

# Suzanne Wallinga ONGEBOREN

In de Verenigde Staten en Japan is het al heel gebruikelijk: een 3D-print laten maken van je ongeboren kind. Met behulp van een combinatie van diverse scantechnieken en 3D-printing heb je binnen een handomdraai een representatie van de zich in de buik nog ontwikkelende foetus, die het goed doet als middelpunt van je babyshower, *gender reveal party* en in het algemeen schijnt bij te dragen aan het vergroten van de vreugde van de ouders rondom het ongeboren leven. 3D baby's, symbool van liefde. Je kunt kiezen of je de print in levensgroot formaat wilt laten uitvoeren, of in een handzamer sleutelhanger model – om altijd met je mee te dragen waar je ook bent (...). Ook kleur is uiteraard naar wens aan te passen. Het is slechts een kwestie van tijd voordat we hier in Nederland ook massaal overstag gaan voor dit nieuwe zwangerschapssouvenir.

Deze haast perverse nieuwe vorm van representatie – waarbij het inwendige let-  
terlijk uitwendig wordt gemaakt – deed me

gek genoeg denken aan Marcel Broodthaers en het veelvuldig terugkeren van de mossel in zijn werk. Voor Broodthaers was de mossel een perfecte vorm, aangezien deze in staat is om haar eigen omhulsel te creëren en hierdoor volstrekt autonoom is ('de mal van de mossel is de mossel zelf'). De schelp van de mossel fungeert als mal, ook wanneer deze leeg is omvat zij haar eigen negatief. Een uiterst poëtische maar ook zeer productieve gedachte waarin de relatie tussen twee begrippen, tussen materiaal en betekenis tot stand kan komen. Door sculptuur gematerialiseerde ruimte, zo schrijft Timotheus Verheulen ("ik weet niets van beeldhouwkunst") is geen tabula rasa, geen leeg omhulsel. Deze ruimte is altijd al "beschreven" door de aanwezigheid van meerdere realiteiten: regels over zwaartekracht, vocht, stof, maar ook vertogen over kunst, sociale relaties, geldproblemen, herinneringen en ga zo maar door. Sculptuur ontstaat in de samenkomst van tijd en ruimte, zowel de ruimte tussen

objecten, als de ruimte tussen verschillende betekenissen. Mossel en mal.

Het werk *Seven lies* (2012) van de Litouwse Zilvinas Landzbergas bestaat uit een groep van in gips gegoten ornamenten en visuele fragmenten uit een mythologische wereld. We zien Romeinse, renaissanceïstische of negentiende-eeuwse replica's van portretten en architectonische details. Portretten van mannen en vrouwen die doen denken aan goden en godinnen – maar bij nadere beschouwing hoofden van vrienden en familie van de kunstenaar blijken te zijn. Het samenbrengen van de verschillende afgietsels laat een proces van fragmentatie en vervorming zien en lijkt overeenkomsten te vertonen met de werking van ons geheugen. Landzbergas zegt hierover:

*I have a general interest in the portrait genre as a phenomenon. It functions as a code in our culture; throughout Western culture you see fragmented people, both in the past and in the present; sculptural busts, faces in magazines, talking heads on TV. This fragmentation is a bit strange when you consider that these visual idioms have become normal over the years. En, over de keuze te werken met het gieten van gips in zelfvervaardigde mallen: Plaster, like memory, recasts forms. With no color and with just one material, it's very reminiscent of the anaemic world of science and rationalistic research. It's a bit like vanished images, or images from a remembered past – like fragments of broken myths, mixed together into one homogeneous mould.*

Landzbergas zinspeelt – door een combinatie van het opnieuw rangschikken van alledaagse objecten en het verwijzen naar verschillende historische tijden en de ambivalentie daartussen – op mogelijkheden, waardoor er een zekere 'nieuwe' tijd ontstaat. Deze nieuwe tijd wordt door João Ribas in zijn essay 'What To Do With The Contemporary' beschreven door het aanhalen van Frederic Jameson, volgens wie er in onze ervaring van het heden een specifieke relatie is ontstaan tot tijd. Tijd is niet langer slechts een aanduiding van een temporeel discours: "The contemporary is a time experienced as a new temporality, a present that makes demands on the past and the future." Landzbergas' ruimtelijke

collages verwijzen niet slechts naar verleden of toekomst. Zijn werk staat in een 'een historisch heden' zoals Ribas deze ervaring van tijd binnen de hedendaagse kunst typeert. Vanuit de specifieke eigenschappen van veelal 'arme' materialen construeert Landzbergas situaties waarin toeschouwers onderdeel worden van een schouwspel, een toneelstuk waarin de acteurs afwezig zijn en de materialen en objecten het spel leiden. De toeschouwer krijgt hierbij genoeg aanwijzingen om zijn of haar eigen narratief te scheppen en wordt daarmee deel gemaakt van het werk.

Ook de sculpturen, tekeningen en installaties van de Engelse kunstenaar Ian Kiaer ontstijgen tijd en ruimte en vragen om een directe ervaring van de toeschouwer. Kiaer werkt aan een praktijk waarin theoretische ideeën over de omgang van de mens met zijn natuurlijke en technologische omgevingen als uitgangspunt dienen voor poëtische werken, die tegelijkertijd als denkmodel functioneren. De kunstenaar maakt hierbij gebruik van gevonden objecten en materialen – plastic, schuimrubber, perspex platen die zijn achtergelaten op straat, chocolade-wikkels en standaardformaat papier, etcetera. Deze materialen worden door de kunstenaar gecombineerd met bijvoorbeeld inkt, waterverf en collage. Kenmerkend voor zijn werk is de fijne balans tussen het provisorische en het bewuste, waarbij het eenvoudige materiaal een weloverwogen relatie aangaat met de ruimte en de positie van de toeschouwer. Kiaer maakt van afval voorstellen voor het waarnemen van objecten in een ruimte, waarmee hij vragen stelt over waarde en vorm. Zijn werken bestaan telkens weer uit de meest bescheiden materialen, overblijfselen die dienen als dragers van marginale herinneringen aan "confused thoughts that are, if they persist, separated from the time when they were formed to then act through a combusted meaning of themselves."

Op een zeker moment sta ik samen met Lee, de vaste assistent van Kiaer, peinzend te kijken naar een hoopje materialen dat we samen zo goed mogelijk naar instructie van de kunstenaar hadden uitgespreid over de vloer van het badhuis van A Tale of a Tub in Rotterdam. Het leek alsof het werk op meerdere manieren en door verschillende composities tot stand zou kunnen komen. Hadden we het goed gedaan? *Tooth House, cleft*

(2015) bestaat uit een serie van fragiele elementen die spelen met schaal, materiaal en ontmoeting. Het werk functioneert als een structuur waarlangs gedachten vorm kunnen krijgen. TL-verlichting, in mallen gemaakt van plastic zakken gegoten beton, een stuk doorzichtig plastic waar lucht doorheen wordt geblazen en een ventilator doen hier het werk. De titel verwijst naar de Magische Architectuur van architect Frederick Kiesler (1890 – 1965), volgens wie een aaneenschakeling van antropomorfe vormen zou leiden tot een (meer) universele ervaring van onze geleefde ruimte. Via de titels van Kiaers sculpturale installaties ontstaat een verband tussen zijn ruimtelijke collages en een specifieke ‘denker’: wetenschapper, architect, schrijver of kunstenaar – iemand die radicale voorstellen formuleert voor de omgang en interactie tussen de mens en haar omgeving. ⑤

Frederick Kiesler ontwierp onder andere een huis in de vorm van een tand. De verschillende elementen van *Tooth House, cleft* verwijzen naar plafond, ramen en vloer maar zijn geen directe representatie van Kieslers architecturale modellen: de ruimtelijke dimensies zoals wij die kennen worden in het werk in onze directe beleving op de proef gesteld.

*Tooth House, cleft* is het laatste werk uit een serie rondom Kieslers *Tooth House*. Het werk bevat al een verwijzing naar de nabije toekomst, waarin Kiaer zich in een nieuwe serie werken verhoudt de Surrealist en later anti-Surrealist Wolfgang Paalen (1905 – 1959), die vlak voor de Tweede Wereldoorlog met zijn vrouw Alice Rahon, zelf kunstenaar, van Oostenrijk naar Mexico vluchtte. Eén element uit *Tooth House, cleft* staat namelijk niet meer rechtop, zoals in alle eerdere werken uit de serie, maar is als een soort slappe fallus op de vloer beland. Kiaer geeft hiermee uitdrukking aan de fascinatie van Wolfgang Paalen voor de totem en tegelijkertijd aan zijn feministische opvattingen. ⑥

Paalen was een intellectueel die van grote invloed was op het artistieke milieu in de jaren veertig en vijftig, onder andere door het uitgeven van het magazine DYN (afgeleid van het Griekse *κατὰ τὸ δυνατόν*, dat zoveel als ‘dat wat mogelijk is’ betekent) reikte zijn invloed tot in New York, Parijs

en Londen. In een essay over de werking van het beeld schreef Paalen eens:

*There is a widespread error which claims that the image cannot be more than a matter of memory. As is currently and erroneously supposed, the symbolic value of an image must depend on the possibility of identifying it with an existing entity – even if that entity be a dream – art would be reduced to the role of a translator. But the function of the pictorial image is not merely the prolongation of the remembrance of a perceived entity or the organization of the visual debris scattered in memory. The true value of the image, through which artistic activity is connected with human development, lies in the capacity to project a new realization which does not have to be referred for its meaning to an object already existing.*

Het beeld kan door middel van projectie een nieuw idee van de realiteit bewerkstelligen. Mossel en mal. Kiaer vertrok na de tentoonstelling bij *A Tale of a Tub* zelf naar Mexico om Paalens voetstappen te volgen.

De meest mysterieuze kunstenaar met wie ik werkte is zonder twijfel de Franse Maurice Blaussyld. Het oeuvre van Blaussyld gaat over een ideële, verborgen, ons onbekende wereld, die hij probeert op te roepen met uiterst sobere en precieze middelen. Al zijn werken ondernemen een poging om leegte als getransmuteerde materialiteit vorm te geven. Zijn werken worden gekenmerkt door een ‘stilstaande beweging’, waarover Jan Hoet eens schreef:

*De werken van Maurice Blaussyld leven maar staan stil. Ze hebben in hun beweging het moment gevonden waarin een ordening opduikt. (...) In dat tussenmoment wordt het absoluut maar blijft het levend. Terwijl ik dit schrijf, hier en nu, vind ik Maurice Blaussyld de grootste kunstenaar ter wereld.*

Met zijn werk zegt de kunstenaar tastbaarheid te willen geven aan een absolute leegte. Blaussylds kunstenaarspraktijk vormt zich rondom het onaflatend streven tijd te condenseren in materie – tot verleden, heden en toekomst naadloos samenvallen. Tijd moet in deze zin niet meer worden opgevat als iets subjectiefs, afgeleids, of ruimtelijks, maar

als oorspronkelijke dimensie die aan de basis ligt van het menselijke en kosmische bestaan. Blaussyld vat hierbij de mens of een object op als een dynamisch gegeven, niet als een gestolde eenheid met een identiteit.

In een serie zeer persoonlijke tekeningen van Baussyld, ontwaren we in eerste instantie een abstract lijnenspel: suggesties van ruimte en afstand. Bij nadere inspectie ontdek je een menselijke figuur. De gedaante kunnen we op twee manieren opvatten. Het is de kunstenaar zelf. Tegelijk is het lichaam een universeel gegeven, zonder vaste identiteit, dat onderhevig is aan constante verandering. In de lichamelijkeheid – het materiële – ligt deze verandering besloten, dat wat is geweest is onlosmakelijk verbonden met dat wat zal zijn. De serie bestaat uit vierentwintig tekeningen die verbonden zijn aan het Griekse alfabet, en zodanig worden geïnstalleerd dat er een oneindige beweging bestaat. Ook dit werk van Blaussyld is net als veel elementen uit zijn oeuvre beïnvloed door James Joyces roman *Finnegans Wake* waarin de eerste en de laatste zin op elkaar aansluiten en de vertelling dus geen begin en einde kent.

Blaussyld staat erom bekend weinig werk te maken. Over sommige van de tekeningen, die soms bestaan uit slechts enkele lijnen, deed hij drie jaar. Ook voert hij bestaande werken opnieuw uit, waarbij hij vaak een kleine ingreep doet, zoals het telkens iets groter uitvoeren van dezelfde sculptuur of het vullen van een sculptuur met stenen en mineralen, om het als het ware op te laden. *Sans titre* (1984 – 2014) bestaat uit vijf kisten die schijnbaar achteloos zijn opgesteld tegen een muur. Bij nadere observatie blijken de kisten niet geopend te kunnen worden. Ze staan daar louter op zichzelf, en dragen in hun lege binnenste een wereld die niet toegankelijk is, maar wel voorstelbaar. Ontdaan van iedere vorm van representatie, verstoken van verleiding, verwijzen de objecten van Blaussyld uitsluitend naar zichzelf, naar een innerlijke logica die besloten ligt in het materiaal. Zijn objecten getuigen van de continue transformatie waaraan zij onderhevig zijn, van de plekken waar ze zijn geweest en de zon die het hout heeft verkleurd. De manier waarop Blaussylds objecten en materialen de ruimte innemen doet ons denken dat ze

er altijd al waren en er tegelijkertijd altijd zullen zijn.

De Franse filosoof Gilles Deleuze stelde in een televisie-interview eens dat de letter Z een verbinding aangeeft tussen twee verschillende elementen, zoals de bliksem hemel en aarde verbindt. Het zijn connecties tussen elementen die niet altijd zichtbaar zijn, laat staan dat we ze direct begrijpen. Maar juist door de verbinding kan er inzicht ontstaan in de afzonderlijke elementen. De mal en haar leegte. In Blaussylds werk *Autopsie* (2015) zien we het lichaam van een kleine jongen, naakt en met diepe sneden in zijn huid. De kunstenaar presenteert hier via een fotokopie het dode lichaam zonder het macaber te maken. Een autopsie gaat immers om het dieper graven, het onderzoeken en over het lichaam als materiaal, losgezongen van het individu. Zonder de context te presenteren wordt de autopsie tot een abstract gegeven, emotioneel en toch geladen.

De Italiaanse kunstenaar Dario D'Aronco liet zich inspireren door de mogelijkheid het ongeboren kind als sculptuur ter wereld te kunnen brengen. D'Aronco liet zijn eigen lichaam scannen om vervolgens zijn organen en delen van het gescande lichaam te verwerken tot geprinte sculpturen. *Unborn* is een 3D-print van een ultrasone scan en representeert het hart van de kunstenaar. Het zet de kijker op een dwaalspoor: gaat het hier om een (weliswaar abstracte) gelijkenis? *Shell* (2016), vervolgens, laat de randen van de romp van de kunstenaar zien, en functioneert als een schelp die zijn eigen negatief omvat.

Welke informatie wordt ontsloten wanneer het inwendige uitwendig wordt gemaakt? Ook D'Aronco weet: een letterlijke representatie laat geen ruimte voor verbeelding. Met zijn werk presenteert D'Aronco een zintuiglijk en tegelijkertijd filosofisch onderzoek naar de ruimte van het lichaam, naar wat is, wat was en wat altijd zal zijn.

1 Vermeulen, Thimotheus. 'Thoughts on the Space of Contemporary Sculpture, or: Stringing Along'. In: Grubinger & Heiser (ed.). *Sculpture Unlimited 2. Materiality in Times of Immateriality*, Sternberg Press (Berlin), 2015, p. 27.

- 2 Emailgesprek met de kunstenaar, maart 2012.
- 3 Ribas, João. 'What To Do With The Contemporary'. In: *Ten Fundamental Questions of Curating*, Mousse Publishing, 2011, volume 3/10.
- 4 Godfrey, Mark. 'Ruined Hopes / Hopeful Ruins'. In *Ian Kiaer*. British School at Rome, 2005. Tentoonstellingscatalogus British School at Rome, 2006.
- 5 Paalen, Wolfgang. *Form and Sense*, selectie teksten uit *DYN*, opnieuw uitgegeven door Skyhorse Publishing in 2013, met een inleiding van Martica Sawin.
- 6 Hoet, Jan. 'Afstand en stilte'. In *Maurice Blaussyld*, monografie over het werk van de kunstenaar, Centre d'Arts plastiques et visuels (Ville de Lille), 2009, p. 11.

