

INLEIDING Wat is een tekening? Vroeger kon je deze vraag beantwoorden door te verwijzen naar de gebruikte materialen (houtskool, pastel, enzovoort). Vandaag is dat niet meer mogelijk. Het aantal gebruikte materialen is vrijwel onbeperkt. Zo rekent Tania Kovats ook een performance van Paul McCarthy, waarbij hij met de schouder een verfspoor achterlaat op een muur, tot het steeds uitbreidende rijk van de tekening (*The Drawing Book*, Black Dog Publishing, 2007, p. 58-59). Er bestaan ook tal van metaforische benaderingen van het verschijnsel tekening. Zo vergelijkt Dirk Lauwaert de tekening met de foto door middel van het beeld van een raam als een lepel die licht vangt. Foto's zouden zijn als een raam: vol gelepeld met licht, terwijl tekeningen ontstaan vanuit de leegte, vanuit het afwezige, vanuit de uitsparing (*In het teken van de kunst. X manieren van tekenen in de hedendaagse kunst*, Academia Press, Gent, 1997, p. 36). Teken en wordt ook stevast vergeleken met schrijven, omschreven als een mentale activiteit en geduid als het achterlaten van een spoor. In het standaardwerk *Great Drawings of All Time. The Twentieth Century* (Selected and Edited by Victoria Thorson, Talisman Books, Inc., Redding, Conn., 1979, ix-x) worden tekeningen echter eenvoudigweg gedefinieerd als alle werken op papier, met uitsluiting van collages. Voor dit themanummer van OKV stel ik voor deze benadering over te nemen en de tekening te definiëren als 'alle werken op papier, zonder uitsluiting van het oeuvre van Bart Lodewijks'. Zoals we zullen zien, kan je niet alleen op veel manieren tekenen, maar kan de tekening ook veel verschillende functies krijgen binnen het oeuvre van een kunstenaar. Architecten tekenen, choreografen, theatermannen en filmregisseurs tekenen, beeldhouwers, schilders, videomakers en installatiekunstenaars tekenen. Rauschenberg maakte een tekening door er een uit te wissen. Lodewijks maakt tekeningen die worden uitgewist door de regen. Alles is mogelijk. Als het resultaat ons maar beroert.

Onlangs vroeg een curatrice mij of er iets specifiek was aan de hedendaagse kunst uit de lage landen. Ik dacht van niet, daarvoor is zij veel te verscheiden. Tot ik besepte dat juist deze verscheidenheid misschien iets heel bijzonders was, dat we niet in alle landen aantreffen. En ik ging vermoeden dat deze verscheidenheid vooral voorkwam in oude democratieën, die op een geheime manier misschien door haar werden gevoed.

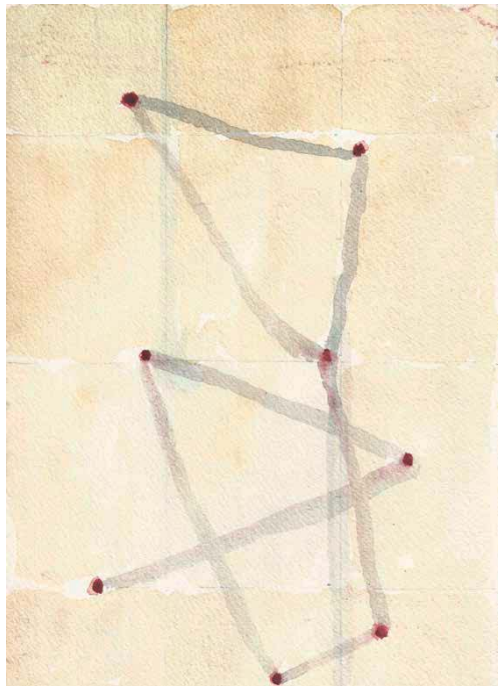
—
HANS THEYS



TEKENEN VANDAAG

37 Gerard Alsteens - **22** Nick Andrews - **28** Steven Baelen - **31** Manon Bara - **34** Boris Beaucarne - **27** Matthias Beckmann - **10** Guillaume Bijl - **04** Michaël Borremans - **05** David Claerbout - **12** Vaast Colson - **24** Alexandra Crouwers - **26** Anne Daems - **20** Michael Dans - **35** Berlinda De Bruyckere - **02** Raoul De Keyser - **30** Damien De Lepeleire - **10** Luc Deleu en TOP Office - **12** Koen Deprez - **08** Johan De Wilde - **31** Rein Dufait - **21** Michel François - **14** Johan Gustavsson - **38** Kati Heck - **06** Jodi - **39** Viviane Klagsbrun - **22** Bart Lodewijks - **18** Bernd Lohaus - **32** Emilio López-Menchero - **23** Nadia Naveau - **32** Ronald Ophuis - **16** Panamarenko - **15** Lieven Segers - **19** Elly Strik - **16** Walter Swennen - **07** Koen Theys - **08** Luc Tuymans - **13** Dennis Tyfus - **36** Philippe Vandenberg - **29** Carole Vanderlinden - **03** Rinus Van de Velde - **15** Lore Vaneland - **39** Christian Van Haesendonck - **25** Anne-Mie Van Kerckhoven

RAOUL DE KEYSER Het minste wat je over De Keyzers schilderijen kan zeggen is dat ze vederlicht zijn en dat ze durven heel eenvoudig te zijn. Zodra er een schilderij ontstaan is op het doek, stopt de kunstenaar met schilderen. De Keyser (1930) is een schilder die kan stoppen. Zijn werk bedrukt ons niet, het lucht op. Het is speels, maar niet zonder de ernst die elk spel inhoudt. Veel van De Keyzers late werken zijn ontspoorde stelingen van een figuratief beeld. Zo bleef hij trouw aan zijn meer figuratieve beginperiode. Het onderwerp van de aquarel die u hier ziet, werd door De Keyser omschreven als "een acrobaat die op de schouders van een andere acrobaat staat." Nooit ernstig, deze man. Maar niets is voor ons belangrijker dan deze lichtvoetigheid. Want snelvoetig is hij, ook al hangt er modder aan zijn voeten. We ervaren een schalksheid die de bitterheid overstijgt. Patroklos heeft de wapenrusting van Achilles omgord en begeeft zich grinnikend, maar ook bang, naar het slagveld, in de hoop de vijand te overblufen. En het lukt hem. Hector slaat op de vlucht en de Grieken winnen de oorlog zonder Achilles.



Raoul De Keyser, *Kanadu* / 2010, aquarel



Rinus Van de Velde, *They are after you, whoever they are. You are not playing against him tomorrow. You're playing the system itself*, 2012

RINUS VAN DE VELDE (1983) debuteerde met houtskooltekeningen die werden aangebracht op papier of rechtstreeks op de muur. Deze tekeningen waren gebaseerd op foto's uit een omvangrijk archief dat hij had opgebouwd. Vaak stelden ze het wedervaren voor van een fictieve beeldhouwer die als een soort alter ego van Van de Velde werkte aan een utopisch oeuvre. We maakten ook kennis met allerlei avonturiers, die de vreemdste verschijnselen ontdekten, die werden toegelicht in onderschriften. Allengs werden de tekeningen meer duister en organisch, alsof ze de ware aard van een donkere, gistende werkelijkheid blootlegden.

De hier afgebeelde tekening werd gemaakt met pastel van Sennelier, vermengd met een beetje olie, op papier dat werd geprepareerd met een kalklaag. Daardoor verkrijgt Van de Velde een diep zwart en veel meer grijswaarden dan je kan verkrijgen met houtskool. Op twee jaar tijd is uit deze nieuwe techniek ook een zwierige lijn tevoorschijn gekomen, die van de gezichten bijvoorbeeld maskers maakt, als beschildeerde, slappe voddens... Het is een grote tekening (240 x 360 cm). De kunstenaar vertelde mij daarover dat hij grote tekeningen maakt opdat de mensen er langer naar zouden kijken, erin zouden kunnen verdwijnen, onder meer omdat de figuren levensgroot zijn.

De tekening maakt deel uit van een reeks die geïnspireerd is door de legendarische schaakmatch in 1972 tussen Fischer en Spassky. Ze is gebaseerd op een geïmagineerde foto waarin Van de Velde zelf de rol van Fischer vertolkt. Het is een zelfportret, ontstaan in een spiegelpaleis met slappe, vervormende spiegels, als in een wereld waarin de werkelijkheid van de kunstenaar zichzelf openbaart als een reeks van dromen.

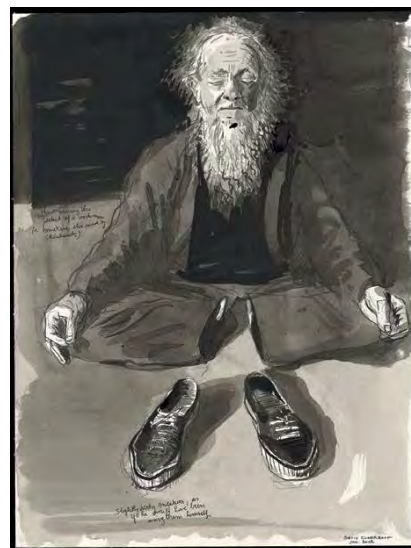


Michaël Borremans, *The Spirit of Modelmaking*, 2001, potlood en waterverf op karton, 27,4 x 30,2 cm
COURTESY ZENO X GALLERY, ANTWERPEN

De eerste werken waarmee **MICHAËL BORREMANS** (1963) publiek succes had, waren tekeningen die werden gemaakt op gebruikt, getint papier met materialen als potlood, inkt, aquarel, koffie en dekwt. Gaandeweg is Borremans meer en meer gaan schilderen met olieverf. Aanvankelijk baseerde hij zich daarvoor op gevonden foto's, terwijl hij nu al zijn onderwerpen zelf inscèneert en fotografeert of filmt, waarbij de beelden zoveel mogelijk ontdaan zijn van verwijzingen naar een bepaalde plaats of tijd.

Bij het zien van de tekening *The Spirit of Modelmaking* (2001) had ik meteen het gevoel dat Borremans als jongeman een bijzondere esthetische ervaring moet hebben gehad met een oudere man. Toen ik hem vroeg of hij ooit met een oudere man een schaalmodel had gebouwd, antwoordde hij ontkennend, maar als we vernemen dat een van zijn grootvaders hem heeft ingewijd in de geheimen van de fotografie, bijzondere momenten delend in de donkere kamer, waar miniatuurbeelden tot leven komen, dan wordt de biografische ondergrond van het werk onloochenbaar en voelen we ook dat de opgedane esthetische ervaringen misschien uitzonderlijke momenten waren tijdens een moeilijke jeugd, maar toch troost moeten hebben geboden. Die troost voel je.

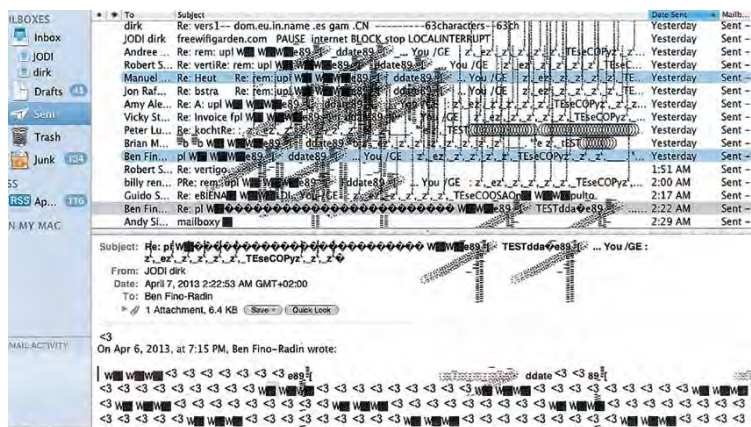
DAVID CLAERBOUT (1969) is in de eerste plaats bekend als filmer en maker van film- of video-installaties, maar tekenen is iets dat hij sinds zijn achtste onafgebroken heeft gedaan. Vroeger kwamen daar lithografieën en schilderijen uit voort, maar dat is al een hele tijd geleden. Vandaag maakt hij twee soorten tekeningen. Ofwel gaat het om tekeningen die gemaakt zijn op basis van losse ideeën die hij nergens anders kwijt kan, ofwel gaat het om studies die verbonden zijn met de voorbereiding of de postproductie van zijn filmwerken. De gebruikte techniek blijft echter dezelfde: hij werkt met potlood, gewassen inkt, alcoholstift en een andere soort permanente stift op hoogwaardig aquarelpapier. Het formaat is A2. Claerbout voelt zich heel vrij met dit medium, omdat hij het al zo lang gebruikt. "Ik heb helemaal geen tekenangst," vertelt hij, "omdat ik mij al zo lang oefen in het denken in tekeningen. Waar en wanneer ook, met of zonder idee, ik kan altijd beginnen tekenen in het besef dat de tekening tot iets zal leiden. Schilderen doe ik niet meer, ik vind de wereld van het schilderen een zombiewereld. En het stinkt. Teken doe ik aan mijn bureau. Al mijn spullen zitten in één doos. Ik gebruik nog altijd potloden die ik al gebruikte op mijn achtste en penselen die ik op mijn achttiende gebruikte om lithografieën te schilderen. Ik ben nogal spaarzaam op dat vlak." Hij vertelt dat hij zijn tekeningen nog nooit heeft tentoongesteld, maar dat daar binnenkort verandering in komt. "In 2015 komt er een tentoonstelling met tekeningen in Museum De Pont in Tilburg. Dat wordt een echt boeltje, dat samengehouden zal worden door het A2-formaat. Door de coherentie van de techniek zal het lijken alsof ze allemaal een zelfde verhaal vertellen, terwijl het zal gaan om de meest uiteenlopende onderwerpen die ik de voorbije twintig jaar heb aangekaart."



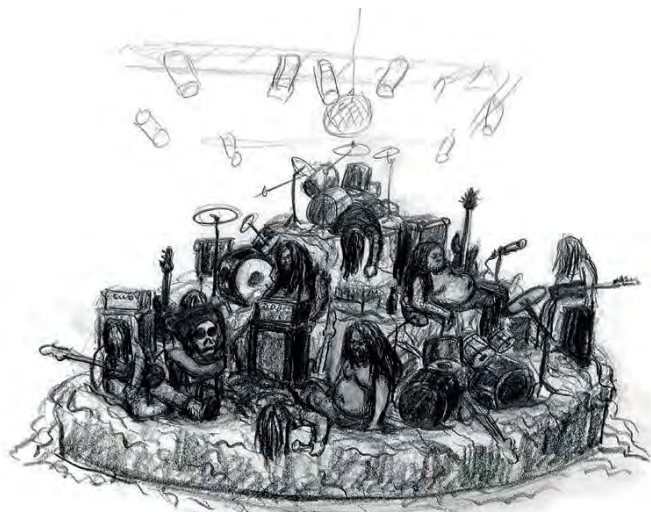
David Claerbout, *Meditation Without Feet*, 2012, potlood, gewassen inkt, alcoholstift en permanente stift op aquarelpapier, 55,4 x 42 cm

Sinds 1995 vormen Dirk Paesmans (1962) en Joan Heemskerk (1968) het kunstenaarsduo **JODI**. Ze behoorden tot de allereerste kunstenaars die internet gingen gebruiken als artistiek medium. Ze woonden in Silicon Valley. In de rest van de wereld bestond nog geen internet. Aan de State University in San Jose zagen ze verbluft hoe mensen naar filmpjes keken die een postzegel groot waren en op een server in Nederland stonden. Ze beseften dat ze te maken hadden met een echt medium en gingen ermee aan de slag. In 1997 was hun werk te zien op *Documenta X*, in een speciaal zaaltje voor een tiental internetkunstenaars. Verder maakten ze werken zoals verstoorde games, verknipte youtube-films, enzovoort. Het hier afgebeelde werk is het resultaat van een typische actie, waarbij Dirk Paesmans zo snel mogelijk een serie mails stuurt naar dezelfde bestemming. Hij benoemt dit soort werk met het Engelse woord 'trace'. Elke mail bevat een beeld dat bestaat uit rare, verknipte, schijnbaar verstoorde mails, maar daarnaast vormen de namen van de mails in de mailbox van de bestemming een patroon dat beantwoordt aan een patroon in de mailbox van Paesmans.

Het meest recente werk van Jodi is een app voor iPhone die de gebruiker uitnodigt bepaalde bewegingen uit te voeren. Dankzij de ingebouwde sensor van dit toestel kan het de bewegingen van de gebruiker meten en hem of haar toegang verlenen tot een volgend niveau. Een performance op basis van dit werk toonde zes mensen die de app gebruikten, waardoor een soort van bewegingstheater ontstond. Paesmans vertelt dat het moeilijkste aan dit soort experimenteel werk erin bestaat wat de gebruikte programma's snel verouderen, waardoor het werk ontoegankelijk wordt. Het vergt heel wat moed om een app voor iPhone te maken (een jaar programmeerwerk) terwijl je weet dat er binnen vijf jaar waarschijnlijk geen iPhones meer bestaan. "Als je echt experimenteel werk wil maken," vertelt hij, "is er echter geen andere weg."



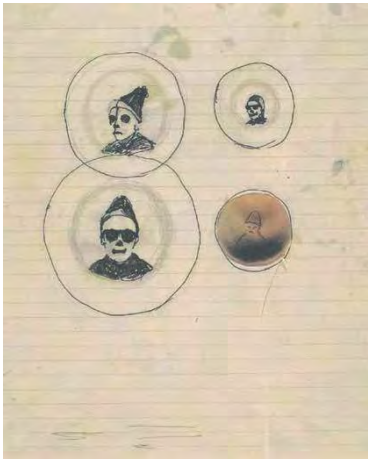
Dirk Paesmans, Screen Shot 2013-04-07 at 2:29:50 AM, 2013



KOEN THEYS (1963) is beeldhouwer, videast en maker van video-installaties. In de jaren tachtig maakte hij voornamelijk video's, in de jaren negentig sculpturen. Sinds 1997 wijdt hij zich voornamelijk aan het maken van video-installaties. In de marge van dit werk ontstaan tal van voorbereidende tekeningen, waarvan we er hier één zien. Aanvankelijk vertrokken zijn installaties van statische beelden die hij over het scherm liet glijden of in elkaar liet overvloeien. Zijn eerste video-installatie *Espo Champêtre* (1997) toont het in elkaar overvloeien van beelden van een geknotte boom, autobussen, huizen, een eigen sculptuur, enzovoort. Meteen maken we kennis met twee thema's in Theys' werk: het beemen van het alledaagse en de bedreigde staat van het individu. We zien dit ook in de video-installatie *The Final Countdown* (2010), die werd samengesteld uit 2.000 op het internet gevonden filmpjes waarin minstens evenveel enkelingen een interpretatie van het gelijknamige lied ten beste geven en ondanks hun aanspraak op uniciteit opgaan in een onnoemelijke veelheid. De hier afgebeelde schets lag aan de oorsprong van de laatste video-installatie die Koen Theys tot nog toe maakte, waarin nauwelijks tot beweging in staat zijnde hard rock muzikanten geïmagineerd worden als een stilleven.

Koen Theys, *Death Fucking Metal*, 2009

De voornamelijk als schilder bekende kunstenaar **LUC TUYMANS** (1958) maakt ook tekeningen. In een gesprek met Josef Hellenstein, gedaan in 1997, noemt Tuymans ze heel belangrijk in het ontstaansproces van zijn ideeën en zijn schilderkunstig werk. Veel schilderijen zijn gebaseerd op tekeningen of werden door middel van tekeningen voorbereid. Vaak vertrekken de tekeningen vanuit een sfeer die hij in gedachten heeft en vanuit de aanblik en de toestand van het gebruikte papier, dat altijd getint of verkleurd is, zodat het voor een eerste diepte zorgt, en door zijn eigen karakter de indruk geeft als een document te berichten over een andere plek en andere gebeurtenissen. Vaak tekent hij dan ook op karton, covers van boeken, briefomslagen, enzovoort. Hij houdt niet van duur, wit papier, omdat het staat voor een onmogelijke perfectie en voor de leegte. In 1997 waren zijn tekeningen vooral gebaseerd op zijn verbrokkelde geheugen, zodat ze eigenlijk reproducties waren van geziene dingen. Ook baseert hij zich vaak op foto's, het liefst foto's die zich zelf al voordoen als reducties of reproducties van de werkelijkheid en die door hun enigszins abstracte karakter de waarde van een document krijgen. Hiermee verbonden is het idee van de 'authentieke vervalsing': tekeningen of schilderijen maken die ouder lijken dan ze zijn en zo lijken te verwijzen naar een andere tijd. Tuymans wenst geen lyrische of expressieve tekeningen te maken en tracht geen eigen stijl te ontwikkelen. Zijn tekeningen zijn vaak klein, waardoor ze heel scherp kunnen zijn en meteen een afstand scheppen. Tuymans vindt dat tekeningen een scherpte en een precisie mogelijk maken die je met schilderijen niet kan bereiken. Op inhoudelijk vlak stelt hij dat tekenen te maken heeft met angst, met het afbakenen van een persoonlijke ruimte en dat zijn tekeningen vaak een sfeer trachten te treffen van dreigend geweld. De tekening die we hier zien is een studie waarop later een cirkelvormig schilderij werd gebaseerd. In die tijd was Tuymans geboeid door een seriemoordenaar die kinderen vermoordde en zichzelf als clown verkleedde om ze te benaderen. "Wat mij hierin interesseerde," vertelt Tuymans, "is het idee van de clown als een vermomming, het bedreiglijke van vriendelijkheid en van gevaar dat verbonden is met anonimiteit. Het stereotiep van het clowngezicht wordt versterkt door de zonnebril. De tondo, de ronde vorm, is verwant met het idee van een lens, van gefocuste waarneming. Dit is verbonden met het idee iets waar te nemen door een sleutelgat."



Luc Tuymans, *Piemontion*, 1994

Elke tekening van **JOHAN DE WILDE** (1964) bestaat uit duizenden, verticale en horizontale, witte potloodlijnen die met behulp van een lat op altijd hetzelfde karton worden aangebracht. Tussen deze vette lijnen wordt grafiet aangebracht of wordt getekend, waardoor uit een dik, mistig gordijn een silhouet lijkt op te doemen. Het beeld verschijnt en verdwijnt. Het wordt geboren. Het gaat ten onder. Het biedt weerstand. Het verwaagt. De tekening is als een raster, een fijnmazig net waarin grafietkorreltjes zijn blijven hangen, als dauwdruppels of stof aan een spinnenweb. De tekening is als een lijkwaad, als een droom over vrijwel onzichtbare sporen, als een matte spiegel. Het witte potlood gaat heen en weer, minuscule deeltjes van de toegevoegde kleuren of het toegevoegde grafiet met zich mee sleurend. Ineens ontstaat er een vuil waas, dat zich als een sluier over de tekening legt. De tekening is af. Een nieuwe mogelijkheid heeft gestalte gekregen. De fundamentele openheid, onbepaaldheid, onbeslistheid of meervoudigheid van het beeld doet bij De Wilde een nieuwsgierigheid ontstaan naar de beelden die worden opgeroepen bij de toeschouwers. Fantaserend over wat die zou kunnen denken of 'zien' bij het kijken naar een werk, tracht hij een textuur te creëren die past bij het beeld dat gezien of gedroomd zal worden. Zijn tekeningen worden 'triggers': opwekkers van beelden die De Wilde nooit zal zien, maar die hem begeistere[n]. De hier afgebeelde tekening doet ons natuurlijk denken aan Morandi, maar dan op een grappige manier, omdat het voorgestelde vaatwerk gedeeltelijk oplost door de reflectie.



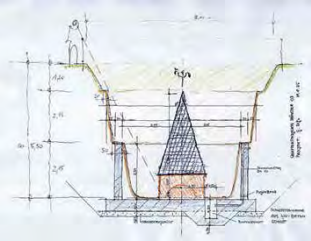
Johan De Wilde, *History 064*, 2014, potlood en grafiet op architectuurkarton, 21 x 49,7 cm

Als student aan een Brusselse filmschool hield **GUILLAUME BIJL** (1946) van het opsporen van de juiste rekwisieten voor het aankleden van de sets. Op een bepaald ogenblik had hij een idee voor een eigen werk, dat hij *Army Treatment* noemde. Het was de bedoeling de toeschouwers te ontvangen in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten en hen in enkele opeenvolgende ruimten bepaalde handelingen te laten ondergaan. Hij of zij zou opgevangen worden in de 'registration room' waar zijn of haar identiteit zou worden gecontroleerd en personalia genoteerd. Vervolgens zouden personeelsleden (zorgvuldig aangeklede en geïnstrueerde acteurs) de bezoekers van zaal tot zaal hebben gebracht, waar ze achtereenvolgens verschillende behandelingen zouden ondergaan tot ze een volwaardige legerbehandeling, inclusief gevangenschap en executie, hadden gekregen.

Het grote inzicht van Bijl bestond erin dat deze, oorspronkelijk theatrale, performance-achtige aanpak veel sterker kon zijn als hij het gebruik van acteurs achterwege liet. Allicht kwam hij tot dit besef omdat hij geen geld had om acteurs te betalen, maar dat doet niets af aan de prachtige vondst. Het resultaat is immers – en hierin bestaat het specifieke en oorspronkelijke van zijn oeuvre – dat hij een vorm heeft gevonden om zichtbaar te maken hoe wij in ons leven van decor naar decor gestuurd worden om daar een bepaalde reeks voorgeschreven handelingen te verrichten, zonder dat we dat echt in de gaten hebben.

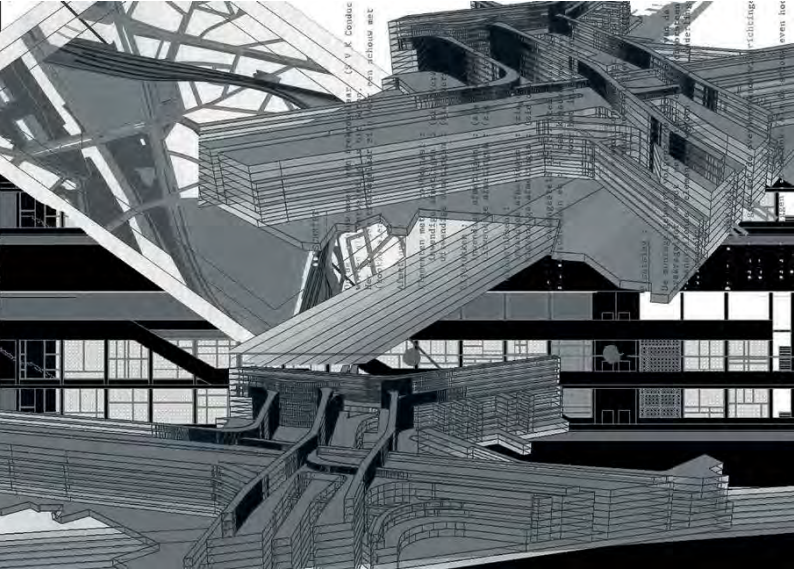
Bijgevoegde tekening stelt een zogezegd blootgelegde kerk voor, die Bijl in 2007 realiseerde voor een tentoonstelling in Münster. Het werk is voortgesproken uit zijn fascinatie voor wat hij het 'cultureel toerisme' noemt: het verlangen van veel mensen getuige te zijn van bijzondere culturele vondsten.

Guillaume Bijl, Skulpturprojekte Münster 07, 2007



LUC DELEU (1944) **EN TOP OFFICE** werkten tien jaar lang aan *De Onaangepaste Stad*. De basis van deze stad bestaat uit demografisch cijfermateriaal dat afkomstig is van analyses van bestaande steden en dat wordt omgezet in programma's en benodigde volumes. (Het woord 'programma' betekent in de architectuur zo iets als de 'bestemming' van een gebouw of ruimte.) Nadien worden de volumes zoveel mogelijk losgekoppeld van hun programma en verspreid over de totale oppervlakte van de stad. Deze verspreiding gebeurt volgens precieze patronen, die als doel hebben haar ongelijkmatig te laten verlopen, zodat er clusters ontstaan. Zo biedt de ontstaansgeschiedenis van de stad van Vicipity (een kantoorwijk waarin alle comfortdiensten gegroepeerd worden voor de bewoners van een verkaveling van 38.000 inwoners) het relaas van een verklonteren, van een herekend samentrekken en coaguleren van het stadsweefsel, waarbij de meest uiteenlopende volumes voor de comfortdiensten samen nieuwe, grillige, architecturale constellaties vormen. Elke constellatie beantwoordt in het geheim aan gelijksortige en vaak zelfs dezelfde ontstaanswetten, zodat de wandelaar of gebruiker onbewust een samenhang moet voelen en het gevoel moet hebben elke stapeling al eens eerder te hebben gezien, maar dan in een droom.

Langzamerhand krijgt de stad vorm. We voelen hoe de stapsgewijs rondkantelende MAS-tweelingen altijd anders aansluiten op de verschillende dekken van de brug, hoe die dekken doorboord worden door vides en met elkaar verbonden worden door middel van schuin af- en oplopende promenades, hoe de vijf-hoekige spanten waarin trappen en liftkokers zitten en waaraan de brug ophangt soms transparant zijn, soms gesloten en soms allebei tegelijk, hoe functie, structuur en visueel ritme verstrengd raken en hoe, uiteindelijk, de gevels zichzelf tekenen, hoe de architectuur zichzelf vormt door het ineenschuiven en elkaar doorbreken van de verschillende programma's en volumes, hoe de vorm voortvloeit uit de gecombineerde structuren. Dit is het wonder van *De Onaangepaste Stad*. Uiteindelijk tekent ze zichzelf. Haar buitenkant vloeit voort uit de binnenkant. Ideaal gesproken is er zelfs geen verschil meer tussen binnen- en buitenkant. Deleu denkt als een beeldhouwer of een anatoom. Hij ziet binnen- en buitenkant tegelijk. Hij droomt van ruimtes die tegelijk open en toe zijn. Hij droomt van rasters en balustrades die zijn gezichtsveld ritmeren. Hij droomt van wonderlijk gecombineerde draagstructuren die hun eigen gevels uitzweten.



Luc Deleu & TOP Office, *De Onaangepaste Stad*, 1994-2004

De functionele architectuur (vorm volgt functie) vertrekt, bewust of onbewust, vanuit het idee van een kenbare wereld: vanuit het idee dat de behoeftes van de mensen kenbaar zijn en dat de architectuur hieraan dienstbaar gemaakt kan worden. Voor **KOEN DEPREZ** (1964) is de wereld onkenbaar en hoeft zij ook niet kenbaar te zijn. In plaats van zogezegd dienstbare architectuur te maken, maakt hij een collage met onverschillige, doofstomme voorwerpen. Hij creëert een structuur die beantwoordt aan een innerlijke logica en zo, vrij van alle zogezegd gekende behoeften, 'gebeurtenissen' mogelijk maakt. "In de traditionele architectuur," vertelt Deprez, "wordt niet aan gebeurtenissen gedacht. Alles lijkt voorspelbaar te zijn. Er worden geen openingen gecreëerd." Het voordeel van deze benadering is dat ook mooie, barokke, ogenschijnlijk zinloze of betekenisloze voorwerpen of ingrepen mogelijk worden. Veel ingrepen zijn op het eerst gezicht onleesbaar en krijgen daardoor de kracht van een geheim teken, een suggestief element dat een nieuwe, onzichtbare werkelijkheid aankondigt. De barok in het werk van Deprez kan dus begrepen worden als een vorm van nieuwe weerderigheid, maar ook als een vorm van veelzeggende schaarste, die door haar naaktheid onvoorspelbare dingen laat gebeuren. De tekening is een voorstudie voor het *Huis voor Bruno Mussolini* (1984-85). Bruno Mussolini was een Italiaans testpiloot. Het huis dat Deprez voor hem ontwierp, maakte deel uit van een reeks woningen waarvan het basisconcept inging tegen de gewoonte huizen te ontwerpen voor een modaal gezin. Het idee was eenvoudig: een huis maken voor een afwijkende figuur, in dit geval een held. Eigenlijk is het maar de helft van een huis, "omdat ze Mussolini in twee helften hebben gevonden na zijn crash." Het was de bedoeling later de tweede helft van de woning te bouwen, op een andere plek, als autonoom tweede huis. Luc Deleu noemde dit werk 'het transistorke', naar 'het kodakske' van Le Corbusier. Eigenlijk is de vorm gebaseerd op de verchroomde wijzerplaat van een weegschaal in de ouderlijke woning. De scène speelt zich af in het maanlicht, dat Deprez het mooiste licht vindt. "Ik denk dat de dingen zich 's nachts ontwikkelen," zegt hij, "want als ze aan mij verschijnen is het altijd voor een zwarte achtergrond."

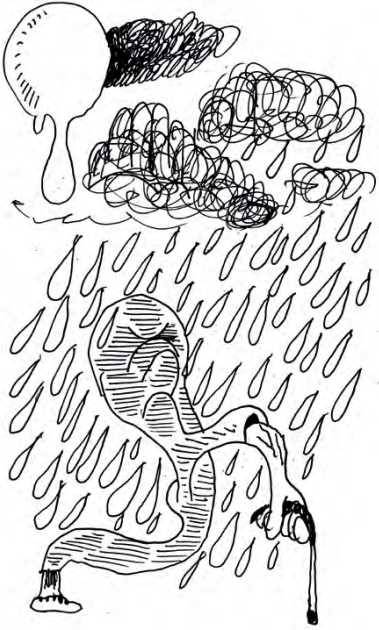


Koen Deprez, *Huis voor Bruno Mussolini*, 1984-85

VAAST COLSON (1977) schildert, maakt sculpturen en muziek, doet performances en tekent. Hij studeerde schilderkunst aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen. Hij genoot voor het eerst grote publieke belangstelling door een zes dagen durende performance tijdens de Brussels Art Fair in 2003. In de stand van zijn galerie Maes & Matthys was maar één voorwerp te zien: *The Pink Sting*. Dit voorwerp, een rugzak, werd eigenlijk gedragen door Vaast Colson, die aan de buitenkant van de stand zes dagen lang tegen dezelfde wand stond. Deze performance is nog steeds kenmerkend voor het werk van Colson, dat je kan omschrijven als een nadenken over de plaats van de kunstenaar, een opzoeken van weerstand, en trachten naar ontmoetingen door bemiddeling van personages, een oefening in volharding en het proberen te vatten van een situatie in een beeld. Zijn tekeningen zijn vaak zelfportretten of portretten van personages die optreden in zijn performances. Ook markeren ze een soort van 'non-momenten': ogenblikken waarop hij niet aan het werk is, maar de tijd verdrijft.



Vaast Colson, *Evenwichtsoefening*, datum onbekend



Dennis Tyfus, *Beating your drums*, 2014

DENNIS TYFUS (1979) maakt grote tekeningen die aan schilderijen doen denken. Toch is het misleidend ze louter als schilderijen te beschouwen of alleen maar met andere schilderijen te vergelijken. Veeleer zijn het beelden of texturen die voortkomen uit zijn radioprogramma op Radio Centraal, dat zelf voortkomt uit een bepaalde manier van kijken of zijn en behalve tot grote tekeningen ook leidt tot het verzamelen en op plaat uitbrengen van allerhande soorten lawaai, het tekenen van platenhoezen, het organiseren van concerten, het maken van tijdschriften en boeken, enzovoort. Tyfus is een autodidact, godzijdank, voor wie de gangbare classificaties niet veel betekenen. Hij verzamelt, fabriceert, archiveert en reanimeert beelden, klanken en andere vormen of benaderingen die hemzelf hebben bereikt als geheime boodschappen in dobberende flessen en die de contouren schetsen van een vrije, nieuwsgierige, anarchistische levenshouding die hem door zijn ouders werd gegend, maar slechts moeizaam gestalte lijkt te krijgen in de werkelijkheid die hem omringt. "Ik vraag mij af wat we nog kunnen toevoegen aan je vorige teksten," vertelde hij mij in 2010. "De laatste keer beschreef je mijn werk als overblijfselen van een manier van zijn. Ik denk dat je daarin gelijk hebt. Als ik zelf naar het werk van anderen kijk of luister, ben ik niet geïnteresseerd in de zogezegde stijlform, maar in hun manier van handelen of zijn... Het probleem met teksten over kunst is dat ze de beschreven werken limiteren door ze vast te schroeven in ideeën, dat ze de dingen verzwaren en dat ze de mensen beletten van echt te kijken of te luisteren."



JOHAN GUSTAVSSON (1978) is van Noorse afkomst, maar woont in Den Haag. Hij is tekenaar. In een interview dat ik in 2011 van hem afnam, vertelt hij dat zijn tekeningen geen volledige afspiegelingen zijn van reële situaties, maar ook elementen bevatten die voortkomen uit zijn herinneringen en op een intuïtieve manier toegevoegd worden. "Tekenen," vertelt hij, "is een nauwgezet proces waarbij bestaande beelden gedistilleerd worden en gecombineerd met intuïtieve ingrepen."

In zijn tekeningen ontmoeten we gezinnen of groepjes vrienden die op ons overkomen als versteende restanten van een vlietende wereld. De klok staat stil of vermoeit ons met een zot draaiend raderwerk dat ons herinnert aan talloze momenten van mislukte intimiteit.

Wat vooral overblijft van deze tekeningen, is het gevoel in de aanwezigheid te vertoeven van een tekenaar die dingen heeft meege maakt en erover bericht, bewust van het feit dat je op een geslaagde manier kan berichten over mislukkingen.

Johan Gustavsson, *Zonder titel*, 2010, 50 x 70 cm

LIEVEN SEGERS (1975) vertelt mij dat hij zich vier weken in het Frans Maserreelfonds heeft opgesloten om te lezen en te werken. Na het organiseren van enkele tentoonstellingen over de lach in de kunst, wilde hij proberen of hij teksten over dit onderwerp kon omzetten in beelden.

"In plaats van met fluo te highlighten wat ik bijzonder vond," vertelt hij, "doorstreepte ik alle tekst die mij niets zegde. Zo kwam ik tot enkele fragmenten die leken op de notities en restjes die normaal gezien ook overblijven van mijn dagelijkse praktijk. Je komt dingen tegen, je plukt ze, je koestert ze of je vergeet ze en zo raken ze uiteindelijk gemuteerd tot beeldend werk. De achtergronden van de zeefdrukken heb ik gemaakt door verf op een open zeef te gieten en dan erdoor te trekken. Soms gooide ik met een pollepel nog een dikke druppel die een vlek werd. De tekst luidt 'Postures and Gestures' en wordt herhaald in spiegelbeeld. Die woorden hebben oorspronkelijk te maken met het komische, maar ze gelden natuurlijk voor elk menselijk bedrijf. Ik vond het prettig zo esthetisch bezig te zijn."

Ik vroeg Segers hoe hij zijn werk in het algemeen zou omschrijven. "Eigenlijk gaat het altijd simpelweg om hetzelfde," antwoordde hij: "Ik die rondkijk, dingen begrip of niet begrip en dan terugsmij naar de wereld. En vooraleer je de dingen terugsmij, selecteer je, zoals een fotograaf doet. Ik heb fotografie gestudeerd en dat blijft nazinderen, denk ik, die manier van werken, dat plukken van beelden."



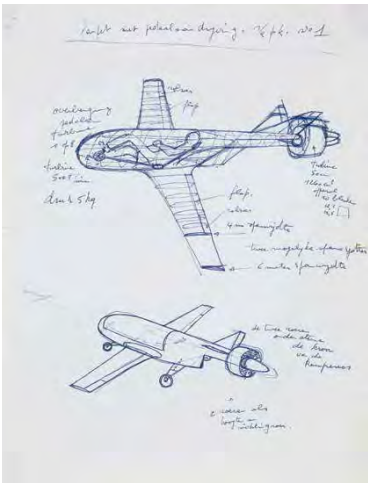
Lieven Segers, *Everything is Macaroni (Postures and Gestures)*, 2012, zeefdruk



LORE VANELSLANDE (1983) tekent. Haar tekeningen tonen steeds wisselende geometrische patronen. Vanelslande stelde voor het eerst tentoon in 2007. In 2008 verhuisde ze naar Shanghai, waar ze vier jaar heeft gewoond. In China leerde ze het symbool 'Flower of Life' kennen, een universeel symbool dat in tal van culturen voorkomt, bijvoorbeeld als inspiratiebron voor de plattegronden van spirituele sites. Het symbool spreekt haar zowel visueel aan (ze houdt ervan steeds nieuwe verbanden te zoeken door andere lijnen te trekken) als inhoudelijk, niet in religieuze zin, maar als symbool voor een idealistische manier van denken, die ze terugvindt in de poëzie, in sommige kunstenaarsteksten of in mystieke geschriften. Het hier afgebeelde werk maakt deel uit van een reeks die *Navigating Density* heet. Het werd gemaakt op getint papier, afkomstig uit een schrift. Eerst bracht Vanelslande een ondergrond van lichte gouache aan tot ze een dégradé van in elkaar overvloeiende kleuren bekam die geordend zijn in een geometrisch patroon. Vervolgens verfijnde ze dit raster door met inkt een lijnstructuur toe te voegen.

Lore Vanelslande, *Navigating Density*, 2014, gouache en inkt op papier, 48 x 32 cm

Panamarenko, *Fanjet met pedaalaandrijving*, 1972, blauwe balpen op glanzend papier, 30 x 23 cm, niet ondertekend, niet gedateerd



Veel schilderijen van Swennen zijn gebaseerd op tekeningen, die zelf zijn voortgevoerd uit improvisaties. Vaak laat hij in deze tekeningen ook woorden botsen, zodat er vreemde contaminaties ontstaan. Zo ontstaan vreemde, dubbelzinnige picturale ruimten, die in de hier afgebeelde tekening een paradoxale pendant krijgen in de gestalte van een topzware zeepkast.





Bernd Lohaus, *Ohne Titel*, ca. 1990, grafiet op papier, 70 x 50 cm

Het werk van **BERND LOHAUS** (1940–2010) is consequent. Of het nu gaat om bronzen of houten sculpturen, met bijenwas ingestreken dozen, touwsculpturen, aquarellen of tekeningen met potlood of grafiet, telkens weer getuigt zijn werk van een gebalde en nederige benadering, die uitmondt in een krachtige ruimtelijke en poëtische zeggings. Hoe langer je naar dit werk kijkt, hoe meer het ontroert. Het is compromissloos, teder en eerlijk.

De tekening die we hier afbeelden doet denken aan een sculptuur die bestaat uit tientallen balkjes die eerst naast elkaar schuin tegen een muur geplaatst worden en dan omver geschopt. Toen ik dit werk voor het eerst zag, vond ik dat de liggende balkjes een prachtige compositie vormden. Toen Lohaus vertelde dat hij ze gewoon omver getrapt had, kon ik hem moeilijk geloven. Hij vertelde er natuurlijk niet bij dat hij hier en daar wel enige correctie had doorgevoerd. In deze tekening bevinden de balkjes zich nog in rust. Ze moeten nog omver getrapt worden. Ze zweven op het blad als een architraaf. Lohaus hield van zwevende architraven. Tegelijk lijkt het alsof je moeilijk een eenvoudiger tekening kan maken. Lohaus hield van dit soort bedrieglijke eenvoud. Ze kenmerkt zijn prachtige aquarellen die bloemen voorstellen, maar natuurlijk ook zijn sculpturaal werk. Als Lohaus ter sprake komt, vertelt Walter Swennen graag over die dag dat de beeldhouwer in Tours en Taxis verschillende houten werken naar boven liet dragen door verhuizers en toen ze klaar waren verklaarde dat de werken goed stonden. De beschikbare ruimte, de werken en het gezond verstand van de verhuizers hadden samen gezorgd voor een perfecte opstelling. Eenzelfde helderheid zien we in deze tekening.

Het wonderlijk eigenzinnige, consequente oeuvre van tekenares **ELLY STRIK** (1961) is zowel heel actueel als een voortzetting van een oude traditie van portretten en zelfportretten. Nergens vindt je een meer radicale uiteenrafeling van het beeld, tot we belanden in een schiftende werkelijkheid waaruit nieuwe beelden tevoorschijn komen. Onvermoeibaar werkt Strik verder aan een persoonlijk, intens en dwars oeuvre waarin ze voor de spiegel van haar grote tekeningen gaat staan, vaak zelfportretten, die terugmeppen, wijken, neuriën, grijzen of koppig zwijgen. Haar werk doet daarbij denken aan het begrip 'Ich und Du' van Bernd Lohaus, dat zowel betrekking had op de relatie tussen de kunstenaar en zijn materiaal of werk, als op de relatie tussen het werk en de toeschouwer en tussen de kunstenaar en de anderen.

Het boeiende aan dit werk is – onder meer – de manier waarop de

textuur van de tekeningen de geladenheid ervan versterkt. Sommige partijen van haar tekeningen lijken op te bollen, te zwellen, naar buiten te barsten. Schaduwen creëren reliëf. Andere partijen, door Strik 'ruïnes' genoemd, lijken te wijken, zodat je de indruk krijgt dat je er een arm in zou kunnen steken. Andere, dekende partijen roepen het beeld op van de platte schilderkunst, die weet dat ruimte in een schilderij niet bestaat. In de virtuele ruimte tussen deze verschillende picturale niveaus ontdek je telkens veranderende sleutelbeelden voor een nauwelijks onthulde identiteit, als een bruid die slechts sluier na sluier ontdekt wordt, jarenlang, tot ze aan het eind van het huwelijk haar laatste geheimen prijsgeeft. Zo tonen Striks tekeningen fragmenten van deze geleidelijke ontsluiting en een gedeeltelijk nieuw toedekken. Een opgraven en een delven. Ze bieden een blik op het dier-zijn van de vrouw, op het noodzakelijke goochelen met maskers, op het pogen te worden wie je bent of het durven blootgeven van wat je nooit zal worden. Tegelijk maken we kennis met de geschiedenis van de tekening, met het aanvankelijk aanbrengen van een licht kleurend laagje op het papier (een mengsel van olieverf en lak) en het vaak bijna eindeloos herhalen van dezelfde beweging, als een breien met echo's van een eerste streepje of het volledig dichtkrassen van een vlak met spiegeld grafiet.

Elly Strik tekent op papier. Twintig jaar lang maakte ze tekeningen op groot formaat (twee bij drie meter), maar in 2007 had ze zoveel ideeën dat ze die niet allemaal meer kon uitwerken op groot formaat en begon ze kleinere werken te maken. De tekening die we hier afbeelden is zo'n tekening op klein formaat. Ze is gebaseerd op een zelfportret van Goya als jongeman. Strik heeft vaker werk gemaakt dat vertrok van Goya. Ik vroeg haar waarom deze kunstenaar zo belangrijk voor haar was. Ze antwoordde dat Goya in een heel verscheurde tijd leefde, waarin je bijvoorbeeld moest kiezen tussen de idealen van de Verlichting en het koningschap. Goya's was in dubio: zijn hart was bij de Verlichting, maar hij werd betaald door de koning. Wat Strik echter het meest boeit, vertelde ze, is de manier waarop Goya voor het eerst in de geschiedenis de gruwelen van de oorlog in beelden heeft omgezet. Niet door veldslagen met veel rook en kleine poppetjes uit te beelden, maar door de mens en zijn gezicht centraal te stellen. Het zelfportret van Goya waarop deze tekening gebaseerd is, is afgesneden aan de navel. Strik focust op het gezicht, dat ze na voltooing verbergt achter een sluier en achter 'kriebeltjes die bloemetjes worden'. Tot slot voegt ze rondom een wolk toe door middel van met veel terpenijngelengde, zwarte olieverf.

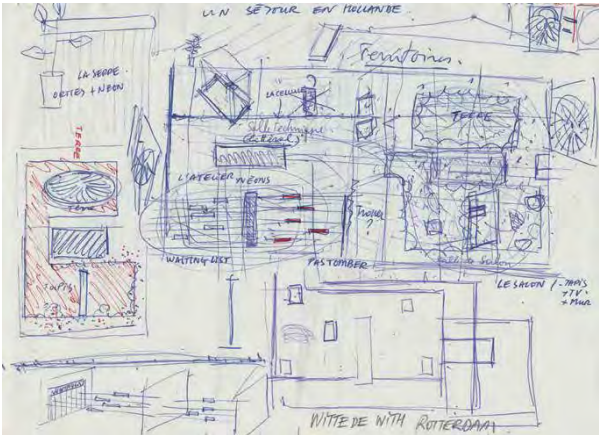


Elly Strik, *1773-2013*, 2013, olie, lak, grafiet en kleurpotlood op papier, 42 x 29,5 cm

MICHAEL DANS (1971) maakt tekeningen, sculpturen en foto's, hij verzorgt performances en hij schrijft. Hij hecht minder belang aan het onderwerp van zijn tekeningen, dan aan de gebruikte techniek en aan de schikking van de tekening op het blad. Al zijn tekeningen bekomt hij door stevig papier eerst te bedekken met verschillende lagen van ietwat met water aangengende Oost-Indische inkt tot hij een zwart monochroom vlak bekomt. Vervolgens voegt hij, eveneens met zwarte inkt, de tekening toe, die hij gebruikt als basis voor het met een spons gewassen van de eerste lagen inkt. Alle lichteffecten en grijswaarden worden zo bekomen. Een belangrijk gevolg van deze techniek is dat de penseelstreek of 'poot' verdwijnt en de tekening op een fotokopie gaat lijken. Toen ik in 2012 het boek *Focus* samenstelde, stuurde Dans mij vier beelden op. Op het eerste beeld waren vijf doods-kisten te zien die in elkaar pasten als Russische poppetjes. "Het had mij getroffen," vertelde Dans, "dat we wel onze grootouders kennen en misschien onze kleinkinderen, maar dat het daarna gedaan is (On vit en petit groupe et pouf ça disparaît.). De familie stopt in een leegte." Verder stuurde hij een grote tekening (300 x 200 cm) met Oost-Indische inkt die een grote en een kleine teddybeer (*Father and Son*) voorstelde en een tekening van twee poppen, een grote en een kleine, die aan het hoofd met elkaar vergroeid waren (*Eike und Berit*, 2011). Het vierde beeld was een kleurenfoto die schijnbaar een meisje voorstelde (eigenlijk ging het om een vrouw van 28 jaar oud) dat gemaskerd was en met de linkerarm op een stevige, vreemde manier een kat vasthield.

Ik was getroffen door de thematische overeenkomst tussen deze beelden, die altijd iets met familie te maken hadden: met een symbiotische, misschien nooit eindigende kindertijd. Ik vroeg Dans hoe hij tot het portret van de jonge vrouw was gekomen. "Vroeger tekende ik vaak heren," vertelde hij, "die voor mij eigenlijk monsters waren, verbonden met een bedreigende seksualiteit. Maar dan merkte ik dat mensen die tekeningen ophingen in de kinderkamer. Daardoor ben ik naakte meisjes met knuffeldieren gaan fotograferen. Deze foto is een variant. De vrouw op de foto is Fins, maar in tegenstelling tot veel van haar landgenoten is ze geen vegetarische, dierenminnende feministe, maar iemand die soms wreed kan zijn. Ze is zelf kunstenaar en heeft eens een film-pijpje gemaakt waarop je ziet hoe ze een insect de pootjes afsnijdt, verbrandt en vermorzelt. Afijn, zowel zij als de poes waren al dat poseren al heel lang beu, zodat ze allebei een beetje verveld voor zichzelf staren. Dat geeft de foto wel iets, vind ik. Het was een mooi moment. Ik vond het ook goed dat zij een muizenmasker draagt, maar duidelijk met de kat kan aanvangen wat ze wil." Ik vroeg hem iets te vertellen over de dreiging die van de beren uitging. Dans: "Als ik het putje van het bad zie leeglopen, met die gaaitjes, denk ik aan het gezicht van mijn vader. En op een dag vroeg ik mijn moeder eens aan de telefoon een tekening van mij te beschrijven. Ze had het over een vrouw met een halsnoer. 'Dat kan niet,' zei ik, 'dat heb ik nog nooit getekend.' Later begreep ik dat het ging om een tekening van Batman. Tja, ze zagen niet dezelfde dingen als ik, dat is wel duidelijk."

Michael Dans, *What's Now is Now*, Espace 251, 2014. FOTO: PASCAL SCRYMIS



Michel François,
Witte de With Rotterdam, 1997

De meeste tekeningen van **MICHEL FRANÇOIS** (1956) ontstaan in de marge van zijn werk als beeldhouwer, vooral als voorbereiding op het werk in het atelier of op het bouwen van tentoonstellingen. François maakt autonome sculpturen die hij ter gelegenheid van tentoonstellingen samenbrengt en met elkaar laat spreken, zodat bijkomende betekenissen ontstaan. In zijn tekeningen zoekt hij naar mogelijkheden voor deze combinaties en voorspelt hij ruimtelijke ingrepen zoals gaten in de wanden of muren. In het atelier maakt hij echter ook voortdurende tekeningen, soms bij wijze van boodschappenlijstje, soms in een schijnbare poging meer greep te krijgen op de dingen die hij zelf maakt. Op het ogenblik dat foto's of sculpturen ontstaan, wordt deze kunstenaar immers vaak getroffen door grote twijfels. Hij weet niet of het nieuwe artefact wel in zijn oeuvre past en of het, los daarvan, wel goed genoeg is. In zijn tekeningen lijkt hij zich vertrouwd te maken met deze vreemde, nieuwe voorwerpen. Soms ontstaan ook autonome tekeningen, maar dat gebeurt niet zo vaak. Zijn tekeningen getuigen van een grote beslistheid en trefzekerheid. Ze ontstaan snel, bijvoorbeeld tijdens een gesprek met een museumbestuurder of een vriend. Ze zijn nuttig, maar ook elegant en lichtvoetig. Ze maken je benieuwd naar de rest van het werk. Op de hier afgebeelde tekening herkennen we een overzicht van de tentoonstelling *Mest, brandnetels en paardenbloemen* die in 1997 plaatsvond in het Rotterdamse Witte de With. We zien het woord 'Trouer' (een opening maken) met een vraagteken en we herkennen het aangevreten tapijt, dat een afbrokkelend territorium voorstelt. De werktitel van de tentoonstelling was *Territoires*. De tentoonstelling is opgedeeld in verschillende plekken, die omschreven worden als de serre, het salon en het atelier. De rode streepjes verwijzen naar rode, massieve, polyester, namaak-neonlampen. Onderaan links zien we een zijaanzicht van deze installatie, met aan de linkerzijde het werk *Waiting List*: een affiche met puntlijnen waarop de toeschouwers om het even wat mochten invullen en dat ook deden tot het werk zwart zag.

BART LODEWIJKS "Mijn tekenmateriaal bestaat uit krijt, waterpas, aluminium ladder en publieke ruimte," schrijft Bart Lodewijks in het boek *Het schiereiland van Vlaanderen. Krijttekeningen van Bart Lodewijks in de wijk Prinskouter in Ronse, België* (2012). Meestal is dit krijt wit, soms is het zwart. Lodewijks strijkt neer in een buurt en begint er op een gebouw of een stuk infrastructuur te tekenen. Meestal staat hij op een ladder, met zijn rug naar de omgeving. Langzaam leert hij meer en meer mensen kennen. Dat is nodig, omdat ze hem toestemming moeten geven op of in hun huis verder te tekenen. Ook leent hij ladders van hen en vraagt hij of hij zijn krijt, waterpas en ladder bij hen mag onderbrengen. Zo ontstaan vertrouwensbanden. Soms krijgt hij een huissleutel. Bart Lodewijks is een beminnelijk man met wie het aangenaam converseren is. Dat ontdekken de eigenaars van de omliggende woningen al gauw. Ze komen hun mening geven over een tekening of ze maken een mededeling over het weer. Vaak stellen ze zich vragen bij de vergankelijke tekeningen. Ze begrijpen de motieven van de kunstenaar niet, omdat zijn werk nutteloos is. "Als u van iemand houdt is dat toch ook nutteloos?" werpt Lodewijks tegen. "Dat zal ik aan mijn vrouw vertellen," antwoordt de bestuurder van een grasmaaimachine. We weten dit, omdat Lodewijks zijn ervaringen neerlegt in geschriften. Zo leren we uit het *Schiereiland van Vlaanderen* dat hij in Ronse zijn zinnen had gezet op een met zwarte leien afgewerkte schutterstoren, op een moskee en op de villa van een vroegere fabriekseigenaar. We vernemen hoe hij geruchten rondstroot in de hoop dat die de schutterskring, de imam of de villabewoner zullen bereiken. We zien hoe hij uiteindelijk zijn doelen bereikt. De zachte aandrang waarmee hij te werk gaat, is ontroerend. De tekening die we hier zien werd in 2013 gemaakt in Rio de Janeiro. Lodewijks schreef er voor deze publicatie de volgende legende bij: "In de kleine favela Santa Isabel zijn de bewoners onduidelijk waar ik wel en waar ik niet mag tekenen. Dat ik de vlakken tussen de lijnen niet inkleur stuit op onbegrip. Ik voel me stijf en horkerig vergeleken met hun soepele bewegingen." Met ontroering zie je hoe hij deze bescheiden huizen met evenveel respect betekent als om het even welk ander gebouw. Voor het eerst zie ik zo'n huizen van dichtbij en zie ik hoe ze zijn gemaakt. Ik beeld mij in hoe Lodewijks vriendschap sluit met de Portugees sprekende bewoners en door hen uitgenodigd wordt zijn tekeningen in hun interieur verder te zetten. Ik ben blij dat er kunstenaars zoals Lodewijks bestaan.

Bart Lodewijks, *Rio de Janeiro Drawing, favela Santa Isabel, Brazilia*, 2013



NICK ANDREWS (1972) is in de eerste plaats bekend als schilder van euforische schilderijen, die meestal uitschillen in kleurvlakken en talloze vlekken. Deze schilderijen zijn vaak gebaseerd op schetsen die zijn voortgekomen uit de vele reizen en uit een hongerige omgang met de kunstgeschiedenis en de onmiddellijke omgeving. Andrews is een begenadigd, virtuoos tekenaar, die al tekenend kijkt en greep krijgt op de wereld. In een van de drie boeken die ze samen hebben gemaakt op basis van Andrews' tekeningen, spreekt Jeroen Olyslaegers uitgebreid over Dionysos. Een aspect laat hij daarbij onbesproken: het wegvallen van het onderscheid tussen het individu en de wereld in de dionysische roes. Hierin zie ik nochtans een kenmerk van Andrews' werk: op een enthousiaste, dronken en tedere manier omarmt hij de wereld en haar vlietende verschijnselen. Met een snelheid, een precisie en een suggestieve kracht die aan Manet doen denken, tast hij de wereld af en vat hij haar in lijnen, soms dun en aarzeland, vaak dik, stevig en toch vloeiend, dikwijls strepend, soms arcerend. In de tekening die u hier ziet vat hij een taferel tijdens een rondreis in China. Hoe teder, dat boompje op de achtergrond, hoe wonderlijk zijn aandacht voor constructieve elementen, hoe treffend zijn blik op het gedoe van de mensen. Andrews is een romanticus, aldus Olyslaegers, die houdt van Lord Byron en William Blake. In het schilderij *Within Me* (2011) herkennen we enkele regels van Byron: "But I have lived and have not lived in vain: / My mind may lose its force, my blood its fire (...) But there is that within me which shall tire / Torture and Time and breathe when I expire." Je voelt hoe de enkeling, overspoeld door de werkelijkheid, blijft spartelen, blijft tekenen, en zo gestalte geeft aan een nieuwe, onvermoede geborgenheid.



Nick Andrews, *China Diary*, 2008, schetsboek, inkt op papier

NADIA NAVEAU (1975) is in de eerste plaats beeldhouwer, maar maakt ook tekeningen en collages. Toen ik in 2006 in mijn boek *De schouw van Gaudi* enigszins schertsend en toch hoopvol een tekst schreef die ik *Naar een nieuwe decoratie* heb genoemd, was ik blij in die tekst Nadia Naveau's getuigenis over het ontstaan van haar sculptuur *Shirley's Temple* te kunnen opnemen. De tekst gaf een aantal voorbeelden van de manier waarop louter visuele, formele of tactiele strategieën kunnen leiden tot nieuwe texturen of artistieke voorstellen die ons op een krachtige manier ontroeren of aan het denken zetten en op die manier soms onze manier van kijken en zijn beïnvloeden. "Ik vind het belangrijk dat een beeld vervreemding oproept. Ik hou van beelden die mij aantrekken, maar waarbij ik op het eerste gezicht niet weet wat ik ermee moet aanvangen, wat de bedoeling ervan is. Een beeld moet een beetje vreemd zijn, een beetje *maf*," vertelde Naveau. "Een goed beeld proef je, het heeft iets smakelijks, ik kan dat niet verwoorden, het is een mengsel dat werkt zonder dat je meteen kan lezen waar het zagezegt over gaat. De logica van *Shirley's Temple* is puur esthetisch. Ik had zin om iets smakelijks, baroks en lelijks te maken. Ik wilde op een klassieke manier uitgaan van het idee in een park tentoon te stellen en ik dacht aan een soort troon met bovenop een monument. Ik dacht ook aan de Neptunus op de Antwerpse Marnixplaats, die ik prachtig vind. De vlammen zijn voortgekomen uit het bootsen zelf." De hier afgebeelde tekening werd gemaakt tijdens een reis doorheen de Verenigde Staten en lag aan de basis van de sculptuur *Finding Neverland* uit 2005.



Nadia Naveau, *Finding Neverland*, 2005, stift op papier, 29,7 x 21 cm

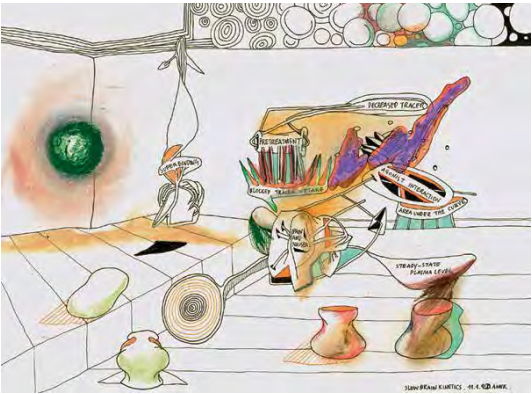


Alexandra Crouwers, *Boat*, 2011, inkt en acrylverf op papier, 150 x 222 cm

ALEXANDRA CROUWERS (1974) studeerde in 1998 af aan de Academie van 's-Hertogenbosch met op foto's, dia's en filmpjes gebaseerde installaties. In 2001 studeerde ze af aan het Sandberg Instituut in Amsterdam met digitaal gemanipuleerde foto's. "Aan de Bossche academie," vertelde ze mij, "had ik een hekel gekregen aan mijn manier van tekenen, maar in 2006 begon ik opnieuw te tekenen op A4-tjes. Datzelfde jaar maakte ik mijn eerste muurtekening in Factor 44 en voor de slottentoonstelling *Extrm Sic*. In 2007 begon ik tekeningen te maken op groot formaat."

Naar aanleiding van deze publicatie schreef Crouwers mij dat de laatste tekening die ze maakte, stamt uit 2011 en dat ze zich tegenwoordig concentreert op installaties met video, animatie en digitale prints. "Tekenend," schrijft ze, "deed ik vanaf het moment dat ik een potlood kon vasthouden. Het was zelfs obsessief: ik tekende op het behang van de woonkamer, in leesboeken en op tafelbladen. En ik tekende goed! Ondanks het feit dat ik linkshandig mijn tekengerei onmogelijk scheen vast te houden en me niet aan de tekenregels hield. Het tekenen was de reden waarom ik naar de kunstacademie wilde gaan. Maar al tijdens de academie begon het plezier eruit te slijten. Sindsdien heb ik een onmogelijke relatie tot het tekenen: ik heb een hekel aan mijn eigen tekenhand gekregen. En een probleem met de randen van het papier. Vanaf het derde jaar van de academie stopte ik met tekenen en schilderen. Ik begon te fotograferen, dia-installaties te bouwen en videofilmpjes te maken. Het duurde acht jaar (tot 2006) voordat ik weer begon, eerst voorzichtig op A4-tjes maar al snel groter, veel groter, tot de tekening *Ragnarok*, die 5,5 meter breed is. En daarbij is het de vraag of deze grote werken echt tekeningen zijn: ze worden vervaardigd met enorme hoeveelheden inkt en zijn vooral met kwasten gemaakt. De laatste jaren verdwijnt ik steeds meer in de virtuele omgeving van mijn computer. Met 3D software bouw ik filmsets, waarin zich gebeurtenissen voordoen – traag, met een focus op licht en schaduw en op een (postapocalyptische) architectuur en landschap. Sommigen zien daarin een voortzetting van mijn tekeningen en misschien is dat wel zo."

Anne-Mie Van Kerckhoven, *Slow Brain Kinetics*, 2009
COURTESY XENO X GALLERY, ANTWERPEN



De tekeningen van **ANNE-MIE VAN KERCKHOVEN** (1957) traden voor het eerst opnieuw op de voorgrond in 2008, naar aanleiding van haar solotentoonstelling *Nothing More Natural* in het Brusselse kunstencentrum Wiels. In Ronny Delruet's boek *Het onbewaakte moment* (2011) vertelt ze hoe de directeur van Wiels, Dirk Snauwaert, erop had aangedrongen heel veel tekeningen te tonen, ook al hadden tal van mensen haar jarenlang afgeraden haar tekeningen tentoon te stellen, omdat ze er 'ongemakkelijk' van werden of omdat het de verzamelaars in de war zou kunnen brengen. Toen ik Van Kerckhoven in 2009 vroeg of ze een tekening voor een boek wilde voorstellen, dacht ze meteen aan *Slow Brain Kinetics*, omdat er "een speciaal verhaal mee verbonden was." Ik vroeg haar naar dit verhaal. Anne-Mie Van Kerckhoven: "In 2009 kreeg ik de kans twee wetenschappers te ontmoeten. Een van beiden hield zich bezig met nucleaire geneeskunde en vertelde mij onder meer over spontane beeldvorming in de hersenen van mensen die verslaafd waren aan cannabis. Gelijkaardige beelden kunnen ook opduiken bij mensen die niet verslaafd zijn, bijvoorbeeld bij kunstenaars die op een compulsieve manier met iets bezig zijn. Hij vertelde me ook dat het brein van compulsief creatieve mensen verslaafd is aan 'novelty seeking'. Terwijl hij dit vertelde, nam ik notities, zoals ik al mijn hele leven doe als ik boeken lees of naar boeiende mensen luister. Ik noteer dan dikwijls gewoon woorden of zinswendingen die goed klinken, die ik mooi vind of die ik niet snap, maar mij wel intrigeren. Het maken van *Slow Brain Kinetics* gebeurde met enkele van deze woorden. Ik tekende er voorwerpen en losse elementen rond, heel organisch.

Na een paar dagen vond ik het geheel te onsamenvattend, een rommelige mandala, en ik herinnerde mij opeens een opmerking van iemand die mij ooit vertelde dat ze in mijn tekeningen zag hoe ik begon was met de manier waarop een interieur zich aan mij

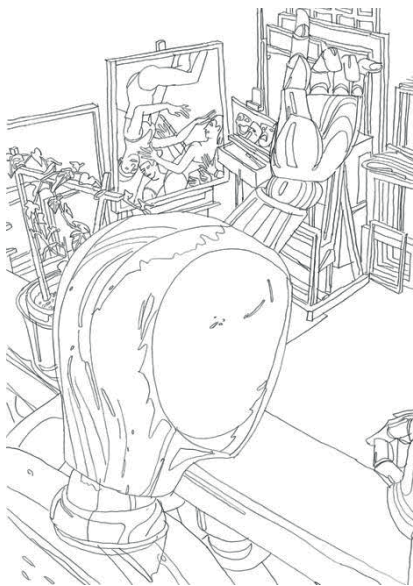
manifesteert, hoe mijn composities daarover spraken. Zo kwam ik op het idee lijnen toe te voegen die de binnenkant van een interieur voorstellen, een soort van 'stage' voor de dingen die erin gebeuren. Weet je, het gaat mij meer om het tekenen dan om de tekening. Tekenend schep ik een soort van alternatieve orde, ik hou ervan een aantal zaken binnen de rechthoek van een blad papier onder te brengen. Eigenlijk is dat een belangrijke, maar tegelijk ook een lichte zaak.

Toen de bewuste wetenschapper de tekening voor het eerst te zien kreeg tijdens een tentoonstelling zei hij dat het vreemd was, maar dat ik visueel had uitgedrukt wat de hiërarchie van de ideeën en betekenissen binnen zijn essay waren. Hij verwonderde zich erover dat ik het zo goed begrepen had, omdat het tamelijk abstracte materie was. En dit terwijl ik niet echt verstandelijk hoogte had gekregen van de kern van de zaak. Ik had niets begrepen, was daar ook niet echt mee bezig. Ik onderging gewoon wat hij aan het zeggen was. Ik heb alleen maar intuïtief op de voor mij aantrekkelijke zwaartepunten van zijn uiteenzetting gereageerd om er daarna wat in de vorm van een tekening mee te spelen. Ik krijg er vandaag nog kippenvel van. Ik vond dat een heel sterk moment. Je moet weten: zo'n man kent de woorden 'mandala' of 'sjaman' niet, het ligt niet voor de hand elkaar te begrijpen.

Het vreemde is, dat ik als kind alles onthield, maar allemaal op hetzelfde hiërarchische niveau. Ik wist niet dat je dingen kon verwerken, plaatsen. Daarom had ik mezelf geleerd dingen die mij dwarszaten volledig te vergeten. Mijn tekeningen hebben altijd iets te maken gehad met een manier van ordenen. In rust brengen in wat latent betekenis geeft, maar sluimert. In de context was mijn ontmoeting met die wetenschapper en zijn moment van herkenning een cruciale ervaring."

ANNE DAEMS (1966) maakt voornamelijk foto's, videofilms en tekeningen. Deze tekeningen spelen zich meestal af op een klein oppervlak op het blad papier. Ze bestaan uit dunne, ogenschijnlijk onzekere potloodlijnen en vlakjes die ingekleurd worden met kleurpotlood. De beelden lijken op te duiken uit een overbelichte foto. Ze overleven in een voornamelijk witte omgeving. In 1999 vertelde Anne Daems mij dat ze tekeningen maakte van dingen die ze had gezien, maar niet had kunnen fotograferen. In 2006 vroeg ik haar of dit nog steeds zo was. "Niet echt," zei ze. "Tekenen en fotograferen zijn twee verschillende bezigheden geworden. Ze vloeien voort uit dezelfde vorm van observeren, maar de foto's worden op straat gemaakt en de tekeningen thuis. Meestal zijn het reconstructies van dingen die ik heb gezien, soms met lichtjes gewijzigde composities. Een ander verschil berust in de onderschriften die bij de tekeningen horen. Ze zijn niet meer dan een samenvatting van mijn gedachten op het ogenblik dat ik iets heb gezien, maar ze brengen de tekeningen toch samen in een welbepaald universum." Een van de dingen die mij in haar tekeningen hebben getroffen, is het opduiken van haren, bijvoorbeeld in de tekeningen *Juist geknipte haren* en *Een paar lange zwarte haren op haar hemd*. De eerste tekening toont een beeld dat we niet vaak zien, maar allemaal kennen: een gezicht dat lichtjes ontsierd of verdierlijkt wordt door pas geknipte haren. De tweede tekening illustreert de kritische manier waarop we naar elkaar kijken. Natuurlijk zijn deze haren louter potloodlijnen. De onderschriften zouden ook kunnen luiden: 'Pas geknipte potloodlijnen' en 'Een paar lange zwarte potloodlijnen op haar hemd'. Ze herinneren ons aan tekeningen met als titel: *Om krassen op de houten vloer te voorkomen werd de sofa op vier theedoeken geplaatst om hem naar het andere eind van de kamer te slepen*. Ik vraag mij af of Anne Daems zelf sofa's op vier theedoeken plaatst om houten vloeren te beschermen. De tekeningen vertonen geen diepte. Er wordt geen perspectief gebruikt. De wereld is plat. In de verwarring tussen potloodlijnen, haren en krassen toont de wereld zich als een zwakjes oplichtende plek die zich makkelijk laat verwonderen. De verschillende patronen van de vier theedoeken onder de poten van de zitbank krijgen iets feestelijks. Kleine spiegels van kleur op een neutrale achtergrond. Droombeelden in een wit ingewand. Perfect geïsoleerde momenten, gevat in een handzame vorm van cinema.

Anna Daems, *Compost drawings*,
2010-2014, potlood op papier,
28 x 35 cm



Matthias Beckmann, *Studio Volker Stelmann*, 2011, grafiet op papier, 29,7 x 21,0 cm

Ik maakte voor het eerst kennis met het werk van de Duitse kunstenaar **MATTHIAS BECKMANN** (1965) in 2007 toen ik door het S.M.A.K. werd uitgenodigd iets te schrijven over een prachtboek dat vormgeefster Marleen Deceuckelier over zijn werk had gemaakt. Matthias Beckmann studeerde aan de Kunstakademie Düsseldorf en de Staatliche Akademie der Bildende Künste in Stuttgart. Hij woont in Berlijn. Hij bezoekt kunstruimtes en maakt ter plaatse tekeningen. Voor een tentoonstelling in het S.M.A.K. verbleef hij in de lente van 2006 een tijd in het museum. De oogst bestond uit een honderdtal potloodtekeningen op tekenpapier van het formaat A4. Zijn tekeningen treffen ons door hun trefzekerheid, die wonderlijk genoeg gepaard gaat met een bijna onbevangen lijnvoering. Er wordt niet gecorrigeerd of getouchéerd. De tekeningen vallen door hun doorlopende lijnen uiteen in verschillende puzzelstukken, waarbij grafische elementen zoals opschriften op kledingstukken evenwaardig worden aan plooiën, hengsels van emmers of weerkaatsingen op plastic flessen. Architecturale ele-

menten worden grafisch, speels en teder. Menselijke contouren scheppen transparante volumes die verdrinken in een samenspel van lijnen. Schaduwen waarvan enkel de omtrekken worden geschetst, worden even aanwezig als de voorwerpen waar ze uit gevallen zijn. Het museum valt uiteen in honderden verschillende hoekjes, aanzichten, tafereelen, gebeurtenissen en composities. Het komt tot leven in de aandachtige beschouwing van iemand die niet meeloopt met de stroom of zo snel mogelijk 'informatie' vergaart, maar de tijd neemt om op een kruispunt te kijken naar het voorbijgaande verkeer. Soms vouwt de ruimte open, soms slijpt ze toe. Het geheel is doordrongen van een sensualiteit die we ook kennen van de tekeningen van Andy Warhol, waarin kronkelige lijntjes de wereld omvormen tot een samenspel van dubbelzinnige klodders.

Matthias Beckmann vertelde mij dat hij niet houdt van Warhols werk, maar dat hij blij was dat ik in zijn werk enige sensualiteit bespeurde. Voor hem vertellen zijn tekeningen iets over de waarde die aan kunstwerken gehecht wordt en hoe die waarde ondermeer tot stand komt door het engagement van een museum. Daarom probeert hij in zijn tekeningen een gelijke waarde te geven aan kunstwerken, kunstenaars, bezoekers, deurenknoppen en brandblusapparaten. Tekenend neemt hij zo snel mogelijk beslissingen over wat hij met zijn potloodlijnen zal aangeven: het voorwerp of de schaduw, de haarlok of de weerkaatsing van het licht, de contouren van een hemd of de vouwen ervan. Voorground versmelt met achtergrond, het afwezig wordt aanwezig, het voorwerp verbrokkelt, de tekening wordt een vlak waarop al wat waargenomen wordt gelijkwaardig kan worden.

"Het leukst vind ik het wanneer het decoratief wordt," vertelde de kunstenaar mij. "wanneer ik mij kan verliezen in krulletjes die niets meer hoeven te betekenen, maar waardevol worden als onderdeel van de tekening, bijvoorbeeld in de tekening van de transportkist van een werk van Bruce Naumann."

Over bijgaande tekening schreef de kunstenaar mij het volgende briefje: "Beste Hans, Ik stuur je een tekening waarop ik bijzonder ben gesteld. Ze maakt deel uit van de reeks *Artists' Studios in Berlin* (2010-2012): een reeks over 88 ateliers van kunstenaars in Berlijn. Je vindt meer informatie over dit project op mijn website onder het menu 'Drawings'. Ik hou ervan een scène van bovenuit te bekijken. Het perspectief verandert alles en leidt tot nieuwe verbanden tussen verschillende dingen. Ik had een speciale voorkeur voor Stelmann's atelier omdat het zo ouderwets is en omdat hij modellen van het menselijk lichaam verzamelt, net zoals Adolph Menzel."



Steven Baelen, 08.02.12 2013,
potlood op papier, 76 x 56 cm

STEVEN BAELEN (1981) is tekenaar. Hij begon zijn werk te tonen in 2007. De eerste tekening die ik van hem zag, was aangebracht op een muur van de Gentse academie. Nadien zag ik werk van hem in zijn atelier op het HISK. Het waren indrukwekkende tekeningen waarin de aanwending van verschillende schrifturen of texturen een fictieve ruimte of picturale diepte creëerde. Ik vroeg hem of hij iets wilde vertellen over de hier afgebeelde tekening. Hij antwoordde dat de aanzet tot een tekening als deze bestaat in iets dat hem aantrekt in de ruimte zelf, bijvoorbeeld een stuk textiel op een zitbank of een ongedekt bed. Eerst tekent hij die plek en daarna bouwt hij de rest van de tekening op een systematische manier op, waarbij volle en lege partijen ontstaan die fungeren als leestekens. Baelen vertelt dat hij vroeger niet kon kiezen, niet wist wat te tekenen en wat niet. Hij tekende alles. Nu is er een wisselwerking tussen de textuur die weergeeft wat hij ziet en de textuur die de tekening vraagt. De textuur die weergeeft wat hij ziet wordt heel bewust getekend, maar wordt gecounterd met een 'gestuele' textuur die nodig is om de tekening een autonoom bestaan te geven. De tekeningen worden gemaakt op aquarelpapier met een heel fijne textuur. Hij gebruikt 2B potloden van Staedtler, die voor hem de juiste grijswaarde hebben. Zijn tekeningen op klein formaat worden gemaakt op twee uur tijd. Grotere tekeningen zoals de hier afgebeelde ontstaan tijdens enkele opeenvolgende dagen, in sessies van twee uur, waarbij de voltooide partijen worden afgedekt. Helemaal op het eind wordt hier en daar nog donkere toegevoegd.

CAROLE VANDERLINDEN (1973) is schilder en tekenares. Ze behoort tot de kunstenaars die zichzelf verhalen vertellen die telkens tot een andere textuur leiden. In haar geval nemen deze verhalen de vorm aan van schetsboeken, tekeningen, kleine gouaches en collages die op een bepaald moment, soms jaren later, een impuls geven voor het opzetten van een olieverfschilderij. Het verschijnsel dat mij momenteel het meest boeit in haar werk is Vanderlinden's fascinatie voor oude kunsten en volkskunsten, hoe deze fascinatie uitmondt in schets- en plakboeken en hoe hieruit uiteindelijk volstrekt autonome schilderijen kunnen ontstaan. We denken daarbij aan Gustave Flaubert over wie werd gezegd dat hij een woud omhakte om een tandenstoker te vervaardigen, maar dan werkelijk in de geest van zijn beroemde helden Bouvard en Pécuchet, die trachtten zich alle wetenschappen en technologieën van hun tijd eigen te maken. Wat Verlinden zelf immers lijkt te boeien in deze onuitputtelijke schat aan beelden, is de vergeefse poging van kunstenaars om via deze beelden kennis te verwerven of greep te krijgen op de wereld. Want wie haar schetsboeken doorbladerd of haar bibliotheek van dichterbij bekijkt, merkt dat ze eigenlijk – en misschien vooral – geïnteresseerd is in de natuur in al haar facetten, of het nu gaat om dieren, kristallen, bergen of planten. Sinds haar vijftiende is ze niet alleen een verwoed bezoeker van het Brusselse Koninklijke Museum voor Kunst en Geschiedenis, ze houdt ook van natuurwetenschappelijke musea en, bijvoorbeeld, de manier waarop de natuur daar wordt voorgesteld in diorama's. Zo komt het dat haar belangstelling zich uitstrekt van middeleeuwse miniaturen – waarin de wereld op een naïeve, onwetende manier wordt voorgesteld – over zestiende-eeuwse tekeningen waarin de wereld voor het eerst nauwgezet wordt geobserveerd, tot alle vormen van abstracte en figuratieve folklore, waarin de oude onwetendheid tersluiks blijft voortbestaan.



Carole Vanderlinden, Carnet



Carole Vanderlinden, Ramsau, 2007,
ink op papier, 32,8 x 20,3 cm



Damien De Lepeleire, *Time is Money (for José Lévy)*, 2001, potlood en waterverf op papier, 22 x 34 cm

net zoals je op je dertiende de naam van je lievelingszanger op je schooltas moet schrijven." In 2005: "De *Rare Chinese Landscapes* zijn gemaakt van traag verdampt water en Oost-Indische inkt. Je voelt de snelheid van het gebaar en de onmiddellijkheid van het spoor, maar ook een voorouderlijke, minerale kwaliteit... Ze doen denken aan doorsgesneden marmer... Beide effecten zijn te wijten aan het water. De gebruikte techniek is afgeleid van technieken die ik heb geleerd van Xiao Xia, die mij heeft ingewijd in de Chinese schilderkunst, vooral de Tang-periode. Dat is de bloeiperiode van het Chinese landschap, die beelden heeft voortgebracht die sindsdien altijd weer gekopieerd worden." En in 2010: "Omdat de werken tot stand komen in slechts enkele bewegingen, word ik zelf de toeschouwer van wat ik tot stand breng. Ik hou mij ver van het idee dat ik het beter weet dan de meesters. Ik aanvaard dat ik sommige dingen niet begrijp. Zo stuit ik onophoudelijk op nieuwe uitdagingen."

Keer op keer stelt **DAMIAN DE LEPELEIRE** (1965) zichzelf in vraag en tracht hij de grenzen van het acceptabele te verleggen. Nooit neemt hij genoegen met het bestaande, altijd drijft hij zichzelf en zijn werk verder. Het nadeel van deze manier van werken is natuurlijk dat toeschouwers die slechts af en toe een werk van hem zien, niet zo gauw de samenhang tussen de verschillende reeksen kunnen ontdekken. Maar wie een idee heeft van het volledige oeuvre, kan niet anders dan verblijft zijn door de coherentie thematiek en de manier waarop die gestalte heeft gekregen in steeds nieuwe vormen.

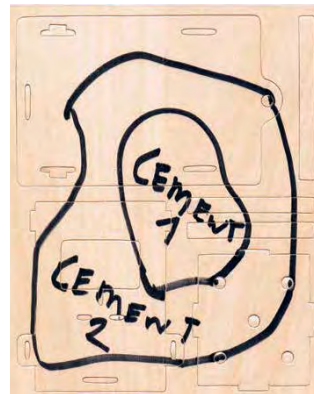
In 2003 vertelde hij mij het volgende: "Ik ben begonnen met aquarelleren tijdens een vakantie. Vandaag kan ik mij niet meer voorstellen dat ik vijftien jaar als schilder bezig ben geweest voor ik de economie en de vrijheid van het aquarelleren heb ontdekt. Het enige wat je nodig hebt is een blad papier, een glas water, een penseel en een beetje verf. Ooit heb je opgemerkt dat een schilder altijd vijftig doeken in zijn atelier zou moeten hebben om te kunnen weerstaan aan de neiging bestaande schilderijen te overschilderen. Een aquarel overschilder je niet. Het resultaat heeft een grote frisheid. Bovendien kan je altijd en overal papier vinden." En: "Wat mij boeit in het oeuvre van Derain is dat het geen lineair traject vertoont. Je ziet hetzelfde bij Picabia. Ik vind het een bemoeiigende gedachte dat een artistiek parcours bochtig en onderbroken mag zijn. We weten niet waarom Derain opnieuw traditioneel is gaan schilderen na de Eerste Wereldoorlog, maar ik kan mij inbeelden dat iemand na zo'n ervaring lak heeft aan de avant-garde. Misschien heeft hij gewoon gedaan wat hem het meest wezenlijk leek. Samengevat zou je kunnen zeggen dat ik van Derain hou omdat hij geen Derains is blijven maken. Je moet sterk zijn om je te onttrekken aan de verwachtingen van het publiek..." In 2004: "Het verband tussen *Cover Version* en *Le football*? Dat het gaat om beelden die je niet kan nalaten te maken,



Manon Bara, *No Tattoo*, 2011, inkt op papier, 25 x 25 cm

MANON BARA (1985) maakt voornamelijk schilderijen met lakverf, maar ze maakt ook films, sculpturen, T-shirts, aquarellen en tekeningen naar model. Wat het meest opvalt aan de attitude van deze kunstenaar is dat ze de wereld op een gretige manier omarmt. Wandelend door een volkswijk in Brussel wijst ze mij op een uitstalraam met sporttrofeeën, een mooie bromfiet, kasseien die "gepolijst zijn als tanden" en een uithangbord van een frietkraam "met een mooie ronde letter uit de jaren zestig." Ze maakt schilderijen op paneel en doek, maar ook op voorwerpen zoals Mariabeeldjes, keramische tegels, sierlampen en wielloppen: voorwerpen die al een decoratieve functie hebben of een rol spelen in een devote levenshouding. We weten niet wie de mensen zijn die van wielloppen en decoratieve lampen houden, maar we komen wel dichterbij hen via het werk van Bara. Haar op wielloppen geschilderde portretten van zangers zijn zowel vrolijk als triestig. Het gebruik van lakverf is direct, onverwacht, sensueel en tegelijk bijna vulgair: in elk geval ongewoon in de wereld van de hedendaagse schilderkunst. De manier waarop ze schildert valt samen met de manier waarop ze naar de wereld kijkt: hongerig en betoverd. Als je hoort dat ze afkomstig is van een sociaal bewogen familie, dan begrijp je haar motieven. Iedereen mag bestaan van deze vrouw. Haar werk maakt op een luidruchtige manier plaats voor zichzelf en de hele wereld.

De hier afgebeelde tekening werd gemaakt met inkt op papier en maakt deel uit van een reeks portretten van getatoeëerde figuren. Ook hier vinden we een populair gegeven, de tatoeage, dat zowel spreekt over de esthetische verlangens van sommige mensen als over het maken van een tekening, omdat er schijnbaar een tekening wordt gekopieerd. Bij nader toezien gaat het immers niet om een realistische tekening, maar om de evocatie van een lichaam waar de tekenaar, in de aquarel, woorden heeft op geschreven. Grappig en ontroerend.

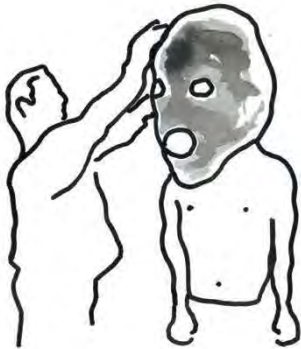


Rein Dufait, *Zonder titel*, datum onbekend
COURTESY GALERIE DEJANNA PIETERS, GENT

REIN DUFAIT (1990) maakt sculpturen. In het kielzog van die bedrijvigheid ontstaan tekeningen, waarin die sculpturen van alle kanten bekeken en betast lijken te worden.

Beeldhouwers gebruiken emmers om grondstoffen te mengen. Die emmers gaan altijd stuk. In het atelier van Dufait blijven ze rondzwerven. Ze veranderen van gedaante. Ze vermommen zich. Ze worden aangevallen. Een werk, dat luistert naar de naam *Hagelans* en voor het eerst werd getoond tijdens de groepstentoonstelling *A Whitsun Wedding*, Galerie EL, Welle (2012), zwierf twee jaar rond in het atelier. Eerst in de gedaante van een zijwaarts open geplooid emmer. Later werd deze reliëf in de hoogerichting in lamellen gekapt met een bijl. Nog een jaar later werd dit voorwerp, dat deed denken aan een langwerpig, gerafeld vaandel, in de lengterichting getorst, zodat opnieuw een driedimensionaal voorwerp ontstond: een hangende, als een wenteltrap draaiende structuur waarin we geen emmer meer herkennen.

De tekeningen van Dufait lijken, net als zijn sculpturen, op een schijnbaar achteloze manier te ontstaan, al voel je altijd een liefde voor de vorm als een naamloos iets dat troost kan brengen.

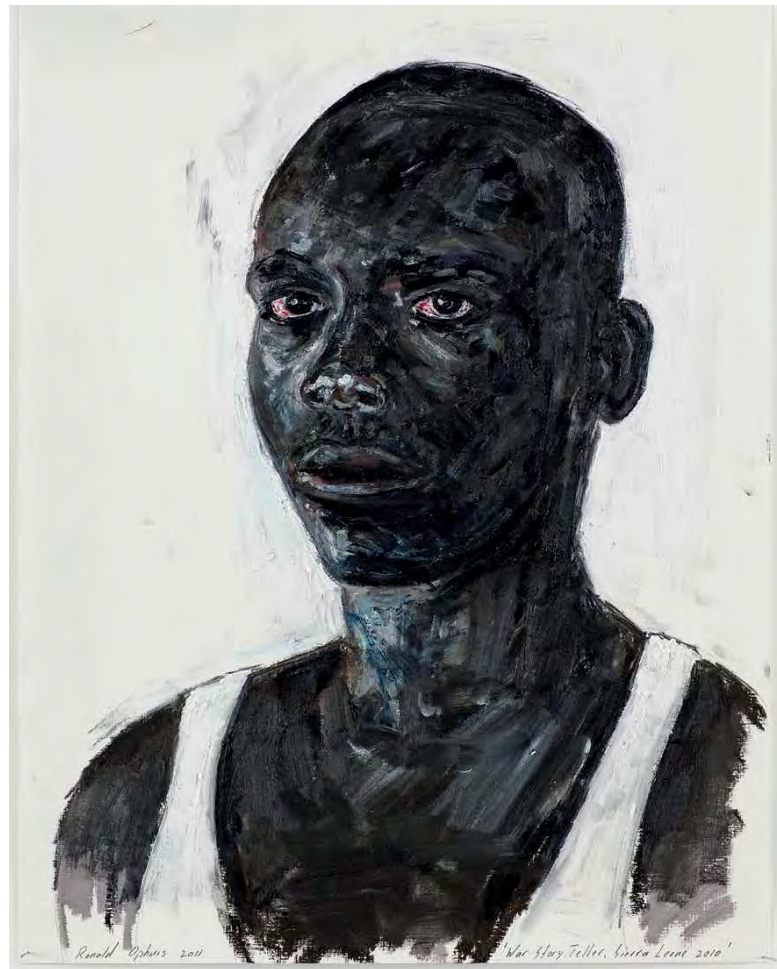


Emilio López-Menchero,
La Cabezada, 2014, Oost-Indische
inkt op papier, 29,7 x 21 cm

Ronald Ophuis, *War Story Teller*,
Sierra Leone, 2010, 2012, pastel
en olieverf op papier, 60 x 50 cm
FOTO: GERT JAN VAN ROOIJ

EMILIO LÓPEZ-MENCHERO (1960) studeerde architectuur en plastische kunst. Hij creëert ruimtelijke interventies (zoals de monumentale, metalen megafoon aan het Brusselse Zuidstation), hij verzorgt performances, hij maakt foto's van zichzelf vermomd als beroemd persoon (Frida Kahlo, Picasso, Balzac, Rose Sélavy), hij schildert en hij tekent. López-Mencherro heeft altijd getekend, maar het tekenen kreeg pas een plaats in zijn oeuvre toen hij begon met het kopiëren van tekeningen uit het handboek voor architecten van Ernst Neufert. Het was de bedoeling zo neutraal mogelijke tekeningen te maken, los van elke stijl. Wat hem toen aansprak, was de gezichtsloze anonimiteit van de figuren die je in Neuferts handboek aantreft. "Als architectuurstudent heb ik leren tekenen met een rotring-pen op kalkpapier," vertelt hij. "De kalligrafie van de architect is zwart-wit. Vandaar mijn voorkeur voor Oost-Indische inkt." In 2001 kregen zijn tekeningen een nieuw elan toen hij de tekeningen ontdekte, die je in alle richtingen kan wenden. Deze tekeningen wordt gebruikt door striptekenaars zoals Hergé. "Ik hanteer de klare lijn," aldus López-Mencherro, "omdat ik in België woon. Die twee gaan samen. Het is niet mijn bedoeling de tekenkunst te vernieuwen, maar te gebruiken om dingen te vertellen." De hier afgebeelde tekening is voortgevoerd uit een samenwerking met verstandelijk belemmerde personen in de stad Bergen. De kunstenaar maakt met deze mensen grote, beschilderde hoofden van papier die ze zullen dragen tijdens een optocht. Het idee is afkomstig van een gebruik in het dorp van zijn moeder (en tal van andere plekken) om tijdens een optocht reuzen vergezeld te laten gaan van figuren met grote koppen, die door deze wanverhouding aan dwergen doen denken. Voor López-Mencherro is dit beeld verbonden het thema van de identiteit, dat centraal staat in zijn werk.

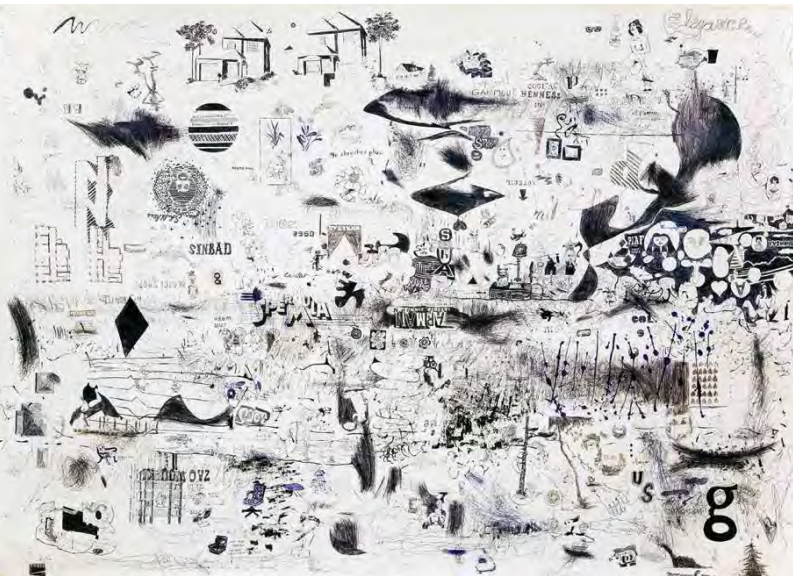
RONALD OPHUIS (1968) is vooral in Nederland bekend omwille van zijn harde schilderijen en tekeningen op basis van werkelijk gebeurde feiten, die hij wil omzetten in beelden die deze feiten voelbaar maken. De tekening *War Story Teller* is gemaakt met pastel, waaraan hier en daar olieverf werd toegevoegd om het contrast te verhogen. Ik vroeg Ophuis hoe de tekening is ontstaan. Ophuis: "De jongen van het portret was ongeveer 22 jaar oud. Ik heb hem ontmoet in 2010. De gebeurtenissen dateerden van 2001. Hij stond samen met andere jongens auto's te wassen op een weilandje langs de kant van de weg. Ik kwam voorbij per fiets, begeleid door de fixer of gids die het plaatselijke dialect sprak en die ook kindsoldaat was geweest, zodat hij hen op hun gemak kon stellen. Ik nam die jongens mee naar het strand of een leegstaand huis en liet hen vertellen. Ik sprak een paar uur met ze. (Lange stilte.) Ze zagen mij niet als een bedreiging. Ze waren heel openhartig. Ze dachten niet dat ik van de politie was of zo, ze zagen mij meer als een buitenlands wezen. Ik nodigde hen altijd uit te spreken over dingen die ze hadden gezien, niet over wat ze zelf hadden gedaan, om een vrijheid van spreken te bewerkstelligen, maar ze begonnen altijd vrij snel over hun eigen daden te vertellen."



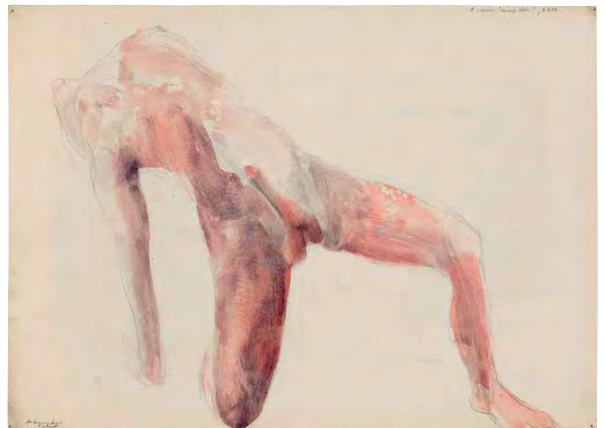
Ik vraag **BORIS BEAUCARNE** (1970) hoe lang hij aan één tekening werkt. Hij antwoordt dat dit altijd verschilt. Het enige wat hij zeker weet, zegt hij, is de plek en de tijd wanneer hij begonnen is aan een tekening. De tekening die hier afgebeeld is, werd aangevat in Canada in 2007. Ze werd al eens getoond tijdens een groepstentoonstelling die georganiseerd werd door Christophe Terlinden, maar sindsdien heeft Beaucarne er nog aan verder gewerkt. Ze is ook nog veranderd nadat deze foto werd gemaakt. Beaucarne werkt altijd aan verschillende tekeningen tegelijk, die ophangen in zijn atelier. Hij voegt er iets aan toe wanneer hij er zin in heeft of denkt dat het noodzakelijk is. Momenteel, vertelt hij, hangt al vijf of zes jaar een blad papier in zijn atelier, in het midden van een muur van drie meter breed, waarop nog maar één tekening te zien is. Het rood van de tekening is aan het verkleuren en doet nu denken aan een sanguine. Intussen is hij gefascineerd geraakt door het langzame verkleuren van de tekening. Zoiets is ook gebeurd met de tekening die we hier afbeelden.

"Voor deze tekening," vertelt Beaucarne, "heb ik in het begin Canadese halpennnen gebruikt waarvan de inkt sneller verdwijnt. De oudste tekeningen beginnen te vergaan, ze laten bruine sporen

achter. Europese bies, die ik normaal gebruik, bevatten inkt die langer standhoudt. Ik vind het boeiend te zien hoe sommige gedeelten van de tekening langzaam verdwijnen. Wanneer stop ik dan? Wanneer ik geen zin meer heb om er iets aan toe te voegen, wanneer er zich een soort van genade voordoet. Er hoeft ook niet constant iets toegevoegd te worden. Soms ga ik ook naar mijn atelier zonder het voornemen te werken, gewoon om naar de tekeningen te kijken. Ik leef met mijn tekeningen. Ik hou ervan met mijn tekeningen te leven. De weg die een tekening aflegt komt uit jezelf, maar behoort je niet toe. Veel bezoekers zeggen dan: 'Deze tekening is af! Kom er niet meer aan!' Maar ik werk er wel verder aan en ik heb gelijk. Een tekening is pas voltooid als ze de blik niet meer loslaat, als je blijft kijken, als er niets meer ontbreekt. Vanaf dat moment kan ik haar verkopen en mag ze verouderen. Die manier van werken en leven maakt wel dat ik niet helemaal aansluit bij het ritme van de andere mensen. Ik heb er moeite mee mezelf meteen in te schakelen in een onderneming. Mensen begrijpen niet dat ik na drie jaar kom opdagen om een fiets te herstellen, omdat ik dat eens heb beloofd."



Boris Beaucarne, *Boris Binos*, 2007-2012,
Bic Cristal op Fabriano Accademia 160g/m²,
150 x 210 cm
FOTO: LYDIE NESVODRA

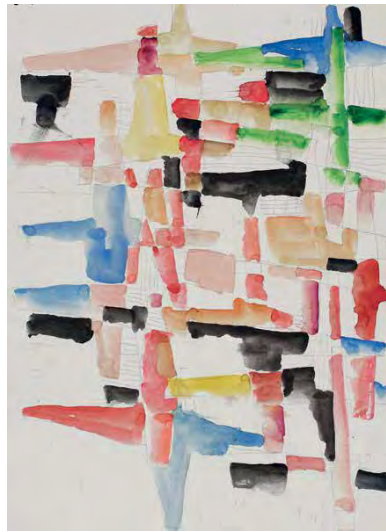


Berlinde De Bruyckere, "Romeu my deer", 2010

BERLINDE DE BRUYCKERE (1964) is in de eerste plaats beeldhouwster, maar in de marge van haar werk ontstaan ook tekeningen. De Bruyckere geeft vorm aan de eenzaamheid. De eenzaamheid van het kind dat ze ooit is geweest, de eenzaamheid van de kunstenaar, van de achtergelaten sculpturen, van de toeschouwer. Tegelijk probeert ze respect af te dwingen voor het achtergeblevene, het verlatene, het verweede. Haar werk spreekt van machteloosheid. De schaamte omwille van de machteloosheid. Hoog hangende sculpturen, paardenlichamen of een grote boom maken de kleinheid van de toeschouwer voelbaar. Daarbij vertrekt de kunstenaar van hedendaagse gebeurtenissen die haar aangrijpen, maar vooral van kunstwerken zoals de *Schmerzemann* van Cranach de Oudere of de *Graflegging van Christus* van Caravaggio, en literaire werken zoals het oeuvre van Coetzee. Cornelia Wieg schrijft dat De Bruyckere zich tijdens een van hun conversaties omschreef als een ouderwets kunstenaar. "Pasolini en De Bruyckere," schrijft ze (in *Mysterium Leib*, Hirmer Verlag, 2011, p. 197), "beamen hun (ogenschiplijke) oneigentijds zijn (Unzeitgemäßheit) en hun geworteld zijn in de traditie en, terwijl ze de spiedende blik richten op hun eigen tijdperk, wagen ze zich aan vraagstukken die niemand ooit heeft kunnen oplossen, vraagstukken die om die reden altijd even dringend blijven. Ze zijn eerder gangbaar, zouden we kunnen zeggen, dan modern." Leven en dood, liefde en intimiteit, angst en vertrouwen, seksualiteit en geestelijke vervolmaking, plant zijn, dier zijn en mens zijn: die dingen houden De Bruyckere bezig, die vertaalt ze in tekeningen of sculpturen die ons inderdaad bevreemden en fascineren door hun oneigentijds karakter.

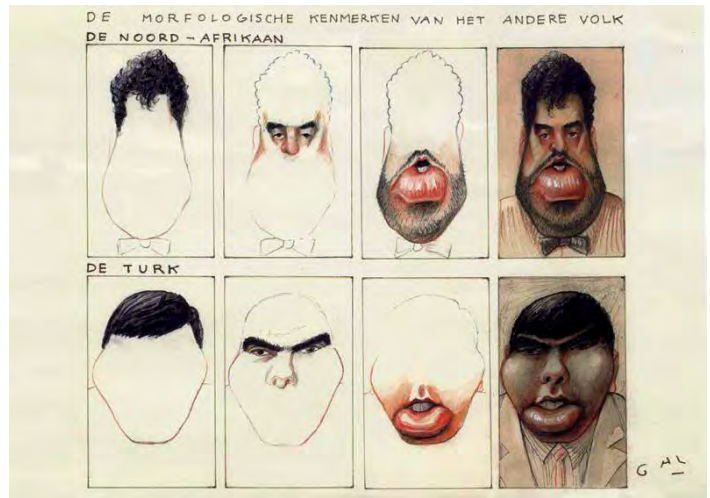
De hier afgebeelde aquarel vloeide voort uit een samenwerking tussen Berlinde De Bruyckere en de danser Romeu Runa, die ze ontmoette via Alain Platel. Naar aanleiding van een reeks beelden rond de metamorfose van Actaon, die de vorm aannamen van wassen geweien (het enige wat overblijft nadat de door Diana in een hert omgetoverde jager is verslonden door zijn eigen honden), creëerde Romeu voor een tentoonstelling in Londen een performance of korte dansvoorstelling waarmee hij met zo'n geweien aan de slag ging. De Bruyckere vond deze voorstelling adembenemend.

Philippe Vandenberg, *Exit de peintre*, 2003, potlood en waterverf op papier, 36 x 48 cm
COURTESY ESTATE PHILIPPE VANDENBERG / HAUSER AND WIRTH, ZÜRICH



PHILIPPE VANDENBERG (1952-2009) was schilder, tekenaar en schrijver. De kracht van zijn werk schuilt voor mij in de eerste plaats in de indrukwekkende ontmoeting tussen een steenharde, onverplaatsbare zwaarmoedigheid, die zich in het leven van deze kunstenaar op een bijna verstikkende manier verstrengd heeft met zijn oeuvre, en een ontroerend vertrouwen in de vorm, dat deze zwaarmoedigheid met een dansante zwier overstijgt. Telkens weer zien we hoe een al te zwaar opgevat, tobkend leven, uitmond in gruwelijke tekeningen, maar ook in verderlichte gouaches. In een mooie documentaire toont Vandenberg, bladerend in zijn tekenblokken, hoe hij altijd opnieuw op zoek gaat naar visuele thema's of uitwerkingen die hem zelf tot verwondering brengen en een kortstondig gevoel van euforie bezorgen. We zien hoe hij een compositie maakt door een aantal crucifixe in een decoratief patroon over een bladspiegel te strooien en vervolgens, in nieuwe tekeningen, aan de slag gaat met de blanco tussenruimte, waaruit een nieuw, pseudo-geometrisch patroon opdoemt dat doet denken aan mozaïekmotieven. Het doel lijkt telkens weer een van de wereld afgedwongen, dansante, plezante, sensuele of anderszins verrassende vorm te zijn, hoe zwaarmoedig het onderwerp of het thema ook zijn.

Vandenberg heeft op tal van plaatsen prachtig geschreven over zijn beslommeringen en oogmerken. In de MHKA-catalogus uit 1999 luidt het: "Ik heb het mysterie nodig, het mysterie van het draaiend schilderij. Het mysterie bevat de hoop. Het ontrafelen van het mysterie is het bepalen van grenzen, wat mij beperkt. Ik heb nood aan het onbegrensde. (...) En ik denk: met zijn obsessie het mysterie te onderwerpen, te ontrafelen, richt de hedendaagse tot rede gekweekte of gekwelde mens zichzelf te gronde. Het mysterie voedt mij. Alleen het mysterie redt ons." Het gaat hier niet om het wazige, surreële mysterie van Magritte, maar om de bereidheid de wereld op te vatten als een verzameling van vragen in plaats van oplossingen, zoals we ook lezen in een gesprek van Kundera met Philip Roth. "Toen Don Quichot de wereld in trok," vertelt Kundera daar, "veranderde die wereld voor zijn ogen in een mysterie. (...) De romanschrijver leert de lezer de wereld begrijpen als een vraag. In die houding schuilen wijsheid en verdraagzaamheid."



GERARD ALSTEENS (1940), ook bekend als GAL, publiceerde politieke cartoons sinds 1960. Hij heeft hiervoor alle mogelijke technieken aangewend, van lijntekeningen of bewerkte collages tot zeer uitgewerkte schilderijen. Sinds Don Quijote in het tweede deel van de roman lezers ontmoette die het eerste deel al hadden gelezen, zodat hij met hen over de ware toedracht van bepaalde voorvallen kon discussiëren, kunnen we de specifieke ruimte van de roman zien als de uiterste ontwikkeling van een idee dat enkel binnen de roman gestalte kan krijgen. Hetzelfde zien we in de films *Lost Highway* en *Mulholland Drive* van David Lynch en in de hier afgebeelde cartoon: ze geven vorm aan een idee dat moeilijk ontwikkeld kan worden buiten het gebruikte medium. Daarin berust hun kracht en uitmuntendheid.

Als puber maakte ik kennis met het werk van Gerard Alsteens dank zij het in 1969 verschenen, langwerpige boekje *GALERIE*, waarin ik kennismakte met beelden die mijn jeugdige vermoedens over de wereldpolitiek bevestigden of vormgaven. Een vreemd soort troost putte ik uit deze zwart-wit tekeningen, die fris aftekenden tegen de bruine drab van het alledaagse, net als de drie letters die op de kaft het woord GAL vormden en gedrukt waren in het enige oranje dat ik tijdens de donkere dagen van mijn

jeugd heb gezien. Twee tekeningen zijn mij altijd bijgebleven. De eerste toont de sporen van tanks op weg naar Praag, die waar ze elkaar overlappen hakenkruisen vormen. De tweede toont de hoofden van twee heren, waarvan de eerste een zware bril draagt en lange schimmelharen in de schedel herbergt, terwijl de tweede zijn lange haar aan de buitenkant draagt, samen met een dun brilletje.

Het in 1996 verschenen boek van Johan Anthierens over Gerard Alsteens doorbladerend, werd ik het meest ontroerd door de portretten van zijn zoon Joachim, gemaakt in het ziekenhuis. Jammer genoeg konden deze tekeningen niet teruggevonden worden, zodat we ze hier niet kunnen afbeelden.

Ergens halverwege de jaren negentig doorbrak Gal het zogenaamde cordon sanitaire door op de televisie, tegen de afspraak in, de hier afgebeelde cartoon te tonen. Het werd een klein schandaal, omdat de goegemeente toen nog van oordeel was dat een bepaalde rechtse partij genegeerd moest worden. Ik heb dat altijd achterlijk en laf gevonden. Welk waarlijk denken zoekt niet naar tegenstand? Maar Gerard Alsteens heeft zijn verantwoordelijkheid niet ontweken.

KATI HECK (1979) maakt schilderijen, sculpturen, performance-achtige theatervoorstellingen, video-films en tekeningen. Als jong meisje assisteerde ze een oom die op hierfeesten een soort van kraam uitbaatte, waar de feestgangers zich konden laten fotograferen in historische kostuums. Van hem heeft ze geleerd hoe je met mensen een klassieke compositie maakt, zoals op negentiende-eeuwse, ingekleurde huwelijksfoto's. Haar schilderijen ontstaan in het hoofd. Eerst maakt ze schetsen. Dan vraagt ze vrienden of modellen om te poseren voor foto's, die ze gebruikt als voorbeeld.

"Ik heb mij nooit een schilder gevoeld," vertelt ze. "Ik ben niet geïnteresseerd in verf, ik heb 's morgens geen snuifje olieverf nodig... Ik denk dat ik in de eerste plaats graag beelden samenstel. Ik ensce-neer graag. Ik heb dat altijd gedaan, zelfs voor ik bij mijn oom op die hierfeesten ging werken. Mijn familie werkte ook altijd graag mee. Op een dag heb ik het hele gezin in een roos kleedje gezet. In onze garage stond een spiegeltafel die mij op het idee bracht een operatie van roos fruit uit te beelden, roos fruit met stekels, wit vanbinnen met zwarte puntjes. Het lijkt een beetje op een kiwi. Het taferel was gebaseerd op wat ik mij herinnerde van Rembrandts schilderij *De anatomische les* van Dr. Nicolaes Tulp. Een gigantische Bijbel fungeerde als medisch naslagwerk. We gebruikten allerlei werktuigen die we in de garage gevonden hadden. Ze deden een beetje denken aan sommige werktuigen in het Ghislain-museum, die vroeger gebruikt werden om in het hoofd te kijken.

Ik hou van het ensceneren, maar ook van het plezier van de samenwerking. Het is leuk dat de modellen je moeten meehelpen om je werk goed te maken. De samenwerking maakt het werk beter.

De meeste dingen die je in mijn schilderijen ziet, heb ik ontleend aan de werkelijkheid. Ik heb geen fantasie, ik pak het zoals ik het gehoord of gezien heb. Mijn opa van vaderskant heeft in een kerncentrale gewerkt, in Amerika, met Werner von Braun. Mijn andere opa diende aan het Oostfront bij de Waffen SS. Hij is gevangen genomen door de Russen. Hij bestuurd een pantservoertuig. Op een dag lagen ineens de hersenen van een vriend op zijn hoofd. Een van zijn tenen is afgevroren. De Russen hadden betere schoenen dan de Duitsers. Aan het eind van de oorlog heeft hij het naamplaatje van een dode genomen en is hij van naam veranderd. Zijn echte naam heeft hij nog nooit aan iemand verteld. Hij is ook nooit teruggegaan naar Königsberg, waar hij vandaan komt en nu is hij te oud. Hij heeft zijn familie nooit meer gezien. En wij ook niet, natuurlijk."



Kati Heck, *Aus dem Tagebuch eines Babydetektivs (Tod)*, 2012, aquarelinkt op papier, 42 x 29,5 cm



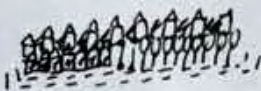
Christian Van Haesendonck, *Portrait van vrouw + landschap*, 2008, inkt op gerecupereerd papier met foutmeldingen van een printer



Viviane Klagsbrun, *Zonder titel*, 1999, houtskool op papier

De tekeningen van **CHRISTIAN VAN HAESENDONCK** (1957) zijn als aan de kant gezette stoelen die de aandacht trekken, ze bestaan uit uitgeleden en op een hoopje gevallen letters, dvarse kanttekeningen, vertrokken werelden, vergezichten, kribbelke-reljes, draadlandschapjes, randgevallen. Stopgezette tekeningen die als het verstoorde, geribbelde vlies op gekookte melk naar de kant van het blad zijn gedreven. Los aanhangende portretten, afgestroopte beeltenissen, overvliegende boodschappen, verkleurde communicatie, calculaties, hoogdravende brabbeltaal, pompeuze versierselen, amechtige horizonlijnen, gestopt, gestremd of opgestropt. Het ingedamde, het vele wit, de opengetrokken ruimte, het niet gevulde. De vlek, het morsen, de uitlopers, de krassen, de geboorte van het nepschema, de ingetoomde nachtmerrie van de administratie, de nagemaakte rangschikking, de vervormde schaduw van de schoolmeester, het nauwelijks gelukte ontstaan en de al stevig ingezette onthinding. Ook nu nog komen Van Haesendoncks tekeningen tot stand als nevenactiviteit, in de marge. Ze doen denken aan de geheime tekeningen van Kafka, die snel in een lade verdwenen als iemand zijn kantoor betrad. Vaak vormen ze sporen op bedrukt briefpapier of op andere documenten. In die zin doen ze denken aan bepaalde werken van Joelle Tuerlinckx, die ook tot stand komen op het briefpapier en de correspondentie van galerieën en musea. Ook hier gaat het om minimale toevoegingen, ontsporingen, rimpels of stippellijnen. En soms doemt er een spook op, een verschijning, een weemoedige herinnering of een akelig vergezicht. Clowneske aberratie. Grol. Tekenplezier. Stil verweer. Marmelend commentaar. Nieuwe texturen. Dingen die op zichzelf staan. Poëzie.

VIVIANE KLAGSBRUN (1959) maakt schilderijen die tot voor enkele jaren meestal vertrokken van op het doek gemaakte tekeningen, die min of meer ingevuld werden met olieverf. Deze 'scheve schilderijen' troffen mij door hun uit de haak getrokken vorm, de slordige inkleuring van de houtskooltekeningen, de wilde, verdwaalde vervlekken en het combineren van doorzichtige, fluorescerende verflagen met dik aangebrachte lagen; maar ook door de uitgebeelde, soms half uitgewiste of ondanks alle kleurengeweld overlevende taferelen: wachtende vrouwen, poserende dames met een schoothond op de arm, twee dames die om een revolver vechten, vrouwen die in een auto geelurd worden, mannen die hun vrouw verstoord aanraken, geliefden die naar elkaar kijken enzovoort. De wereld was uiteengevallen in niet meer aan elkaar te naaien fragmenten. Tederheid en geweldadigheid wisselden elkaar af. Ze leken aan elkaar gebonden als de buiken van het beest met twee ruggen. Als basis voor haar schilderijen gebruikte Viviane Klagsbrun vroeger filmstills of foto's die ze vond in sportbladen, damesstijdschriften en fotomans. Fotomans en sommige sportstijdschriften bevatten veel foto's die vanuit ongebruikelijke gezichtspunten gemaakt worden, zodat de toeschouwer schijnbaar zelf naast de worstelaars of de worstelende geliefden op de knieën gaat. Het lijkt alsof de personages bevroren raakten in het midden van hun liefdesleven, in het midden van hun leven. Sommige taferelen zijn gewelddadig. Het lijkt alsof ze woedend geschilderd zijn. Toch is tederheid het overheersende gevoel. We worden machteloze toeschouwers, die door onze positie betrokken worden bij het gebeuren.



PRAKTISCH

AUTEUR

Hans Theys (1963) is publicist en curator. Hij publiceerde tientallen boeken en honderden interviews en essays over het werk van hedendaagse kunstenaars. Hij geeft les aan de academies van Antwerpen en Gent. Meer over zijn werk vindt u op www.hanstheys.be.
© tekst: Hans Theys

TEKENINGEN IN MUSEUMCOLLECTIES

Tekeningen van in dit OKV-themanummer behandelde kunstenaars zijn aanwezig in museumcollecties. De belangrijkste zijn het SMAK in Gent met onder anderen Guillaume Bijl, Michaël Borremans en Johan De Wilde en het M HKA in Antwerpen met onder anderen Luc Deleu, Luc Tuymans en Philippe Vandenberg. Beide musea bezitten tekeningen van Berlinde De Bruyckere, Raoul De Keyser en Panamarenko. Mu.ZEE in Oostende heeft onder anderen werken van Anne-Mie Van Kerckhoven in de verzameling.

Door de samenwerking tussen M Leuven en Cera komt er in het museum jaarlijks een tentoonstelling die inzoomt op een kunstenaar uit de Cera-kunstcollectie, met onder anderen David Claerbout, Anne Daems, Michel François en Walter Swennen.

www.smak.be

www.muhka.be

www.muzee.be

www.mleuven.be

WEBSITES VAN DE KUNSTENAARS EN HUN GALLERIES

Gerard Alsteens: www.thecartoonist.be

Nick Andrews: www.hanstheys.be – www.dezwartepanter.com

Steven Baelen: www.stevenbaelen.hi-ka-sk.be

Manon Bara: www.hanstheys.be

Matthias Beckmann: www.matthiasbeckmann.com

Guillaume Bijl: www.guillaumebijl.be

Michaël Borremans: www.zeno-x.com

David Claerbout: www.davidclaerbout.com – www.gms.be

Vaast Colson: www.trampolinegallery.com

Alexandra Crouwers: www.alexandracrouwers.com

Michael Dans: www.michaeldans.com

Berlinde De Bruyckere: www.hauserwirth.com

Raoul De Keyser: www.zeno-x.com

Damien De Lepeleire: www.hanstheys.be

Luc Deleu en TOP Office: www.topoffice.to

Koen Deprez: www.deprez-verelst.be

Johan De Wilde: www.johandewilde.be

Rein Dufait: www.hanstheys.be

Michel François: www.xavierhufkens.com

Johan Gustavsson: www.johangustavsson.nl

Kati Heck: www.timvanlaeregallery.com

Jodi: www.jodi.org

Viviane Klagsbrun: www.hanstheys.be

Bart Lodewijks: www.bartlodewijks.nl

Emilio López-Mencheró: www.emiliolopez-mencheró.be

Nadia Naveau: www.basealphagallery.com

Ronald Ophuis: www.roaldophuis.nl

Panamarenko: www.panamarenko.be

Lieven Segers: www.lievensegers.be

Elly Strik: www.ellystrik.com

Walter Swennen: www.xavierhufkens.com

Koen Theys: www.koentheys.org

Luc Tuymans: www.luctuymans.com

Dennis Tyfus: www.ultraeczema.com

Philippe Vandenberg: www.philippevandenberg.be

Carole Vanderlinden: www.carolevanderlinden.be

Rinus Van de Velde: www.rinusvandevelde.com – www.timvanlaeregallery.com

Lore Vaneland: www.lorevaneland.pamflet.cn

Christian Van Haesendonck: www.hanstheys.be

Anne-Mie Van Kerckhoven: www.amvk.be

Christian Van Haesendonck

9-11-08