

De buitenplaats

Philip Peters

In het begin was er een schets, een beetje onverhoeds, zoals dat gaat. Uit een schets kan een schilderij ontstaan. Of niet. Of een ander schilderij. Dat is de keuze van de kunstenaar. Maar het moment van kiezen is essentieel: welke keuze wordt gemaakt, wanneer en waarom? Dat is niet steeds een rationeel proces, er komt ook intuïtie aan te pas om te weten – te voelen – wat bruikbaar is en wat niet.

De schets, gemaakt in 2003, toont een soort half open hutje in een bosachtige omgeving, omringd door wat misschien water zou kunnen zijn: een meer, een zee, een oceaan? In ieder geval een plek ver weg van de bewoonde wereld.

*De kunstenaar ontdekte dat het hier niet om zomaar een hut kon gaan, het moest **de** hut worden en het schilderij moest uiteindelijk over **alles** gaan, alles omvatten, de hele wereld.*

*De kunstenaar beseftte dat een dergelijke opdracht alleen te vervullen was door eerst (beeldend) onderzoek te doen naar hutten. Vier jaar en honderdzesentwintig schilderijen later was hij zover dat hij het beoogde werk kon maken en hij noemde het **De buitenplaats**.*

Olphaert den Otter heeft honderdzevenentwintig buitenplaatsen geschilderd en daarmee de hele westerse kunstgeschiedenis doorkliefd. Hij nam voor ieder schilderij een voorbeeld – een bestaand werk waarop in de meeste gevallen een gebouwtje is afgebeeld waarin al dan niet iets voorvalt. Het oudste werk is *De geboorte* van de vroeg-Nederlandse schilder Petrus Christus en dateert uit 1452, het meest recente *Broodhuis* van Urs Fischer uit 2006.

Het oudste gebouwtje van dit soort dat de kunstgeschiedenis aanlevert, is de stal, waarin volgens de overlevering Jezus zou zijn geboren. Een overlevering overigens, die weliswaar tot op de dag van vandaag voortleeft in het ‘kerststalletje’, maar nergens in de vier evangeliën expliciet wordt vermeld: alleen bij Lucas wordt de geboorte van Jezus beschreven en die geeft wel aan dat er geen plaats was in de herberg maar vermeldt verder alleen: “Ze wikkeld hem in een doek en legde hem in een voederbak” (Lucas 2:1); waar die voederbak precies stond, wordt er niet bij verteld. In het apocriefe zogenaamde ‘proto-evangelie’ van Jacobus is sprake van een grot in plaats van een stal. Stal noch grot doet zijn intrede in de kunst vóór de veertiende eeuw en dan nog bij hoge uitzondering.

Een ander verhaal wil dat de heilige Franciscus, in de dertiende eeuw op pelgrimstocht naar het Heilige Land, daar boeren zag die met hun vee in grotten woonden. Eenmaal terug in Spoleto vroeg en kreeg hij dispensatie van paus Innocentius III om de mis op te dragen in een grot, met dieren en al. Dat kan gevolgen hebben gehad voor de beeldende kunst en misschien komen hier de os en de ezel ook wel vandaan. In het beroemde schilderij van Bellini dat het moment afbeeldt waarop Franciscus de stigmata ontvangt, zien we hem staan voor de ingang van een grot. Dit schilderij is door Olphaert ook gebruikt, het past mooi in de serie – maar, voor een goed begrip: om volledigheid is het hem natuurlijk niet te doen geweest.

Door de kunstenaar zelf worden de woorden ‘hut’ en ‘grot’ overigens niet gebruikt. Hij heeft het over ‘stal’ en ‘kluis’. Het is, denk ik, van belang om het onderscheid in betekenis te formuleren tussen stal en kluis zoals ze hier zijn bedoeld. Beide zijn plekken ‘buitenshuis’: de stal hoort bij de boerderij maar is daarvan gescheiden en de kluis hoort nergens bij. De stal is een onvrijwillige behuizing, de kluis een plek van gekozen afzondering. Ook daarbij zijn kanttekeningen te plaatsen in een geglobaliseerde wereld: hoe veilig is de kluis, hoe gastvrij is de stal? Waar bevindt zich precies de buitenplaats die plek buiten de gevestigde maatschappelijke orde en structuur?

Eeuwenlang heeft de christelijke iconografie de westerse beeldende kunst gedomineerd en in de eerste eeuwen van zijn verschijning neemt de buitenplaats dan ook de vorm aan van de geboortestal of -grot in taferelen als de aanbidding der wijzen. Later wordt de thematiek geseculariseerd maar verdwijnt niet of niet helemaal. Het lijkt wel of er in sommige perioden meer buitenplaatsen voorkomen dan in andere en dat zou wel eens een kwestie van bittere noodzaak kunnen zijn: in tijden van grote onrust en onveiligheid heeft men beschutting nodig. Vanaf pakweg 1500 zien we een stijgend aantal buitenplaatsen in de kunst. De Inquisitie functioneerde door heel Europa heen als een soort geheime politie die min of meer naar willekeur 'heksen', ketters en intellectuelen vervolgde, dissidenten dus die werden ervaren als potentiële ondermijners van de macht. Vanwege de willekeur van het systeem, waarbij iedereen ieder ander kon verraden waarop onechte bekentenissen na foltering tot stand kwamen en een terdoodveroordeling volgde, leefden velen in angst. De macht is er krachtens zijn aard op uit om zichzelf te handhaven en het monddood maken van de vrije geest is daarin in allerlei vermommingen altijd een belangrijk en effectief instrument geweest. Tegelijkertijd zou je kunnen volhouden dat machthebbers zelf per definitie ook angstig zijn, omdat iedere verandering van inzicht tot hun val kan leiden en ze daarom voortdurend beducht moeten zijn voor hun positie. Daardoor is hun specifieke isolement in feite ook weer een soort *buitenplaats*, wat met zich meebrengt dat in de geschiedenis vanaf de Renaissance de hele maatschappelijke structuur eigenlijk in stijgende mate een beeld is van verschillende buitenplaatsen rondom een ideologisch vacuüm. Hoe dat ook moge wezen – en enig postmodern *hineininterpretieren* is aan het bovenstaande niet geheel vreemd –, in Olphaerts werk gaat het om de buitenplaats waarin vervolgden of potentieel vervolgden of misschien ook door zichzelf vervolgden hun toevlucht zoeken, bescherming door al dan niet vrijwillige sociale isolatie.

Buitenplaatsen van dat soort kom je eigenlijk niet of nauwelijks tegen in de zeventiende eeuw; de gezellig uitziende bouwsels in de schilderijen van bijvoorbeeld Van Ostade, Teniers of Adriaen Brouwer werden voornamelijk bevolkt door boertige lieden die zich onledig hielden met allerlei soorten entertainment en het vieren van het leven. Er was welvaart, rijkdom en zelfvertrouwen. Zoals altijd zijn er natuurlijk eenzame uitzonderingen die de regel bevestigen (zoals een schilderij van Van Ostade dat een alchemist in zijn grotachtig laboratorium voorstelt).

De achttiende eeuw, de eeuw van de Verlichting en de verheerlijking van de ratio, waarin de aarde min of meer als 'af' werd beschouwd, getuige bijvoorbeeld de uitvinding van de encyclopedie – het opdelen van de hele wereld in termen van ABC – levert ook weinig stallen en kluizen op, totdat tegen het einde van de eeuw de Franse en industriële revoluties opnieuw aanleiding gaven tot maatschappelijke en spirituele onrust en existentiële *Angst*.

Toen – en dat zette zich voort in de hele negentiende eeuw om eigenlijk tot op de dag van vandaag niet meer te verdwijnen – ging zo ongeveer alle vermeende zekerheid weer verloren: Darwin en de verdere ontwikkeling van de natuurwetenschappen trokken Genesis en andere bijbelse zekerheden in twijfel, er ontstonden nieuwe maatschappelijke klassen in de vorm van stadsproletariaat aan de ene kant en rijke fabrikanten aan de andere, arbeidsdeling veroorzaakte vervreemding, een deels escapistische, deels angstige en angstwekkende verbeelding verkende duistere driften en fantasieën die door de psychoanalyse verder zouden worden gelegitimeerd en uitgebouwd tot een volledig systeem ter verklaring van gevoelens en gedragingen van mensen en aanpalend ontstond, vooral onder schrijvers en kunstenaars, de eerste vorm van georganiseerd druggebruik in de westerse geschiedenis: laudanum werd op grote schaal gebruikt, de Lake Poets experimenteerden met opium en in Frankrijk werden hallucinaties opgeroepen door de Club des Hashishins waarbij dichters als Gautier, Baudelaire en De Nerval en ook een schilder als Delacroix waren aangesloten. Er was kennelijk een grote

behoefte ontstaan om op alle mogelijke manieren te ontsnappen aan de eigen tijd, in de roes, in de fantasie, in mystiek en metafysica, in de waanzin, in het sprookje van de ongerepte en bezielde natuur (als tegengesteld aan de natuur als te ontginnen en te exploiteren wingewest) en ook in het verleden: iedereen voelde zich ontheemd, ook de heersende klasse die de industrie aanstuurde maar zich als *nouveau riche* inferieur voelde aan de nog niet afkalvende oude adel en dus een illusie van traditie creëerde door het bouwen van nepruïnes (*shams*, *follies* – eigenlijk ook een soort buitenplaatsen) op hun landgoederen en het aankopen van de kunst van prerafaëlieten – in zekere zin fundamentalisten die, net als hun iets eerdere en nog extremer retrogerichte tijdgenoten, de Duitse nazareners, van mening waren dat de beeldende kunst zich moest inspireren op schilderijen van voor de hoog-Renaissance, toen de ‘zuiverheid’ in de kunst verloren zou zijn gegaan. Om analoge redenen voerde in de architectuur de neogotiek een tijdlang de boventoon.

In het begin van de twintigste eeuw was kortstondig sprake van een nieuw cultuuroptimisme en een vooruitgangsgeloof dat zich in de kunst vertaalde in allerlei toekomstgerichte avant-gardes die zich evenwel al snel haaks op de maatschappelijke ontwikkelingen bleken te bevinden: de Eerste Wereldoorlog die miljoenen slachtoffers eiste en Europa ontwrichtte, de Oktoberrevolutie in Rusland die voor vooruitgangsoptimisten een deceptie bleek en uitliep op een totalitaire, repressieve en criminele dictatuur. Dat de rest van de twintigste en tot nu toe de eenentwintigste eeuw buitenplaatsen te kust en te keur opleveren zal dan ook niemand verbazen: nooit was de wereld tegelijkertijd zo klein en zo groot als nu en nooit verkeerde hij in een vergelijkbare staat van barbarisme en verval. En ook nu wordt angst door de heersende macht als onderdrukkingsmiddel gebruikt, niet alleen tijdens het nazisme en communisme van weleer maar evenzeer door het islamitische fundamentalisme in het Midden-Oosten (met echo's onder Europese immigranten) en het christelijke neoconservatisme in Amerika. En dan hebben we het nog niet eens over de dramatische, soms regelrecht genocidale massamoorden in grote delen van Afrika, dat hartbrekende werelddeel waar we uiteindelijk allemaal vandaan komen. Zelfs de grootste optimist wordt het bij de aanblik van de wereld soms koud om het hart.

Dit is de wereld waarin Olphaert werkte aan zijn stallen en kluizen met de hele kunstgeschiedenis als materiaal. Daartoe hanteerde hij een verfsoort die ouder is dan het oudste door hem geciteerde schilderij, eitempera, maar vanuit een attitude die bij uitstek van nu is: het gebruiken van de kunstgeschiedenis om uiteindelijk een uitspraak over de actualiteit te doen – ook al wordt die actualiteit in dat statement weer getranscendeerd – is typisch eigentijds.

Olphaert gebruikt zijn materiaal daadwerkelijk als materiaal: hij citeert het oorspronkelijke werk wel maar kopieert het niet. Hij brengt er, integendeel, essentiële veranderingen in aan. In veruit de meeste voorbeelden worden de stallen en kluizen bevolkt door mensen die het werk zijn betekenis geven en Olphaerts belangrijkste ingreep is nu precies het verwijderen van die iconografische elementen: hij laat de personages weg, zodat de anekdotiek van het oorspronkelijke schilderij verdwijnt en alleen de omgeving overblijft, een lege stal of kluis. Daardoor biedt het nieuwe werk meestal een totaal verschillende aanblik; hoe meer mensen er op het oorspronkelijke schilderij voorkwamen, hoe leger en vreemder de omgeving eruitziet. Mantegna's *Aanbidding van de koningen* (1464, Uffizi, Florence) toont een uitbundige stoet van personages en het ontbreken daarvan in Olphaerts 'versie' maakt het oorspronkelijke werk zo goed als onherkenbaar. Het schilderij met dezelfde titel van Perugino (1504, Città della Pieve) is een centraalcompositie waar links en rechts van een in het midden van het beeldvlak opgestelde houten constructie tientallen personages het veld stofferen. In dat gebouwtje, weinig meer dan een houten afdak op vier palen, bevindt zich natuurlijk de Heilige Familie. In Olphaerts bewerking is alleen dat naar vier kanten open optrekje nog over,

de rest van het schilderij is haast angstwekkend leeg. Dit is een goed voorbeeld van een ‘stal’-constructie waarin maar weinig te verbergen valt. Dat is ook vast niet Perugino’s bedoeling geweest: er moest nu eenmaal een soort overdekte plek zijn voor Maria, Jezus en Jozef, want dat eiste de traditie, voor de schilder aanleiding om eens een grote, haast symmetrische compositie uit te proberen. Pas als Olphaert de prioriteiten heeft omgekeerd en de personages heeft verwijderd, gaan aard en vorm van de stal een rol spelen, al was het maar omdat er verder niets te zien is. En dan blijkt dat die stal weliswaar centraal in het beeldvlak staat maar eerder dan een plek ter beschutting een soort speelsculptuur voor kinderen lijkt, waar je van alle kanten dwars doorheen kunt rennen. De zin is aan de stal ontnomen, als behuizing én als stal stelt het staketsel niet veel voor, het is onbruikbaar voor het doel. Dat is dus óók een vorm die de buitenplaats kan aannemen: een louter decoratieve, vergelijkbaar met een negentiende-eeuwse *folly*, eerder een esthetisch dan een existentieel voorstel. Aan de andere kant zou je ook kunnen argumenteren dat er niet zo letterlijk gekeken hoeft te worden en dat het pure feit dat we *weten* dat dit gebouwtje een veilige stal voorstelde – want we kunnen wel de personages uit het beeldvlak verwijderen maar niet alle associaties uit ons hoofd – genoeg is om het dat ook daadwerkelijk te laten *zijn*: we bevinden ons – per definitie – op het terrein van de metafoor.

Waar het oorspronkelijke werk zijn betekenis kreeg door de aanwezigheid van personages, gaan al Olphaerts schilderijen in deze serie juist over *afwezigheid*. Dat wordt nog eens extra duidelijk gemaakt in de titels. Het werk dat gebaseerd is op het eerder genoemde schilderij *Sint Franciscus in extase* van Bellini uit de Frick Collection in New York, heet *Niet Sint Franciscus van Giovanni Bellini* en op het schilderij is dan ook geen mens te zien, ook het weidse landschap is verdwenen en alleen de grot is zichtbaar alsof er met een camera op is ingezoomd. Hier – en in veel andere gevallen – is dus eigenlijk sprake van verschillende ingrepen: niet alleen is de persoon van Franciscus verdwenen, ook is slechts een detail van het schilderij gebruikt, namelijk dat deel dat relevantie heeft voor Olphaerts doel: de grot, de afgezonderde behuizing in de bergen, weg van de woelingen van de bewoonde wereld. Bellini’s eigenlijke thema was de extase van Franciscus, Olphaerts thema is de kluis die voor Bellini bijzaak was.

Maar er is meer aan de hand: het is natuurlijk niet zo, dat de kunstenaar op deze manier ietwat gemakzuchtig eeuwen schilderkunst heeft geplunderd om een detail van zijn gading te vinden bij gebrek aan eigen inventiviteit en ook eigent hij zich het werk niet toe door dat detail getrouw te kopiëren, het is juist een radicale verandering ten opzichte van het eerdere werk – de afwezigheid van de protagonisten – waar het hier om gaat, de leegte van het podium, waarvan de acteurs verdwenen zijn. Dat luistert heel nauw, tot in de titels toe, die heel precies aangeven wat er aan de hand is en hoe we die afwezigheid moeten duiden. Als de titel anders had geluid, bijvoorbeeld ‘Sint Franciscus in extase van Bellini zonder de hoofdpersoon’, zou er al sprake zijn geweest van een andere betekenis: dan zou het oorspronkelijke werk, dat ene specifieke werk van Bellini, het onderwerp van Olphaerts schilderij zijn geweest en zou zijn ingreep commentaar leveren op dat schilderij. Maar de ingreep levert geen werk op dat Bellini’s schilderij – of een deel daarvan – tot onderwerp heeft, de ingreep *zélf* is het thema en dat wordt ons ook letterlijk en ondubbelzinnig verteld: Olphaerts schilderij is *Niet Sint Franciscus van Giovanni Bellini*. Het is dus in zekere zin juist een ontkenning van het oorspronkelijke werk. En die ontkenning is typisch van onze tijd, waarin de christelijke mythologie en iconografie allang niet meer het centrum van de cultuur uitmaken maar zijn verbannen naar een enigszins kommervol bestaan in de marge.

Aansluitend hierbij weerspiegelt zich mogelijkerwijs ook het eigentijdse gebrek aan ideologie in de leegte van stal en kluis en – van daaruit gedacht – misschien wel van de hele wereld: Rushdies ‘godvormige gat’. Daar is op zich niets mis mee, het biedt een keuze aan: we

kunnen van de leegte genieten, van de bevrijding van dogma's en loze dictaten. Misschien staan we met lege handen, maar dat hoeft niet per se een eindsituatie te zijn; in de kunst is het zelfs eerder een positief uitgangspunt: alles moet steeds opnieuw worden uitgevonden en daarvoor lijkt de buitenplaats een ideale plek. Je kunt best volhouden dat kunst per definitie in een buitenplaats ontstaat, de buitenplaats die zich in het hoofd van de kunstenaar bevindt (*een buitenplaats in een binnenplaats*), ook wanneer die buitenplaats zich in letterlijke zin bijvoorbeeld middenin de wereld bevindt, waar dan ook (*'Die Gedanken sind frei'*). Wie, in Sloterdijks terminologie, *berging* zoekt, sluit zich daarmee nog niet voor altijd en eeuwig van de wereld af, hij neemt er afstand van en van een afstand zie je andere dingen en je ziet dezelfde dingen op een andere manier dan wanneer je er middenin zit of erdoor wordt verzwolgen. In die zin is de buitenplaats misschien een voor iedereen noodzakelijk overlevingsmechanisme.

De kracht van de kunst kan in dit opzicht groter zijn dan men wel eens denkt. En dan bedoel ik niet alleen die van de 'geëngageerde' kunst die getuigt van wat er omgaat maar ook en misschien wel juist van de kunst als *escape*. Er móet kunst zijn die de wereld vertelt wat er gaande is, op een manier die verschilt van de journalistiek die dezelfde opdracht heeft, want de kunst – die ook in het aanzien van verschrikkingen altijd ver-beelding is – kan op plekken komen en snaren beroeren die voor de verslaggever onbereikbaar zijn. Maar wie de catastrofe meemaakt, heeft daar op dat moment weinig aan, die wil slechts overleven. Mijn vader bracht drie oorlogsjaren door in Duitse concentratiekampen en kwam uiteindelijk uit Dachau terug zonder enig trauma. Nooit heeft hij de Duitsers gehaat, nooit zijn verstand – en zijn gevoeligheid – verloren. Ik, zijn oudste zoon, kon dat nauwelijks begrijpen en vroeg hem hoe hij de kampen zo ongeschonden doorgekomen was. Mijn vader was een poëzieliefhebber en kende een paar honderd gedichten uit zijn hoofd. Zijn antwoord was: "Ik heb me verwonderd en me zoveel mogelijk afgesloten voor de gebeurtenissen om me heen en ik heb in mijn hoofd constant gedichten opgezegd." Die zin heb ik nooit vergeten. En ik denk dat Olphaert dat sentiment zal delen, want ook zijn buitenplaats – en zijn hele serie stallen en kluizen – blijft, temidden van alle mondiale gruwelen, in laatste instantie evenzeer een troost.

Aan de ene kant is het beeld weliswaar letterlijk *ont-menselijk*, maar daarom hoeft het aan de andere kant nog niet *onmenselijk* te zijn: wat leeg is kan worden gevuld. Waar beschutting geboden wordt, kan reflectie ontstaan en er kan, bijvoorbeeld, geschilderd worden: alle kunstenaars die in Olphaerts serie aan bod komen, zijn naar mijn idee zelf ook bewoners van de door hen afgebeelde buitenplaats. Olphaert heeft een leegte gecreëerd die hij vervolgens zelf weer vult, een titanische opdracht die hij zichzelf gesteld heeft. Je kunt ook zeggen: in het oude werk toont zich het nieuwe. Of ook: het nieuwe werk zoekt beschutting bij de traditie. Zo vatten we de kunst in haar geschiedenis en steeds veranderende schijn gestalten op als een conceptuele constante die in deze serie begint bij Petrus Christus en (voorlopig) eindigt bij Olphaert den Otter, die er de boodschapper van is. De kunstenaar bevindt zich *qualitate qua* altijd in een buitenplaats.

In een enkel geval bevindt een buitenplaats zich letterlijk in een buitenplaats en dat is een interessant voorstel, dat de verhouding tussen de traditie en de eigen tijd verduidelijkt: in de lege stal van *Geen geboorte van Petrus Christus* (naar Petrus Christus, *De geboorte*, ca. 1465, National Gallery of Art, Washington D.C.) staat héél klein op de grond een driedimensionaal schaalmodelletje van het hutje uit Olphaerts allereerste schets voor het grote schilderij *De buitenplaats*. Het nieuwe werk, toen nog niet meer dan een schets, zoekt hier letterlijk de beschutting van het oude: de ene stal heeft de andere nodig. Misschien kun je in dit geval zelfs spreken van het vervangen van de ene geboortescène door een andere: met de geboorte van Jezus begon een wereldomspannend bouwwerk, geenszins een buitenplaats maar een

kathedraal met duizelingwekkende ideeën van gigantische invloed, hoe je die nu ook wilt beoordelen (wie verzint zoiets krankzinnigs als bijvoorbeeld de heilige drie-eenheid? Maar even legitiem is de vraag wie er nu zoiets idioots als het oedipuscomplex bedenkt). Met de geboorte van de westerse kunst (gesymboliseerd door Olphaerts hutje) ontstond een ander groot bouwsel, dat lange tijd in zekere zin inhoudelijk parallel liep aan dat van het christendom – in zoverre het daarvan een illustratie was of leek te zijn, in de iconografische, anekdotische laag dus – en zich daarna een eigen weg zocht en zelf theorie genereerde in plaats van die te volgen. Dat de kerk als opdrachtgever wegviel, had daar natuurlijk ook mee te maken. In Olphaerts voorbeeld toont de eigentijdse kunst zich kwetsbaar om verschillende redenen. In een tijd die zich kenmerkt door een nauwelijks onderbroken continuüm van breken met tradities, vertoont zij zich hier juist als het kind, de afstammeling daarvan – niets komt uit de lucht vallen en iedere stap is alleen mogelijk door de stappen die eraan vooraf zijn gegaan. Maar ook moet het kind, hoe heilig misschien ook en voorbestemd tot grote daden, verzorgd worden door de moeder: de immer voedende traditie. Bij een omvangrijk en ambitieus project als dit, waarin de kunstenaar probeert *de* alomvattende buitenplaats te formuleren en daartoe de geschiedenis bevraagt, is het aan de andere kant geen wonder dat die buitenplaats in dit stadium (nummer drie van de hele serie) nog een bescheiden plaats inneemt en als het ware *nét onderweg* is. Ik zou me kunnen voorstellen dat hij een paar jaar later in de serie met een groeiend zelfbewustzijn meer ruimte zou opeisen. Tenslotte vormt hij het uiteindelijke sluitstuk én *pièce de résistance* van de serie, geschilderd op veel groter formaat ook: een conclusie, een slotakkoord.

Inderdaad vertonen sommige latere schilderijen substantiëlere ingrepen vanuit het eigentijdse atelier. Soms is zo'n ingreep spectaculair en hermetisch tegelijk, zoals in *Geen parel van Brabant van Bouts* (naar Dieric Bouts, *De parel van Brabant*, ca. 1465, Alte Pinakothek, München), waar de buitenplaats ineens en onverwachts wordt bevolkt door een dood paard en in de lucht rechtsboven een aantal verfspatten van onvervalst abstract-expressionistische snit zijn toegevoegd: ook als er geciteerd wordt op basis van een overkoepelend thema, dringt de artistieke verbeelding zich soms op, met vaak verrassende resultaten. Daardoor ontsnapt de hele studie naar stallen en kluizen aan de rigiditeit die in de representatie van het thema zou kunnen sluipen en dan zou leiden tot een zielloze dogmatiek ('*Jede Konsequenz führt zum Teufel*'). Hier, waar de toevoeging tamelijk uitbundig is en vrij veel plaats inneemt, is ook sprake van het binnendringen van het nu in het toen, althans van een extra letterlijke versie van het nu, want in wezen is natuurlijk ieder schilderij van Olphaert, hoe natuurgetrouw of afwijkend ook ten opzichte van het voorbeeld, een werk dat thuishoort in het nu. In mijn eerste studiejaar liet onze hoogleraar, Hans van de Waal, in het kader van een serie colleges over 'Het Portret' een Romaanse kop zien en legde ons uit dat we om daar iets van te begrijpen moesten leren om er 'niet met twintigste-eeuwse ogen' naar te kijken. Dat begreep ik wel: men dacht toen anders dan nu en vormverwantschap is nog geen inhoudelijke overeenkomst. Bronnenonderzoek was noodzakelijk om tot een onderbouwde opvatting te komen. Dat blijft in principe onverlet maar vele jaren later ging ik toch ook twijfelen: ik had eigenlijk alleen maar twintigste-eeuwse ogen (inmiddels zijn die zelfs overgegaan in een volgende eeuw) en het is moeilijk denkbaar dat de manier waarop ik de historie – inclusief de bronnen – waarneem, daar helemaal los van zou staan. Je kunt je zelfs afvragen of dat eigenlijk wel gewenst is, dat is afhankelijk van je doelstelling. Huizinga's *Herfsttij der Middeleeuwen* is allang achterhaald, maar nooit is er zo prachtig en indringend over het onderwerp geschreven. De kunstenaar heeft daarin misschien meer vrijheid dan de kunsthistoricus. In ieder geval vult Olphaert zijn kennis van de door hem gebruikte voorbeelden aan met beeldgegevens van nu. Of, liever gezegd, hij haalt het voorbeeld leeg en vult het opnieuw. Hij werkt altijd in het nu, ook als hij iets letterlijk *in* het verleden plaatst en

eigenlijk kan dat ook niet anders en als het al zou kunnen zou het weinig zin hebben: waarom zou je de zestiende, zeventiende, achttiende, negentiende eeuw nog eens dunnetjes overdoen terwijl je de verworvenheden en conflicten van de twintigste al in je zak hebt? Dat zou met recht ‘retro’ genoemd mogen worden en dat bestaat ook maar in een nostalgische niche van de markt waar kunstenaars soms heel knappe stillevens, landschappen en kerkinterieurs schilderen die niets toevoegen aan wat we al wisten.

De ernst van de opdracht die Olphaert zichzelf gesteld heeft, betekent niet dat het werk topzwaar van cultuurpessimistische betekenis is. Er zijn meerdere gevallen waarin een komische noot wordt aangebracht in de vorm van een ironische allusie of een spectaculaire vormverandering. *Niet Huttens graf van Friedrich* uit 2007 (naar Caspar David Friedrich, *Huttens Grab*, ca. 1823-1824, Staatliche Kunstsammlungen, Weimar) toont een van de van Friedrich bekende gotische ruïnes waarin drie hoge boogramen (gaten in de muur waar ooit glas in lood gezeten moet hebben) het beeldvlak domineren. Het gaat hier om een typisch Romantische voorstelling: een ruïne met verwijzing naar heel lang geleden, deels overwoekerd door vegetatie, een tamelijk duistere afbeelding, waarbij het gloeiende oranje licht van de avondschemering door de ‘ramen’ voor enige zichtbaarheid zorgt en tegelijkertijd ook weer symbolisch is voor het verval van de beschaving of in ieder geval voor het unheimliche gevoel om te moeten schuilen voor de harde realiteit en te vluchten in een verwijzing naar het ongedeelde verleden. Maar wie goed naar de ramen kijkt, ziet dat de in het origineel door architectonisch verval ook al enigszins rafelig eindigende bogen alle drie worden bekroond door vormen die daar al wel helemaal niet thuishoren: de koppen van Popeye, Olive en Mickey Mouse! Natuurlijk werkt die onverwachte introductie van de tekenfilm in de gotische ruïne op de lachspieren. Maar je kunt deze toevoeging als het ware naar twee kanten toe lezen: in de eerste plaats als relativisering van Friedrichs loodzware metafysische *Sehnsucht* en natuurmystiek waar het opduiken van Popeye en de zijnen een soort heiligschennis is (zoiets als *vloeken in de ruïne van een kerk*), maar omgekeerd betekent hun aanwezigheid hier ook dat zij beschutting zoeken in diezelfde ruïne en zelf deel uitmaken van hetzelfde continuüm. Ze zijn hier niet *misplaatst* en in feit kan in de buitenplaats niets werkelijk misplaatst zijn, omdat de buitenplaats nu eenmaal een afspiegeling van de cultuur is, van 1450 tot 2007 en daar, in die buitenplaats, kunnen Friedrich en Popeye elkaar ontmoeten zonder dat dat in laatste instantie een conflict oplevert: de buitenplaats is voor *iedereen*. Bovendien kun je construeren dat Popeye model staat voor – enigszins ruim genomen – onze tijd, een tijd van nieuwe media en snel bewegende beelden. En ook de nieuwe media behoeven beschutting en bescherming want ze zijn uiteindelijk even weerloos als alles van waarde en functioneren, zeker wanneer het over kunst gaat, in een niche in de marge waar het per definitie onveilig is, een onveiligheid op het scherp van de snede die de kunst krachtens haar sinds het begin van de twintigste eeuw veelal subversieve aard vaak opzoekt. En de kunst dient gekoesterd. Popeye is een subversief element in een schilderij van Friedrich maar dit soort buitenplaats omarmt ook de subversiviteit, dat spreekt vanzelf – misschien is hij daar wel speciaal voor gemaakt.

Nog maller wordt het in *Teplitz (#2) van Friedrich*, ook uit 2007 (naar Caspar David Friedrich, *Teplitz*, ca. 1828, Museum voor Beeldende Kunsten, Moskou), waar de van een afstand geschilderde ruïne, een voor Friedrichs doen tamelijk luchthartige aquarel, alleen zijn schematische vorm heeft behouden maar verder onherkenbaar veranderd is in een veel dreigender, van dichtbij en van onderaf geziene constructie die er eigenlijk meer uit ziet als een soort archetypische ‘moderne abstracte’ sculptuur, die gedeeltelijk rust op een menhirachtige steen. In de verte doemen associaties met Rückriem en Kirkeby op, maar ook met een stuk verlaten industriële architectuur. Hier is de buitenplaats dus eigenlijk verdwenen

en vervangen door een volstrekt ondoordringbare sculptuur die geen moment de indruk wekt toegankelijk te zijn voor wie of wat dan ook. De buitenplaats neemt de vorm aan van de harde, koude wereld waartegen hij juist diende te beschutten; in 1828 was het nog een nostalgische ruïne, maar overgeplant naar 2007 is het een industrieel-archeologische plek geworden. Soms dringt de eigen tijd in de buitenplaats binnen, neemt als het ware de macht over en annexeert de plek waartegen de buitenplaats niet steeds bestand is. Met andere woorden: de buitenplaats is zelf ook bedreigd en moet op zijn beurt worden onderhouden en gekoesterd wil hij nog een buitenplaats blijven.

Een ander opmerkelijk verschil met het merendeel van de werken in deze serie is de titel, waar geen ontkenning aan te pas komt. Dat komt doordat Olphaert hier een buitenplaats heeft gekozen waar zich oorspronkelijk geen mensen bevonden, dus hoeven die ook niet te worden verwijderd en dientengevolge heeft het werk gewoon de titel van het oorspronkelijke schilderij van Friedrich, want dat beeldt het af (of liever: daar het is het een representatie van), ook al is het getransformeerd in zo ongeveer het tegendeel van wat het eerst was.

Er zijn meer werken die stallen en kluizen afbeelden waarin geen mensen voorkomen. Dat is in zekere zin minder omslachtig, want dan hoeft je ze ook niet weg te werken. Je zou deze categorie buitenplaatsen met een beetje goede wil als kraakpanden kunnen beschouwen: als er leegstand is wordt de ruimte snel in beslag genomen want leegstand is zonde, zeker in een land vol woningnood. Je zou dus verwachten dat deze al leeg aangeboden stallen en kluizen door de schilder – in wat in feite ook een omkering van het procédé is – een uitbundige bevolking zou zijn aangemeten maar opmerkelijk genoeg is dat nu juist niet het geval.

TV-studio van Hirschhorn (2005) is een grensgeval: het toont het wrakkige gebouwtje dat Thomas Hirschhorn ter gelegenheid van Documenta 11 (2002) ergens in een buitenwijk had neergezet en waarin hij zijn *Bataillemonument* had opgeslagen. Olphaerts schilderij is een tamelijk droge, weinig spectaculaire afbeelding van de buitenkant. We mogen aannemen dat de binnenkant naar beproefd recept leeg is maar we kunnen dat niet met zekerheid zeggen, omdat het werk daarover visueel geen eenduidig uitsluitsel geeft. Hetzelfde geldt voor *Woonwagen van Van Lieshout* (2005), waarin zich met zekerheid nooit iemand of iets heeft bevonden dat niet deel van de constructie was. Ook *Merziglo* (2006), naar een iglo van Mario Merz, geeft alleen een getrouwe weergave van het exterieur, terwijl *Pinakothek der Moderne van Bock* (2006) een afbeelding is van een installatie van John Bock in het museum in München (2002). Hetzelfde geldt voort *Schuilplek van Schütte* (2005), naar het beeld *Schutzraum* van Thomas Schütte (1986), dat in het bos bij het Kröller-Müller Museum in Otterlo staat.

Wat bovenstaande werken gemeen hebben, is dat het geen schilderijen zijn, maar sculpturen of installaties, die daadwerkelijk driedimensionale ruimte in beslag nemen en ruimte omsluiten. Hier functioneert de afbeelding op een iets andere manier: de ene discipline wordt vervangen door de andere, het driedimensionale beeld wordt plat gemaakt en opgenomen in een andere categorie, die van de stallen en kluizen in een schilderkunstig onderzoek, waar ze tot dan toe eerder gezamenlijk zouden zijn gerubriceerd als ‘sculptuur uit het begin van de eenentwintigste eeuw’. Omdat ze van nature al schuilplaatsen zijn (keet, iglo, woonwagen en natuurlijk Schüttes ‘Schuilplek’ die zelfs al zo heet), hoeft er verder niet per se in te worden ingegrepen: we begrijpen zo ook wel waar die ruimtes voor bedoeld zijn.

Dat geldt ook en eens te meer voor bijvoorbeeld *Shelter van Olphaert* (2006), een schilderij dat weer wel op basis van een ander schilderij gemaakt is, namelijk ‘naar Olphaert den Otter, *Shelter* (1999)’, waar ook de titel al voor zich spreekt, dat tot de laatste werken uit de serie behoort en een soort tautologie is doordat Olphaert hier zichzelf citeert hoewel daar nog wel een aardige semi-mystificatie in de titel is te vinden: de schilder van het oorspronkelijke werk

wordt aangeduid als 'Olphaert den Otter' die geciteerd wordt door iemand die 'Olphaert' heet en daarmee wordt een onderscheid gesuggereerd. Dat is tot op zekere hoogte natuurlijk een moment van speelsheid, maar je zou het ook serieuzer kunnen opvatten: 'Olphaert den Otter' heeft een schilderij gemaakt dat in het stallen- en kluizenonderzoek van 'Olphaert' goed te pas komt en wel op precies dezelfde manier als al die andere kunstenaars die tussen 1452 en 2006 werken hebben gemaakt die van die serie onderdeel zijn gaan uitmaken. Met andere woorden: 'Olphaert' plaatst 'Olphaert den Otter' in de rij van stal- en kluisschilders, waarnaar hij onderzoek doet, maar daarom zijn ze nog niet identiek. Ik zou zeggen: ze bestaan in een soort parallelle universa, de één een kunstenaar die een bepaald werk heeft gemaakt, de ander een schilder die de geschiedenis van de kunst op een bepaalde categorie bevraagt. Natuurlijk schuren ze tegen elkaar aan en overlappen ze elkaar, maar ze vallen niet precies samen – en bovendien was 'Olphaert den Otter' in 1999 niet precies dezelfde persoon als 'Olphaert' in 2006.

Natuurlijk kan dit ook als een semantische kwestie worden afgedaan en het gaat hier inderdaad om taal, maar dat wil niet zeggen dat we het mogen negeren, de titels en kunstenaarsnamen maken deel uit van het werk. We praten en denken in taal en we geven titels in taal en eerder hebben we al gezien hoe bij een serie als deze ieder woord – en iedere penseelstreek en iedere beeldende toevoeging of weglating – op een goudschaaltje gewogen moet worden om de bedoeling zuiver en duidelijk te houden. Dan volstaat geen slordigheid en nonchalance, dan moet alles ook écht kloppen, al was het maar om aan te duiden wat er allemaal níet klopt en ik heb het hier over verschil op een cognitief vlak want de beeldende verschillen kunnen natuurlijk geen mens ontgaan.

Zo is er in de hele serie nog een aantal momenten waarop verschillende aspecten van de thematiek zich met elkaar vervlechten of elkaar tegenspreken. Ik noemde hierboven al *Pinakothek der Moderne van Bock* (2006). Dat is een tamelijk gecompliceerd opgebouwde verblijfsruimte op schaalmodelformaat in een museumzaal. Omdat het oorspronkelijke werk is afgebeeld zoals het in die zaal staat, zijn er eigenlijk twee kluizen: die van Bock en daaromheen die van het museum zelf. Dat zou je 'dubbel beschut' kunnen noemen en dat roept ook onmiddellijk vragen op naar de architectonische en maatschappelijke context van de kunst: is het museum ook een buitenplaats? Je kunt het je afvragen: aan de ene kant is het een vrijplaats voor de kunst, een plek waar wat van waarde is bewaard wordt en geconserveerd, maar ook ligt het zelf voortdurend onder vuur, van twee kanten: de geldschietters (of dat nu overheid, bedrijven of particulieren zijn of van alles wat) die beperkende eisen van allerlei aard stellen aan het programma, en een uitdijende groep kunstenaars die het museum als een soort corrupte, de *corporate reality* bevestigende plek beschouwen, een huis van de elite waarvan het volk is uitgesloten, waar de kunst ten onrechte sacrosanct wordt verklaard én tegelijkertijd in dollars kan worden uitgedrukt, waar iedere artistieke activiteit alleen maar vuile handen tot gevolg heeft. Je kunt dat soort dingen zeggen of opschrijven als het je opvatting is maar je kunt het probleem ook beeldend aan de orde stellen, door middel van de museumkunst zelf, zoals Olphaert hier doet zonder dat hij duidelijk partij kiest: hij is op zoek naar stallen en kluizen en niet naar politieke statements. Maar deze serie is inhoudelijk zo rijk dat vrijwel alles wat in de kunst van nu een actueel thema is, er op de een of andere manier wel in verborgen zit.

Enigszins vergelijkbaar is *Vernielde kamer van Wall* (2006) naar *The Destroyed Room* van Jeff Wall uit 1978 (National Gallery of Canada, Ottawa). *The Destroyed Room* is een fotowerk, dat op het moment waarop het door Olphaert is afgebeeld werd geëxposeerd in de Nova Gallery in Vancouver. De minutieus geënceneerde foto van Wall wordt in de eerste plaats omgezet in een schilderij met de matte glans van eitempera – vrijwel geheel strijdig met

de haarscherpe ‘realistische’ manier waarop Wall zijn afbeeldingen articuleert – en in de tweede plaats verandert zijn ruimtelijke context, ook al is die in feite getrouw weergegeven. Doordat het werk is afgebeeld zoals het vanaf de straat gezien kon worden, ontstaat een ruimte in een ruimte die Wall niet bedoeld heeft maar die Olphaert goed uitkomt: hij heeft nu niet één maar twee buitenplaatsen tegelijk, twee vliegen in één klap. Daardoor verandert het werk van Wall, op zich al rijk aan gelaagdheid, volledig van betekenis. In deze context wordt de vernielde kamer zo ongeveer het tegendeel van een stal of kluis, maar het zou er best een kunnen zijn geweest; nu wordt er echter geen beschutting meer geboden want in een vernielde kamer is het slecht schuilen. Voor de tweede schil, de galerie, geldt in sterkere mate wat eerder over het museum werd gezegd: is de galerie een buitenplaats, een centrum van handelswaar of misschien wel allebei? Of is het een ruimte waarin kamers worden vernield? Of is de door Wall afgebeelde kamer eigenlijk (ook) een metafoor voor de ruimte waarin hij zich bevindt? Door de aard van de vraagstelling – wat is een stal, een kluis, een buitenplaats – en niet minder door de manier waarop die vraag gesteld wordt (het beeld dus dat Olphaert afleidt uit of toevoegt aan het oorspronkelijke beeld) verkrijgen bestaande werken heel nieuwe contexten waarover maar één ding met een zekere stelligheid kan worden gezegd: niets is zeker, de kunst niet, de kunstgeschiedenis niet, de context niet en ook de buitenplaats niet echt, die plek waar veiligheid wordt geboden maar kennelijk niet altijd kan worden geboden.

Ik wil op dit punt nog één keer terugkomen op *Geen aanbidding van Mantegna* (2004). Ik heb er al op gewezen dat een hele bonte optocht van personages verwijderd is. Maar er is iets voor in de plaats gekomen dat het werk volledig van betekenis doet veranderen en dat is een afbeelding van *Het zwarte vierkant* van Malevich (1913), dat verbluffend baanbrekende schilderij, misschien het meest radicale schilderij dat ooit gemaakt werd (zeker als je de context van de tijd in aanmerking neemt), dat aan de ene kant geheel abstract en zelfs monochroom is en aan de andere kant ook moet worden gezien tegen de achtergrond van zijn Russische voorvader, de Byzantijnse icoon. Alleen is hier door Malevich het personage verwijderd en het goud door zwart vervangen zodat niets meer afleidt van de grenzeloze, kosmische spiritualiteit die de kunstenaar voor ogen stond en die inderdaad geen grenzen kent, ook niet die van het beeldvlak van het schilderij: een icoon is nooit meer dan een *representatie*, een vinger wijzend naar de maan. De overeenkomst is bepaald opmerkelijk: in zekere zin kunnen we Malevichs *Zwarte vierkant* beschouwen als een voorafbeelding van deze serie van Olphaert. De aanbidding van Christus, zoals Mantegna die had uitgebeeld, is verdwenen maar de religie van de kunst lijkt ervoor in de plaats te zijn gekomen en ook: de aanbidding van het vrije woord, de artistieke inventie, de weergaloze ontdekking. Maar *Het zwarte vierkant* is niet zeer prominent in het beeldvlak gesitueerd, het is als terloops links van het midden aan de wand van de grot bevestigd, zelfs, zo lijkt het, bevindt het zich al een beetje ín de grot. Het schilderij is wel nadrukkelijk naar de kijker gericht, het spreekt tegen ons en het zegt in grote trekken twee dingen: wat het altijd al gezegd heeft, wat Malevich het heeft willen laten zeggen, én ook dat het bescherming nodig heeft omdat het wordt bedreigd, eigenlijk al sinds 1917 maar toch in ieder geval ook nu weer als symbool van waarden die globaal lijken te verdwijnen als ze niet gekoesterd worden want we leven in een barbaarse, anti-intellectuele en anti-artistieke tijd. En dat is de betekenis die Olphaerts plaatsing van Malevich in een leeggehaalde Mantegna toevoegt. Of misschien moet ik zeggen: dat is de betekenis die ik uit het beeld van deze drie-eenheid van schilderijen afleid.

De hele serie is een werkelijk *magnum opus*, waarin zo ongeveer alles overhoop wordt gehaald wat in en door middel van kunst overhoop gehaald kan worden, veel meer dan ik hier in de mij toegemeten ruimte kan bespreken. Olphaert bewijst met deze serie en passant dat het

mogelijk is om nota bene met eitempera als medium en de hele kunsthistorische traditie aan boord volstrekt eigentijdse mededelingen te doen die zelfs (in principe alle) andere media incorporeert. Zonder hiërarchisch oordeel is Olphaerts serie stallen en kluizen wel degelijk óók een hommage, een liefdesverklaring aan de schilderkunst en die kan wel enige bescherming gebruiken temidden van haar periodieke doodverklaring in het kader van een soort vooruitgangsgeloof waarin de technologie de nieuwe ideologie dreigt te worden en de nieuwe media haar profeet. Het is goed dat er nieuwe media zijn die ook in de kunst worden gehanteerd en hun eigen expressiemogelijkheden hebben, hun eigen dynamiek, hun eigen methodes, hun eigen vaak dwingende en pregnante manier om onontkoombare beelden te produceren en te distribueren. Maar dat wil nog niet zeggen dat het geschilderde beeld ineens taboe zou moeten zijn, het zwart-wit denken in termen van ‘progressief’ en ‘achterhaald’ is destructief want het is denken in termen van *exclusie* in plaats van *inclusie* en in grote trekken is dat precies wat er mis is met de wereld.

Olphaert is een schilder met een grote kennis van de kunst en van een grote algemene eruditie. Van een schilder kun je verwachten dat hij van zijn métier houdt en naast alles wat deze serie allemaal vertegenwoordigt en ter tafel brengt, is zij ook: een viering van *het stilstaande beeld*, het beeld dat aandachtige reflectie behoeft en niet stopt als de voorstelling afgelopen is, omdat die nooit afloopt (behalve voor de bezoekers als het museum sluit). In die zin is de schilderkunst bescheiden, zij dwingt tot niets, dringt zich niet op, ze *is* er gewoon en wie dat wil kan zich met haar verstaan, zolang als nodig, zoals het altijd is geweest.

Op zeker moment in 2007 is de serie tot een eind gekomen: de stallen en kluizen waren voldoende in kaart gebracht. Je moet er op het juiste moment ook weer mee weten op te houden, anders ontstaan er ziellose en zinloze herhalingen. Maar de serie, gebaseerd op analyse van bestaande werken op zo’n manier dat er 126 geheel nieuwe werken uit voortkwamen, had een schets als uitgangspunt die zich moest ontwikkelen tot een tamelijk groot schilderij (het werd uiteindelijk 153 x 306 cm) dat *alles* in zich moest verenigen: met dat doel was de schilder vier jaar lang op reis door de geschiedenis en context van de kunst. Nu is het schilderij er, *De buitenplaats*, en het is frappant hoeveel het nog lijkt op de oorspronkelijke schets. We zien een soort vlot – of misschien is het nog net een stukje vaste wal, dat is niet helemaal duidelijk – omringd door water waarin verderop weer flarden land zijn uitgespaard. Op de voorgrond bevindt zich een soort half open staketsel dat leeg lijkt maar waar je in zou kunnen. Het bouwsel lijkt te bestaan uit vier kale boomstammen – alleen de boom links voor is goed te zien en het lijkt mij een berk – waaraan een provisorische overkapping in de vorm van een oranje doek is vastgeknoopt (wat in opzet een beetje doet denken aan Perugino’s huisje dat ik hierboven genoemd heb, maar dan in een meer ‘aangeklede’ incarnatie). Op de grond – het is toch grond maar dan zodanig in water gelegen dat het eigenlijk meer een vlot van aarde lijkt – bevindt zich een laag houten podium waar overheen een oranjerood kleed is neergelegd met een televisietoestel erop waarvan de functionaliteit in deze omgeving onduidelijk is. Aan de achterkant is het onderkomen gesloten door een fraai gedrapeerd stuk landbouwplastic met gloeiend oranjeroode echo’s van ‘dak’ en ‘vloer’ op een donker fond. Aan de linkerkant is de ruimte voor tweederde deel zichtbaar, aan de rechterkant wordt de rest afgedekt door een grijzige netachtige constructie en daarnaast een ondoorzichtige lap textiel.

Op het eerste gezicht ziet het schilderij er schitterend en stralend uit, wie langer kijkt bekruipt langzaam maar zeker een gevoel van verontrusting, van *unheimlichkeit*. Dit is geen vrolijk schilderij.

Dit is de buitenplaats, de ultieme stal én kluis, de plek voor iedereen die berging zoekt. In vergelijking met de meeste eerdere soortgenoten waaruit de rest van de serie bestaat, valt op dat deze buitenplaats een soort combinatie biedt van geborgenheid en verval die we in

eerdere stallen en kluizen ook tegenkomen. Maar hoewel het thema tijdloos is, is deze buitenplaats expliciet van onze tijd: een eerste associatie is die met de *bidonvilles*, die soms uitgestrekte woongebieden voorbij de buitenwijken van de stad waar andermans welvaartsresten voor de mensen die er wonen een eerste levensbehoefte zijn: het afval van de één is het bouw materiaal voor de 'woning' van de ander. Ik noemde de *bidonvilles* maar we kunnen ook denken aan vluchtelingenkampen in Darfur of waar dan ook in ramp- en oorlogsgebieden waar mensen op grote schaal ontheemd raken en een provisorisch dak boven hun hoofd bij elkaar moeten scharrelen.

De buitenplaats is dus een plaats voor mensen die 'buiten' zijn, die buiten de groep, buiten de boot vallen, buiten de familie, buiten de stam, buiten de sociale klasse, buiten de (wetten en regels, conventies, normen en waarden van de) maatschappij waarin ze zich toevallig bevinden. En we leven bij uitstek in een tijd van fijnvertakte exclusie van mensen die er anders uitzien, die zich anders gedragen, die van ver komen: vluchtelingen, immigranten, 'allochtonen' of, andersom: eigenheimers, ongastvrije xenofoben, grenzensluiters. Al te vaak wanen zij zich elkaars vijand: de één is al gauw een terrorist, de ander een racist en soms is dat ook zo en de uitzonderingen die de regel bevestigen worden, ook in de media, zélf tot stereotiepe standaard gebombardeerd – in sommige delen van de wereld zelfs letterlijk. We leven in een barbaarse tijd die aan elkaar hangt van vijandbeelden: wie niet voor ons is, is tegen ons en Fort Europa beschermt zich tegen enge *buitenstaanders*.

Maar het woord 'buitenplaats' heeft ook een heel andere, nu wat ouderwetse betekenis, namelijk die van het chique landgoed van rijkelui. En in al zijn armzaligheid straalt dit verblijf daar toch ook iets van uit: het is een hut met allure. Het zal duidelijk zijn dat het hier niet gaat om pracht en praal maar om de manier waarop mensen in extreme omstandigheden met elkaar omgaan en dan moet die uiterlijke allure geïnternaliseerd worden en als metafoor gelezen. Met andere woorden: de menselijke waardigheid hoeft in geen enkele omstandigheid verloren te gaan, misschien heeft zij wel meer kans in armoedige omstandigheden dan wanneer zij niet getest wordt. Zeker is de mens 'geneigd tot alle kwaad', maar niet iedereen en niet altijd en wis en waarachtig bestaat er zoiets als 'innerlijke schoonheid' die ook en misschien juist onder erbarmelijke omstandigheden tot bloei kan komen.

Wat deze buitenplaats ook gemeen heeft met de meeste stallen en kluizen uit de serie is het feit dat je nooit echt binnen bent en nooit echt buiten. Dat geldt voor de ambivalente afbeelding zelf, maar ook voor de kijker, wat extra duidelijk wordt als je de personen uit de schilderijen weghaalt: de stal is vaak eigenlijk meer een soort open afdak, een decor voor een theaterstuk terwijl de spelers al gevlogen zijn en het bouwsel eigenlijk functioneel achterblijft – of misschien moeten *wij* er intrekken, nodigt deze hele serie ons uit om na te denken over beschutting, geborgenheid en isolatie; zo worden we bijna lichamelijk betrokken bij het voorstel, in zekere zin bevinden we ons niet alleen vóór maar ook ín het werk met als apotheose dit grote schilderij, *De buitenplaats*, dat de hele wereld omvat en ons een eigentijds, 'geglobaliseerd' onderkomen aanbiedt. Met andere woorden, de kijker bevindt zich op twee plekken tegelijk: als toeschouwer die in de museumzaal naar een schilderij (of serie schilderijen) kijkt én als deelnemer die ook in dat hutje woont, dat hutje van *Elckerlyc*, waar we allemaal met elkaar in zitten en moeten zien te roeien met de riemen die we hebben.

Dat deze buitenplaats van mondiale en ook actuele importantie is, blijkt bij nadere beschouwing van de rest van het schilderij. Dan wordt duidelijk dat het water waardoor de buitenplaats omringd is, de oceaan is, of liever de oceanen, want aan de linkerkant van de buitenplaats zien we van voor naar achter Noord- en Zuid-Amerika, rechts zien we nog iets dat de noordelijke punt van Scandinavië moet zijn, en Afrika, Australië en het merendeel van Azië worden door de buitenplaats aan onze blik onttrokken, maar ze zijn er natuurlijk wel. Ook hier treft weer die combinatie van tegenstrijdige gevoelens, die opnieuw door de

uitgekiende schildertrant worden veroorzaakt. De bomen op de continenten hebben iets Douanier Rousseau-achtigs – of iets proto-renaissancistisch – doordat ze niet ‘natuurgetrouw’ zijn afgebeeld maar veel te groot en in een niet ‘kloppend’ perspectief, zoals je ook wel als versiering en garnering op oude wereldkaarten aantreft, en dat levert in eerste instantie een soort gemoedelijk en zelfs veilig effect op, alsof de hele wereld prima onder controle is. Tot je realiseert dat de buitenplaats zich dan ongeveer ter hoogte van de Noordpool moet bevinden en dat daar de ijskap in hoog tempo aan het smelten is, wat het beeld bevestigt want er is geen ijs te zien. De rest van de wereld lijkt alleen bevolkt door bomen, het lijkt alsof de mensen er weggevlucht zijn of door een Olphaert-achtige schilder uit het beeld verwijderd, wat hier op hetzelfde neerkomt. We zitten, kortom, met zijn allen in hetzelfde schuitje, het schuitje dat zich misschien door een nieuwe zondvloed moet zien heen te slaan.

Een dergelijke verbinding tussen moreel verval en een klimatologische ramp wordt hier niet voor het eerst in de (kunst)geschiedenis gemaakt. Tegen het einde van zijn leven schreef de misschien meest invloedrijke kunstcriticus die ooit geleefd heeft, John Ruskin, een wonderlijk boek, een bundeling van twee lezingen die hij in Oxford had gehouden, dat hij *The Storm-Cloud of the Nineteenth Century* noemde en waarin hij negatieve klimatologische ontwikkelingen die hij – vermoedelijk ten onrechte – meende waar te nemen, deels uitlegde als een weerspiegeling van de toenemende slechtheid van de mens.

Wat mij verder intrigeert is de aanwezigheid van het televisietoestel in de buitenplaats. Is dit gewoon een welvaartsrest met niet meer dan een symboolfunctie of zouden we op de een of andere manier daadwerkelijk programma's kunnen ontvangen die elders (waar?) gemaakt zijn? Of is het juist een metafoor voor de overschatte waarde van de technologie die op haar beurt voor iedere vorm van materialisme zou kunnen staan? We weten het niet.

Wat we wel weten is dat de linker ‘wand’ van de buitenplaats bestaat uit een citaat van Duchamp: dit is *Het grote glas*, dat hermetische en surrealistische werk over seksualiteit waarover men eindeloos kan reflecteren zonder tot een definitieve conclusie te komen. Het werd nooit voltooid en Duchamp zelf noemde het *definitief onaf*. Behalve het universele belang van de seksuele drift, zowel voor het voortbestaan van de soort als voor de kwaliteit van leven, lijkt mij dit de voornaamste reden waarom juist dit werk ‘aan boord’ is: onze ‘reis’ als mensen in deze buitenplaats is ook per definitie onaf.

Wat is op dit moment onze situatie, onze positie in de buitenplaats? Die is ondanks alles ook troostrijk, verontrustend misschien maar niet zonder uitzicht. In de hut zijn we onzichtbaar of kunnen we ons ondanks het open linker deel verschuilen in het aan het oog onttrokken rechterdeel. We zijn onttrokken aan de boze wereld op het schilderij maar ook aan de wereld van de kijker, de museumzaal, onze ‘echte’ wereld. We bevinden ons eigenlijk tussen twee werelden in – die natuurlijk elkaars spiegelbeeld zijn in zoverre het schilderij een reflectie op de hedendaagse wereld/cultuur is – met zijn allen in een *niemandsland* tussen hoop en vrees. Dat is geen optimistische visie en daar lijkt ook weinig reden toe, tenzij er redding of tenminste troost in de kunst te vinden is, dat wil zeggen: in échte fictie, daar waar de werkelijkheid al te vaak een schijngehalte van fictie lijkt aan te nemen – kunnen we de beelden op ons scherm wel geloven en als we ze al kunnen geloven, kunnen we er dan wel mee leven? Of kunnen we ermee leven doordat we gewend raken aan en afgestompt voor wat er allemaal op de wereld gebeurt, nooit verder weg dan een etmaal vliegen, dus eigenlijk in onze eigen achterkamer? Met andere woorden: is onze eigen achterkamer (onze beschutting, onze buitenplaats) eigenlijk wel immuun voor de grimmige fictie van de werkelijkheid of moeten we ons er toch mee verstaan? Wordt dát misschien aangeduid door dat tv-toestel in de hut van de buitenplaats, dat we ook daar niet veilig zijn in de zin van onwetend en ook daar misschien wel onze verantwoordelijkheden moeten nemen zonder dat we kunnen zeggen dat we het *nicht gewusst haben*?

Waar gaat dit heen? Waar gaat de buitenplaats naartoe? Waar zijn we met elkaar aan toe? Ik zou zeggen: we zijn niet zozeer op weg naar een apocalyptische eindtijd, maar we staan, eigenlijk zoals iedereen altijd en net zoals Olphaert in relatie tot al zijn voorgangers, op *het voorlopige eindpunt van de traditie*, dat tegelijkertijd weer een beginpunt is voor nieuwe ontwikkelingen. De Phoenix verrijst zelfs uit zijn eigen as.