

De kunst om niet in beeld te staan / Jurriaan Benschop

Door Schilders Ogen/ From Painter's Perspective, 2010

(English version below)

Bij de uitnodiging om een inleidend stuk te schrijven over een tentoonstelling met 32 schilders loert direct een aantal gevaren. De grootste daarvan is wel om het werk van alle schilders aan elkaar te rijgen en een samenhang te suggereren die er niet werkelijk is. U kunt gerust zijn, dat gaat hier niet gebeuren. De inzet van deze tekst is om de tentoonstelling in te leiden, om zin in schilderijen te krijgen en enkele handvaten te geven voor een gesprek over schilderkunst. Slechts een aantal schilders wordt daarbij genoemd.

Door schildersogen zou kunnen worden opgevat als een doorsnee van wat er in Nederland geschilderd wordt. Ook al is het geen representatieve doorsnee, toch geeft de veelheid aan houdingen een indruk van het schilderklimaat in Nederland. De keuze is gemaakt door drie schilders (zelf ook deelnemers) die benieuwd waren naar het werk van vakgenoten. In eerste instantie hebben ze geestverwanten uitgenodigd en vervolgens ook schilders die ze graag beter wilden leren kennen. Het ging hen om schilderijen die ze bij elkaar wilden brengen in een tentoonstelling. En om een type tentoonstelling dat ze te weinig zien in de kunstinstellingen.

Op mijn beurt was ik benieuwd naar het werk van de drie initiatiefnemers en zocht hen en enkele andere schilders op in hun atelier. De tentoonstelling ontvouwde zich voor mij als een mogelijkheid om nieuwe schilders te ontdekken en als gelegenheid om een idee te krijgen van de context waarin schilders in Nederland werken. Ik hoop daarbij, en in dat licht is deze inleiding geschreven, dat de tentoonstelling een flink gesprek op gang brengt. En met flink bedoel ik een stevig kunstkritisch gesprek, want daar ontbreekt het aan. Enerzijds vraagt dat van kijkers en critici de inspanning om zich in de zienswijzen van de kunstenaars te verplaatsen en zich goed te informeren. Anderzijds vraagt het de nodige distantie zodat met een onbevangen blik kan worden gekeken naar wat er op zaal wordt getoond. Het zou daarbij helpen als het gesprek nu eens niet over de vermeende renaissance of achterhaaldheid van het medium schilderkunst gaat, maar over concrete werken die je op de tentoonstelling kunt zien. Is het een goed schilderij of niet? Houdt het zich staande, naast het werk van dertig collega's? En wie doen er over dertig jaar nog mee, wie maken er kans het wereldpodium te bespelen? Zulke vragen. Hard maar fair.

Vaak wordt in de krant 'actualiteit' van kunstenaars verlangd en die wordt dan getoetst aan de onderwerpen die in een schilderij worden aangesneden. Die benadering reduceert kunstwerken tot een wat oppervlakkige dimensie: een beeldmotief of verhaallijn die herkend kan worden. En dat terwijl schilderkunst nou juist iets is dat niet perse ergens over hoeft te gaan. De vraag naar actualiteit is er een die vooral journalisten zorgen baart. Die immers, leven van actualiteit en van de waan van de dag. Maar van kunstenaars mag iets anders worden verwacht, distantie bijvoorbeeld ten opzichte van het actuele. En vermogen tot verbeelding. Of een verhoogd bewustzijn van hoe er gekeken en geduid wordt. Expertise in waarneming. Daar zijn vele mogelijkheden.

Nu is een inleiding niet de beste plek om kunstkritiek te bedrijven, hoe verleidelijk dat ook is. Nog los van de vraag of het hoffelijk zou zijn jegens degenen die me hebben uitgenodigd, is het praktisch niet mogelijk de tentoonstelling hier kritisch te bespreken. Ik heb haar namelijk nog niet gezien. Weliswaar kon ik her en der schilderijen zien en kende ik het werk van anderen al, maar het werkelijke kijken, beleven en vergelijken op zaal, met alle werken samen, dat moest nog plaatsvinden toen ik dit schreef. En daar gaat het om. Daarvoor ga je naar een tentoonstelling; om te zien hoe posities en combinaties die op papier en in gedachten interessant zijn, in de praktijk uitwerken. Wat levert het op, deze combinatie van schilderkunstige posities? Ik hoop het in de krant te kunnen lezen. Als aanzet voor een gesprek noem ik hier een paar zaken die me, kijkend naar het werk, opvallen of bezighouden. Het gaat me daarbij niet om het uitlichten van specifieke of geliefde kunstenaars, maar eerder om bepaalde 'kritische kwesties' die bij meerdere schilders een rol spelen, ook als ik ze aan de hand van slechts enkelen bespreek.

Klaas Kloosterboer zei in een ateliërgesprek eens: "Het ego moet niet in de weg zitten. Je moet niet zelf voor het werk gaan staan". Dat was een mooie zin, die me deed beseffen dat kunstenaars regelmatig wel zelf in beeld gaan staan. Kloosterboers waarheid was in ieder geval van toepassing op zijn eigen werk, dat minimaal, precies en gebalanceerd is. Ik zie vrijheid en dynamiek in zijn schilderijen, die overigens vaak meer sculpturen zijn, of installaties met schilderkunstige ingrediënten. Er is daarin iets opgelost. En dat 'iets', dat is onder andere de kunstenaar zelf, met al wat hij op zijn lever heeft. Ik stel me een emotioneel turbulent proces voor dat vooraf gaat aan de werken. Maar wat je vervolgens te zien krijgt is niet die turbulentie maar de transformatie daarvan. Dat is waarom zijn werk, ook al schuwt het de agressie of lelijkheid niet, altijd ook een licht karakter heeft. Er is iets in opgelost, of je bent als toeschouwer getuige van dat oplossen. In hoeverre voel je, als je naar een schilderij kijkt, de aanwezigheid van degene die het gemaakt heeft? En doet die aanwezigheid het werk goed, of is het een teveel of een sta-in-de-weg? Het is een kwestie die ook in de literatuur een rol speelt, waar de schrijver als verteller prettig of juist hinderlijk aanwezig kan zijn. Waar die zich neutraal of pontificaal kan opstellen. De een schrijft gewichtig, de ander formuleert losjes of neutraal.

Micha Patiniott thematiseert in meerdere schilderijen het werk van de schilder en laat daarbij de illusionistische mogelijkheden van het medium met vlotte hand de revue passeren. Zijn levendige verbeelding en oog voor het absurde

helpen daarbij, maken de schilderijen scherp en soms ook grappig. De manier van schilderen is nerveus. Nu zijn kwinkslagen in een schilderij niet zonder risico, humor verjaart makkelijk en als de kunstenaar al te bewust grappig wil zijn, kan dat als maniërisme gaan werken. Maar Patiniott laat zich door dat gevaar niet afschrikken, en zolang zijn focus op de problematiek van het schilderen ligt, en niet op effect, is daar ook geen reden toe.

Bij Eva Räder is het handschrift waarin geschilderd wordt deel van de inhoud en 'persoonlijkheid' van het werk. Haar schilderijen sluiten aan op de expressionistische traditie. De beslistheid of aarzeling in lijnvoering en toets zijn bepalend voor de inhoud. De kunstenaar paart een stoere en grove manier van schilderen, die in de jaren tachtig als Duits en mannelijk bekend stond, aan een gevoelige en suggestieve manier van werken, die kwetsbaarder overkomt. Dit laatste lijkt het expressionisme te temmen en daarin wordt haar werk 'eigen'. De presentie van de kunstenaar lijkt het werk in dit geval goed te doen.

De vraag hoe expliciet of letterlijk een kunstwerk moet zijn kan aan veel schilderijen worden gesteld. Kijk je naar een beeld waarin veel al gedefinieerd is, of zit er ruimte in, waar bijvoorbeeld poëzie kan vrijkomen, of waar de toeschouwer een actieve rol in de verbeelding krijgt? Een zekere beheersing en terughoudendheid kan daar een kwaliteit zijn. Daaraan vast zit ook de vraag of de schilder op het juiste moment is opgehouden. Het gebeurt dat kunstenaars te lang doorschilderen en daarmee soms zelfs werk vernietigen. Wat op een tentoonstelling een evidente zaak lijkt, namelijk dat de schilderijen af zijn - niet te weinig, niet te veel, maar precies goed - dat is in het atelier vaak nog maar de vraag.

In het werk van Harm van den Berg is er meestal sprake van 'iets met natuur', een landschappelijke setting of een bloemmotief, dat met esthetisch genot is geschilderd. Daar doorheen speelt vervolgens een verstorende kracht, iets dat de natuur kapot maakt of de romantische ervaring ervan ondermijnt. De natuurbeleving is hier gespleten, enerzijds bewonderend, esthetiserend, anderzijds juist daarvan weg. Wat bij dit alles een rol speelt is dat de tafereel eigenlijk maar half zijn gedefinieerd. Er is evenveel buiten beeld gelaten, onbenoemd gebleven of overschilderd, als dat er als onderwerp is ingevuld of vastgelegd. En in dat onbepaalde kan de frictie, die ik als inhoud van het werk zie, tot werking komen.

Soms vraag ik me bij schilderijen af in hoeverre de voorstelling er eigenlijk toe doet. In kritieken wordt die doorgaans erg serieus genomen, terwijl er toch veel schilderijen zijn waarin het beeldmotief niet meer dan een aanleiding is. Een loopplank waarover je het schilderij in kunt, maar die niet perse naar de essentie ervan leidt.

Bij Frenk Meeuwse zie je in varianten hoe iemand voor de buis een bord spaghetti zit te eten. Of nee, er wordt gegeten, maar de eter zelf komt niet in beeld. Het is eigenlijk de kijker die hier een bord krijgt voorgeschoven en plaats neemt voor het beeldscherm. Het werk bestaat uit een blok van negen vellen, met verschillende varianten van hetzelfde tafereel. Door de herhaling gaat de aandacht naar het 'hoe' van de voorstelling, naar de behandeling van verf, naar de witte achtergrond waarop de voorstelling tot leven komt. Hoe de spaghetti op de vork zit, welke vaart het motief heeft, hoe het soms op kalligrafie of abstractie lijkt en vervolgens weer pasta wordt. Vorm die twijfelt over wat ze precies voorstelt, of die voor meerdere lezingen openstaat, daarin zit de dynamiek van dit schilderij. Intussen gaat het er ook om een alledaags moment van 'beeld-eten' te pakken.

Meerdere schilders haken in op een bestaande beeldrealiteit en reageren daarop. Hun hoofdinteresse en fascinatie is de waarneming. Ze reageren op foto's en film, abstraheren beeldmotieven, vergroten uit, verdraaien of herorganiseren een beeld. Arnout Killian vindt, als hij benauwende, lege of wat hij noemt 'duffe' ruimtes schildert, in perspectief en ruimtebehandeling de specifieke kwaliteiten die de schilderkunst te bieden heeft. Daarmee namelijk wordt het gekozen beeldmotief tot iets anders dan de foto die eraan vooraf ging. Ook bij Arjan van Helmond gaat het om interieurs die eerst op foto zijn waargenomen. Voor hem is de (kunstmatige) lichtwerking een bij uitstek schilderijmatig motief. Verder speelt het standpunt een belangrijke rol; door bijvoorbeeld in een kamer een blik op de grond te kiezen, kleurt hij de atmosfeer. Terwijl bij Killian het onpersoonlijke karakter van de ruimtes onaangenaam wordt opgevoerd, wordt bij Van Helmond het persoonlijke van de interieurs dik aangezet, zodanig dat je het gevoel hebt dat er 'een smaak' tentoon wordt gesteld. En dan bedoel ik in dit geval niet die van de schilder. Ook Sarah Verbeek heeft een bijzonder gevoel voor wat in schilderkunst, en alleen in schilderkunst, mogelijk is als het gaat om perspectief of ruimtewerking. Paradoxaal genoeg ontstaan haar energieke en kleurige abstracties uit interesse in zaken die je eigenlijk niet kunt schilderen, zoals beweging of zwaartekracht. Zij zoekt de grens van wat schilderijmatig mogelijk is als trigger.

Een ambivalent geval van expressie geeft het werk van Rezi van Lankveld te zien. Zij schildert kleine panelen waarop vlekken, bewegingen en uitlopers van verf zijn te zien. Het is expressief, maar in abstracte en niet in persoonlijke zin. Klopt het woord expressie dan nog? Van Lankveld lijkt meer als de vertolker van het schilderij op te treden, dan als schepper. En dat vertolken heeft in haar geval iets geheimzinnigs, omdat het ongedefinieerd maar tegelijk toch precies is. Er kan enige figuratie worden ontdekt, een oog of gezichtsuitdrukking, maar die is dynamisch en verdwijnt even snel ook weer in de waarneming. Wat blijft zijn mogelijkheden.

Hier komt Kloosterboers credo weer om de hoek, want dit werk functioneert alleen als de kunstenaar als het ware oplost in het proces, en niet voor het beeld gaat staan. Je vraagt je af wie of wat er nu eigenlijk aan het schilderen is. Het werk biedt ook een mooie uitdaging aan degenen die van kunst het actuele verlangen of (bemoedigen met) een concreet onderwerp. Want

feitelijk zie je hier het schilderen zelf. Het aan-het-schilderen-zijn. En het zou teveel zijn om te zeggen dat het ergens over gaat. Als dat niet wonderlijk is.

The art of not getting in the way / Jurriaan Benschop

Accepting an invitation to write an introduction to an exhibition of the work of thirty-two painters courts several dangers. The greatest of these is the temptation to mention all the artists one after another and suggest a commonality between them that does not actually exist. You may be relieved to hear that I have no intention of doing so. My aim is rather to introduce the exhibition, to cultivate the enjoyment of painting and to offer some pointers for a discussion about the medium. Only a few of the artists will be mentioned here.

From A Painter's Perspective may be regarded as a cross section of painting in the Netherlands. Perhaps it is not a fully representative one, but the diversity of approaches does give a good impression of the current painterly climate. The participating artists were selected by three painters (themselves also participants) who wondered what their colleagues were up to. They started by contacting kindred spirits, and then expanded to include painters whose work they wished to know better. Their focus was on combining the paintings of different artists, so creating an exhibition of a kind that is too rarely seen in established art institutes.

I was curious for my part about the work of the three initiators themselves, and I paid studio visits to them as well as to a few other painters. The exhibition unfolded before me as an opportunity to discover new painters and to learn more about the context in which painters work in the Netherlands. I also hoped that the exhibition would stimulate a lively debate, and it is in that light that this introduction is written. By lively, I mean a robust art-critical discussion; for such a discussion is lacking today. On the one hand, it requires spectators and critics to empathize with the outlook of the individual artists and thus to be well informed. On the other, it implies taking a certain distance, observing the exhibition with an unprejudiced gaze. It would help to avoid the all too familiar theme of the supposed renaissance or obsolescence of painting as a medium, and instead concentrate on the actual work exhibited. The kind of questions we must ask are, is this a good painting or not? Does it stand up to scrutiny alongside the work of thirty other painters? Which of the artists will still be part of the scene in thirty years time? Who among them has some prospect of reaching a worldwide audience? Questions like those: hard but fair.

Newspaper reviews often expect painters to have a "contemporary" relevance and accordingly assess them in terms of the subject matter of their paintings. Yet this approach reduces works of art to a rather superficial level, that of a recognizable representation or a narrative. Isn't painting meant to be an art form that isn't necessarily about anything?

The requirement of relevance is one that is especially dear to journalists. They thrive, after all, on contemporary issues, on the latest thing. Of artists, however, we may expect something different - a detachment, say, towards prevailing trends. They are supposed to have a capacity for imagination, or an elevated sensitivity to how we can view and explain things. You could call it an expertise in perception. It is an area of countless possibilities.

An introduction is not of course the best place to conduct art criticism, tempting though that may be. Quite apart from the question of politeness towards those who invited me, it is practically impossible for me to discuss the exhibition critically because I haven't seen it yet. Admittedly I have had the opportunity to see a few of the paintings and I am already acquainted with the work of some of the artists. But really looking, really absorbing and comparing the paintings as they hang in the gallery, taking in all the work together, has not taken place at the time of writing. And that matters. That is why you go to an exhibition - to see how artistic positions and combinations that look interesting on paper or in theory stand up in practice. What are the results of this particular combination of painterly positions? I hope to read about it in the papers.

To set the discussion going, I would like to mention a few points which strike me or occupy me in some of the works I have already seen. It is not my purpose to highlight specific or favourite artists, but to shed a broader light on certain critical questions that apply to many artists even though I discuss them in relation to a few.

Klaas Kloosterboer once made an interesting point when I visited him in his studio. "An artist's ego mustn't get in the way. You mustn't go and stand in front of your own work." It made me realize that artists all too often place themselves in the picture. Kloosterboer's concern was apparent at least in his own work, which is minimal, precise and balanced. I am struck by the freedom and dynamism of his paintings, which are incidentally more like sculptures or like installations with painterly ingredients. Something gets resolved in that work; and the "something" is among other things the artist himself, all the issues that preoccupy him. I can picture a process of emotional turbulence leading up to the work, although what we get to see is not the turbulence but its transformation. That is why his work, which is not wholly devoid of aggression or ugliness, always has a certain lightness. Either something is resolved, or we are witness to a process of resolution.

When we look at a painting, to what extent can we feel the presence of the person who painted it? And if we perceive it, is that presence beneficial to the work or is it detrimental? This is also a question in literature, where the visibility of the author

may enrich the narrative or may be a distraction; where he may take a objective or a pontificating stance. One author may be heavy-handed while another uses a lighter, less coercive touch.

Micha Patiniott takes the business of the painter activity as his theme in several paintings, demonstrating with his brisk brushwork a whole range of illusionistic possibilities of the medium. His lively imagination and his eye for the absurd aid him in this endeavour, so that the paintings are sharp-witted and sometimes funny. His painterly hand has a nervous energy. Witticisms in painting are not without risk; humour is soon dated and if the artist deliberately tries to be funny it can turn into mannerism. But Patiniott does not fear this hazard, and, as long as the focus remains on painterly problems rather than on mere effect, he has no reason to do so.

For Eva Räder, the painterly handwriting forms part of the content and personality of the work. Her style has roots in the expressionist tradition. Decisiveness or hesitation in the drawing or in the touch are decisive for the content. The artist couples a bold, rough way of painting - of the kind that in the Eighties was considered German and virile - with a sensitive, suggestive manner which comes across as more vulnerable. That vulnerability appears to temper the expressionism and it is this that makes her work personal. In this case the presence of the artist seems to work well.

The question of how explicit or literal a work of art should be is one that may be asked of many paintings. Are you viewing an image in which much has already been defined, or is space left for something like poetry to emerge? Can the spectator play an active role in establishing the imagery? A certain restraint or modesty can be a valuable quality in a painter. In this connection, there is the question of whether the artist has stopped at the right moment. A painter can ruin a work by working on it too long. In an exhibition it may seem obvious to us that the paintings are finished - not too little, not too much, but just right - but in the studio there is much less certainty about when the moment has been reached.

The work of Harm van den Berg normally relates in some respect to nature. It may be a landscape setting or a floral motif, both painted with aesthetic gusto. Yet a disruptive force intrudes, ruining the natural quality or undermining the romanticism. The experience of nature has a duality here: on the one hand it is admiring and aesthetic, but on the other quite the opposite. Playing a part in all this is the partly-defined character of the scenes. As much remains out of the picture, still unstated or overpainted, as is filled in or established as a subject. It is this indefiniteness that makes room for the friction which, to me, is the actual content of the work.

Sometimes I wonder how much representation actually matters in painting. Critiques normally take it seriously, even though there are many paintings in which the subject matter is no more than a starting point - a gangplank you can traverse to enter the painting but which does not necessarily reveal its essence.

Frenk Meeuwse shows us a series of variants which depict someone sitting watching television eating a plate of spaghetti. Although, to be precise, we see the spaghetti being eaten although the diner himself is not visible. In effect it is the spectator who is served a plate of spaghetti and seated before the TV set. The work consists of a block of nine sheets showing different variants of the same scene. Repetition has the effect of drawing our attention to how the subject is rendered: to the treatment of the paint and to the white background against which the scene comes to life. We note how the spaghetti hangs from the fork, the rapidity of the gestures and how the lines waver between calligraphy or abstraction and mere pasta. Form which vacillates over what it represents or which is open to multiple interpretations - that is where the dynamic of this painting lies. At the same time, the work succeeds in capturing the prosaic ritual of the TV dinner, of consuming food and image at the same time.

Several of the painters take advantage of existing real-world imagery and react to it. Their main interest and fascination is for perception. They respond to photos and film, they abstract their subject matter, and they may enlarge, distort or reorganize an existing image. When Arnout Killian paints claustrophobic, empty or "dull" interiors, he reveals the specific qualities that painting has to offer for perspective and the representation of space. The subject thereby turns into something more than a photo chosen as the basis for a painting. Arjan van Helmond, too, is occupied with interiors found in photographs. Light, for instance the artificial light of the photoflash, is the primary subject of his painting. The viewpoint taken also plays an important part; he colours the atmosphere, for example, by drawing attention to the floor of a room. While Killian accentuates the unpleasantly impersonal character of his interiors, Van Helmond exaggerates their individuality to the extent that we feel we are viewing the product of someone's personal taste; and I do not mean the taste of the painter. Sarah Verbeek similarly has an exceptional feeling for what is possible in painting, and painting only, when it comes to perspective or spatial effect. Her vigorous, colourful abstractions paradoxically arise from things that in theory cannot be painted, such as movement or gravity. She seeks her trigger in the boundaries of the possible in painting.

An ambivalent case of expressionism is to be found in the work of Rezi van Lankveld. She creates small panels with dabs, gestural strokes and runs of paint. It is expressive, but in an abstract rather than a personal way. Is the word expression still applicable? Van Lankveld seems to act more as the interpreter of the painting than as its creator; and that interpretation has something mysterious in her case because it is undefined yet precise. A trace of figuration - an eye or a facial expression - is discernable here and there but it is dynamic and ephemeral in our perception. Possibilities are all that remains.

Kloosterboer's credo is applicable here, for this work functions only when the artist dissolves as it were into the process and avoids getting in the way of the picture. We are forced to wonder who or what has created the painting. The work is also a pointed challenge to those who insist on art having (or concerning itself with) a concrete subject. To say that the work is about something would be going too far, improbable though that may seem.