

De Visuele Compositie van de Plaats

Christophe Van Eecke

Hoe groot is een plaats? Zo groot als mijn blikveld? Een kamer? Of zo groot als de kleinste cel van een organisme? Is een plaats een punt? Of heeft ze omvang? Is er plaats in de plaats? Omvat een plaats het perifere blikveld? Is mijn plaats beperkt tot de ruimte die ik inneem met mijn lichaam? Tot de ruimte waarnaar ik kan uitreiken met mijn handen? De ruimte die ik kan zien? Is deze kamer een plaats? En de ruimte buiten het raam, maakt die deel uit van de plaats? En zo ja, hoe ver? Zo ver als mijn handen reiken of zo ver als mijn blik reikt? En een lichaam dat zichzelf streelt, raakt dat een plaats aan op de huid? Of is de plaats van het lichaam de ruimte van de roes? En waar eindigt die? Waar is die plaats na het orgasme? En twee lichamen die elkaar aanraken? Omcirkelen zij een plaats? En wat is die plaats? De leegte van het verlangen? En is de wereld om die lichamen heen ook een plaats? Maar ruimte rond een kern, is dat niet de antithese van een plaats? Is een plaats niet veeleer iets dat kan worden omringd en dus begrensd? Deze vragen confronteren ons met de onmogelijkheid om een plaats geografisch of geometrisch af te bakenen. Een plaats ruimtelijk bepalen, is bijna onmogelijk. Een plaats is dan ook geen locatie, maar een beleving. *Mijn plaats is de ruimte in de wereld waar ik me thuis weet.* Plaatselijkheid is een vorm van geborgenheid, het is in-de-wereld-zijn, en dat betekent: in relatie staan tot je omgeving. De omgeving waarop ik betrokken ben, is mijn plaats. Ze is elastisch, want ze krimpt in als ik de gordijnen sluit en rekt open als ik de deur uitga. Als de wereld mij vreemd wordt, als ik word bevangen door claustrofobie of het onbehagen van een bevreemdende vijandigheid in de muren of de struiken om mijn heen, ben ik ontheemd. Dan is de omgeving niet langer mijn thuis en ben ik er niet langer op mijn plaats. Dan wordt mijn plaats gereduceerd tot haar elementairste vorm: een wijkplaats in mezelf waarin ik beschutting zoek voor de wereld. Plaats is dan ook geen ruimte. Een plaats is de relatie van een bewustzijn tot zijn omgeving. Het is een bevindelijkheid. Een plaats is waar men zich aanwezig weet.

Het standpunt van de plaats

Kunstenaars hebben verschillende technieken en instrumenten ter beschikking om een plaats te componeren in een kunstwerk. De meest elementaire is het **standpunt** dat ze innemen. Bonnard werd door de ziekte van zijn echtgenote Marthe meer dan twintig jaar lang aan het echtelijk huis gekluisterd. Gedwongen binnenshuis te werken, ontdekte hij de eindeloze mogelijkheden van een beperkte ruimte. Bijzonder treffend is de reeks schilderijen die Bonnard in de badkamer maakte. Omwille van haar gezondheidstoestand moest Marthe zeer veel baden nemen. Bonnard heeft haar steeds weer geschilderd in bad, bij het afdrogen, bij het uitkleden. In een aantal doeken, met name in een indrukwekkende reeks van drie late *Baignoires*, reduceert Bonnard de badkamer zelf bijna tot een abstract spel van kleuren en vormen. Wat opvalt in de badkamerscènes is de manier waarop Bonnard stelselmatig het perspectief vervormt. Hij schildert vanuit vogelperspectieven of van op afstanden die onmogelijk lijken binnen de fysieke ruimte van een kleine badkamer. Kepler zou ooit hebben beweerd dat lineair perspectief schilders blind maakt omdat het een onnatuurlijke manier van kijken is. Het gefocuste blikveld van een menselijk oog bestrijkt slechts een hoek van ongeveer negentig graden. Daaromheen ligt echter het perifere blikveld dat constant verschuift door de beweging van onze ogen. Dit perifere gebied bestrijkt een veel ruimere hoek. Bonnard laat in zijn badkamerscènes stelselmatig het lineair perspectief los om te schilderen zoals wij kijken. In plaats van, zoals in een lineair perspectief, enkel weer te geven wat binnen het veld van onze focus valt, schildert hij de reële beleving van het kijken, de

manier waarop het oog door de ruimte dwaalt op zoek naar saillante inhaakpunten. Bonnard probeert de natuurlijke, spontane blik weer te geven. Dit betekent dat hij soms ook zelf perifeer in beeld komt. Terwijl Marthe zich afdroogt, zien we zijn naakte been of zijn weerspiegeling in de spiegel. In *Le Grand Nu jaune* (1938-40) drijft hij de intimiteit van zijn blik tot het uiterste. Het lichaam van Marthe is er bijna tot een karikatuur gereduceerd. Vooraan in beeld schildert Bonnard echter een wit vierkant dat met rode vegen is doorkrast. Twee rozige vlekken zijn aan twee hoeken van dit vlak bevestigd. Volgens de kunstenaar Eric Fischl heeft Bonnard hier zijn eigen handen geschilderd die een gebruikt maandverband van Marthe vasthouden. Een interpretatie die strookt met de beweging van Marthe, die zich aan haar intieme hygiëne lijkt te wijden.

Bonnards eindeloze herinterpretatie van de vertrouwde kamers waarin hij leefde, toont aan hoe verbazingwekkend veelvormig een alledaagse ruimte wordt als men er met een zoekende blik naar kijkt. Zelfs de meest banale ruimte is een spel van vormen, kleuren en licht, van lijnen en vlakken die samen een perspectief vormen dat wisselt met elke beweging van de persoon die zich door die ruimte beweegt. Waar deze vaststelling Bonnard naar een radicaal subjectieve manier van schilderen bracht, kan evenwel ook de omgekeerde beweging worden gemaakt. Dan kan men de plooibaarheid van de ruimte net reduceren tot een abstract vormenspel. Dit is de manier waarop Frank Lenferink de ruimte vorm geeft in een schilderij van een slaapkamer (2007). Het doek biedt ons een frontaal zicht op een tweepersoonsbed met de perfecte symmetrie van twee hoofdkussens en twee leeslichtjes boven het hoofdeind. Lenferink heeft heel nadrukkelijk een onnatuurlijk frontaal standpunt uitgekozen dat de objecten in de ruimte tot bijna abstracte vormen reduceert: in plaats van op ooghoogte neer te kijken op het bed, zit het standpunt ervoor gehurkt en registreert met een egale onverschilligheid de loutere geometrie en kleur van haar vormen. Alles is gestileerd in totale frontaliteit, zelfs de gradaties van het licht uit de nachtlampjes is weergegeven in een geometrische trechter van verzwakkende lichtlijntjes. Wat in realiteit misschien een banale ruimte is, krijgt vanuit dit perspectief een esthetisch ritme dat ons pas opvalt als we inderdaad de moeite nemen om een ongewoon standpunt in te nemen. Een banale plaats krijgt visuele betekenis en wordt in die zin paradoxaal gepersonaliseerd door haar abstract te maken. Weinig plaatsen zijn immers uit zichzelf abstract (tenzij ze reeds vooraf ontworpen zijn met de bedoeling een abstracte ruimte te vormen). Het is de interventie van de mens die de plaats construeert tot een geografie van het onverwachte.

In het werk van Patrick Vanden Eynde zorgt het standpunt voor speelse effecten. *Out of the sun, into the cool* (2005) suggereert in de titel al de luxueuze ontspanning aan de rand van een zwembad in de tropen. Maar in plaats van een zomers tafereel toont het doek ons enkel een hoek van een zwembad aan de rand van het schilderij. Het grootste deel van het beeld wordt ingenomen door de woekering van enigszins kunstmatig uitziende tropische planten. Zo ontstaat het gevoel dat we het zwembad vanuit de struiken begluren, hoewel er helaas geen baders te zien zijn. Maar de gulzige luxe van de titel herhaalt zich ook in de textuur van het beeld, dat zwelgt in een overdaad aan merkwaardige flora die het blikveld vult. We zitten te dicht op het groen om een pittoreske of idyllische natuur waar te nemen. Het beeld is integendeel bedrukkend druk. Bovendien schort er iets aan de schaalverhoudingen. De veldbloemen rechtsonder in beeld zijn te groot in verhouding tot de palmstruik ernaast. En het zwembad ligt niet alleen in een onnatuurlijk perspectief gekanteld, het is ook te klein afgebeeld in relatie tot de reële afstand tussen voor- en achterplan. Hierdoor creëert Vanden Eynde als het ware een pastiche van de blik van Bonnard. Ook Vanden Eynde vult het beeld met wat we werkelijk zien, en niet met een lineair perspectief. Wie een zwembad vanuit de struiken begluurt, ziet vooral het groen om zich heen en slechts tussen spleten en kieren door het eigenlijke object van zijn belangstelling. Maar Vanden Eynde styleert dit beeld en maakt het door en door kunstmatig. Uit de zon en in de schaduw is er enkel de absurditeit te zien van

een perifeer landschap dat ons doorgaans ontgaat. De gekantelde hoek van het zwembad suggereert de koortsachtigheid van de glurende blik of de trilling van door zweet geteisterde ogen: een blik die zijn zien niet volledig coördineert en dus een groteske parafrase van de wereld waarneemt. De verfdruppels die als druipers door het beeld glijden, benadrukken op een paradoxale manier de kunstmatigheid van de hele constructie. *Out of the sun, into the cool* is gelikt, door en door exotisch en kunstmatig. De druipende verf vloekt met het *high concept* van het beeld en herinnert aan de druipers in de doeken van de abstract expressionisten. Andy Warhol liet bewust dergelijke druipers over zijn vroegste Pop Art-schilderijen glijden om zo de artistieke mode van het Abstract Expressionisme na te apen. Zonder druipers kon een schilderij geen kunst zijn: druipers zijn immers de sporen van de expressieve scheppingsdaad. Bij Vanden Eynde benadrukken de druipers niet de dramatiek van de creatie maar de kunstmatigheid van het doek: ze zijn het spoor van de schilderarbeid in een beeld dat, net als de gelikte soepblikken van Warhol, een virtuele wereld kon zijn die los van de mensenhand was ontstaan. Vanden Eynde maakt zich kenbaar door te morsen.

Het standpunt kan een beeld onleesbaar en misleidend maken. *Een Scharrelkip* (1963) van Roger Raveel is in eerste instantie een reeks vlekken op doek. Pas met de titel ernaast ontwaren we inderdaad de langwerpige vorm van een kip in bovenaanzicht en identificeren we het groen als gras, een bruine vlek als een buitenmaatse portie drek en twee summiere gekleurde lijnen (groen en rood) en een witte balk als rudimentaire suggesties van de infrastructuur van het kippenverblijf. Michaël Borremans speelt het spel venijniger. Zelfs zijn titel laat ons in het duister tasten. Hoe verleidelijk is het niet om naar *The Fruit Basket* (2000) te kijken en inderdaad fruit te zien waar eigenlijk een bloem bloeit. Borremans speelt hier met het bekende effect dat we soms blind zijn voor wat zich voor onze neus bevindt omdat men ons heeft gezegd dat we iets anders zien dan wat we zien. Hoeveel toeschouwers is de (bewust?) misleidende titel van het werkje opgevallen? Maar Borremans gaat nog verder, want wie aandachtig kijkt, ziet dat dit werk een volkomen incongruente combinatie van elementen bevat. Vanuit vogelperspectief kijken we naar een fruitmandje tussen de benen van een meisje. Het fruitmandje is echter een bloemenmandje. Of toch niet? Want deze bloemen zijn niet geplukt. Integendeel, centraal in het beeld groeit de sierlijke golflijn van een fraaie bloem die sterk contrasteert met de nogal lompe benen van het meisje. Die benen zijn niet alleen lomp in hun weinig elegante vorm, maar ook in het feit dat ze niet naast maar *op* de bloemen staan. Het perspectief en de combinatie van elementen in dit doek zijn door en door kunstmatig. Misschien omdat we niet alleen geen fruitmand, maar ook geen bloemenmand zien, maar een detail van een kitscherig porseleinen beeldje van een meisje in een bloemenveld. De witte boord die de gebogen rand van het mandje suggereert, is dan de sokkel waarop het beeldje rust. Het meisje staat niet *op* een mand maar *in* een porseleinen bloemperk.

In Karin Hanssens *Figure* (2006) is standpunt op een even subtiele manier aan het werk. Vanden Eynde en Lenferink drukken ons als het ware met onze neus op het feit dat ze een gekunsteld standpunt innemen. Hanssens portret van een vijfjager lijkt daarentegen bijna een onschuldig *snapshot*. Maar in realiteit heeft dit werk een uitgekende en complexe visuele dynamiek die niet alleen een fictieve plaats construeert in het schilderij, maar tegelijkertijd ook het standpunt van de toeschouwer en de structuur van de museumruimte organiseert. Kijken we eerst naar de fictieve ruimte *in* het doek. De vijfjager hangt centraal op het kruispunt van twee assen: de verticaal van de dunne stam van de plant en de enigszins gebogen horizontaal van de horizon. Hoe wij naar dit schilderij kijken, en hoe het doek de ruimte structureert, hangt echter af van de ophanging van het werk. Op ooghoogte bekeken, is het een portret van een vijfjager. Maar wat gebeurt er indien het doek niet op ooghoogte wordt opgehangen maar op de reële hoogte waarop de vijfjager zich aan de plant bevindt? Een ophanging op reële hoogte zet een spel van plaatsbepaling in werking omdat de onheldere lijn

van de horizon zal bepalen hoe ver we van het doek af moeten gaan staan om een ‘realistische’ horizonservering te hebben en dus een gevoel van reële ruimte en afstand. Het is niet ondenkbaar dat de reële hoogte waarop de vijf zich bevindt ons dwingt om ons te bukken of omgekeerd omhoog te kijken om het schilderij te bekijken. Een ophanging op reële hoogte impliceert immers de mogelijkheid dat de wand op ooghoogte, waar we vanuit ons kijkcomfort een schilderij verwachten, leeg zal zijn. Zo dwingt het schilderij ons als het ware het standpunt van de kunstenaar of fictieve observator in te nemen. Maar ook dit standpunt is uiteraard een constructie. De observator die *in het schilderij* wordt geïmpliceerd, is namelijk wel degelijk een *fictieve* observator die enkel *in* de visuele dynamiek van het doek bestaat, en *niet* Karin Hanssen zelf. Niets *in het schilderij* garandeert immers dat Hanssen dit werk effectief *in situ* heeft geschilderd en niet veeleer op basis van foto's of zelfs gewoon uit haar verbeelding. Deze vijf en haar ruimte kunnen net zo goed een creatie zijn van het schildersatelier zonder dat daar enige landschappelijke realiteit aan te pas kwam. Hanssen vertrekt uit de realiteit van de landschapswaarneming maar schildert er als het ware haar eigen blik overheen.

Perspectief, afstand en schaal

De mogelijkheid van een fictief landschap om op het reële landschap te parasiteren blijkt heel mooi in de reeks vergezichten op het Kinselmeer die Ger van Elk sinds de jaren 1980 maakt. Deze brede romantische panorama's bestaan uit cibachromen van de horizon van het Kinselmeer die achteraf door de kunstenaar zijn geretoucheerd en overschilderd, soms met vlammende romantische resultaten die doen denken aan de sublieme landschappen van John Martin. Van Elks perspectief op deze horizonten is dan ook een ‘mentaal perspectief’, niet alleen omdat zijn blik (en in die figuurlijke zin ook zijn ‘perspectief’ of zienswijze) op de horizon letterlijk vanuit zijn verbeelding is ‘bijgekleurd’, maar ook omdat hij het kunstmatige van de horizon in zijn werk accentueert door een breuklijn in te voegen ter hoogte van de horizon. De foto's zijn immers horizontaal doorgesneden en weer samengevoegd tussen plexiglazen platen die haaks op elkaar staan. De breuk in het beeld valt op de lijn waar water en land of lucht elkaar ontmoeten. In die zin is de horizon dan ook niet echt te zien op de werken. Ze is letterlijk tussen de plooï verdwenen. En door haar zo te laten verdwijnen, kondigt Van Elk haar geconstrueerde, fictieve karakter aan. Hoewel we met deze horizonten mijlenver verwijderd lijken van Bonnard's badkamer, keert dezelfde visuele problematiek hier terug. Als Bonnard de elasticiteit van de perifere blik schildert als reactie op het lineair perspectief, dan schildert Van Elk de elasticiteit van de *mentale* blik. Daarmee schakelt hij niet alleen terug naar het romantische landschap, waar de gevoelens van het subject volop in het landschap werden geprojecteerd, hij benadrukt eveneens dat ieder perspectief, hoe naturalistisch-lineair het ook lijkt, een kunstmatig standpunt impliceert. Dat maakt hem tenslotte ook verwant met Vermeer, wiens gezichten op Delft helemaal niet naturalistisch zijn. Als er al iemand de reële perceptie probeert vast te leggen, is het Bonnard. Wat het lineair perspectief en de *camera obscura* ons tonen, is een radicaal gemanipuleerd en vervormd beeld van de werkelijkheid. Niemand neemt ooit een landschap waar zoals in een schilderij van Vermeer. Zijn landschappen zijn net zo goed mentaal als die van Van Elk of John Martin.

De plooibaarheid van *perspectief* komt heel mooi naar voor in Luc Tuymans' *Antichambre* (1985). Dit kleine doek suggereert een dubbele dynamiek in de fictieve ruimte van het schilderij. De basis van het doek is een in bruinigrijze lijnen gesuggereerde tunnel waarin een onmenselijk figuurtje lijkt te zijn opgehangen. Dit figuurtje lijkt met ketens aan een dwarsbalk te zijn bevestigd, wat een martelsituatie of een scène uit een horrorfilm suggereert. Dit figuurtje wordt geïsoleerd door een blauw kader dat eromheen zit als een kooi. Vanuit de vier hoeken van dit blauwe kader, dat zich niet in het midden van het doek bevindt, vertrekken vier vluchtlijnen die niet stroken met het perspectief van de onderliggende tunnelruimte naar

de randen van het doek. Hierdoor krijgt het blauwe kader een dubbele dynamiek: het kan ofwel een perspectief zijn dat in het schilderij afdaalt (een beweging van de toeschouwer weg) of een perspectief dat op ons toespringt. In dat laatste geval verandert de betekenis van het blauwe kader echter. Het kan dan niet langer een kooi zijn waarin het figuurtje gevangen zit, maar wordt dan veeleer de opening aan het einde van de door de blauwe vluchtlijnen gesuggereerde tunnel, een kijkgat waardoor wij de martelscène (of wat het ook is) bekijken. Door twee incongruente perspectieven over elkaar heen te plakken en tegen elkaar in te verschuiven, toont Tuymans de bedrieglijke manipulatie waartoe perspectief in staat is. Gevoel ontstaat niet in een lineair perspectief, maar in de dissonantie van een breuk: een dubbel perspectief, een horizon die verdwijnt, een landschap dat tot de essentie van zijn compositie wordt gereduceerd.

Een standpunt bevindt zich ook altijd op een zekere *afstand* van wat het bekijkt. Afstand is een derde instrument dat de kunstenaar ter beschikking staat om een fictieve ruimte te componeren. In *White Starlet* (2006) heeft Lieven Hendriks een standpunt gekozen dat zich zeer dicht bij zijn object bevindt. Hij lijkt kogelgaten in de wand van een bestelwagen te hebben geschilderd. Maar het beeld is dubbelzinnig, want achter de kogelinslagen dringt de verf zich op. Het vlak waarin de kogels zich een weg hebben geboord, is niet vlak gespoten zoals de metaalglans van een echte wagen. We zien de vegen van een verfborstel in plaats van een glad vlak. Deze vegen zijn aangebracht met een verfborstel die buitenmaats groot is in relatie tot de omvang van de kogelinslagen die als een *trompe-l'oeil* door het doek lijken te boren. Hendriks speelt dan ook een spel met de *schaal* van voor- en achterplan, waarbij de verhouding tussen object (kogelgaten) en omgeving (verfvegen) subtiel wordt verstoord. Aangezien we als kijker met onze neus op de kogelgaten worden gedrukt, is het onmogelijk om een stap terug te doen en eventueel te achterhalen wat we hier echt zien. Want de titel van het werk spreekt hoegenaamd niet van kogelgaten, maar van een *White Starlet*, een begrip dat net zo goed kan verwijzen naar het model wagen dat werd beschoten als naar de naam van de door Hendriks gebruikte tint acrylverf. Of misschien is het gewoon een poëtische benaming voor de als slurpende, trechtervormige gaten geschilderde kogelinslagen die ons met hun zwarte oog lijken te willen binnenzuigen in het doek.

Het schilderij *Zonder Schaal* (2007) van Dirk van der Eecken erkent reeds in de titel dat er in dit beeld geen numerieke schaal is meegegeven om te bepalen hoeveel keer het afgebeelde object werd uitvergroot. De gepixelde textuur van het schilderij doet denken aan de pointillistische manier waarop vierkleurendruk in tijdschriften wordt gerealiseerd: door kleurpuntjes over en naast elkaar te drukken. Dit soort geregimenteerde puntjes waren een centraal motief en in feite zelfs een structureel element in het werk van Roy Lichtenstein. Maar de pixels op Vander Eeckens doek zijn veel kleiner dan de kleurpuntjes in een afbeelding. De kunstenaar inspireert zich in dit doek namelijk op de manier waarop atomen zichtbaar worden onder een elektronenmicroscop. Vander Eecken toont het onzichtbare, datgene dat zo klein is dat het onze blik noodzakelijk ontgaat. In die zin is dit beeld bij definitie zonder schaal. Geen enkele schaalverhouding kan ons namelijk toelaten ons te verhouden tot iets dat zo klein is dat we het met het blote oog niet kunnen zien. De openbaringen van de elektronenmicroscop zijn voor de blik van de kunstenaar (of de wetenschappelijke leek) in eerste instantie visuele *patronen* waarvan de betekenis onvatbaar is. De filosofie Susanne K. Langer heeft ooit geschreven over de opmerkelijke analogie tussen de meest elementaire siermotieven in de kunst en de structuur van de werkelijkheid op microscopisch niveau. Wat hier uitvergroot is afgebeeld, is dan ook niet belangrijk. Wat telt, is dat we lijken af te dalen in een nieuwe, magische wereld die elementaire organische associaties oproept.

De plaats te buiten

Het minst voor de hand liggende maar meest cruciale instrument om een plaats te creëren, is *licht*. In tegenstelling tot verf, potlood en papier of perspectief, schaal en afstand is licht noch een materiaal dat de kunstenaar hanteert noch een techniek die hij kan beheersen. Licht is wat het zien mogelijk maakt. En als dusdanig is het iets dat kunstenaar moet *weergeven* in zijn schilderij als hij *überhaupt* een schilderij wil maken. Licht is de factor die nergens mag ontbreken, ook niet daar waar de duisternis wordt geschilderd. Zonder licht is er geen ruimte, en dus geen plaats om je in te oriënteren. Complete duisternis is radicaal angstaanjagend en drijft een mens tot aan de waanzin. Complete duisternis is totale vijandigheid van de omgeving. Het belang van licht voor de compositie van de ruimte van een schilderij blijkt uit een mooi werk van Ensor: *Russische muziek* (1881), waar een niet afgebeelde lichtbron wordt gebruikt om de scène te verlichten. In een burgerlijk interieur zit een vrouw aan de piano, met haar rug naar ons gekeerd. Even verderop zit een man op een stoel. Hij kijkt niet naar de vrouw, maar naar het raam dat aan de linkerkant van het doek wordt gesuggereerd door een opengetrokken overgordijn. De blik van de man lijkt naar buiten te gaan, in de richting van het heldere daglicht. Wat er te zien is, waarnaar hij kijkt, blijft voor ons verborgen. Hierdoor ontstaat de narratieve dynamiek van het doek. Wie zijn deze mensen? Wat is hun relatie? Waarom speelt de vrouw net *Russische* muziek? Waarom is die specificatie relevant? En waarom of in welke mate wordt de aandacht van de man afgeleid door wat er buiten het doek gebeurt? Is er iets te zien op straat? Bevindt de ruimte zich *überhaupt* op het gelijkvloers? Is er iets te zien in een raam aan de overkant van de straat? Of is er niets te zien en staart de man gewoon dromerig voor zich uit, bevangen door de tonen van de muziek? Het binnenvallende licht laat de ruimte niet alleen oplichten in modulaties van helderheid en schaduw, waardoor het diepte creëert, het stuwt ook narrativiteit in de fictieve ruimte, en met het narratieve ook de *tijd* als de dimensie waarin het verhaal zich voltrekt. Het licht trekt de blik van de man aan. Onze blik volgt zijn blik, begint dus te bewegen over het doek en zet zo een verhaal in gang. Licht creëert ruimte en tijd. En in die tijd van de beweging kan men haast het pianospel horen van de vrouw wier gezicht ons ontgaat. Haar muziek wordt mogelijk in de tijd van het kijken. Zoals het werk van Ensor aantoont, is een plaats niet alleen wat zich *in* het huis afspeelt, het is ook wat je door de ramen ziet en *hoe* je daarnaar kijkt. Ramen zijn de ogen van de plaats, openingen waardoor de visuele tentakels van de bewoner naar de wereld uitreiken. Dit mechanisme is aan het werk in voyeurisme. In het gluren verbindt men zijn verlangen met de objecten die men bekijkt. Gluren is de elasticiteit van de plaats beproeven. Het is met de blik proberen te voelen hoe het zou zijn om op dit moment *dáár* te zijn, bij de persoon of het object dat men observeert. Iedere poging om het voorbijgaande vast te leggen door er bijvoorbeeld een foto van te maken, is als een lijn die men uitwerpt naar de wereld en imaginair vasthaakt aan het begeerde object. In zijn passerende beweging neemt het object de lijn mee en rekt zo onze wereld op zoals men een kauwgom die aan de vingers kleeft in alle mogelijke richtingen opentrekt. De blik zet zo haar bakens uit, alsof ze de ruimte visueel aftast vanuit de openingen (de ogen, de ramen) van haar plaats. Die tentakels van het verlangen zijn als een opengeplooid landschap van David Hockney, die in *Mulholland Drive: The Road to the Studio* (1980) het landschap schilderde zoals het zich aan hem voordeed tijdens een autorit: een collage van naast elkaar geschikte blikvelden, net zoals een kubist de verschillende aanzichten van een object in één werk (en in één blik) wil samenvoegen. Maar iedere plaats breekt open naar buiten toe. Geen enkele plaats kan worden omschreven zonder verwijzing naar een buiten. Omschrijven is letterlijk in grenzen vatten, ergens een lijn rond trekken en vervolgens beschrijven wat zich binnen de lijn bevindt. De omschrijving is als een magische cirkel waarbinnen de plaats ontstaat. Maar een lijn is een grens tussen twee velden en een plaats is pas een plaats indien ze zich, als omschreven gebied, in een wijder veld bevindt. Dit is de *intentionaliteit* van de plaats, analoog aan wat Husserl de intentionaliteit van het bewustzijn noemde: bewustzijn is altijd bewustzijn *van* iets, het is intentioneel, *betrokken op* iets. Op

dezelfde manier is een plaats altijd een plaats *in* een ruimte, een relatie tot wat niet de plaats is maar integendeel de plaats omgordt en haar zodoende toelaat zich als plaats te *bepalen*, dat wil zeggen: de plaats te *omschrijven*. De intentionaliteit van de plaats kan zich echter op verschillende manieren manifesteren. De verdoken opstelling van de gluurder geeft de relatie met de wereld vorm als een *afscherming*. De gluurder wil de wereld enkel op zijn eigen voorwaarden binnenlaten, namelijk op de manier en in de mate waarin hij haar begluurt. De wereld is er enkel om de kijklust te bevredigen en verschijnt als obstakel voor de blik in de mate dat ze niet wil prijsgeven wat de gluurder hoopt te zien (omdat er zich bijvoorbeeld een wagen in zijn blikveld heeft geparkeerd of een begluurd persoon een handdoek voor het sleutelgat hangt). Het tegendeel van deze glurende houding zou de intentionaliteit van de bedlegerige persoon kunnen zijn die niets liever wil dan de muren van zijn plaats te slopen en de wereld binnen te laten. Tussen deze beide extremen zijn vele modulaties mogelijk. Voor al die mogelijke vormen van intentionaliteit geldt echter dat ze de *stemming* van de plaats bepalen. Als wij begeren, depressief zijn of de wereld buiten willen houden, is deze beleving een functie van hoe wij ons tot de wereld verhouden. De stemming is het effect van de *relatie* tussen mens en wereld.

De omschrijving van een plaats kan bijna letterlijk plaatsvinden in een schilderij. Dit gebeurt in een landschap zonder titel (2006) van Joris Martens. Het kleine werk op postkaartformaat bestaat grotendeels uit een wit gelaten ruimte. In de marge daarvan zijn twee suggesties van een landschap aangebracht in een kalligrafische stijl die doet denken aan Japanse landschapsprenten: enkele contouren, wat kleur en wat lijnen om schaduw te suggereren. In de linkerbovenhoek en langs de onderste rand bevinden zich twee dergelijke motieven, die allebei aan rotsformaties doen denken. De witte ruimte tussen die twee accenten krijgt zo de allure van een gletsjer die van rechts naar links door het beeld schuift (die beweging wordt gesuggereerd door het feit dat de witte ruimte rechts de volledige hoogte van het blad inneemt en vervolgens iets smaller wordt terwijl ze smeltend naar de linker benedenhoek van het blad daalt). Maar de met groene viltstift aangebrachte plantjes in het witte veld lijken wel Japanse woordtekens, geplaatst in de kaalheid van het landschap, volledig uit proportie met de rotsformaties die het beeld begrenzen. Het motief van deze lettertekens bepaalt de oriëntalistische teneur van de visuele plaats in dit werk. De combinatie van twee schaalniveaus, van grafische tekens en abstracte contouren, verstoort de verhouding tussen de visuele vlakken en haalt de ruimte zo uit een herkenbare context. Het lijkt alsof de Japanse tekens (maar zijn ze dat werkelijk?) ons willen vertellen wat we zien. Maar de taal blijft stom voor ons en al wat wij zien, zijn motieven die een landschap suggereren.

Ook in *iob (12 delen)* (2005) van Johan De Wilde blijft de taal stom. Dit werk bestaat uit een reeks vellen waarop met potlood tekst is aangebracht. De tekst blijft echter weerbarstig onleesbaar. Naarmate je er dichterbij gaat staan, wordt de tekst vager en minder leesbaar. Pas van op een afstand nemen de uitgewassen zinnen enige vorm aan. Hetzelfde effect speelt in Monets schilderijen van de Notre-Dame in het veranderende daglicht. Hoe dichterbij je bij deze werken staat, des te meer gaat de vorm verloren in verfdotten die in elkaar vervloeien tot vormeloze brij. Pas de afstand schept klaarheid en vorm. Maar ook dat ontzegt De Wilde ons, want zelfs van op afstand komt zijn tekst niet in focus. De tekst is gewoon niet scherp en leesbaar aangebracht, zodat het verscherpende effect van enige afstand nooit voldoende kan zijn om het misleidende waas weg te werken. Bijgevolg is dit een tekst waartegenover we letterlijk onmogelijk een standpunt kunnen innemen. We kunnen geen standpunt innemen om haar *überhaupt* te lezen, laat staan dat we dan een standpunt zouden kunnen innemen tegenover de *inhoud* van de tekst. Hierdoor frustreert De Wilde de menselijke behoefte om de wereld te 'lezen' en dus te begrijpen en te beheersen. Waarbij we nooit mogen vergeten dat dit lezen en begrijpen altijd een projectie inhoudt. De wereld lezen, is er een plaats van maken. En een plaats creëren, is intentioneel: het is wij die betekenis stichten in de wereld

veeleer dan dat we er betekenis in aantreffen. Hierdoor ontstaat het frustrerende gevoel van een geheim dat ons wordt onthouden. Er staat immers onmiskenbaar tekst op het papier. En De Wilde is de enige die weet wat wij niet kunnen lezen.

Plaatsverlies

Kris Van Dessel's *Germinations* (2007) is een landschap dat gedeeltelijk is afgedekt met abstracte splinters kleur. De blauw-grijs getinte veelhoeken die het beeld bedekken, lijken een verbrokkelde futuristische urbane setting te vormen die als de ontwerptekening van een architect over het groene landschap heen is geplakt. Puntige driehoeken lijken priemende kerktorens en geschaduwde onregelmatige vier- en veelhoeken lijken evenveel daken van half aan het zicht onttrokken huizen. Het afgeplakte landschap bevat echter een tijdsdimensie. De gestreepte textuur van het panorama suggereert een opname in vogelvlucht, zoals het landschap in strepen trekt als je het door het zijraam van een snel rijdende wagen bekijkt. Polders, bosjes en dorpen worden gezien in het voorbijgaan. Die tijdsdimensie herhaalt zich in het spel tussen voor- en achterplan, tussen landschap en afdekking. Het lijkt alsof de abstracte blauwe vormen een projectie zijn van het staal en het beton die in een mogelijke toekomstige urbanisatie het gras zullen toedekken met het harde plaveisel van de gladde efficiëntie. *Germinations* laat zich lezen als een dystopie die aan het gebeuren is, een woekering van abstractie over natuur, een bacteriële infectie van de plaats door het staalharde grijs en kille blauw van een mogelijke toekomst. Wat ontkiemt, is de langzame verdwijning van de plaats. Dat het landschap vanuit de hoogte wordt getoond, versterkt deze melancholische dimensie: dit landschap maakt deel uit van de plaats van een persoon die met de blik afscheid neemt van wat verdwijnt. Hier wordt afscheid genomen van (een deel van) een plaats die zich letterlijk van ons verwijderd. En met het landschap verdwijnt ook het zicht. Het gevlekte beeld, het onderbroken en verbrokkelde panorama op de wereld, roept namelijk associaties op met bepaalde visuele aandoeningen waarbij mensen stukken van hun blikveld verliezen. In hun blikveld vormen zich blinde vlekken, dode plaatsen, alsof je inktvlekken over de pagina's van een open boek zou gooien. Zo wordt vlek na vlek op hun blikveld beknibbeld, net zoals de kiemen van de abstractie Van Dessel's landschap opvreten.

Plaatsverlies is het ontkiemen van het sublieme. Naarmate een schilderij zijn ankerpunt in zijn fictieve ruimte verliest, verliest ook de toeschouwer zijn standpunt en verdwijnt de plaats. Dit is een subliem effect. Sublieme kunst is niet zonder meer vormeloos. Sublieme kunst toont *hoe* de vorm verdwijnt, ze maakt de desintegratie van de plaats aanschouwelijk. Hierdoor wordt de toeschouwer op zijn eigen verantwoordelijkheid gewezen. Aangezien een kunstwerk altijd en bij definitie kunstmatig is, is ieder standpunt in de kunst gewild, gezocht en bedoeld. Kijken is manipuleren, want hoe ik kijk, bepaalt wat ik zie en hoe. Door de toeschouwer zijn plaatsbepaling te ontzeggen (in de dubbele zin dat het schilderij noch zijn eigen ankerpunt prijsgeeft noch aan de toeschouwer zegt waar hij staat ten opzichte van het afgebeelde en welke plaats hij inneemt in de fictieve ruimte), dwingt het plaatsloze schilderij de toeschouwer om zelf zijn plaats te bepalen of zich bewust te worden van de relativiteit van elke plaats. Plaatsverlies betekent dat het schilderij een beweging in gang zet, een heen en weer tussen de toeschouwer en wat hij ziet. Hier begint de ervaring van het sublieme, die wezenlijk een *verlies van grond* is, een *verlies van vorm*. Maar sublieme kunst slaagt pas als ze ons *het verliezen* toont; ze wordt banaal als ze enkel toont dat de vorm verdwenen is en incoherente chaos heeft nagelaten. Want zolang het verliezen van vorm of plaats nog een *proces* is dat zich voltrekt, heeft de toeschouwer nog iets te verliezen en dus een reden om de beweging tussen zichzelf en het kunstwerk op te nemen als poging om zichzelf opnieuw te gronden. Waar geen vorm meer is, valt niets meer te verliezen. Plaatsverlies is geen eindpunt, het is een *beweging*.

In 394/2008 (2008) laat Ante Timmermans die beweging zien. Dit kleine beeld is gevuld met drukkend donkere kleuren. Wat we zien, lijkt een landschap onder een dreigende onweershemel. Het landschap wordt echter aangegeven door een agglomeratie van kleurvlekken die worden doorsneden door een diagonaal web van min of meer rechte lijnen die een suggestie van wegen oproepen. Rode vlekken doen denken aan de daken van huizen die naar de horizon toe tot een stad lijken samen te smelten. De kracht van dit kleine werk ligt in het feit dat Timmermans een wereld opbouwt met de meest elementaire middelen: lijnen, vlekken en kleuren. Maar geen enkel schilderij (of tekening) is ooit iets anders dan een compositie van lijnen en vlakken. In die zin is alle kunst, zelfs figuratieve kunst, abstract. Daarom duurt het ook zo lang voor de plaats echt volkomen verdwijnt. De mens is een zinstichtend wezen dat alles aangrijpt om betekenis en vorm te creëren. Een lijn, een punt of een vlek kunnen een wereld bevatten voor wie ze eruit kan halen. Een plaats kan dan ook lang blijven dralen op haar verdwijnpunt. In Olphaert den Otters *Hut van Bouroullec* (2006) wordt zo'n precaire plaats getoond. Het doorzichtige geraamte van een hut die aan één kant open is en dus geen enkele beschutting kan bieden. De constructie is echter geschilderd in wat een museumruimte lijkt: een bijna steriele kamer met glanzende vloer, wanden en plafond, zodat het harde raster van de hut sterk contrasteert met de wazige omgeving. De harde lijnen in een efemere ruimte geven een futuristisch effect, alsof de constructie zweeft en dus nergens plaats inneemt. De plaats van de plaats, die als hut wordt omschreven, is ongrijpbaar en onvast. Ze laat de omgeving door en bakent geen ruimte af.

Wanneer alle afbakening uiteindelijk verdwijnt, zweven we in het ijle. Pieters Vermeersch' *Untitled (1-13)* (2006) roept dit gevoel perfect op. Het werk bestaat uit dertien doeken die met vergelijkende kleurgradaties zijn beschilderd, alsof we door dertien ramen uitkijken naar een mistig Wagneriaans ochtendgloren of zonlicht dat naar de bodem van een meer probeert door te dringen. De kleuren verglijden van zwart aan de linkerkant naar het diepe groen van een gezonde vijver aan de rechterkant. Daartussen zweven uiteenlopende tonen bruin, roze, geel en gebroken wit. De kleuren vloeien echter in elkaar over en stralen op elkaar af, waardoor een van doek naar doek verglijdend spectrum ontstaat. Hoewel dit werk volkomen abstract is, geeft het toch een illusie van oneindige ruimte. Het lijkt alsof de randen van de reeks donker zijn (het zwart en het diepgroen aan de uiteinden) met in het midden een helder kleuraccent, als een lichttunnel of opkomende zon. Het helderste punt in de doeken bevindt zich echter niet in het midden, maar *tussen* het vijfde en zesde doek van links. De gradatie van wit naar lichtgroen in de rechterhelft van de reeks gaat ook veel minder snel dan de verheldering van duister naar licht aan de linkerkant. Bovendien zijn de luiken niet homogeen verlicht: de groene doeken zijn doorgaans lichter van tint in hun bovenste helft. Hierdoor vormt het geheel een volkomen gedecentreerd en vloeiend kleurveld dat de mystieke ervaring oproept van een mens die in extase zweeft. Er is geen centrum en geen plaats, enkel ruimte.

Materialiteit

Prêt du feuillage (2007) van Jean-Marie Bytebier geeft in de titel al het standpunt van de blik prijs. Dit is gebladerte van te dichtbij. Maar tegelijk stelt de titel ook een vraag: *hoe* dichtbij? Wat ons in dit doek wordt ontnomen, is de afstand. Het standpunt hangt als het ware bewegingloos in de vrije ruimte en kijkt naar wat de kruin van een boom lijkt. Vermoedelijk is het zelfs een bos, want het dichtste gebalderte is donker van kleur, met daarachter een lichter accent groen dat er overheen wolkt. Dit suggereert diepte en massa en dus meer dan één boom. Maar voorbij het gebladerte kleurt ook de hemel groen en zet plots de materialiteit van de verf zich door. De textuur van de borstelstreken is nadrukkelijk zichtbaar. We zien zelfs enkele verflonsters op het oppervlak zitten. Nadat de donkere massa van de onderste helft ons in het beeld en naar de golvende lijn van de kruin heeft gezogen, stoten we bovenaan op de muur van het schilderij zelf. Hierdoor worden we teruggeworpen op ons standpunt en

verliest de blik haar naïviteit die in dit doek als vanzelfsprekend boomkruinen ziet. Opnieuw is het licht dat voor deze dynamiek zorgt, want het is de gradatie van het groen in de golvende lijn van de kruin die het spel van licht in bomen suggereert en zo de ruimte van een landschap oproept. Maar voorbij die grenslijn ligt enkel de groene verf op het doek, even confronterend en onwrikbaar als de duisternis waar onze blik, aangetrokken door het licht, uit oprijst. Door onze blik op die manier steeds heen en weer te sturen tussen beeld en materie, tussen boven en onder, tussen licht en duister, zit er een eindeloze dynamiek in dit werk, een eindeloze cirkelbeweging van de blik om zichzelf, niet in staat zich te ankeren in een standpunt en niet in staat te bepalen wat het ziet en waar zich dit bevindt. In die zin is de kruin van dit gebladerde de grens tussen een beeld en het sublieme. Het is de grens waar de blik op kantelt en haar oriëntatie verliest. De wollige kruin van de bomen is tegelijk de vorm in het schilderij en het punt waar het zijn vorm verliest en louter materie wordt.

De terugval in de *materie* van het beeld confronteert de kunstenaar (en de toeschouwer) met zijn elementairste instrument: de verf. Ieder beeld, iedere plaats, is opgebouwd uit de lijnen en vlekken die de kunstenaar aanbrengt op een vlak. Iedere aangebrachte lijn of vlek is een fragment van de omschrijving van de plaats. Bernard Frize is nieuwsgierig naar het gedrag van verf en schildert enorme hoogglanzende kleurpaletten waarin het motief intrinsiek verbonden is met de materialiteit van de verf. *Théon* (2001) is een borstelstreek gekruld als een eindeloze krakeling, om en om wentelend als een lusvormig gebak of een sierboord in een Keltisch manuscript. De strook lijkt in één beweging te zijn getrokken, maar dat kan niet. Het mysterie van het doek ligt in de vraag hoe de kunstenaar het heeft gerealiseerd. De verf krult op en onder zichzelf. De intensiteit in de kleur neemt toe en dan weer af, verbleekt en herwint kleur. Hier en daar is er een breuk in de beweging die wijst op een stop van de schildershand, waarna hij zijn krullende pad hernam. Naar het einde toe, aan de rechterkant van het doek, vervagen de kleuren en verdwijnt de lijn uit het doek. Zo legt het zijn link met een buiten. En onder deze fascinerend krullende verfbeweging ligt een gemoduleerde ondergrond van grijs tinten. Op het eerste zicht lijken de donkere vlekken in dit grijs de schaduw die wordt geworpen door het wentelende raster dat eroverheen is geschilderd. Dit is om twee redenen een desoriënterende suggestie. Ten eerste doet het de vraag rijzen naar de drager van het krullende raster. Is dit in het ijle geschilderd? Op de lucht? Op *welke drager of ondergrond* is de sierboord aangebracht? Ten tweede confronteert het ons met een onmogelijkheid, want als we aandachtig kijken, stellen we vast dat de donkere schaduwpartijen in het grijs niet consistent zijn met de schaduw die door het raster zouden worden geworpen.

Het werk van Frize is door en door beheerst. Niets kan aan het toeval worden overgelaten om een dergelijk visueel effect te realiseren. In het werk van Reinoud Van Vught neemt de materialiteit van de verf echter het doek over en lijkt de hele compositie net te werken met toeval. In zijn grote doeken, gevuld met anemonen en woekerende orchideeën van kleur, lijkt de verf een eigen leven te leiden. In een primair miasma van kleur speelt Van Vught met biologische processen en florale motieven alsof de verf een levende materie was die zich heel even laat beheersen door de kunstenaar maar altijd weer de bovenhand kan halen op het beeld. In hun verrukkelijke polymorfe perversie lijken Van Vughts doeken gepolychromeerde edities van Warhols *Oxydation Paintings*, ook wel de *Piss Paintings* genoemd omdat de roestbloemen die erop verschenen werden gecreëerd door op het beschilderde doek te plassen. Op die manier bracht Warhol het verborgene inwendige van het lichaam in beeld, en daarmee ook de erotiek van de transgressie van de grens tussen het binnen en het buiten van het organisme. Van Vught doet hetzelfde voor de verf, alsof hij binnenkijkt in de buik van de pigmenten en daar Moeder Natuur aantreft in al haar onstuitbare voortplantingsdrift. Krikelende arabesken van kwallententakels en als paddestoelen ploffende stofwolken van kleur beelden het inwendige van de materie uit, zuigend en zoemend als een gonzende bijenkorf. In contrast hiermee lijkt de verf in Bert Frings' *Untitled Cloud 1* (2008) wel aan virussen ten

prooi. Ook hier regeert de abstractie. Maar de motieven die hij schildert, wekken veel directer de associatie met parasitaire schimmels op dan bij Van Vught. Of beter: in het werk van Van Vught is de schimmel goedaardig, bij Frings is ze verziekt. Het doek is gevlekt en doortrokken met agressieve lijnen, hoekig geknakt in misselijke tinten van geel, rose en groen. Deze gekleurde staafjes en bolletjes doen denken aan wetenschappelijke modellen van virussen en ziektekiemen: het binnen is hier niet langer vruchtbaar, maar verdord.

Eugène Leroy en Helmut Dorner reduceren het schilderij tenslotte tot zijn meest elementaire materialiteit: doek bekleed met verf, zonder titel (respectievelijk 1975 en 1987). Niet figuratief en in een slechts zeer banale zin abstract. Waarmee niet gezegd is dat deze doeken banaal zijn, maar dat het begrip 'abstract' niet toereikend is om de bijzondere aard van deze abstractie weer te geven. Het doek is bekleed met verf in de zin dat het de pure materialiteit van de verf presenteert als thema op zich. Het figuratieve is helemaal opgeslokt door het materiële. In een dik aangekoekte laag van alle mogelijke kleuren is Leroy's doek als een gargantuesk schilderspalet waar de verfstenen en gekladde borstelvegen laag na laag zijn opgebouwd tot een moeras van kleur. Men zou een archeologie of geologie van de kleur kunnen uitoefenen op dit doek. En dit is precies wat Dorner doet met zijn eigen bruine koek van verf. Er zijn enkele summiere gekleurde halen in aangebracht, geaccentueerd met een drietal groene accenten, alsof de bovenlaag van de verf daar is afgerukt om de onderliggende massa bloot te leggen. Maar men kan het ook andersom bekijken: dat de schilder niet zozeer het verborgene blootlegt maar bewust een fel en onnatuurlijk kleurig accent aanbrengt *bovenop* zijn vale brij. En het er vervolgens diep in drukt om te illustreren hoe kneedbaar, zacht en sensueel verf is.

Maar men kan ook het tegendeel doen en het medium radicaal uitschakelen. Dit is wat Janus Boudewijns doet in een werk uit de serie *RDK-CDV* (2004-6) dat de vorm aanneemt van een verkeersbord dat met snijfilm is bekleed. Het werk lijkt een parodie van een monochroom doek of een *all-over field*, want het kleurveld is zonder verf aangebracht en heeft dus geen enkele textuur die aan een artistieke ingreep herinnert. Het materiaal verdwijnt hier in het beeld dat, heel toepasselijk, een oprukkend abstract is dat een klein restant oranje belaaft. In die zin kan men dit grappige en spitsvondige werk lezen als een knipoog naar onze door en door gebureaucratiseerde en gepolijste maatschappij, waarin alles wat afwijkt met de serene vanzelfsprekendheid van een goed geoliede machine wordt weggewerkt. Geen vlekjes, vegen of stofjes: dit oppervlak glanst in opperste ironie. De immer goedgemutste glimlach rukt even onstuitbaar op als het beminnelijke groen van Boudewijns' olijk wenkende verkeersbord. Dezelfde gladheid zien we ook in de *5 miniatures* (1972) van Blinky Palermo. Deze werkjes spelen opnieuw met schaal. Om ze te zien, moet men ze van zeer dichtbij bekijken. Wat dan opvalt, is het fijne vakmanschap dat schuilt achter deze kleine composities. De textuur van de verf is immers onzichtbaar in deze beeldjes. Het zijn kleine scherven van kleurige volmaaktheid. Maar in tegenstelling tot Boudewijns produceert Palermo ze met verf. Met materie. Dit betekent dat ze net daardoor de aandacht op de materialiteit van het werk vestigen. Tweemaal strak abstracte kleur, maar met een afwijkend spectrum aan betekenis. Boudewijns schakelt de materialiteit uit, Palermo laat de materie zichzelf uitschakelen. Ergens ontmoeten beide bewegingen elkaar in de zuiverheid van een kleurvlak.

De binnenkant van de plaats

Het omschrijven van een plaats impliceert het trekken van een grens. Deze grens is vaak een wand. Wie in een weidse vlakte staat, heeft moeite om zijn plaats te bepalen: er zijn geen grenzen om iets mee af te bakenen. De ruimte gaat maar door. Zo ontstaat agorafobie. Bijgevolg kunnen wanden een helend effect hebben op de mens: door ons te omsluiten, beperken ze de plaats waarin we ons moeten oriënteren. Wanden dienen zich spontaan aan als grenzen van de plaats, of ze nu een fysieke wand zijn in de vorm van een bakstenen muur, of

meer symbolische wanden zoals een omheining, een gordijn of zelfs het glas van een raam. Maar soms kunnen wanden ons ook beklemmen. Het regengordijn van Thierry de Cordiers *Grisaille (étude pour un rideau de pluie)* (1991) en Hans Hartungs abstracte lichtgordijn *T1966-E21* (1966) spelen met deze dubbelheid. Het gordijn (voor een theaterscène, voor het raam, van de regen) is een grens die we kennen, een grens aan de zichtbaarheid die ons vertrouwd is en vaak onze plaats bepaalt en omschrijft. Maar door er ons zo nadrukkelijk met onze neus tegen te zetten, laten deze schilderijen de afstand tot de grens verdwijnen en wordt de plaats teniet gedaan. Zo ontstaat claustrofobie. Mijn plaats in het theater is bijvoorbeeld niet alleen mijn lichaam, niet alleen de stoel waarop ik zit, maar mijn *relatie tot* de scène en het doek, tot de andere zitplaatsen, het gangpad en de uitgang. Dat is de elasticiteit van de plaats. Hartung en De Cordier doen deze elasticiteit teniet. Ze snijden de plaats de ruimte en ons de adem af, zoals een kind wordt beangstigd door de gloed van een straatlantaarn die door een dichtgetrokken gordijn schijnt. Een loerend oog. Plaats wordt dan een vacuüm, nog net geen punt, nog net geen zwart gat waarin ik door immense zwaartekracht word verpletterd, maar wel een beeld van een wand die me zo nauw op de blik zit dat ze meteen dezelfde wand achter en naast me suggereert. Voor deze beelden staan, is geen vooruit meer hebben omdat we zo dicht op de grens van de plaats zitten dat er geen ruimte meer is om de plaats te overzien. Daarom zweven deze beelden, deze gordijnen, ook in het ijle: we staan er te dicht bij om ze ruimtelijk te gronden. Er is geen overzicht meer over. We *vallen samen* met de plaats. Het gordijn en de regenwand drukken tegen de grens van mijn lichaam, zodat het gevoel ontstaat dat de muren als een pletmachine op mij af komen. Waar gordijnen en het waas van de regen normaal een spel van verbergen en ontbergen spelen, zijn ze hier een naargeestig massief. Ze verbergen niet meer, ze sluiten af. En daarom sluiten ze mij op.

In De Cordiers *Grisaille* vindt die opsluiting bijna letterlijk plaats, want het kleine formaat van het werk is als een badkamerraampje dat volledig is dichtgeregend. Als deze visuele opening in de wand nog een achterliggende ruimte suggereert, dan is die ruimte slechts een dreigende grauwe diepte waar we verloren in vallen. Het buiten is verstikkend, een wand van water zonder ruimte om te ademen. Maar ook een wand heeft dynamiek. Ze vreet de ruimte op. Een kale wand lijkt een vluchtpunt te krijgen als er een doek in een egale kleur wordt opgehangen. Zo werken de ongetitelde kleurkaders van Heimo Zobernig als visuele navels op een blanke muur. Als kleuraccent trekken ze de blik aan, waardoor ook het egale gebroken wit van de achterwand in beweging lijkt te komen. Het doek zuigt aan, zoals een afvoerputje het water in de wasbak doet kolken en verdwijnen in haar zwarte gat, een trechter als een kogelgat in het doek van Lieven Hendriks. Abstracte kunst is op haar sterkst als ze functioneert als een wormgat dat ons naar een andere dimensie lanceert, de dimensie *in* de verf, *achter* het oppervlak van het doek. Die dimensie is geen zweverige esoterie, maar de zeer concrete obsederende ervaring van naar een subtiel gemoduleerd kleurvlak te staren, zonder dat je je blik ervan af kunt trekken en zonder dat er eigenlijk iets te zien is. Dit is éénvluchtpuntsperspectief zonder vluchtpunt. De blik wordt gevuld en wordt dronken van zichzelf. De blik, de loutere daad van het kijken, *is* het vluchtpunt, het zich steeds voortzettende doel van de kijkervaring. Dit is wat Immanuel Kant doelmatigheid zonder doel noemde: een visuele ervaring die steeds rond zichzelf draait, als een stationair draaiende motor die nergens heen gaat, niet beweegt, maar toch in auto-erotische verrukking haar cylinders smeert. De zwarte onderschildering schemert door het warmbloedige rood van Zobernigs *Untitled (red)* (1995) en geeft ons eindeloze modulaties om naar te staren. Voor wie zijn blik in het kleurveld verliest, verdwijnt de ruimte in dit vluchtpunt.

Marthe Wéry toont de dynamiek van vretende wanden die de ruimte overnemen. De triptiek (1998) van Wéry zuigt niet, ze drukt de kleur en dus het licht uit de ruimte weg. Het prototype van dit soort abstracte schilderkunst is Barnett Newmans *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue I* (1966). De titel van dit werk draagt een onderhuidse agressie in zich. De kleuren in het

doek zijn immers in een strijd om dominantie gewikkeld. Er is hier niet de sublieme abstractie van een kleurvlak waar de blik zich in verliest. Het accent verspringt van kleur naar kleur, en het is niet omdat rood het doek domineert, dat het de strijd ook wint. Blauw rukt op aan de linkerzijde, en een gerafelde strook geel houdt nog net stand aan de rechterkant. De spanning van het doek is de angst van de kleur voor haar verdwijnen. In *Onement I* (1948) trekt Newman een gekneusde oranje lijn van boven naar onder door het midden van het doek en belaaft deze lijn vervolgens van links en rechts met de pletwals van twee vuilrode wanden die aan het scharlaken bloed uit de rituelen van Hermann Nitsch doet denken. Geweld is latent in dit werk, net als in *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51), waar de triomf van het rood in sublieme beweging wordt gezet door de dunne kleurlijnen die het vlak hier en daar doorbreken. De dominantie van rood in deze doeken maakt de aanwezigheid van de andere kleuren precair, net zoals het donkere blauw in de triptiek van Wéry geen adem geeft. Maar Wéry speelt met de traditie. De drie doeken van haar drieluik hebben elk een boord in een ander kleuraccent, net als bij Newman. Deze boorden zijn echter niet geschilderd op het doek. Het zijn stukken onbeschilderd *paneel* die aan de rand van de doeken bevestigd zijn. Wéry schraapt als het ware de verf van Newmans verticale kleuraccenten en toont de onderliggende materie. Wat bij Newman een existentialistisch drama lijkt, een primair machtsspel, wordt bij Wéry een *hard edge* concept. Ze haalt het paradigma van Newman uit zijn historische context en stelt er een vraag aan over compositie en materialiteit. Daarbij valt helemaal niet op dat de dreigende monochrome kleurvelden, met hun subtiel afwijkende tonen diep donkerblauw, op doek geschilderd zijn en niet op hetzelfde paneel als de eraan bevestigde rand. Grond en materie, hard en zacht, geschilderde en gefabriceerde lijn en vorm worden met elkaar geconfronteerd in een compositie die door haar massieve duisterheid het licht uit de wand lijkt te zuigen.

Als het zwart triomfeert, ontstaat de *black box*, de claustrofobische ruimte die ons dwingt ons terug te trekken in de wijkplaats van het innerlijk. Dan is er enkel wand zonder plaats. En waar de mens geen ruimte heeft om zich te oriënteren, woedt de angst om hem heen, de ervaring van totaal verlies, de overweldiging door het niets. En niets is zo beklemmend en terroriserend als zich aanwezig te weten bij niets. Te weten dat je er bent, maar zonder de mogelijkheid om *intentioneel* te zijn, te relateren aan een ruimte, een buiten, een lichtvlek. De kanteelplaats tussen licht en duisternis, de valbeweging naar de zwarte doos, lijkt te zijn uitgebeeld in Vincent Geyskens' *Centerfold Lemon* (2006). De kern van dit doek is een opstaande zwarte massa, zwaar als een rotsblok uit Stonehenge. De randen van het doek zijn echter wit geschilderd, waardoor deze massieve blok duisternis in het ijle lijkt te hangen. Hierdoor wordt ze des te meer bedreigend. Ze is immers niet gegrond, niet verankerd, en dus vrij (of losgelaten) om te vallen. In het midden van de zwarte kolom zijn echter een aantal kleuraccenten aangebracht: een geknakte gele lijn en wat lichtere tinten blauw. Hier verdwijnt het licht. De gele lijn kromt zich een laatste keer in het zwart om vervolgens te vervagen in de duisternis. De verf is het spoor bijster en verdwijnt in het niets. Dat niets ziet er misschien uit als Raoul De Keyers *Correctie* (1982), een nachtelijk stormwolk van duisternis die de onderliggende kleuren toedekt. Dat die kleuren er nog zijn, versmacht achter de invasie van desoriëntatie, blijkt uit het feit dat er hier en daar openingen zijn in de massa, gaten in de toedekking waar onderliggende kleuraccenten rood, groen en vooral zuiver wit doorheen breken. Aangezien de randen van het doek niet helemaal zijn toegedekt met verf, wordt de illusie van een zwevende wolk of massa versterkt, net zoals de *Centerfold Lemon* in het ijle hangt.

Soms, echter, komen het binnen en het buiten samen om in dialoog te gaan met elkaar. Dit gebeurt in de twee zuilen van *Dag en Nacht* (1987) van Philippe Van Snick. Het werk is een installatie van twee verticale kijkdozen waar men in kijkt als in een waterput. De ene zuil is zwart geschilderd, de ander blauw. Ze beelden de dag en de nacht uit. De binnenwanden van de zuilen zijn in geometrische vormen beschilderd in geel, oranje, groen, paars en andere

kleuren. Op de bodem van elk van de zuilen ligt een spiegel. Wanneer men in de zuilen kijkt, ziet men zichzelf weerspiegeld. Maar aangezien de kleurvelden aan de binnenwanden anders geschikt zijn in beide dozen, ontstaat een verschillend effect. In de blauwe dagkoker bevinden zich meer lichte accenten rond de bovenrand, bij de nachtkoker zijn de accenten donkerder. Bijgevolg ziet men zijn gelaat in de nacht duisterder omkranst omdat er meer donkere kleuren op afstralen. Bij de dag is het beeld helderder. Bovendien straalt ook de buitenkant van de kokers visueel af op de kleuren binnen. Zo toont Van Snick aan hoe onze perceptie wordt beïnvloed door de compositie van kleurcombinaties. Maar dat is slechts een formeel inzicht. De kokers symboliseren de dag en de nacht omdat de manier waarop de kleuren de weerspiegeling van ons gelaat beïnvloeden als het ware een *stemming* in ons weerspiegelde gelaat projecteert. Op de bodem van deze kijkputten ligt geen vrijblijvende spiegel, maar een spiegel van de ziel. Of beter: een spiegel die een ziel, of op zijn minst een stemming, op een gelaat suggereert. We kennen allemaal het experiment waarin identiek dezelfde foto van het gezicht van een man met open mond anders wordt 'gelezen' naargelang de context waarin de foto wordt getoond. Afhankelijk van de omkadering leest men zijn open mond als een schreeuw of een lach of een uiting van angst. Op dezelfde manier creëert kleur hier een context voor de zogenaamd realistische weerspiegeling van de spiegel.

Trompe-l'oeil

Terwijl zijn tijdgenoten in de Gouden Eeuw van de Hollandse schilderkunst landschappen, stadszichten, schuttersstukken en rijkgepulde etalages schilderden, schilderde Cornelius Gijsbrechts een brievenbord (1664) of de achterkant van een schilderij (1670). Terwijl andere kunstenaars de wereld buiten hun deur verkenden, schilderde hij wat dichtbij was. Toch is zijn blik in wezen niet verschillend van die van zijn collega's: Gijsbrechts opende zijn ogen en keek naar de wereld. Alleen vond hij die wereld al rijkelijk genoeg voorhanden in zijn onmiddellijke omgeving. Hoewel bijna drie eeuwen hem van Bonnard scheiden, is er een analogie in de blik van deze beide mannen: hun realisme is intiem. Maar Gijsbrechts' standpunt was echter niet alleen ruimtelijk, het was ook poëticaal. Het lijkt immers alsof zijn voorkeur voor een brievenbord of de achterzijde van een schilderij een bijna programmatische afwijzing van het landschap inhoudt. Uiteindelijk was Gijsbrechts echter net zo goed een realist als zijn collega's. Gijsbrechts schilderde immers trompe-l'oeils, een genre dat wij met de fotografie indien niet overbodig, dan toch veel eenvoudiger hebben gemaakt. Maar net als Bonnard na hem dwingt Gijsbrechts ons met een nieuwe blik naar het alledaagse te kijken. Want het brievenbord is niet zomaar een tot in de perfectie nageschilderd object. Het draagt betekenissen in zich. Het brievenbord gaat schuil achter een gordijn dat wordt opzij getrokken alsof het beeld ons verborgen kennis onthult. Maar wat Gijsbrechts' gordijn onthult, is *verf*: een *schilderij* van een alledaags instrument, een brievenbord, dat vreemd genoeg de basisinstrumenten van de realistisch schilderende kunstenaar bevat. De linten waar de brieven achter worden vastgezet, vormen namelijk een raster dat het beeld vult als de draaglijnen van een éénvluchtpuntsperspectief. Geef hem een landschap en hij kleeft het achter deze linten, net zoals de kunstenaar in Peter Greenaway's *The Draughtman's Contract* (1982) het landschap in rasters temt. Maar ook andere details in het doek vertellen een verhaal. De zeventiende eeuw was de eeuw van de emblematiek, toen ieder detail betekenis had. De brieven op het doek kan men met enige moeite misschien nog lezen. De zandloper toont het verstrijken van de tijd (dit is een *memento mori* of een *vanitas*-beeld).

Ook Tuymans schilderde een trompe-l'oeil. Zijn *Antichambre* is immers niet zomaar een schets van een verschoven perspectief. De illusie van een schets werd als geschetst geschilderd op een geruit schrijfblad. Maar ook het voorgedrukte ruitmotief (op een blad van een schrijfblok die men in iedere supermarkt kan kopen) werd door Tuymans in de verf *getekend*. Terugkerend naar zijn beeld zien we nu dat hij niet zomaar een perspectief

schilderde. *Antichambre* is een schilderij van een tekening van een vervormd perspectief. Ook Gaston Betrand's *La cathédrale* (1950) is een schilderij van een tot zijn geometrische essentie gereduceerde architectuurtekening. Een plaats, een kathedraal, wordt van zijn ruimtelijke immensiteit ontdaan door haar te reduceren tot een spel van lijnen, een naast elkaar leggen van ruiten, doorsneden met enkele verticalen. De ruiten van de linten op Gijsbrechts' brievenbord keren terug in de reductie van een kathedraal tot een geometrisch patroon: horizontalen, verticalen en diagonalen. Maar ook Amedée Corti's *Relief Noir et Rouge* (1970) is een trompe-l'oeil. Eén van het venijnigste soort, want dit als glanzend chroom afgewerkte paneel weerspiegelt de toeschouwer en de ruimte waarin die zich bevindt. Maar een weerspiegeling is een vervalsing. Dat wordt pas duidelijk als men een tekst voor een spiegel houdt. Plots wordt de wereld onleesbaar. Het beeld in de spiegel lijkt reëel, maar wij zijn gefopt. Wat we zien in het glanzende vlak is niet de echte wereld, maar een kopie, een omgekeerde wereld waar de mensen spreken zoals in een *Annunciatie* (ca. 1432-1434) van Fra Angelico waarin een deel van de dialoog tussen Maria en de engel in spiegelbeeld is geschilderd en dus leesbaar is voor de figuren in het schilderij. Door de woorden in spiegelschrift te schilderen, sluit Fra Angelico de ruimte van het schilderij in het schilderij op. Hoe moet je je als toeschouwer verhouden tot een ruimte waarvan je enkel het buiten, enkel de achterkant ziet, namelijk de onzichtbare wand waarop woorden verschijnen?

Wereld maken

Robert Devriendt schildert minzame miniatures van natuurobservaties en dieren. De dieren die hij schildert, zijn evenwel gemodelleerd naar opgezette dieren. Hij schildert niet de levende maar de *dode* natuur. De zwarte blik van het opgezette dier (het heeft geen echte maar glazen ogen) ziet niets. Ze is geen spiegel van de ziel zoals de kokers van Van Snick. Ze weerspiegelt onze eigen blik. Het lichaam van het opgezette dier is stof en as zonder binnenkant, zonder organen. Het is een leeggehaalde, geplunderde realiteit. De binnenkant is kaal als de achterwand van een schilderij die Gijsbrechts ooit schilderde. Fictieve ruimte en fictieve wereld, als een filmset die enkel uit bordkartonnen gevels bestaat. Alle landschappen zijn mentale landschappen. Het is de mens die betekenis sticht in de wereld en de plaats om zich heen construeert. Wat we zien, waar we leven: het zit allemaal in onze blik en dus, neurologisch, in ons hoofd. Gevangen in de micro-wereld van Vander Eecken: *zonder schaal* en dus zonder opgelegde norm of maat. Want de mens is vrij om de wereld steeds weer nieuw te maken en te zien. Eindeloze maakbaarheid van de wereld is ook het spel dat Teun Hocks speelt in *Gulliver* (2007). De constructie van de fictieve plaats vindt hier zowel in de materialen als in de inhoud plaats. Het werk is een getinte zwart-witfoto die met olieverf is bewerkt. Dat betekent dat het werk vertrekt van een realiteit. Roland Barthes noemde dit het 'ça a été'-karakter van een foto. Een foto toont een gebeuren dat echt heeft plaatsgehad. Zelfs indien het beeld, zoals in dit geval, geënceneerd was, is de foto nog altijd de registratie van een encenering die ooit echt heeft plaatsgehad. Het werk wortelt dus in een beeld van een realiteit. Maar dat beeld is enerzijds getint en anderzijds met olieverf bewerkt. Het is dus meerdere stappen van de werkelijkheid verwijderd. Maar ook de inhoud is pure fictie. We zien een landschap, een weidse horizon. Dit is, zoals we hebben gezegd, een ruimte zonder grenzen. In dat landschap ligt echter een man. Dit is een eerste icongruentie: de combinatie van een vergezicht met een heel concreet gegeven. De man draagt bovendien een pak, wat een tweede incongruentie is: men verwacht dit soort figuur in een kantoor, niet in een weids landschap. En men verwacht al helemaal niet dat deze man zoals Gulliver in het land der Lilliputters met koordjes aan de grond is vastgemaakt. Maar de incongruentie plooit nog eens op zichzelf terug omdat het verhaal van Gulliver uit zijn oorspronkelijke literaire context is gerukt. Gulliver was immers geen éenentwintigste-eeuwse zakenman in net pak. De plaats die Hocks in dit beeld creëert, is een loutere fictie van de verbeelding. In een wereld van virtuele

realiteit is het een perfect embleem voor de eindeloze maakbaarheid van wereld, plaats en ervaring. Het werk is door en door postmodern: een combinatie van de meest uiteenlopende elementen. Maar niet in iconografische willekeur. Hocks heeft zijn dissonanten integendeel heel precies uitgekozen om een beeld te creëren dat op meerdere niveaus functioneert.

Ook Tina Gillen bouwt de plaats van haar *Seilbahn II* (1999) heel nauwgezet op. Slechts de elementairste vormen herinneren nog aan de kabelbaan die het doek inspireerde: elegante witte spijlen als een opstapplaats met een hekken. Boven die constructie schieten lichtstralen door de hemel. Het kunnen kometen zijn of de lichten van overvliegende vliegtuigen zoals gefotografeerd met een lange sluitertijd. Dan worden lichtpunten lichtstroken die zich door een beeld slepen. Dit is compositie door eliminatie: slechts de essentie van de vorm creëert de plaats. Net zoals Lenferink bouwt Gillen deze plaats op uit geabstraheerde fragmenten. Maar waar Lenferink met een knipoog voor grote leesbaarheid kiest door de leefruimte op een bijna ironische manier te domesticeren via abstractie, kiest Gillen veel meer voor de poëzie van de suggestie. Zonder de titel van het doek te kennen kun je er heel veel in zien. Er is net vorm genoeg om allerhande associaties (met kermismolens, priëlen en het bijhorende sentiment) op te roepen, maar niet genoeg vorm om alles precies te duiden. Bovendien is het perspectief verbroken. De lichtstralen (die in tegenstelling tot de spijlen van de kabelbaan geen gladde rand hebben maar hun spoor geribbeld door de hemel trekken) congrueren niet op één punt. En het metaalwerk van de kabelbaan staat niet volledig in het midden van het doek. Zo is de hele compositie enigszins uit de haak. En dit maakt er de dynamiek van uit. Dit verklaart ook waarom de abstractie van Lenferink charmeert door haar intelligente *humor* en de abstractie van *Seilbahn II* veeleer (maar even intelligent) appeleert aan ons *sentiment*. Gillen creëert door haar spaarzame vormgeving echter een sentimentele plaats zonder sentimenteel te worden.

Maar een beeld wordt niet altijd gebruikt om een plaats te creëren. De kunstenaar kan het beeld ook gebruiken om *zichzelf* te creëren. En dan bedoelen we niet het zelf als een zelfportret, maar het zelf als een *plaats*, het zelf als de locus van een stellingname. We zagen dit reeds bij Cornelius Gijsbrechts, die een *standpunt* innam door heel bewust het nabije te schilderen. Zijn standpunt was zowel fysiek (binnenshuis) als doctrinair (een stelling tegenover de dominante trend in de schilderkunst). Ook René Daniëls doet dit in *Ik ben geen half* (1997). In 1987 werd Daniëls getroffen door een trombose, waarna zijn motoriek werd beperkt. De kunstenaar weigert in dit werk echter te worden afgedaan als een 'halve' kunstenaar of als een exponent van *outsider art*. In de tekening heeft hij een rudimentair profiel van een man getekend waarvan de ene helft gearceerd is. Ernaast zijn markeringen aangebracht. Een markering voor elk jaar sinds de breuk in zijn kunstenaarsbestaan. Naast deze figuur staat een tweede, donkere figuur die ofwel de Dood kan zijn of een afbeelding van een verftube. Daniëls eist hier dan ook opnieuw zijn eigen standpunt als schilder op. Hij wil voor vol worden aanzien en streeft er ook naar om dit te realiseren. Deze terugkeer vergt echter tijd: vandaar de markeringen in de marge van de figuur. Jaar na jaar herwint Daniëls zijn identiteit als kunstenaar. Met dit kleine werk, waarin hij dit proces registreert, neemt hij stelling *als kunstenaar*. Het beeld creëert de kunstenaar zelf en draagt een identiteit uit. *Ik ben geen half* is de artistieke plaats van de *wil*.

Plaats maken en ruimte creëren

Plaats is bevindelijkheid. Bevindelijkheid is in de ruimte zijn. En we zijn in eerste instantie *lichamelijk* in de ruimte. Ons bewustzijn wordt gedragen door ons lichaam. Het is ons lichaam dat, op de tast en met de blik, de ruimte verkent en onze plaats afbakt. Wanden, grenzen en bakens helpen ons om de wereld beheersbaar te houden. Maar de mens wil niet enkel (over)leven, wist Aristoteles, hij wil *goed* leven. Dus kleedt hij zijn wereld aan en geeft de ruimte zo betekenis. Design speelt hierin een centrale rol. Design is de kunst om de plaats in

te richten. Het is een spel met de vele manieren waarop de objecten in de ruimte kunnen worden geschikt. Jorge Pardo reikt ons in zijn *Untitled (beige-grey-orange-yellow-petroleum blue teal)* (1995) katoenen kussens aan die we zelf om ons heen kunnen schikken tot een comfortabele rustplaats voor ons lichaam. Daarmee nodigt hij ons uit om speels om te gaan met de ruimte, de plaats in te vullen zoals het ons zelf behaagt. Niet op de cerebrale postmoderne manier van Hocks, maar op een intieme, dagdagelijkse manier die een onmiddellijke invloed heeft op ons fysieke welbevinden. Dat speelse element is een constante in Pardo's creaties, maar tegelijkertijd wijst het ook op de dieperliggende ernst van design. In haar boek *The Body in Pain* (1985) schrijft de filosofe Elaine Scarry dat meubels de taken van het lichaam overnemen. Een stoel, bijvoorbeeld, neemt de taak van de ruggegraat over om het lichaam te dragen. Een goed ontworpen en dus comfortabele stoel ondersteunt de rug en zorgt er zo voor dat wij ons niet meer bewust zijn van onze rug. Goed design maakt zichzelf onzichtbaar. Het is visueel aantrekkelijk en functioneel tegelijk. Scarry ziet de hele wereld om ons heen dan ook als een verlengstuk van ons lichaam (een fenomenologische opvatting die ze aan Marx ontleent). Want niet alleen stoelen, maar ook tafels, bedden, bestek, fietsen en alle andere dagelijkse objecten worden als verlengstukken aan ons lichaam bevestigd om de taken van dat lichaam op een meer efficiënte of comfortabele manier te voltrekken. Design is de **inrichting** van de plaats. Maar de plaats inrichten, is haar tot een verlengstuk van het lichaam maken. Daarom zijn de kussens van Pardo zo aantrekkelijk: ze zijn zacht en koesterend, een knusse omgeving voor het lichaam.

Op die manier brengt Pardo ons terug op ons beginpunt. De plaats ontstaat vanuit het individu. Het is ieder van ons die ieder voor zich intentioneel op de wereld betrokken is en haar met betekenissen vult die haar tot een plaats maken, en dus tot een thuis. Het wonderlijke aan de kunstwerken die we op dit parcours ontmoet hebben, is dat ze ons elk iets vertellen over de oneindig veel manieren waarop dit proces zich voltrekt. Het maken van de wereld is een eindeloos proces. Het is ook een volkomen *vanzelfsprekend* proces: we doen het allemaal, op ieder moment, zonder dat we er ons bewust van hoeven te zijn. Deze kunstwerken maken keerpunten, structuurelementen en bakens in dat proces zichtbaar. Door ons te tonen hoe wij de plaats maken, laten ze ons met nieuwe ogen naar onze eigen plaatsen kijken. En door te tonen hoe de plaats in het kunstwerk wordt gemaakt, tonen ze niet alleen de processen die wij zelf onbewust hanteren, maar onthullen ze ook iets van hun eigen geheim als kunstwerk. Het is die dubbele laag die de kracht van deze werken uitmaakt. Enerzijds zijn ze op een fundamentele manier esthetisch. Dat kan ook niet anders, want hoe zou een werk dat aan de waarneming (de vertaling van het Griekse *aisthêsis*) voorbijgaat ooit adequaat een plaats vorm kunnen geven? Maar terwijl ze esthetisch zijn, zijn ze elk op hun eigen manier volkomen zelfreferentieel. Van Cornelius Gijsbrechts tot de gelikte lak van Bernard Frize en Amedée Cortier: kunst die zichzelf bevraagt, is geen postmoderne uitvinding. Toen Rembrandt rond 1662 zijn zelfportret schilderde en met de vrije hand een fragment van een perfecte cirkel aanbracht in de wand achter zijn zelfbeeld, bevestigde hij niet alleen zijn eigen standpunt als zelfbewust kunstenaar, maar accentueerde hij ook het feit dat het beeld, *ieder* beeld, gemaakt is door de virtuositeit van een meesterhand. Ieder schilderij is abstract. Het is verf gecomponeerd op doek. Het kan niet anders dan zichzelf als werk presenteren, en dus als creatie. Wat goede kunst creëert, is echter meer dan haar eigen referentie. Het creëert ruimte voor verbeelding en ruimte voor de mens om zijn wereld op nieuwe manieren vorm te geven. Dat is niet alleen creativiteit, in de zin van een reële schepping die de wereld vermeerdert, het is ook de bij uitstek menselijke plaats: het kruispunt tussen beleefde werkelijkheid en verbeelde werkelijkheid waar het nieuwe inzicht geboren wordt dat ons naar onbekende plaatsen voert.