

DE · SCULPTURA

PHILIP VAN ISACKER

DE · SCULPTURA

*Over de
beeldhouwkunst*

MER. B&L

VOORWOORD

De kunstenaar als schrijver, Philip Van Isacker over een geschiedenis van de beeldhouwkunst

De allereerste keer dat ik het werk van Philip Van Isacker zag, was toen een kotgenoot mij het boekje 'Monumenten voor het recht van de twijfel' in handen stak. Ik zag de eerste zwart-wit foto's van zijn werk en was meteen verkocht: de strakke, minimalistische sculpturen in klei die door het verstrijken van de tijd langzaam afbrokkelden, gaven perfect de paradox van de titel weer. Zonder 'mitsen' of 'maren' het recht opeisen om zich een vaste plaats in de publieke ruimte te verwerven en dan die zelfzekerheid en vastberadenheid gebruiken om het recht van de twijfel uit te oefenen.

Het was in mijn ogen wat alle grote kunst moest zijn: een geslaagde vorm waaruit een levenshouding spreekt. Een kunstwerk dat zegt: zo zou je ook kunnen leven. Stil, maar zelfzeker. Zelfbewust en toch vervuld van twijfel. Abstract, bijna wiskundig en toch menselijk. Nog maar zelden had ik toen kunstwerken gezien waaruit een dergelijke combinatie van zakelijkheid en melancholie sprak.

De vanzelfsprekendheid om twee zaken met elkaar te combineren die in een andere constellatie op gespannen voet met elkaar zouden staan, is iets wat ook het bredere oeuvre van de kunstenaar typeert. Geworteld in de grammatica van het minimalisme met haar geometrische objecten en de stoel- en tafelingen van de postmoderne sculptuur, heeft deze beeldhouwer daar later ook het menselijke, gebeeldhouwde lichaam aan toegevoegd. Eerst nog als fragmenten van een lichaam bovenop een rechthoekig schrijn geplaatst, later volledig vrijstaande figuren.

Het is ook vanuit die achtergrond dat dit boek over de beeldhouwkunst tot stand gekomen is, met een selectie aan werken die zich niet beperkt tot een bepaald medium, een afgebakende tijd of een specifieke cultuur. In dit boek komen zowel beelden van Michelangelo aan bod als werken van Marcel Duchamp, de sculpturen van het Parthenon als 1000 jaar oude beelden uit India, net zoals een werk van de Amerikaan Robert Morris en een installatie van Honoré d'O. Het laatste wat hier gebeurt is een onoverbrugbare tegenstelling zien in het klassieke beeldhouwwerk en het modernistische object of ding.

Het feit dat hier de traditionele chronologische indeling en het vocabularium van de kunstgeschiedenis verlaten wordt, maakt het belang uit van dit boek. Hier spreekt een kunstenaar over het werk van andere kunstenaars en laat hij zien hoe er in het achterhoofd van elke maker een arsenaal aan beelden aanwezig is, die de voorgeschiedenis vormen van het nieuwe werk dat tot stand wordt gebracht. Of zoals Robert Hughes het verwoordt: 'Iedere schrijver of schrijfster draagt een onzichtbaar tribunaal van dode schrijvers met zich mee, waarvan de aanstelling een daad van de verbeelding is en niet slechts een slaafse reactie op een of ander idee van gezag' (De Klaagcultuur, 1994, p. 104).

Hetzelfde geldt natuurlijk ook voor de beeldende kunstenaar die zonder acht te slaan op de normale indeling van de kunstgeschiedenis zich die beelden uitkiest als voorlopers of rechters van zijn eigen artistieke praktijk. Meer dus dan de lijn die de kunstgeschiedenis trekt, hebben we in dit boek dat bestaat uit 3 x 3 x 3 onderdelen een raster van beelden, waartussen er geen hiërarchisch of chronologisch onderscheid meer bestaat, maar die in hun vorm de beste uitdrukking vormen van een bepaalde essentie van de beeldhouwkunst.

Het is belangrijk om hier nog eens de nadruk op te leggen dat we hier te maken hebben met een schrijvende kunstenaar, een kunstenaar als historiograaf, aangezien het belang van dit genre voor de conventionele kunstgeschiedenis nauwelijks kan worden overschat. Diegene die vaak als eerste over een nieuwe vorm van kunst schrijven, of voor het eerst verbanden leggen tussen kunst-

werken die voordien niet werden waargenomen, zijn niet, zoals men zou kunnen verwachten de criticus noch de kunsthistoricus, maar een kunstenaar.

Dat was zo bij het prille begin van de moderne Europese kunstgeschiedenis, toen de kunstenaar Vasari besloot om met zijn 'Vite' het werk van zijn collega's onder de aandacht te brengen. Dat was vier eeuwen later ook het geval wanneer de kunstenaar Michel Seuphor de eerste biografie van Mondriaan schreef of in het boek 'Abstracte schilderkunst in Vlaanderen' een belangrijk overzicht gaf van de abstracte schilders die toen actief waren. Dat is vandaag ook nog altijd het geval. Want wie had er nu gedacht dat 'De tweede helft, beeldende kunst na 45', het enige Nederlandstalige klassieke kunsthistorische overzicht van de hedendaagse kunst, geschreven zou zijn door een kunstenaar, Ad de Visser?

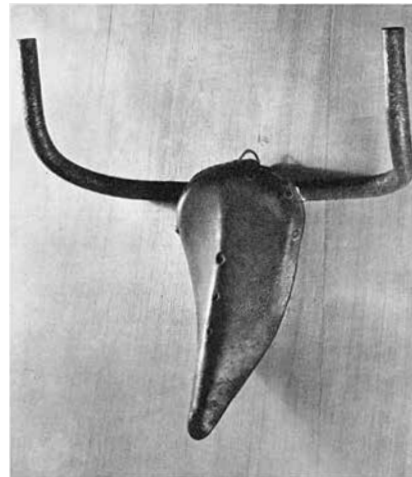
Met dit boek treedt Philip Van Isacker in hun voetsporen en voegt hij aan die lange, rijke en belangrijke traditie van kunstenaars die over andere kunstenaars schrijven een erg waardevol boek toe.

Jeroen Laureyns

De beeldhouwkunst, een dode taal?

Dit boek is de bundeling tot een geheel van 27 beschouwingen over beeldhouwkunst, met de bedoeling om nader in te gaan op de vraag welke betekenis de term nog kan hebben in de context van de hedendaagse beeldende kunst. Heeft het zin om de geschiedenis en de traditie van de beeldhouwkunst te verbinden met wat vandaag gebeurt? Of hebben de verschillende benamingen enkel nog te maken met een verschil in techniek en is enkel een algemene benadering van de beeldende kunsten nog zinvol? Om het met andere woorden te stellen en de *paragone*, de oude tweespalt schilderkunst/beeldhouwkunst, nog eens op te rakelen: heeft de schilder, en bij uitbreiding iedere andere kunstenaar, het op een andere manier over de werkelijkheid dan de beeldhouwer, of doet dit er helemaal niet (meer) toe?

Er is een directe aanleiding van pedagogische aard om in te gaan op de vraag naar de zin van de term beeldhouwkunst die te maken heeft met de structuur van de kunstscholen. In bijna alle gevallen waar men vasthoudt aan een opdeling in verschillende ateliers blijft het atelier beeldhouwkunst behouden, zij het vaak schuilgaand onder een andere benaming, de ene al moeilijker en omslachtiger dan de andere. Vanwaar die argwaan die tot voor enkele decennia onbestaande was? Het antwoord ligt voor de hand en luidt dan ook overal hetzelfde: de term beeldhouwkunst wordt als te beperkend ervaren omdat bij een strikte interpretatie een aantal nieuwe werkwijzen worden uitgesloten. En het zijn precies die nieuwe manieren van werken die bij vele kunstenaars de traditionele technieken bijna volledig hebben verdrongen. Hoe een hedendaagse omschrijving van de beeldhouwkunst er



ook uitziet, zeker is dat een open interpretatie nodig is als men haar niet wil beschouwen als een relik uit het verleden. Maar er is een reden van fundamentele aard om tot deze bundeling van gedachten te komen en die stelt de ontologische vraag naar het wezen van de beeldhouwkunst, in het bijzonder de hedendaagse beeldhouwkunst. Pedagogische structuren en systemen kunnen hier trouwens alleen maar van afgeleid worden.

In 1986 werd in het Centre Pompidou een groots opgezette tentoonstelling gehouden met de veelzeggende titel *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Die tentoonstelling behandelde de periode tussen 1900 en 1970, de periode waarin de traditionele fundamenten van de beeldhouwkunst in vraag werden gesteld. De tentoonstelling begon met de sculpturen van Gauguin [Fig. 1], Picasso [Fig. 2] en Matisse [Fig. 3] (drie kunstenaars die hoofdzakelijk schilder waren en precies vanuit een onbevangenheid ten opzichte van de tradities van de beeldhouwkunst een belangrijke impuls gaven aan de op til zijnde veranderingen) en besloot met de vertegenwoordigers

Fig. 1 Paul Gauguin, *Oviri*, 1894. (h. 75 cm).

Fig. 2 Pablo Picasso, *Tête de taureau*, 1942. (h. 33,5 cm).



gers van de minimal art van de jaren 1970: Morris, Andre, Judd, Flavin en LeWitt. Die keuze bleek zeer betekenisvol te zijn. Want hoewel alle kunstenaars van wie werk te zien was, de tradities van de beeldhouwkunst min of meer uitgesproken in vraag stelden, was het algemene beeld dat de tentoonstelling bood homogeen. De werken werden immers op een traditionele manier getoond die overeenstemde met de eveneens traditionele materialen en technieken waarmee ze nog steeds waren vervaardigd. Dat algemene beeld verschilde niet fundamenteel met de wijze waarop men een tentoonstelling zou ervaren van bijvoorbeeld de beeldhouwkunst in de salons van het einde van de 19^{de} eeuw. Er werden op *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* weliswaar vele vragen gesteld, maar de tradities wat betreft materialen, technieken en opstelling van de werken bleven behouden, zodat het totale beeld van de tentoonstelling klopte. Er was echter een betekenisvolle uitzondering waarbij de ruimtelijke organisatie, de manier waarop de werken werden getoond, niet meer in overeenstemming was met de aard en de bedoeling van de getoonde werken. De sculpturen van de minimal kunstenaars, de laatste etappe van de tentoonstelling, werden opgesteld zoals alle andere: naast elkaar in een grote ruimte, zonder dat de makers van de tentoonstelling blijkbaar beseften dat ze daardoor

Fig. 3 Henri Matisse, *Étude de pied*, 1900. (h. 30 cm).

geen rekening hielden met wat deze werken fundamenteel onderscheidt van hun onmiddellijke voorgangers. De objecten die de minimal kunstenaars produceerden zien er misschien nog steeds uit als traditionele sculpturen – zij het vormelijk zeer gereduceerd en oninteressant – maar de breuk met het verleden ligt precies in het feit dat hun werken pas boeiend worden wanneer men de objecten niet louter op zichzelf beschouwt maar in relatie met de ruimte, waar het perceptieveld van de kijker de hoofdrol speelt. Hun uitgangspunten hebben geleid tot totaal nieuwe sculpturale attitudes waarbij nu ook de traditionele materialen en technieken in een niet te stoppen maalstroom terechtgekomen zijn. Zo wordt, in al wat er de laatste decennia gebeurd is, steeds opnieuw de vraag gesteld naar het wezen van de hedendaagse beeldhouwkunst en worden we telkens opnieuw voor de keuze gesteld om ofwel beter te spreken over fotografie, videokunst, performance, installaties, internetkunst enzovoort, ofwel toch de term beeldhouwkunst te blijven hanteren en te spreken over de beeldhouwer die de middelen van de fotografie, video enzovoort gebruikt. Met andere woorden: indien we de term beeldhouwkunst nog blijven hanteren, wat onderscheidt de beeldhouwkunst dan nog van andere kunsten, wat wil de hedendaagse beeldhouwer ons meedelen en wat is zijn of haar specifieke manier om dat te doen?

Heel wat tentoonstellingen werden georganiseerd over het fenomeen van de nieuwe vormen van beeldhouwkunst, waarbij de titel soms duidelijk aangaf waarover het ging, zoals *Op losse schroeven* (1969) en *When Attitudes Become Form* (1969). Ook verschillende publicaties zagen het licht die, in de meeste gevallen en zelfs als ze dit expliciet wilden vermijden, de nieuwe ontwikkelingen in de beeldhouwkunst wilden verklaren vanuit de conventies van het modernisme en dus dezelfde “fout” maakten als de curators van *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* bij het opstellen van de werken van de minimal kunstenaars.

De Engelse beeldhouwer William Tucker was zich zeer bewust van dat probleem. Bij de heruitgave van zijn boek *The Language of*

Sculpture in 1998, 24 jaar na de oorspronkelijke uitgave, gaf hij in zijn voorwoord toe dat zijn overigens bijzonder heldere visie over de beeldhouwkunst voorbijgesneld was door de feiten. Vooreerst zou hij nu, bij de heruitgave, de beeldhouwkunst veel ruimer benaderen, zowel geografisch als in de tijd. Zo zou hij, om een goed beeld te kunnen geven van wat er vandaag gebeurt, ook spreken over bijvoorbeeld Donatello en Michelangelo of over de Griekse oorsprong van de westerse naturalistische traditie en over de grote sculpturale culturen buiten Europa. In de tweede plaats stelde hij dat de beeldhouwkunst niet meer kan gevat worden louter in termen van compositie, constructie, zwaartekracht, materiaal enzovoort. Precies die begrippen waar de verschillende hoofdstukken in zijn boek op gebaseerd waren. Om te begrijpen wat er gebeurt, moeten we rekening houden met de introductie van de fotografie, het landschap, de performance enzovoort. ‘We moeten erkennen’, zegt hij, ‘dat veeleer de evocatie van het menselijke de fundamentele drijfveer geworden is voor het maken van een sculptuur.’ Dit laatste is wel zeer vaag en moeilijk tot de beeldhouwkunst alleen terug te brengen. We kunnen ons afvragen of er niet andere en duidelijkere omschrijvingen mogelijk zijn. Toch blijkt hieruit dat William Tucker, die in 1974 *de taal van de beeldhouwkunst* probeerde te verklaren vanuit *de grondslagen van de moderne sculptuur*, zoals de ondertitel in de Nederlandse uitgave luidt, in 1998 zelf toegeeft dat we niet anders kunnen dan voorbij de grenzen van het modernisme te kijken om te begrijpen wat er vandaag gebeurt.

Uit de verschillende belangwekkende studies over hedendaagse beeldhouwkunst van onder anderen Lucy Lippard, Rosalind Krauss, Jack Burnham en Alex Potts, blijkt steeds hoe schatplichtig de kunsthistorische en kritische literatuur is ten opzichte van het modernisme en hoe nog steeds hoofdzakelijk gedacht wordt vanuit de modernistische conventies, zelfs – en misschien vooral – wanneer het gaat om duiding te geven bij wat erop volgde. Misschien is het tekenend dat het inzicht waarvan William Tucker in zijn voorwoord blijk geeft van een kunstenaar komt en niet van de kunsthistoricus, die meer geneigd zal zijn om te redeneren binnen



het patroon van een historische ontwikkeling van de fenomenen. De kunstenaar, al was het deels uit naïviteit of in elk geval onbevangenheid, zal meer durven kijken in onverwachte richtingen.

* * *

Maar voor welke vorm van orde moeten we dan wel kiezen als we het pad van de rechtlijnige historische verklaring verlaten? De ordening die de basis vormt voor mijn reeks beschouwingen werd mij op een eerder toevallige en onrechtstreekse manier aangereikt bij het lezen van een essay met de bevreemdende titel *La scultura lingua morta* (“De beeldhouwkunst, een dode taal”)¹ van de Italiaanse beeldhouwer Arturo Martini. Die reeks beschouwingen kwam er in 1945, enkele jaren voor zijn dood. Een Nederlandse vertaling van Martini’s geschrift werd gepubliceerd ter gelegenheid van de tentoonstelling van werk van Luciano Fabro [Fig. 4] in 1994 in het openluchtmuseum Middelheim in Antwerpen, op diens aansturen. Martini was op dat ogenblik, in 1945, een belangrijke figuur. Niet door het vernieuwen van de vormentaal van de beeldhouwkunst, maar in zijn pogingen om nieuwe onderwerpen aan te snijden. [Fig. 5] Precies hierin voelde hij zich mislukt. *La scultura lingua morta* is immers de eerlijke, pijnlijke bekentenis van een kunstenaar die na veertig jaar werken tot de

Fig. 4 Luciano Fabro, *Bagnati*, 1994. (h. 200 cm).



vaststelling komt dat zijn kunst, de beeldhouwkunst, verworden is tot een dode taal die hem, zoals hij het zelf zegt, niet heeft toegestaan en niet meer zal toestaan om een mirakel te verrichten. ‘Ook ik heb veertig jaar lang een onwrikbaar geloof in alle slaafse afhankelijkheid en onmacht aanvaard, hetgeen ik mij nu beklaag en afwijs, waarbij ik – ziehier het duidelijkste bewijs – de beeldhouwkunst vaarwel zeg.’

De beschouwingen die Arturo Martini ertoe brengen zijn oordeel over de beeldhouwkunst te vellen zijn – hoe kan het ook anders – enigszins getekend door de tijd. En toch, wanneer ze in hun essentie worden begrepen, buiten het onmiddellijke tijdskaalder om, zijn ze belangwekkend en beantwoordenswaardig. Met zijn vaststellingen kan men het eens zijn of niet, maar wat voor hem de negatieve eigenschappen van de beeldhouwkunst zijn, de basis van zijn veroordeling, dat zijn precies de onmiskenbare kwaliteiten van de beeldhouwkunst. Zijn argumenten zijn terug te brengen zijn tot drie groepen. In de eerste plaats heeft hij het over het object in de beeldhouwkunst, in de tweede plaats over het onderwerp, en ten slotte over de manier waarop een sculptuur zich verhoudt tot de noties van plaats en tijd.

Fig. 5 Arturo Martini, *Chiaro di luna*, 1932. (h. 180 cm).

Martini's eerste vaststellingen betreffen het object van de beeldhouwkunst dat door de manieren van werken en de voorstellingswijzen niet kan ontkomen aan zijn materiële aspecten. Zo blijft de beeldhouwkunst de slaaf van bijkomstigheden, kan ze niet loskomen van het betrekkelijke en nooit een universele taal worden. Het beeld blijft steeds klei, een amorfe massa, zoals Martini het zegt. Aan de beeldhouwkunst ontbreekt de vrijheid die wel aanwezig is wanneer woorden, muzieknoden of kleuren tot essentiële waarden worden omgevormd. De beeldhouwer houdt zich dan maar bezig met het oppervlakkige, in plaats van met de kern, de constructie, het enige wat blijvend is.

Wat Martini vaststelt over het object van de beeldhouwkunst is natuurlijk met de kunst van zijn eigen tijd in het achterhoofd. Maar zijn opmerking betekent meer dan dat. Of het nu gaat over die *amorfe massa*, of de meer beweeglijke en soepele objecten en middelen die nadien gebruikt werden, de beeldhouwkunst blijft zich onderscheiden van de andere kunsten omdat de werkelijkheid er niet wordt afgebeeld, maar zelf wordt gemaakt. Niet de illusie van het reële maar het reële zelf wordt geproduceerd op een of andere wijze: door het creëren van een object, door gebruik te maken van bestaande voorwerpen, door het samenbrengen van verschillende objecten in een ruimte, door het plaatsen van woorden in de ruimte, van een foto, een bewegend beeld enzovoort. Wat dit impliceert aan middelen en technieken maakt de beeldhouwkunst zoniet bewegingloos dan toch traag. Dit trage spreken is het eigen ritme van de beeldhouwkunst, en precies dat bevredigde Martini niet meer. Maar vooral betekent de aanvaarding van dat materiële aspect een inzicht in de werkelijkheid. We worden niet betoverd met zuivere ideeën, de middelen worden niet ontkend. Dit aanvaarden van haar materiële object heeft de beeldhouwkunst trouwens niet belet om met die eigen werkwijzen en trage voorstellingsmogelijkheden te spreken over twijfel en onzekerheid en over de onontkoombare beweging van het nu.

Martini's tweede verwijt betreft de verbondenheid van de beeldhouwkunst met haar steeds terugkerende onderwerp: de mens en

het menselijk lichaam. Daardoor kan ze slechts zichzelf voortdurend herhalen. Hoe kan dit onderwerp een blijvende inspiratiebron zijn? Het wordt een gewoonte en, krampachtig op zoek naar oorspronkelijkheid, vervalt de beeldhouwer door kunstgrepen en handigheid in groteske vervormingen, in ontarding. Ieder ander kunstenaar kan het ritme dat hij ontleent aan zijn eigen innerlijk voelbaar maken in zijn artistieke creatie, de beeldhouwer kan het niet doorgeven aan het beeld waarvan het ritme immers al bepaald wordt door dat ene steeds terugkerende onderwerp. Onafhankelijk scheppen, zoeken naar evenwicht is onmogelijk. En door haar onderwerp, de mens, is de relatie van de beeldhouwkunst met de natuur ten slotte verstoord. De beeldhouwkunst is te *menselijk* om anoniem te kunnen zijn, en slechts de anonieme kunstenaar is een deel van de natuur, net als de substantie waarin hij zich spontaan bevrucht.

Ook hier valt niets in te brengen tegen de vaststelling van Martini: de voorstelling van de mens, van het menselijk lichaam, is inderdaad niet weg te denken uit de beeldhouwkunst van gelijk welke cultuur, tenzij als gevolg van een of andere uitdrukkelijke verbodsbepaling. Maar waar hij dit teruggrijpen naar steeds hetzelfde onderwerp ziet als een slaafse gewoonte, gaat het in werkelijkheid om de behoefte die steeds wordt ervaren om het denken en voelen te comprimeren in een beeld. En dan is het menselijk lichaam het eerste en vanzelfsprekendste onderwerp, omdat het niet alleen drager is van het rationele aspect, maar ook van de totaliteit van het menselijke, en omdat het zoveel verschillende voorstellingen toelaat als het zijn van de mens zelf complexiteit vertoont.

De laatste verwijten van Martini aan de beeldhouwkunst betreffen haar relatie met de noties van plaats en tijd. In de beeldhouwkunst is er een constant onevenwicht aanwezig omdat slechts leegte omheen het beeld bestaat. In tegenstelling tot de andere kunsten beschikt het beeld maar over een toevallig kader dat vreemd is aan zijn creatie. En wat de relatie met de tijd betreft: de beeldhouwkunst is blijven hangen in het verleden, ze heeft geen nieuwe levensimpulsen gevonden, omdat ze geen nieuwe omgangstaal geworden

is. Ze is, om het met de woorden van Martini te zeggen, een dode taal geworden die geen dagelijkse omgangsvormen kent.

Zoals steeds vertrekt Martini van correcte vaststellingen. Wat de notie van plaats betreft, is het juist dat in tegenstelling tot bijvoorbeeld de schilderkunst, waar gewerkt wordt met voorgestelde ruimte, de beeldhouwer geconfronteerd wordt met reële ruimte die niet blijvend te controleren valt, omdat die reële ruimte in de meeste gevallen niet betrokken wordt bij de creatie. En zelfs waar dit ooit wel het geval was, moet het beeld het later dikwijls zonder die oorspronkelijke orkestratie van de ruimte stellen. Dit ontbrekende, of hoogstens toevallig aanwezige kader maakt de relatie van het beeld met zijn plaats zeer precair, en maakt het uiteindelijk zelfs plaatsloos. Maar precies daarom, en dit ziet Martini over het hoofd, verwerft het beeld een onafhankelijkheid en een onvervreemdbaar recht van spreken, en bezit het beeld een afstandelijke stem die gekoesterd moet worden omwille van die onafhankelijkheid en vrijheid. Alle kunsten, zo luidt ten slotte Martini's finale verwijt over de relatie van de beeldhouwkunst met de notie van tijd, vinden steeds nieuwe impulsen, slechts de beeldhouwkunst is een dode taal geworden omdat ze geen dagelijkse omgangsvormen kent. De beeldhouwkunst produceert inderdaad niet alleen vormloze massa die het moet stellen zonder plaats, bovendien lijkt ze een slechte improvisator te zijn in haar verhouding met de voortdurende beweging van het dagelijkse. Maar net zoals in haar verhouding met de plaats bezorgt die vreemde verhouding met de tijd aan de beeldhouwkunst de uitzonderlijke positie van een afstandelijk en soms zelfs geïsoleerd beschouwer die geen directe antwoorden klaar heeft en ook geen directe reactie van de toeschouwer verwacht. Wie die directe dialoog zoekt, zal in andere middelen een veel geschikter bondgenoot vinden. En toch heeft die vreemde verhouding met de tijd niet verhinderd dat vele sculpturen een welsprekend document van hun eigen tijd gebleken zijn.

Zo is niet alleen de inhoud van Martini's argumenten een leidraad geworden voor mijn bundeling van beschouwingen, maar ook de (zij het impliciete) orde en structuur die in zijn essay is terug te



vinden. Het eerste deel van *De Sculptura* handelt over het object in de beeldhouwkunst, het tweede deel over het steeds terugkerende onderwerp, het menselijk lichaam en het derde deel over de relatie van de beeldhouwkunst met plaats, tijd en tenslotte met de werkelijkheid. In elk deel wordt uitgegaan van negen concrete werken. Zo is *De Sculptura* de bundeling geworden van 27 beschouwingen steeds vertrekkend van een welbepaalde sculptuur.

De sculpturen die aan bod komen volgen geen lineair historisch verloop maar zijn afkomstig uit ver van elkaar liggende tijdsmomenten en hebben een vaak erg verschillende culturele context. Dat betekent dat in de eerste plaats uitgegaan wordt van het beeld zoals het zich nu concreet aan ons voordoet, en niet zozeer teruggeplaatst in zijn historische context. Want zelfs al beseffen we nu, dankzij de pioniers van de hedendaagse kunstgeschiedschrijving zoals Panofsky, Hauser en Wittkower dat het een vrij zinloze bezigheid is om kunstwerken volledig te isoleren van hun ruimtelijk en tijdsmilieu, dan nog kunnen we er niet omheen dat sommige sculpturen uit het verleden een overrompelende indruk kunnen maken zonder dat we op voorhand een doorgedreven studie hebben gemaakt van de omstandigheden van de tijd en de

Fig. 6 Gianlorenzo Bernini, *La beata Ludovica Albertoni*, 1674. (life size).

plaats waarbinnen het werk is ontstaan. Zo mocht ik – om één sprekend voorbeeld te geven – ondervinden welke overrompelende indruk het beeld van Gianlorenzo Bernini van de stervende non “La beata Ludovica Albertoni” in de kerk San Francesco a Ripa in Rome [*Fig. 6*] kon maken op een aantal studenten beeldhouwkunst die nochtans nauwelijks op de hoogte waren van de complexe politieke, sociale en religieuze situatie van het Rome van de 17^{de} eeuw. De laatste levensgrote figuur die Bernini creëerde beeldt het liggende lichaam uit van de zalige Ludovica Albertoni die in haar laatste levensuren extatisch reageert op haar komende vereniging met het goddelijke in de dood. Het beeld was bedoeld als een eerbetoon aan de adellijke Ludovica die, nadat ze weduwe was geworden, haar leven had gewijd aan de armen in de wijken van Trastevere, de overzijde van de Tiber, en na haar dood het voorwerp was geworden van een bijzondere verering in de kerk van San Francesco a Ripa waar ze begraven ligt. Bernini laat het lichaam opgaan en als het ware verteren door de onbeheerste bewegingen van het marmer en het chaotisch spel van licht en donker. De relatie van de virtuoze uitdrukking van de bewegingen in het marmer met de diepe religieuze gevoelens van de oude Bernini is evident voor wie vertrouwd is met de beeldhouwer en zijn tijd. De hedendaagse beschouwer zal meegetrokken worden door het onmiskenbare gevoel van onrust dat aan de basis ligt van dit in pure materie uitgedrukte samenspel van onvoorspelbare bewegingen.

De Sculptura is de bundeling van een reeks beschouwingen over sculpturen, die kunnen leiden tot een inzicht in de beeldhouwkunst. Het zijn kunstwerken die hier en nu inwerken op onze geest en onze verbeelding zoals de ontelbare andere beelden en afbeeldingen die ons omgeven dat doen. Dat de beeldhouwkunst, meer dan elke andere kunstvorm, erin slaagt om ons te blijven boeien over de grenzen van tijd en ruimte heen, heeft te maken met het gegeven van de traagheid van het medium waardoor de inhoudelijke uitweidingen wegvallen en het beeld als een resumé van de werkelijkheid overblijft. Het is mijn overtuiging dat het

precies daarom mogelijk is om te schrijven over beeldhouwkunst in diezelfde geest van openheid naar een groter en onbevangen publiek, zonder voortdurend terug te vallen op de gebruikelijke conventies die de kunstwerken vaak eerder afsluiten dan toegankelijk maken.

Part I. — Het object

1. Materiaal en techniek

<i>Stuhl mit Fett</i> van Joseph Beuys	27
<i>Black Kites</i> van Gabriel Orozco	37
<i>De apostel Mattheus</i> van Michelangelo Buonarroti	49

2. Het gecomprimeerde object

<i>One and Three Chairs</i> van Joseph Kosuth	61
<i>Forme uniche della continuità nello spazio</i> van Umberto Boccioni.	73
<i>L'homme qui marche</i> van Auguste Rodin	87

3. Het uitgebreide object

<i>La Chapelle de Saint-Vincent</i> van Ann Veronica Janssens	101
<i>This is the show and the show is many things</i> en <i>Het deel 2</i>	113
<i>Everything For You</i> van Jan De Cock	125

Part II. — Het lichaam

4. Het lichaam als archetype

<i>Juggling Man</i> van Adriaan De Vries	135
<i>Dansende figuur</i> van de Harappacultuur	147
<i>De zes patriarchen van de Hossoschool</i> van Kokei	159

5. Het lichaam als uitdrukkingsmiddel

<i>Arch of Hysteria</i> van Louise Bourgeois	171
<i>Lotar III</i> van Alberto Giacometti	183
<i>Kleobis en Biton</i> van Polymedes van Argos	197

6. Figuratief/non-figuratief

<i>Le commencement du monde</i> van Constantin Brancusi	211
<i>Concetto spaziale, natura</i> van Lucio Fontana	225
<i>Untitled</i> van Robert Morris	235

Part III. — De relatie met plaats, tijd en realiteit

7. De relatie met de plaats

<i>Spiral Jetty</i> van Robert Smithson	247
<i>Gomateshvara</i> in Sravana Belagola	257
<i>Pietà Rondanini</i> van Michelangelo Buonarroti	269

8. De relatie met de tijd

<i>De sculpturen van het Parthenon</i>	281
<i>Diepe fontein</i> van Cristina Iglesias	293
<i>Merzbau</i> van Kurt Schwitters	303

9. De relatie met de werkelijkheid

<i>Porte-bouteilles</i> van Marcel Duchamp	313
<i>Terracotta figure</i> van Seyni Awa Camara	325
<i>Eat Death</i> van Bruce Nauman	337

Lijst van afbeeldingen	352
----------------------------------	-----

[Deel I.]

Het object

1. *Materiaal en techniek* — 2. *Het gecomprimeerde object* — 3. *Het uitgebreide object*

Elke creatieve daad begint met een idee, een concept en resulteert in een of andere vorm van materialisatie. Kunst als vorm van communicatie kan niet zonder het een, noch het ander. Welke soort van materialisatie er ook plaatsvindt, het eigene van de beeldhouwkunst is dat niet een illusie van de werkelijkheid wordt geproduceerd, maar een vorm van werkelijkheid zelf. Dat geeft aan de beeldhouwkunst letterlijk en/of figuurlijk haar gewicht en haar traagheid, wat Arturo Martini zo ontgoochelde. En wat geldt voor de materialen geldt evenzeer voor de gebruikte technieken die nodig zijn om die materialen vorm te geven. “Stuhl mit Fett” van Joseph Beuys en “Black kites” van Gabriel Orozco zijn uitgesproken voorbeelden van die materialiteit en techniciteit. “De apostel Mattheus” van Michelangelo toont aan dat materiaal en techniek geen losstaande eigenschappen zijn, maar dat ze inherent zijn aan wat een sculptuur kan betekenen, dat ze de sculptuur *zijn*.

Die vaststellingen zijn belangrijk omdat ze toelaten om, bij de poging om te omschrijven wat beeldhouwkunst is, tegelijk ook verder te geraken dan precies die materialen en technieken. Beeldhouwkunst is inderdaad meer dan het houwen van beelden,

maar heeft te maken met een manier om de werkelijkheid te benaderen. De sculpturen van Joseph Kosuth, Umberto Boccioni en Auguste Rodin kunnen dat elk op hun manier verduidelijken. Het zijn drie voorbeelden waar een gecomprimeerde, in een oogopslag te vatten vorm, de inzichten weergeeft van een individu in het geval van Kosuth, van een hele generatie bij Boccioni, en van de mens in zijn algemeenheid bij “L’homme qui marche” van Rodin.

Die eigen manier van de beeldhouwer om de werkelijkheid te benaderen heeft in recente ontwikkelingen geleid tot vormen van uit elkaar gehaalde, verspreide objecten zoals bij de sculpturen van Ann Veronica Janssens, Honoré d’O, Jan De Cock en vele anderen. Maar ook dat is de gecomprimeerde neerslag van een beschouwende blik op de wereld. Maar of het nu gaat over een uitbreiding van het object als een versplintering in de ruimte, zoals bij Ann Veronica Janssens en Honoré d’O, of als een ontwikkeling in de tijd, zoals in de tentoonstelling “This is the show and the show is many things”, of als een verspreiding onder het publiek zoals bij Jan De Cock, ook dat zijn de gecomprimeerde reflecties van een visie op de wereld.

“Stuhl mit Fett” Joseph Beuys

Op 9 februari 1968 voerde Joseph Beuys in Antwerpen, in de galerie Wide White Space van Anny De Decker en Bernd Lohaus, “Eurasienstab” op. Een indrukwekkende performance, zo getuigden de aanwezigen, die begeleid werd met speciaal voor de gelegenheid gecomponeerde orgelmuziek van Henning Christiansen. De actie zelf duurde 82 minuten en werd vastgelegd in een 20 minuten durende film. In 1987 bracht Anny De Decker een boek uit waarin deze performance wordt beschreven in woord en beeld, aan de hand van stills uit de film. [Fig. 8]

Beuys pakt de margarine uit en legt die op een hoop op de schouw. Hij raapt een ijzeren schoenzool op die tussen de met vilt omwikkelde pijlers op de grond ligt en bindt die vast aan zijn schoen. De magneet die aan de zool vastzat steekt hij in de borstzak van zijn vest. Hij neemt de ladder en plaatst die in een hoek. Hij vormt vethoeken. Hij neemt een eerste viltpijler en klemt die tussen vloer en plafond en hetzelfde doet hij met de overige drie pijlers. Hij neemt de “Eurasienstab” uit zijn hoes en beweegt die rond het licht. Hij gaat naar een plek in de kamer waar een vilten schoenzool ligt en houdt de ijzeren zool enkele minuten boven de vilten zool en ook ernaast. Hij draait zich een kwartslag om en zet de ijzeren zool dwars op de vilten zool. Hij neemt een klomp vet en drukt die in zijn knieholte plat. Hij wrijft met de koperen staf over de vier vilten hoeken, de een na de ander. Hij schrijft met krijt “Bildkopf – Bewegkopf ->” op de vloer. Hij maakt vreemde bewegingen met de handen. Beuys gaat terug naar zijn plaats en ontspant zich. Dan keert hij zich naar de wand met de handen op de rug en rust verder uit.²

Fig. 7 Joseph Beuys, *Stuhl mit Fett*, 1964 (h. 100 cm).





Fig. 8 Joseph Beuys, drie stills uit de film *Eurasienstab*, 1968.

Enkele jaren voordien, in 1964, had Beuys zijn “Stuhl mit Fett” gemaakt, een van zijn geassembleerde sculpturen die behoort tot de “vethoeken”-reeks. Daarmee wilde hij naar eigen zeggen de energie van het vet confronteren met de orde en de regelmaat van de rechte hoek. Het is dus vanuit de “Stuhl mit Fett”, een eenvoudige houten stoel met een klomp vet in de vorm van een hoek, dat achteraf de theatrale uitwerking tot een performance is ontstaan. Die liet ongetwijfeld een grote indruk na op de aanwezigen, zoals Anny De Decker getuigt, maar – zoals bij elk theatraal gebeuren – dan wel enkel voor de duur van de performance. Die mogelijkheid, om gedurende een welomschreven tijdsbestek een grote indruk te maken en de concentratie van de toeschouwer te monopoliseren, bestaat bij elke kunstvorm die zich in een bepaald tijdsverloop afspeelt zoals in het geval van een performance. De confrontatie is direct en wat zich afspeelt, is uniek en zal zich nooit op exact dezelfde manier herhalen. De beleving gebeurt op het ogenblik zelf en is daarna onherroepelijk voorbij. Maar wanneer de betekenis wordt geconcentreerd in een statisch object, zoals in het geval van de stoel die er gewoon staat, een sculptuur in de plaats van een performance, dan gaat het niet meer om die onmiddellijke beleving in een welbepaald en meestal vooropgesteld tijdsverloop. In de plaats komt een ander soort beleving. Door de dichtheid in betekenis van het statische beeld zal de beschouwer wat hij waarneemt eerder mentaal met zich meemenen en kan hij er steeds op terugvallen. Natuurlijk is er ook hier een directe beleving bij de eerste confrontatie met de sculptuur, maar het beeld laat zich door haar densiteit niet onmiddellijk kennen. Het beeld is er immers in al zijn materialiteit op een welbepaalde plaats en zal er steeds opnieuw zijn, op die plaats of een andere, dat doet er niet toe. Een actie, een podiumgebeuren, moeten we op het moment zelf beleven, een sculptuur geeft andere mogelijkheden.

Dat wordt duidelijk als we de beeldhouwkunst vergelijken met haar complete tegenpool, de dans, de meest directe van alle podiumkunsten. De aandacht van de toeschouwer wordt totaal opgeëist wanneer die een opeenvolging van bewegingen ziet gebeuren,

waarbij elke beweging onherroepelijk voorbij is zodra ze uitgevoerd is. Een stilzetten of terugdraaien in de tijd, en zelfs elke herinnering eraan is zinloos. Geen sculptuur kan op dezelfde dwingende manier de directe concentratie van de toeschouwer naar zich toe halen, maar zal juist wel in de herinnering, het voortdurende virtuele terugzien, op haar manier voortleven in de geest van de beschouwer, die er steeds kan op terugkomen.

Die theatrale ambities van Joseph Beuys die hij wilde tentoon spreiden in zijn acties hebben allicht te maken met het feit dat hij niet gewoonweg een beeldhouwer wilde zijn die zijn inzichten op een geconcentreerde manier in een beeld doorgeeft, maar dat hij een uitgebreider, een complexer geheel van inzichten wilde meedelen dat niet meer in één beeld samen te vatten valt. Zijn voornaamste bedoeling was om bij te dragen tot een verruimd kunstbegrip en om de toeschouwer te stimuleren om samen met de kunstenaar aan een “sociale plastic” te werken op de weg naar een betere samenleving. Zo verwijst hij met het begrip Eurasië, dat regelmatig opduikt en niet alleen in de actie “Eurasienstab”, naar de droom om het rationele en analytische denken van het westen te verenigen met de intuïtievare wijze van het oosten om de werkelijkheid te doorgronden. Het is immers aan de kunst om het wezen van de dingen en de samenhang te ontdekken. Joseph Beuys nam de positie in van een voortrekker die zijn publiek wilde overtuigen, en hij kon geen genoegen nemen met alleen maar het maken van sculpturen waarvan de betekenis meer open blijft.

We kunnen ons afvragen of de actie “Eurasienstab” dezelfde impact zou hebben gehad zonder “Stuhl mit Fett”. In de sculptuur wordt op een samengebalde manier verteld wat in de actie op een theatrale wijze wordt uitgewerkt. De confrontatie is er onopgesmukt. De gebruikte materialen, die het beeld maken tot wat het is, spelen ook in de acties de hoofdrol. De acties van Beuys hebben misschien wel zijn sculpturen nodig. Dat onderscheid tussen sculptuur en actie in het werk van Joseph Beuys wordt helaas vaak onduidelijk wanneer de materialen die ten

tonele werden gebracht tijdens de acties later los van de actie, dikwijls zonder meer, als autonome sculpturen worden getoond. Het zijn dan halfvergane relikwieën, meestal uitgesteld in wat ouderwets aandoende toon- kasten die, mits de nodige uitleg, natuurlijk wel iets vertellen over de symboolwaarde die Beuys aan de materialen meegaf in zijn acties: vilt staat voor warmte en isolatie, vet voor energie, koper geleidt die energie enzovoort. Maar die materialen belichamen geen sculptuur en liggen er daarom een beetje verweesd bij. Ze verwijzen wel naar iets, maar *zijn* het niet, zoals in het geval van de *echte* sculpturen.

Zelfs wanneer men de dwingende betekenis van Beuys’ materiaalgebruik niet zou kennen – wat onvermijdelijk het geval is bij toeschouwers die bijvoorbeeld geen weet hebben van zijn theatrale persoonlijkheid of dat bewust terzijde schuiven – dan nog blijft het zo dat “Stuhl mit Fett” gedetermineerd wordt door het materiaal waarmee het is gemaakt. Omdat vet nu eenmaal vet is, met zijn dichtheid en massa, zijn amorf aanvoelen van onvatbaarheid en onvastheid, zijn vastkleven op een bepaalde plaats enzovoort. De associaties zullen veelvuldig zijn en richtingen uitgaan die Beuys allicht niet zal vermoed, noch bedoeld hebben, maar die door het werk mogelijk worden gemaakt. Daarin ligt de potentie van het werk, meer dan in de dwingende verklaringen van Joseph Beuys zelf. Daarom is “Stuhl mit Fett” een belangrijk werk uit de recente geschiedenis van de beeldhouwkunst: omdat het toont hoe een sculptuur door haar materialiteit betekenis verkrijgt, niet noodzakelijk de betekenis die de beeldhouwer erin heeft gelegd, maar een open, vrije betekenis.

* * *

Het is duidelijk dat Beuys zich niets aantrok van de traditionele hiërarchie van materialen zoals die eigenlijk tot dan toe, tot voorbij het modernisme, bestond en dat hij op een eigengereide manier vet, vilt, koper enzovoort gebruikte. Maar hij bezwaarde de materialen wel met de symbolische betekenis die hij eraan hechtte, en die moeilijk open kan worden genoemd. Een fundamenteel



verschillende omgang met materialen vinden we terug bij zijn tijdgenoten in Italië van de Arte Povera-beweging, waarmee hij nochtans regelmatig geassocieerd werd. Zij hadden wél een volstrekt open en beweeglijke omgang met het materiaal. Marmer, metaal, papier, licht, woorden, geuren, warmte, vossen en rommel: het zijn allemaal – zoals de naam Arte Povera aangeeft – evenwaardige middelen om sculpturen mee te maken.

Een emblematisch werk dat duidelijk maakt hoe de kunstenaars omgingen met hun materiaal is “Struttura che mangia” (“Structuur die eet”) uit 1968 van Giovanni Anselmo [Fig. 9]: een krop sla wordt ingeklemd tussen twee blokken graniet. Twee totaal verschillende organismen worden tegen elkaar geperst: het keiharde, amorfe graniet en de weke en levende groente. Het is het eenvoudige verhaal van die twee materialen, en tegelijk een verhaal van rotten, verdwijnen, het voortdurend vernieuwen en *voeden* van het kunstwerk. Belangrijk is dat het materiaal dat de Arte Povera-kunstenaars gebruiken geen op voorhand vastgelegde betekenis heeft, maar bij elk werk opnieuw wordt gekozen

fig. 9 Giovanni Anselmo, *Struttura che mangia*, 1968 (h. 65 cm).



in functie van zijn eigenheid, en niet omwille van de persoonlijke betekenis die de kunstenaar eraan toekent.

Dat is mogelijk geworden omdat de keuze van materiaal niet meer vanzelfsprekend is. Brons of andere metalen, natuursteen, hout, terracotta (eigenlijk in deze hiërarchische volgorde) waren onaantastbaar als beeldhouwmateriaal, eenvoudigweg door hun duurzame aard. Vanaf de jaren 1950 komt er een haast eindeloze reeks kunststoffen bij en wankelt bovendien de notie van duurzaamheid. Is het wel zo vanzelfsprekend dat een kunstwerk het eeuwige bestaan moet ambiëren?

De keuze en het gebruik van al die verschillende materialen – traditionele en nieuwe – kan door iedere kunstenaar voor ieder werk telkens opnieuw worden bepaald. De materie wordt beladen met een symbolische betekenis, zoals in het geval van Joseph Beuys, of het wordt – het complete tegendeel – op een zeer concrete manier gebruikt, zoals bijvoorbeeld bij “The New York earth room” van de Amerikaanse land art-kunstenaar Walter de Maria. [Fig. 10] Dit

Fig. 10 Walter de Maria, *The New York Earth Room*, 1977. (h. 56 cm).



was de derde versie van het oorspronkelijke “Erdraum” in München uit 1968, en het werk is nog steeds te zien in Soho in New York. Meer dan een zuiver materiële beschrijving – 197 kubieke meter aarde op een oppervlak van 335 vierkante meter, 56 centimeter hoog en 127.000 kg zwaar – behoeft dit werk niet wanneer men er iets wil over meedelen. Uiteraard zal ook dit werk aanleiding geven tot velerlei interpretaties, maar die worden niet gedirigeerd door de kunstenaar. Dat was in het geval van Beuys ondenkbaar, tenminste wat de Aktionen betreft.

Joseph Beuys zelf was de eerste commentator bij zijn werk, en provoceerde de interpretaties van zijn publiek door zijn positie als docent in een kunstschool en zijn goeroeachtige levensstijl. Wat decennia later onnodig is gebleken omdat een sculptuur zoals “Stuhl mit Fett” overeind blijft zonder persoonlijke mythologieën en gedicteerde interpretaties. Maar allicht is het niet te verwonderen dat er uiteindelijk weinig zuiver autonome beeldhouwwerken van Beuys bestaan, werken die meer zijn dan herinneringen aan acties en optredens. Hij had meer nodig, een meer uitgewerkt programma om zijn publiek te overtuigen van zijn

Fig. 11 Sol Lewitt, *Incomplete Open Cube*, 1974. (h. 105,5 cm).

boodschap dan wat mogelijk is met het statische, traag en geduldig tot stand gekomen materiële object van een sculptuur.

Maar of het materiaalgebruik nu symbolisch of concreet is, ten slotte zijn er geen beeldhouwers die helemaal geen belang hechten aan de materiële aspecten van hun werk. Zelfs in het geval van de minimal kunstenaars, zoals bijvoorbeeld Sol LeWitt, die zonder schroom zijn eerder uit hout gemaakte sculpturen in een later stadium van zijn loopbaan, op het moment dat hij het zich financieel kon veroorloven, liet hermaken in gelakt aluminium. [Fig. 11] De afstandelijke houding van de minimal kunstenaars ten overstaan van het object manifesteerde zich in vele opzichten, maar vooral in de keuze en de behandeling van de materialen. Steeds gaat het over materialen zoals die in de industrie gebruikt worden en die trouwens, in het geval van Sol LeWitt, Robert Morris en nog anderen, tot kunstwerken werden geassembleerd in industriële constructieateliers. Maar zelfs in dat geval is het door het materiaalgebruik dat de minimal kunstenaars hun verhaal meedelen. Precies die houding ten opzichte van het materiaal was voor hen een sculpturale manier om hun verhaal te vertellen. Ze wilden het object zo oninteressant mogelijk maken, het van elke symbolische betekenis ontdoen, om er andere eigenschappen bij te betrekken, zoals de ruimte omheen het object. Net zoals Sol LeWitt verklaarde dat hij steeds maar weer de kubus als vorm gebruikte omdat die zo oninteressant was, was ook zijn onverschillige houding ten opzichte van het materiaalgebruik doelbewust. Het was een van de sculpturale strategieën van de minimal kunstenaars om hun doel te bereiken, zoals we verder zullen zien.

Zelfs al wordt niet elk werk in die mate gedacht vanuit het materiaal zoals dat bij Joseph Beuys en de Arte Povera-kunstenaars het geval was, dan nog is het duidelijk dat zonder dat materiële aspect van welke aard ook, geen sculptuur kan bestaan.