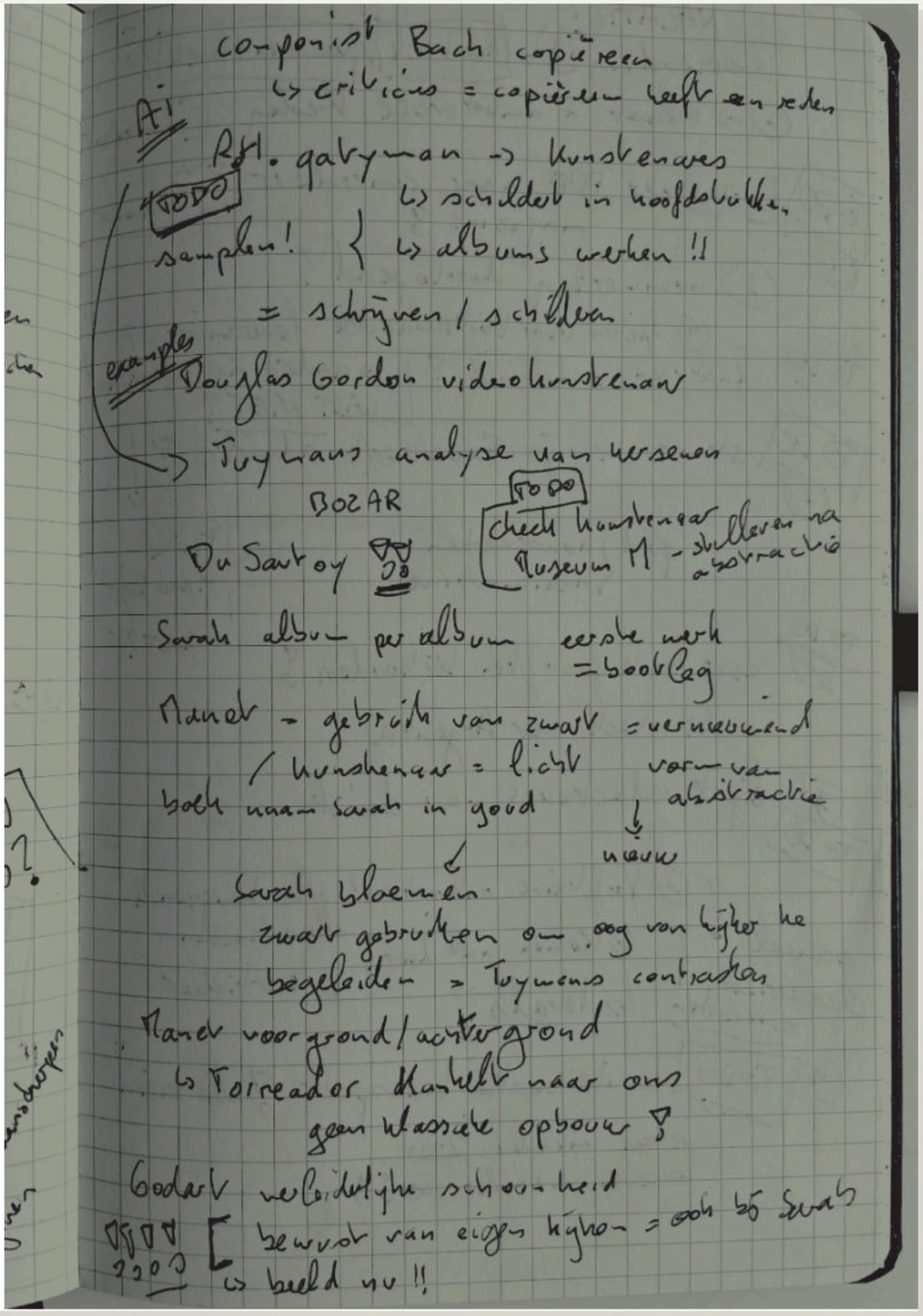
Het werk, of de werken, gaan nu een eigen leven leiden.

Nog voor ik deze gedachte kan verwerken, trekt Sarah me enthousiast naar het tweede deel van het atelier, waar ik op de muur een canvas met blauwe, ondefinieerbare strepen zie. “Wat is het?”, vraag ik haar. Ze toont me een geprinte foto van wat deze nieuwe uitdaging moet worden: een zandkasteel.


foto: Marilyn De Smet



eerste pagina van notitieboek bij vierde bezoek


componist Bach copiëren
↳ criticus = copiëren heeft een reden
A1
Rtl. galeryman -> kunstenaars
TODO ↳ schilderij in hoofdstukken
samplen! ↳ albums werken !!
= schrijven / schilderen
example
Douglas Gordon videokunstenaar
↳ Tuymans analyse van kersenen
BOZAR
TODO
check kunstenaar Museum M - schilderen na abstractie
Du Saut oy
Sarah album per album eerste werk
= boekcag
Manet - gebruik van zwart = vernieuwend
/ kunstenaar = licht vorm van abstractie
boek naam sarah in goud
nieuw
Sarah blaemen
zwart gebruiken om oog van kijker te begeleiden = Tuymans contrasten
Manet voorgrond / achtergrond
↳ Toreador kijkt naar ons
geen klassieke opbouw ?
Godard verleidelijke schoonheid
bewust van eigen kijken = ook bij Sarah
↳ beeld nu !!

Dag Frederic,

Nick Cave zit juist in de opnamesessies van zijn album Skeleton Tree, *wanneer zijn zoon Arthur sterft. Een ander zou verlamd zijn door verdriet, maar Nick wenst door te gaan met de opnames van het album en nadien met de documentaire* One More Time With Feeling, *waardoor een uiterst persoonlijk moment wordt gevangen, in beeld wordt gebracht. Een moment dat normaal gezien privé blijft en het publieke oog schuwt. Komt daar nog eens bij dat Nick Cave een meester met woorden is en op een uitzonderlijke poëtische manier kan omschrijven hoe hij zich voelt en waar hij mee bezig is. Wat maakt dat deze documentaire uniek is...*

Ik twijfel.

Je bent genereus, ambitieus, je werkt aan 101 projecten tegelijk. Maar kan ik je toelaten in het klooster dat mijn atelier is, terwijl ik aan werken bezig ben, in mijn moment van rust en zuivere concentratie? Kan ik je een glimp laten opvangen van wat er in mijn 'repetitiekot' gebeurt, terwijl ik er normaal gesproken in een volmaakt isolement opereer?

Anderzijds vormt jouw idee om me te volgen in het maken van Tutorial *een kans om dit onbevangen moment vast te leggen, om in woorden uit te drukken waar ik precies mee bezig ben. Het zou iets kunnen worden waar ik zelf nieuwsgierig naar zou zijn, net als ik het was bij het lezen van de boeken van bijvoorbeeld Kim Gordon of Martin Gayford.*

Ik voel me als een rockster met podiumvrees. Ik ben beter in het creëren van beelden dan in het scheppen van zinnen.

Maar de nieuwsgierigheid overwint. Altijd...

Sarah

Dag Sarah,

Een boek schrijven is sowieso een beetje als op reis gaan. Een boek schrijven over iemand, en de kans hebben om deze persoon bij het schrijven van het boek regelmatig te spreken, voelt een beetje als deze reis met iemand te delen.

We hadden geen duidelijke bestemming voor ogen wanneer we deze mogelijkheid voor het eerst bespraken. Het was een wilde ingeving.

Ook ik had mijn twijfels: kon ik er iets boeiends van maken, had ik wel materiaal genoeg, en ben ik zelf wel een voldoende goede schrijver om de lezer te kunnen begeleiden doorheen de wording van een kunstwerk? Het was een uitdaging. Ik herinner me levendig het koude zweet op mijn rug wanneer ik met de trein terug naar Gent spoorde, en me afvroeg: "Wat in godsnaam heb ik me nu weer op de hals gehaald?"

Gaandeweg kreeg dit schrijven een vaste vorm, begonnen mijn gedachten over jouw werk een steeds duidelijkere richting in te slaan. Het was een leerproces. Welk beter onderwerp had ik kunnen hebben om dit proces te doorstaan en trachten te verwoorden, dan een werk dat Tutorial heet? Het heeft me bloed, zweet en tranen gekost, zoals het spreekwoord gaat, maar het heeft me ook zoveel bijgebracht.

Ik beweer niet dat ik na onze talrijke gesprekken een volledige kennis bezit over jouw kunst, of over kunst in het algemeen. Maar het heeft me denk ik alleszins een stukje dichter gebracht. Het reizen zelf is het doel, niet het bereiken van de bestemming.

Frederic

Dit boek is mogelijk gemaakt dankzij de steun
van Paul Declercq en Marie-Rose Benoot,
een koppel gepassioneerde kunstliefhebbers en -verzamelaars
die onvermoeibaar Belgische kunstenaars ondersteunen,
en hiermee ook bijdragen tot de groeiende belangstelling
voor de hedendaagse kunstscene in België.

We zijn hen beiden diep dankbaar.

Lectuur en bronnen

Het hele opzet van dit boek is schatplichtig aan het boek *De man met de blauwe sjaal* van Martin Gayford. In dit boek beschrijft de Engelse kunstcriticus de maanden waarin hij voor Lucian Freud model stond. Het bijzondere aan dit boek zijn de verschillende lagen. Gayford beschrijft zowel zijn heel persoonlijke ervaring bij het poseren voor een van de beste schilders uit de recente geschiedenis, maar bekijkt ook het werk als kunstcriticus, doorspekt met persoonlijke anekdotes over de kunstenaar, van wie hij een dichte vriend was.

Deze drievoudige gelaagdheid biedt heel veel mogelijkheden voor een schrijver. Ook in het idee om over het ontstaan van het werk *Tutorial* te schrijven, school de mogelijkheid om het in verschillende lagen te vertellen: de wording van het kunstwerk zelf, de algemene kunst en visie van Sarah, en mijn persoonlijke bevindingen over beide voorgaande, maar ook kunst in het algemeen.

Ik deed dit vanuit het perspectief van een kunstliefhebber. Al ben ik nu hoofdzakelijk met kunst bezig, ik ben lang geen kunstkenner. Een aantal schrijvers over kunst hebben mij doorheen de jaren echter geholpen om mijn blik te verscherpen, en mijn geest te openen voor verschillende vormen van kunst. Ik denk voornamelijk aan de boeken van Hans den Hartog Jager, maar evengoed Joost Zwagerman, Cees Nooteboom, Julian Barnes, Dominic van den Boogerd, Barbara Baert, Bernard Dewulf, om er maar enkele te noemen.

Naast boeken hebben ongetwijfeld de talrijke gesprekken die ik de laatste jaren heb kunnen voeren met kunstenaars, galeristen, kunstcritici en kunstliefhebbers mij beïnvloed tijdens het schrijven van dit boek, al is niet precies aan te duiden waar en in welke mate.

In dit boek wordt regelmatig verwezen naar inzichten uit de kwantumfysica. Mijn interesse, zeg maar fascinatie voor deze tak van de wetenschap is begonnen rond mijn twintigste, wanneer ik in de bibliotheek van mijn vader studeerde en mijn oog op een klein boekje viel van amper

honderd pagina's, waarin de evolutie wordt verteld tussen de doorbraken van Newton en die van Einstein. Vreemd genoeg begreep ik min of meer wat erin stond – vreemd, aangezien ik er in de humaniora ondanks talrijke bijlessen zelden in slaagde om meer dan de helft van de punten te halen voor dit vak. Wat ik in dit kleine boekje ontdekte, zette me aan om me te verdiepen in de materie, weliswaar door middel van meer populaire, of beter: voor de leek begrijpelijke boeken.

Het begon met boeken als *De Tao van de fysica* van Fritjof Capra of *De dansende Woe-Li meesters* van Gary Zukav, gaandeweg vergezeld met de boeken van Stephen Hawking, Paul Davis of James Gleick. De laatste jaren lees ik in dit vakgebied enkel nog de werken van Brian Greene, een van de grondleggers van de snaartheorie, een model waarmee de algemene en de beperkte relativiteitstheorie van Einstein potentieel met elkaar verzoend zouden kunnen worden. Ondanks de moeilijke materie heeft hij een manier van schrijven die het verrassend helder presenteert, ongeacht de voorkennis van de lezer.

The elegant universe en *The fabric of the cosmos* zijn zeker behapbare lectuur voor de lezer zonder enige voorkennis van de kwantumfysica, al zal hij moeten doorbijten. In *The hidden reality* onderzoekt hij de verschillende mogelijkheden van wat er zich buiten ons universum afspeelt, het zogenaamde *Multiverse*, dit is enkel voor gevorderden. In het – voorlopig – laatste boek van zijn hand, *Until the end of times*, onderzoekt hij hoe het universum de komende miljarden jaren zal evolueren, en wat dit betekent voor onze plaats, als mens, in het (relatieve) tijdsbestek dat ons is toegemeten. Het is een les in nederigheid.

Dat ik naar kwantumfysica verwijs in een boek over kunst mag misschien verbazen. Maar wat mijn beperkte studie van dit vakgebied mij heeft geleerd, is om abstractie te maken van alle voorkennis die ik heb opgedaan, om het ten volle in mij te kunnen opnemen. De euclidische meetkunde of de newtoniaanse wetten die we op school leren, hebben geen vat meer op wat er zich afspeelt op kwantumniveau. Hetzelfde gebeurt met kunst, wat mij betreft: het vormt vaak een uitnodiging om vaste, verroeste kennis los te laten, en open te staan voor nieuwe inzichten.

Hadden ze me op de humaniora de basisprincipes van de kwantummechanica uitgelegd, was ik misschien fysica gaan studeren in plaats van

economie. Maar dan had ik waarschijnlijk nooit dit boek over Sarah geschreven. Dus uiteindelijk bleek het een goede keuze.

Hier en daar schuilen ook filosofische observaties in dit boek. Behoudens Nietzsche, wiens werk uitmuntende literaire kwaliteiten bezit, Henri Bergson en een aantal hedendaagse denkers, lees ik nagenoeg nooit de teksten van filosofen zelf, die ik vaak te hermetisch vind, zo niet slaapverwekkend. Mijn beperkte kennis over filosofische principes haal ik dus uit 'tweedehandsmateriaal', wat dan weer het voordeel biedt dat de verwijzingen naar de beroemde filosofen worden vergezeld met nieuwe, recente inzichten, en dat ze zich beperken tot het vakgebied dat mij op dit ogenblik het meeste bezighoudt: kunst. Twee recente boeken die me onmiskenbaar hebben beïnvloed in het schrijven van dit boek, al is het niet direct aan te duiden waar precies, zijn *De wilde tuin van verbeelding*, van Kris Pint en *Er zit iets achter*, van Arthur D' Ansembourg.

In eerdere versies van dit boek heb ik ook getracht om de studies van Marcus Du Sautoy te verweven, die in zijn *De code van de creativiteit* onderzoekt of de huidige mogelijkheden van *Artificial Intelligence* en *Machine Learning* kunnen tippen aan het creatieve genie van de mens. Deze stukken hebben de eindredactie niet gehaald, ze onderbraken in zekere zin de natuurlijke flow die ik in deze tekst trachtte te behouden. Niettemin vormt zijn werk verplichte literatuur voor elkeen die met kunst en creativiteit bezig is. Ik zal de conclusie van zijn onderzoek hier niet verklappen, maar het loont zeker de moeite.

Last but not least, voor wie zich wil verdiepen in het werk van Sarah De Vos, is er haar eerste monografie die in 2021 uitkwam. Het biedt een boeiend overzicht van haar nog prille maar rijke oeuvre, en de teksten van Els Wuyts en Frank Maes zijn een wezenlijke verrijking om haar werk beter te doorgronden.

Getuigenissen

— Mieke Mels,
curator Mu.ZEE, Oostende

"Ik schmink me zelden. Niet omdat het niet knap is - want ik kijk dagelijks met bewondering naar mensen die zich 'opmaken' en de dag blinkend tegemoet gaan - maar omdat het aanvoelt als een masker dat een andere persoon van me maakt. Schminken is schoonheid opzoeken maar tegelijkertijd verbergt het onherroepelijk die andere, 'natuurlijke' schoonheid. Veel heeft met on- en zelfzekerheid te maken. De *Tutorial* reeks van Sarah De Vos roept vragen op over verhullen en blootgeven. De Vos steekt zicht hier niet langer weg achter een spiegelende epoxylaag en dat maakt de reeks zo ongrijpbaar. We krijgen toegang - de deur staat wagenwijd open - maar toch blijft er een mysterie hangen."

— Wim Lammertijn,
Conservator mudel Deinze

"De autobiografische geladenheid is sterk voelbaar in het werk van Sarah De Vos, en dat draagt bij tot de kracht en de authenticiteit ervan. Omdat het afgeleverde beeld vaak deels gemaskeerd, vervormd of partieel is weergegeven, en bijkomend gevoed wordt door actuele thematiek, krijgt het ook een universeler karakter waardoor menig toeschouwer zich ermee verbonden voelt."

— Stef Van Bellingen,
directeur WARP Contemporary Art Platform

"Iets banaals opladen met betekenis. Is dat niet een van die toverkrachten van kunstenaars? Alleszins had ik dat gevoel bij *Limbo*, een van de eerste schilderijen die ik van Sarah De Vos zag. Beelden die intrigeren hebben vaak te maken met microseconden. In nauwelijks een tel wordt er door die ene gestalte een cocktail met andere beelden in je hoofd gebrouwen.

Limbo is de behendigheid waarmee men met de romp naar achter, ietwat tegendraads, onder een lat schuifelt zonder die te raken. Een soort van Fosbury-flop, maar dan zonder sprong – of val. Want dat is de associatie die me bij Limbo (ook: voorgeborchte) toch het meest beklijft. Vooral dan de verwantschap met gravures uit de zestiende eeuw van Hendrik Goltzius: *De val van Phaeton, Ixion, Icarus en Tantalus*.

Zou Sarah dat geweten hebben toen ze dit schilderde? Niet echt vermoed ik. Want kijk, dat is nu net de kracht van iemand die scherp observeert (in een discotheek Sarah? … met een cocktail in je hand?) en die waarneming vervolgens gestaag transformeert tot iets met een mythische allure. Dat is kunst maken."

— Paul Declercq en Marie-Rose Benoot,
kunstverzamelaars

"Kunst is gestolde energie. Onze kunstcollectie vertelt ons levensverhaal. Het werk van Sarah De Vos past hier perfect in!"

— Annelies Vanbelle,
journalist

"Als er één iets het schrijven van Frederic De Meyer kenmerkt dan is het liefde. Die heeft hij, telkens opnieuw, royaal en schijnbaar onuitputtelijk, voor elke kunstenaar waar hij een tekst aan wijdt. Zo ook voor het werk van Sarah De Vos, die hij bijna een half jaar lang nauwgezet volgde.

De liefde voor de kunst, en de goesting om ongezien diep op een thema in te gaan, voel je overvloedig in elke zin, in elke paragraaf. Het is nochtans geen sinecure, om slechts te focussen op één reeks, maar net dat maakt dit boek zo interessant. Gemoedelijk neemt hij je mee doorheen elke creatiefase, waardoor je zowel de verwondering als de vraagtekens die het ontstaansproces met zich meebrengt mag ervaren. Geen rigide of dwingende pen heeft hij – de zinnen ademen en meanderen, nodigen je vanuit een grote vrijheid uit om knus te verwijlen bij allerlei gedachten.

Een boek waarvoor je best al je vooropgestelde principes over kunstkritiek overboord gooit en genoeglijk toegeeft aan deze geheel nieuwe, onorthodoxe doch gepassioneerde benadering."

Bio's

— Frederic De Meyer

Na een carrière van twintig jaar in de technologiesector lanceerde Frederic De Meyer in 2015 TheArtCouch, een platform dat als doel heeft om Belgische kunstenaars meer bekendheid te verlenen bij een breed publiek. TheArtCouch is intussen uitgegroeid tot een multimediaal platform waar kunstliefhebbers op verschillende manieren kunst kunnen ontdekken.

Van Frederic De Meyer verscheen onder meer *De impact van megatrends op uw onderneming* (Die Keure, 2011), *Jong ondernemend Vlaanderen, hoe jonge starters inspelen op wereldwijde trends* (Die Keure, 2012) en een catalogus over de Belgisch-Roemeense kunstenares Daniela Chirion (TheArtCouch Folio, 2021). Zijn teksten zijn opgenomen in de monografieën van Sarah De Vos (2021), Ulrike Bolenz (2021) en Frank Kenis (2022).

— Sarah De Vos

Sarah De Vos woont en werkt in Leuven. Ze studeerde schilderkunst aan Sint-Lucas Antwerpen en volgde een postgraduaat op De Ateliers in Amsterdam. Haar werk is reeds opgenomen in enkele vooraanstaande privécollecties en musea. Sarah maakte onder meer deel uit van de Biënnale van de schilderkunst in Deinze en de Triënnale van Brugge. Ze heeft momenteel een atelier in Cas-co, Leuven.

Colofon

De publicatie TheArtCouch Essay is een uitgave van Sofree bvba.
Koning Boudewijnlaan 22, 9840 De Pinte
Verantwoordelijke uitgever: Frederic De Meyer

www.theartcouch.be

Teksten: © Frederic De Meyer, Sofree bvba
Eindredactie: Annelies Vanbelle
Cover foto: © Marilyn De Smet
Foto's binnenwerk: © Sarah De Vos tenzij anders vermeld
Vormgeving: Britt Helbig

ISBN 5430001611939

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, door middel van druk, fotokopieën, geautomatiseerde gegevensbestanden of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Limited edition:
Van deze publicatie verschijnt een limited edition van 50 exemplaren gesigneerd door Sarah De Vos, met een unieke aquarel van Sarah op 12x15cm. Voor meer informatie gelieve contact op te nemen met frederic@theartcouch.com