

Fraukje Engels
Mispelaarlan 13
2950 Kapellen
Master Audio- visuele kunst;
Animatiefilm
2009-2010, Gent, Kask

Scriptie
Mentor theorie; Edwin Carels
Mentor praktijk; Anouk De Clercq

Het KEERPUNT

Inhoudstafel

Inleiding

1 *Anne-Mie Van Kerckhoven; Deconstructie*

Dubbele vernietigende kracht
Harde beelden als lokroep
Cellen
Annihilatieprocessen

2 *Cai Guo Qiang; Deconstructie*

Zaofan youli
Fire medicine
Annihilatie 2
Transsubstantiatie van conserve

3 Joel-Peter Witkin; Stagnatie

Witkins werk verzaakt te verlangen naar verlossing of verrijzenis
Virtuoos decompositioneren
Bruggen naar Witkin
Dorst in wunderkammern
Bruggen naar Witkin;
Hongerige narcisten
Bevrijding van de demiurg
Showobject en verachting

4 Gordon-Matta Clark; Reconstructie

G M.-C.: 'structieve' microflora
Keerpunt
Explosie tot recyclage
Reconstructie in de fantasmagorie
~~Huiselijkheid~~
"The limits of a buried Place"
~~Museum~~
~~Mausoleum en gevangenis~~
'Cut'opie; kapitalisme ontbladert
De vrouw als woonplaats nr. 2
De chaos penetreert cultuur; 'spiraleus' conflict

5 Reconstructie; Len Lye

Lusmatig herbevruchten
Splinterbom in lus en lijn
Planetaire wijzigingen en micro-organismen
Race tot tastbaarheid
Wij oude brein bijen verzamelen breinbrij
Len zen zon
Zon

Woord van dank

Inleiding

Vanuit deconstructie ben ik een zoeken gestart naar waar stilstand transformeert richting heropbouw; waar animatie tot stilstand komt en naderhand 'herageert'.

Om dit visueel te doorgronden heb ik getracht biologische processen waar te nemen in micro-organismen via beeldmateriaal van o.a. pharmaceutica en het fotografisch observeren via time-lapse. Middels dit complexe thema ontstond, vanuit de destructie van een 'eenvoudig' dode eekhoorn; reconstructie. Hierbij ontrolde zich, een alleszins vreemd intrigerend spel van revival.

Vanuit deze basis van visueel krachtige 'excarnatieanimatie' ben ik, aangespoord door Edwin Carels, op zoek gegaan naar 5 kunstenaars die d.m.v. hun werk interessante kanalen aanboorden waarmee het keerpunt tussen deconstructie, stagnatie en reconstructie kon worden uitgediept. Anne-Mie Van Kerckhoven, Cai Guo Qiang, Joel-Peter Witkin, Gordon Matta-Clark en Len Lye haalden de eindmeet en boden voor mij zeer dankbaar materiaal aan om tot een beter begrip te komen van wat er zich afspeelt tussen sedes en anima, dood en leven.

Deze kunstenaars zijn, naar mijn visie, in functie van dit project, op te delen in 3 groepen rondom *keerpunt: destructie, stagnatie en reconstructie*. Dit structureren boodt een werkbaar kader om de explosie aan vertakkingen bijna letterlijk in te snoeien en zo gericht vorm en visie te kunnen sculpteren uit dit vijfvoudig fascinerend werk.

Anne-Mie Van Kerckhoven haar tekeningen die op de rand van collaps balanceren tesamen met Cai Guo Qiang met zijn 'buskruitwerk' en communicatie via explosies naar een externe wereld vormden voor mij overduidelijk het eerste '*destructief*front'.

Joel-Peter Witkin met zijn perturbatieve stillezens, aan alle actie onttrokken, intrigeerden me. Hij werd als eenzaam in deel twee, *stagnatie*, ondergebracht.

De sculpturen doorheen gebouwen, door middel van 'cut outs', verkrijgen een grote animatiewaarde in het werk van Gordon Matta-Clark. Deze 'cuts fungeren als frames doorheen diverse verdiepingen.

Tesamen met Matta-Clarks 'krassen in de pellicule van het gebouw', uit Len Lye zich door het zoeken naar beweging of anima, middels o.a. bekrassen van film, tekeningen en beeldhouwkunst. Dit duo staat naar mijn idee, voor reconstructie door hun drang de wereld in beweging te zetten waarbij Matta-Clark ruiïneuze gebouwen doet herrijzen en Lye naar 'anima' speurt.

Len Lye's verlichtende reconstructie wil u aanbieden als einde. Zijn werk met luchtig doorzettingsvermogen is tevens een dankbare afsluiter voor deze master.

Dubbele vernietigende kracht

In uw werk lijkt je jezelf te doen vergeestelijken en te vernietigen. Uw confronterende tekeningen met harde contrasten die elkaar op het scherp snijden hebben een enorm fragiele lijnvoering en lijken telkens op het punt te staan zichzelf op te blazen. Uw werk staat op de rand van collaps.

Je geeft vernietigende thema's weer met zulke ademende werken. Door de dubbele destructieve kracht ondersteunen ze elkaar in een naar mijn mening oersterke constructie. Twee tegenpolen die elkaar snijden als materie die zichzelf in verstek zaagt.

In dit verband staat het werk van Anne-Mie Van Kerckhoven tegenover de kunstwereld. Strevend naar sterfelijkheid blijft AMVK knellende, sluimerend terroristische thema's aansnijden. Haar onderwerpen zijn drukkend en unheimlich. De twee polariteiten in haar werk; haar fragiel knisperende tekeningen tegenover hun beladen thema's weten een stabiliteit te verwerven.

AMVK's werk is geconstrueerd op meer tegenstellingen. Haar werken lijken op het eerste gezicht een hoog technologisch en interactief complexe uitstraling te hebben. Dit stoere onaantastbare beeld wordt heel gevoelig doorbroken in haar schetsen die haar felle verwoordingen en snerpende ondoordringbare kleuren wegbranden en een intrigerende zijde in haar expressie tonen. Haar basis uit theorieën en systemen, standaardstructuren, wetenschap, technologie en 'lege' erotiek, lijkt plaats te maken voor complexe, fantasierijke tekeningen. Haar eigenzinnigheid komt hier in extremis tot uiting doordat ze zich zelfs lijkt te keren tegen haar eigen winkel. Ze toont werk als een membraan. Vluchtig, poreus waarbij ze niet meer blijkt te werken met de idee van visie en kritiek van toeschouwers in het achterhoofd. Het is een vorm van onverteerbaar blootgeven van een nieuw gecreëerde atmosfeer.

Harde beelden als lokroep

In het kleine zwarte boek *I'll rob you*¹ met geschikte, speels gekleurde pagina's staan binnenin tekeningen met een 'softpornokarakter'. Deze beelden fungeren als oppervlakkige neplaag. Het werk uit een lokroep die de toeschouwer zou vangen, en zo maakt ze een kans hem mee te nemen achter de beelden. Daar tracht AMVK de discrepantie tussen lichaam en geest over te brengen op haar kijkers. Dit is af te leiden uit de toegevoegde fragmenten uit teksten van Giordano Bruno, Herbert Marcuse en Marguerite Porete.

Na veel studie en tekenervaring uit haar fascinerende bibliotheek balde ze een reeks werken en schrijfsels samen rond het thema; "Wat gebeurt er als lichaam en ziel gescheiden worden?" Zelf bekijkt ze dit als het ontkoppelen van brein en hart.² Wat boeiend is, is dat ze deze vraag stelt en er hiermee dus reeds vanuit gaat dat lichaam en ziel/geest scheidbaar zijn. 'Zielevraagstukken' waar AMVK in haar werk nog mee probeert af te rekenen draaien om 'Hoe dat de ziel zich tot zichzelf verhoudt', Tot het lichaam?, Tot werk lichaam?, Tot wiens lichaam?,...

Processen vormen het basisgegeven van dit ontkoppelen van brein en hart. Het leven bestaat uit anima en sedes, beweging en stildand. Stilstand is onderhevig zijn aan afbraak, verval, destructie. Anima gaat om de actie; het toekennen van een geest aan een object, het toekennen van energie, het creëren van een animatie.

Denk hierbij aansluitend met de dodencultus aan excarnatie van de fantasmagorie. Het gaat hier om het vergeestelijken, het uit het lichaam breken, ontsnappen tot het folteren, het ontvlezen en pijnigen. Het leven wordt geperst uit het dode beeld. De animatie ontstaat. Het proces krijgt vorm. Anima is kracht die zonder ophouden aan de gang is.

Ik citeer AMVK; '*Een actief lichaam wordt positief, passief leven is negatief en een onzijdige wil verschaft evenwicht*'.³

De houdbaarheid van energie maakt dat het onsterfelijke in het leven binnendringt. Dit oneindige proces bestaat uit vele cyclussen. Elke cyclus eindigt met de sociale dood die volgt. Wanneer leven vervliegt volgt een heropstanding uit dat leven door aardse processen van schimmels en organismen. Dit is het keerpunt. Maar tussen het dood gaan en het herleven, tussen deze twee contra-processen moet een toestand van rust zijn. Voor het ene wordt omgevormd tot het andere moet

¹ Anne-Mie Van Kerckhoven, Patrick Van Rossem, *I'll rob you; 2002-2005*, AntiSade Press (een onderdeel van Club Moral), Antwerpen, 2006.

² Suzanne Neubauer, Dirk Snauwaert, *Anne-Mie Van Kerckhoven; Nothing More Natural*, Verlag der Buchhandlung; Walther König, Köln, 2009, tekst door Gertrud Sandquist; 247.

³ Filip Luyckx, Koen Raes; tekst, Ronald Van de Sompel; uitgave, *Beauty, therapeutic use of. Anne-Mie Van Kerckhoven*, Muhka, 1999, 69.

er een punt zijn van conserve, een toestand van status-quo, anti-anima in zijn puurste vorm, de absolute stilstand. Het behouden van wat geweest was. Dit is een punt van conserve. Een plaats van totale rust. Niets meer dringt zich op, niets moet.

Deze theorie wordt mogelijk geobjectiveerd in een draaiende schijf. Het allermiddelste punt van deze tollende plaat bestaat uit rust, een niets.

Zelf streven we ook naar deze evolutiebevriezer. Het conserveren van lijken, het gebruiken van letterlijk conserven en conserveringsmiddelen (vreemd dat die zaken als voedsel juist een proces in gang moeten zetten), het behouden van ons uiterlijk en onze organismen. En dit terwijl het proces leeft.

*Het voorlopige moeten we eerbiedigen, respecteren en verstaan. Dit kan niet zonder een herscheppen.*⁴

Vanuit het herscheppen waarover Rilke het heeft, wil ik verder gaan op het herleven uit het dode. Het reanima dat ontstaat uit vervallen mens, organisme, materie, brengt opnieuw constructie met zich mee. Een wederopbouw in de leegte vanuit ziellose materie.

In "A Thousand Plateaus" probeert AMVK het statische, wat zich als dubbelkeerpunt bevindt tussen het stervensproces en het herleven, te vervangen door evolutie. Hierbij inspireert ze zich op het vervangen van de klassieke filosofie van 'zijn' door 'worden' van Friederich Nietzsche en Hannah Arendt.

"Sinds haar (AMVK) eerste tekeningen uit het midden van de jaren zeventig portretteert ze figuren tijdens een wordingsproces. Ze toont oneindige metamorfosen en transmutaties, tijdelijk stopgezet in een tekening."⁵ Hiermee ruilt ze het statische conserveren om, voor een geanimeerd worden. Maar elk 'worden' dat gestyleerd wordt is bijna zonder uitzondering onderhevig aan afbraak. Benieuwd hoe AMVK's werk deze vuurproef zal doorstaan.

Ze nestelt zich volledig in de wereld van Spinoza, Nietzsche, Maeterlick, Loyola, Baudelaire... Hun wetenschappelijke, alchemistische, filosofische structuren en haar persoonlijke ervaringen vormen haar voedingsbodem. Zo baseert ze zich op de geestelijke oefeningen van de stichter van de jezuïeten orde voor haar werk 'De 4 Uitersten'. 'De 4 uitersten' staan voor de basiselementen; dood, oordeel, hel en hemelse glorie van Ignatius von Loyola.⁶

Een vijfde uiterste is de 'vijfde kracht' die alles met leven te maken heeft. Het is een kracht tegengesteld aan alle waarden en ethiek. Het draait om de onvatbare aantrekkingskracht binnen communicatie. Zelf zegt ze hierover: *"Elke vorm van communicatie zou engelachtig moeten zijn, een soort goddelijke chaos, zacht, in staat alle zinnen te omvatten. Het zelf vult de Ander aan, complementair; Absolute Categorie noch Ego, noch gemeenschap, slechts een chaotisch relatieweb en de Vreemde Aantrekker, de aantrekkingskracht zelf, die resonaties en patronen doet ontstaan in de stroom van worden. Die kracht, dat is 'De Vijfde Kracht'. Uit deze turbulentie ontspringen waarden vol overdaad in plaats van schaarste, die ruilen in plaats van handelen, waarin groep en individu tesamen*

Als Headnurse tracht AnneMie Van Kerckhoven de maatschappij te helen. Hiermee wil ze beginnen bij zichzelf. Tijdens haar residentie gedurende 1,5 jaar te Berlijn maakte ze de eerste maanden een zuiveringsperiode door. Ze werd 'ingeënt' met de onvertrouwde Duitse cultuur wat zich uitte in een tijd van stagnatie. "Een plaats van onzekerheid om negativiteit in positieve energie en levenslust te veranderen."⁸ Haar werkruimte, van een vroegere muzikant moest ze omkneden tot een persoonlijke atmosfeer.

Het incubatieproject moest haar in nieuwe regionen en ideeën weten te stimuleren. Ziek zijn bevindt zich reeds in een proces van genezen.

Er is zoveel kilte, eenzaamheid, afzondering. Er is zoveel onverschilligheid. Er is zo weinig bereidheid tot inleving en zoveel zelfgenoegzaamheid. Ziet men dan de kwetsuren niet? Wonden zijn er om te helen, maar heeft dat wel zin? En ziet men wel welke wonden werden aangebracht? En ziet men ze wel groot worden. Waarden die op elk vlak tegengesteld zijn aan moraal en ethiek van de beschaafde wereld, omdat ze met leven te maken hebben, in plaats van met de dood."⁷ als wonden? Kan men in de wonden ook niet schoonheid ontdekken? En moet men niet vooreerst respect opbrengen voor al diegenen die de littekens dragen van deze tijd, eerder dan hen in een nieuw project van de hoop terug tot instrument te maken van wat hen overstijgt?⁹

Haar personage dat mentaal 'mal à l'aise' is doordat er een te snelle ontwikkeling van het 'ego' heeft plaatsgevonden, krijgt operaties uitgevoerd aan het vrouwelijke geslacht. In dit werk, *Morele*

⁴ Rainer Maria Rilke, *De elegieën van Duino; Appendix I, Rilke's brief aan Hulewicz*, Ambo, Baarn, 1978

⁵ Suzanne Neubauer, Dirk Snauwaert, *Anne-Mie Van Kerckhoven; Nothing More Natural*, Verlag der Buchhandlung; Walther König, Köln, 2009, tekst door Gertrud Sandquist p 246 links.

⁶ Ibid: 232 rechts.

⁷ Anne-Mie Van Kerckhoven; concept, Filip Luyckx, Corinne Melin, Renate Puvogel, Ronald Van De Sompel en Wim Van Mulders; tekst, *Anne-Mie Van Kerckhoven, The Headnurse-files*, Imschoot Printers, Gent, 2005, 50.

⁸ Ibid: 21.

⁹ Filip Luyckx, Koen Raes; tekst, Ronald Van de Sompel; uitgave, *Beauty, therapeutic use of. Anne-Mie Van Kerckhoven*, Muhka, 1999,14.

Herbewapening, ontstaat een bijna onoverbrugbare spatie in de persoon. Dit resulteert in een iconoclastische destructie. Op die manier blijft AMVK gedreven in het balanceren op de rand van opbouw en vernietiging. Haar dubbele neerwaartse kracht sluimert in elk van haar werken.

Terzelfde tijd met haar neerwaartse kracht tracht Van Kerckhoven hogere bewustzijnsvormen van associatieve aard te bereiken. Ze baseert zich hierbij op het werk van Sergej Eisenstein die via heftige camerabewegingen en montages en daaruit volgende vergelijkingen, zijn toeschouwers in hogere sferen probeert de tillen.

In het werk van Len Lye, voornamelijk in *Trade Tattoo* stelt Mirriam Harris¹⁰ dat er tevens een vergelijk opgaat tussen Lye (zie ook verder in de scriptie; hoofdstuk 5) en Eisenstein. Bij Lye's werk; 'Chair in Your Hair' (geïnspireerd op Cézanne) blijft er een verder nazinderen van elementen doordat onderdelen en kleurvlakken zich met elkaar meten. Deze werkwijze is afgeleid van Constable. Kleuren krijgen hierbij pas hun betekenis door de tinten die zich naast de desbetreffende kleur bevinden. Len's eerste fascinatie voor het weergeven van beweging ontspringt trouwens tijdens het bestuderen van wolken in combinatie met de gedachte aan het werk van Constable. Deze schilder die speelde met woeste kleuren en luchtpartijen kan dan weer in verband worden gebracht met El Grecco¹¹ die tevens werkte met grote kleurvlakken maar hun onderlinge relatie niet uitbuitte.

Om even terug te gaan naar Eisenstein en Len Lye; Ze maakten beiden gebruik van nevenschikking om zo tot rijkere, genuanceerdere associaties te komen. (Zie ook de expositie die nu in opbouw is van Jan Vanriet ter afsluiting van het Museum Voor Schone Kunsten Antwerpen. Door zijn werk naast oude meesters te plaatsen hoopt hij nieuwe terreinen te verkennen in de ideeënwereld van de toeschouwer.¹²) Zo werkt Len Lye in zijn film *Trade Tattoo* met metamorfoses tussen een klok en bollen, touwen en lijnen, rechthoeken en de gaten langsheen een filmstrip. Hij plaatste woorden op beelden wat weer veel ruimere 'facetatie' gaf voor de toeschouwer. Voor Lye is het animeren van woorden evengoed het animeren van beelden. Een woord kan een nummer zijn en omgekeerd. *Trade Tattoo* geeft kortom de veelzijdige natuur weer van tekens, meerbepaald; semiotiek. Hij geeft de ruimte aan de kijker om te lezen en te kijken tegelijkertijd. Dit doet hij door het opsplitsen van woorden en er zo beelden mee te construeren; bv *Corres-pon-dence*. Er wordt een veelzijdigheid aan associaties opgewekt. Dit wordt nog eens gestimuleerd door de verschillende technieken die Len Lye zich eigen maakte; schilderen, tekenen, typografie, beweging en geluid.¹³

Cellen

In 'Kinesiology in Nursing' een reeks tekeningen uit 2003, gebruikt AMVK een nevenschikking van anatomische studie uit lijkenhuisjes hand in hand met yogifilmpjes voor een beter zenevenwicht. Dood en leven gaan dartelend samen op het papier.

Doorheen later werk (uit 2005) 'Mensachtige 1, Mensachtige 2, Mensachtige 3, Mensachtige 4, Vrouw 123456/1, Figuur en Gedaante, Figuur met Hemellichaam en Vrouw 123456/2, lijkt zich een Pharmaceutisch filmpje te ontwikkelen rond de constructie en deconstructie van het menselijke lichaam. In 'Unlandstrasse' (2006) en 'Inner Egyptianism' gaat ze nog verder met het opdelen van lichamen tot spiervezels, pezen en celstructuren. Cellen die overlappen, zich verenigen... vormen een repetitief element in haar werk.

In haar eigen woonkamer hangt een heel klein werkje, een eenvoudige ronde bol die een uitpuring is van dit wederkerend deelobject.

De Pharmacie in haar oeuvre zet zich voort wanneer ze een chemische wereld lijkt op te bouwen van organismes en cellen die vaak sterk gelijken op aquaria door hun dieptelijnen en plaatsing van vervreemdende objecten in een 3 dimensionele ruimte. Deze werelden lijken vaak knipsels uit gestilleerde filmpjes van Janssens Pharmaceutica met een wereld van fascinerende beelden van microcellen en menselijke anatomie.

Het ontstaan van leven en ziekteprocessen zijn zaken die beiden behartigen. (Alhoewel dat Janssens Pharmaceutica zijn eigen personeel laat wegwijnen door onzekerheid en ontslagen. Denk hierbij aan de actie van 12 november 2007; voor een duurzame toekomst van hun bedrijf en hun jobs. Men richtte er een sociaal kerkhof op nadat de directie had beslist om 625 functies te schrappen. Men legde er bloemen neer; plastieke; voor een stabiel, gestilleerd akkoord?)

¹⁰ Mirriam Harris, *Animated 'worlds', Literary Len: Trade Tattoo and Len Lye's Link with the Literary Avant-Garde*, 74.

¹¹ Bozart Brussel, Expositie; *Domenikos Theotokopoulos 1900 of El Grecco*. Van 04.02.2010 tot 09.05.2010.

¹² De Standaard weekend, Cultuurbijlage; 17-18 april 2010; "Schilder Jan Vanriet sluit het Museum van Antwerpen".

¹³ Mirriam Harris, *Animated 'worlds', Literary Len: Trade Tattoo and Len Lye's Link with the Literary Avant-Garde*, 74.

Annihilatieprocessen

Bij seksuele contact komen extreme energieën vrij, veroorzaakt door een ontmoeten van tegengestelde 'elementen'. Zo maakt George Bataille in zijn boek; *Histoire de l'Oeil* (1928), melding van erotische ervaringen die aan de basis liggen van vitale krachten. Suzan Sontag wees hierop bij haar studie over de onderliggende relatie tussen de thema's lust en de dood.¹⁴

De kanalisering van erotische energie ontwikkelt zich via de vrouw. Deze ongrijpbare kracht wordt door het andere geslacht vaak gezien als een bedreiging. Het irrationele en oncontroleerbare wordt omgezet in angst en wordt niet bij zichzelf geplaatst maar bij de vrouw/de moeder. Zo wordt er in de film 'Alien' (Eén van de sciencefictionfilms die in kader van het cyberfeminisme, volgens Rosi Braidotti, terug naar waarde moeten worden geschat.¹⁵) kwaadaardige en machtige eigenschappen toegekend aan de computer 'MOTHER'. Ze fungeert als krachtcentrale en presenteert alternatieven voor geboorte en voortplanting. Ze staat voor de afgrond waaruit leven en dood afkomstig zijn.

Het fascinerende en zeer krachtige annihilatieproces, een term uit de kwantumfysica, vindt plaats wanneer anti-lichaam en lichaam met elkaar in botsing komen. Het gaat om een confrontatie tussen tegengestelde elementen. Zo is het ook mogelijk dat er bij een botsing van leven en dood, constructie en deconstructie een enorme kracht vrijkomt; het scheiden van 'Brein en Hart' naar AMVK. Het gaat om een vernietiging door botsing van niets en iets, van lichaam en anti-lichaam.

Het intrigerende hierbij is dat het, op het keerpunt van leven en dood, draait om een botsing in een dwarsdoorsnede van het tijdsverloop.

Bij annihilatie gaat het altijd om 2 lichamen met dezelfde kenmerken maar met 1 tegengestelde zoals positieve positronen en negatieve electronen. $E=mc^2$ waarbij massa een vorm van energie is en hoe hoger de snelheid ervan, hoe groter de massa.

Twee tegengestelden die uit deze explosie van massa voortkomen, waar AMVK zich uit fascinatie heeft ingewenteld, die zich verhouden als lichaam en anti-lichaam zijn antisade en kunst. De antisade van AMVK lijkt naar mijn mening grote gelijkenissen te vertonen met 'het groteske' van Bakhtin, waarbij de aspecten van het leven die onderdrukt zijn, de door de heersende esthetica uit het zicht gezette kunst wordt bedoeld.

Het produceren van antisade intrigeert haar mateloos. Het kan worden verkregen wanneer er een enorme hoeveelheid energie vrijkomt. Op die manier splitsen kunst en antisade zich van elkaar. Dit is ook het geval bij annihilatie. Wanneer er een enorme hoeveelheid energie vrijkomt is er een mogelijkheid tot het vormen van 2 lichamen; bv een positron en een elektron, een deeltje en zijn anti-, materie en anti-materie.

Deze grote hoeveelheid energie kwam vrij bij de kernramp in 1986 waardoor er volgens Van Kerckhoven een grote hoeveelheid antisade moet zijn gecreëerd.¹⁶ De vraag is nu; waar is al deze antisade naartoe? AMVK volgt hier twee sporen. Enerzijds gelooft ze dat de antisade zit in de enorme hoeveelheid kunst die niet gekend, niet gezien wordt door een tekort aan commerciële inzicht, door het niet naar buiten brengen, door een desinteresse... Misschien bevindt alle antisade zich wel op het platteland en in de bossen en de kunst in de steden. En is de muziekgroep die Marijs Boulogne en ik wilden oprichten voor de vogels en de dieren in het bos toch geen absurd werk. En zijn mensen die buiten de stadsgordel leven zichzelf aan het verkrachten door te trachten kunst te maken die past in de tendensen van de stad?

Deze antisade in de kunst is volgens Van Kerckhoven nodig om energie te doen vrijkomen. Dit zou volgens haar weleens de reden kunnen zijn dat meesterwerken zo'n onvatbare uitstraling hebben. Misschien bevatten zij onder hun kunstlaag een hoeveelheid antisade?

¹⁴ Filip Luyckx, Koen Raes; tekst, Ronald Van de Sompel; uitgave, *Beauty, therapeutic use of. Anne-Mie Van Kerckhoven*, Muhka, 1999, 6.

¹⁵ Filip Luyckx, Koen Raes; tekst, Ronald Van de Sompel; uitgave, *Beauty, therapeutic use of. Anne-Mie Van Kerckhoven*, Muhka, 1999, p8

¹⁶ Anne-Mie Van Kerckhoven; concept, Filip Luyckx, Corinne Melin, Renate Puvogel, Ronald Van De Sompel en Wim Van Mulders; tekst, *Anne-Mie Van Kerckhoven, The Headnurse-files*, Imschoot Printers, Gent, 2005, 156 bovenaan.

Cai Guo Qiang gaat hoe langer hoe vertrouwder om met vuur, het verbranden; vergeestelijken van materie, met aarde; de oerworm die voor vertering zorgt, de kist zeewater die de oorsprong en de basis van de aarde bevat. Het is beklemmend om in deze materie zo diep te spitten en zo ook mogelijk onderdeel te worden van het eigen werk.

Zaofan youli¹⁷

1984, Cai Guo Qiang, geboren te Quanzou; China, vuurt voor het eerst explosieven af op zijn schilderijen. Ter zelfder tijd ontspruit te Kapellen een madame die dit werkstuk in elkaar kneedt, en 81 jaar voordien zag Len Lye zijn eerste lichtflits uit een bus kerozine ontspringen. Dit gelijktijdig met het overlijden van zijn hoogsteigen vader.

Cai Guo Qiang groeide op in een tijd waarin Mao en zijn militaire strategieën hoogtij vierden. Cai was verrukt door de geluiden van ontploffingen en schoten. Mao verspreidde zijn visie 'Zaofan youli' waarmee hij gezegd wil hebben dat revolteren gerechtvaardigd is. Cai zegt in dit verband; '...anything that disrupts the usual and consensual rule or law is considered good.'¹⁸

Cai revolteert zo al snel tegen zijn vader op het vlak van Chinese kunst en cultuur. Hij breekt met calligrafie en het schilderen d.m.v. inkt. Cai wil grenzen deconstrueren, wat later te zien is in zijn werk om de Chinese muur ten val te brengen door hem te verlengen met 10 000 meter buskruit. Zo wil hij limieten opbreken en tracht hij uiteindelijk in alles het geheel te zien. In verband met de Chinese muur tracht hij over de verdeeldheid van Oost en West China heen te kijken. Hij tracht de linken te zien, die ons verbinden.

Fire medicine

"My fixation on this material comes from something fundamental in essence. I want to explore the dualistic relationship between the power of destruction and that of creation."¹⁹

Middels zijn destructie construeert hij het experiment en de spontaniteit door te starten van de basis. Hij exploreert eerst de cultuur, natuur en geschiedenis van zichzelf om daarna op locatie, waar hij werken realiseert, zich steeds te verbinden met de gemeenschap, hun achtergrond,... Door dit stabiele vertrekpunt heeft hij meer potentiëel en vertrouwen om verdere en nieuwere horizonten te verkennen, zeer ver zelfs wanneer hij werk creëert voor buitenaardse wezens. Zie Extraterrestrial 1,2,3,...16,... Zo vormt zijn basismateriaal; buskruit ook een substantie vol contradicties en geschiedenis.

Oorspronkelijk was dit bedoeld om medicinaal toe te passen. Dit reconstrueren primeerde tijdelijk; met de bekende gevolgen, die hij dan omkeert in zijn werk.

Annihilatie 2

Waar oorspronkelijk in zijn werk, de explosieven, nog vanop een afstand op de drager worden geschoten, met soms desastreuze gevolgen(1984), evolueert hij naar een beter afwegen van de hoeveelheden buskruit en wordt dit rechtstreeks op muur, doek of papier geplaatst. Dit geeft beelden met meer dynamiek en beeldkracht.

Cai Guo Qiang tast zijn grenzen verder af en zoekt methodes om des te tastbaarder met het mysterie en het gevaar van explosies om te gaan.

Deze stap dichterbij uit zich in de landart performances gericht aan buitenaardse wezens. Hij wil met zijn werk een brug slaan tussen het zichtbare en het onzichtbare, tussen mens, natuur en cosmos.

Bij zijn circulair project; *Fetus Movement 2: Project for Extra terrestrials No 9* (1992) op de militaire basis van Hannover-Munden, gedurende *The Kassel International Art Exhibition*, integreert hij zichzelf middenin verschillende concentrische ringen van vuurgeweld. Waar hij normaal het buskruit naar zijn werk katapulteert of het er vlak tegen plaatst, nestelt hij zich nu binnenin het magische moment van explosie. Een explosie gunt, volgens Cai, voorafgaand aan de ontploffing, een opgehoopde stilte, een suspens die zeer tastbaar is. De explosie zelf geeft energie en kracht, een glorie zoals die na heroïek. "Sometimes I'd put gunpowder on the canvas and have some kind of explosion on top of that. The idea was always to derive energy from nature."²⁰

Ofwel blaast alle externe mythe en show zich van het werk om een intimistisch spel van gevoelige lijnen weer te geven; het tere resultaat in de aarde of op papier, ofwel moeten we AMVK daadwerkelijk gaan

¹⁷ Alexandra Munroe, Thomas Krens, *Cai Guo-Qiang: I Want to Believe*, Guggenheim museum, Bilbao, 2009, p 285; 'Zaofan youli' of 'to revolt is justified'; Mao's ideologie.

¹⁸ Dana Friis-Hanssen, Octavio Zaya, Serizawa, Takashi, *Cai Guo-Qiang*, Phaidon, New York, 2002, 14.

¹⁹ Alexandra Munroe, Thomas Krens, *Cai Guo-Qiang: I Want to Believe*, Guggenheim museum, Bilbao, 2009, 287.

²⁰ Dana Friis-Hanssen, Octavio Zaya, Serizawa, Takashi, *Cai Guo-Qiang*, Phaidon, New York, 2002, 13.

geloven en er met haar mee van overtuigd zijn dat een explosie 'Antisade' (zie hiervoor; hfst 1; AMVK) kan veroorzaken dat zich in het werk mogelijk nestelt en een ongrijpbare uitstraling tot gevolg heeft.

Bij elk existentiële essentieel evenement lijkt er sprake te zijn van een keerpunt waar energie vrijkomt. D.m.v. vuurwerk wil men een krachtig symbool afvuren ter uiting van het annihilatieproces in het keerpunt en in de explosie.

Cai; "... (in) China every significant occasion of any kind, good or bad - weddings, funerals, the birth of a baby, a new home - is marked by the explosion of fireworks."²¹

Zo schreef Yasushi Kurabayashi dat een explosie om een magische transformatie gaat. In vergelijking met de Big Bang roept het voorafgaan aan ontploffing een imaginair moment op zonder tijd of ruimte, een moment voor het ontstaan van 'zijn'; de fase tussen het ontsteken en ontploffen.²²

Wat er na de magische oerknal of na een zware explosie plaats vindt is grotendeels nog een mysterie. Vanuit de stilte ontstaat mogelijk, samen met grote hoeveelheden energie het lichaam en het anti-lichaam. Het bestaan van deze twee stoffen ligt vast, terwijl men over het ontstaan ervan nog in het duister tast. De kwantumfysica zoekt naar oorzaken in de oerknal. Is daar een opsplitsing gekomen van contrasterende materies uit telkens eenzelfde materie? In de ruimte bevinden zich, tot zover het onderzochte terrein reikt, enkel zeer gelijkaardige materialen van wat men op aarde vond.

Er is nog maar weinig anti-materie gevonden. Deze schaarste zou ofwel te wijten zijn aan gebotste materie en haar anti-, kort na de oerknal en zo zijn er grote delen materie en anti-materie verdwenen. Hetgeen er restte bestond uit materie en dat is wat we nu nog grotendeels kunnen waarnemen. Zodoende is anti-materie in deze theorie zeer zeldzaam.

Ofwel zou tijdens de oerknal het grote gros van anti-materie naar een ander deel in het heelal gekatapulteerd zijn. Een deel waar men nog niet mee in aanraking is geweest. Dit zou betekenen dat er nog een enorme hoeveelheid tegendeeltjes bestaan.

Anti-materie is te vinden, maar deze is zeer zeldzaam. Zo produceren de zonnevlammen deze exquise 'stof'.

Cai is gefascineerd door het ontstaan van het heelal. Hij vertaalt de explosie als een wanorde en een oneindigheid. Hij zegt hieromtrent; " When large-scale explosions happen, the impact at the moment of the explosion creates a sense of momentary chaos. It distorts time, space, one's sense of existence and of those around you. It has an impact both biologically and spiritually. It creates a lot of possibilities and somehow also pauses time. It is a flash-like moment that also creates a sense of eternity. Sometimes, it makes time and space completely blanc. Sometimes, it feels like time slows down."²³

Chaos in het algemeen, werkt voor Cai om hieruit universele wetten te destilleren. Hij gebruikt deze multi-methode om uit te zoeken wat echt is, om over te houden wat er achter een facade schuil gaat.²⁴

Bij *Fetus Movement 2; Project for Extra terrestrials No 9* leek hij even volledig op te gaan in vuur en rook maar wanneer de mist verdween vond men hem in rust op zijn graseiland. Hij was geen blijvend onderdeel geworden van zijn signalen voor de ruimte.

Sensoren, verbonden met de aarde en met Cai Guo Qiang moesten de vinger aan de pols houden (denk aan de wetenschappelijke benadering van het registreren van beweging door Etienne-Jules Marey²⁵) en zo registreren wat het fysiologische effect voor, tijdens en na de explosie was op beiden.²⁶ Te Berlijn, in de Brunnenstrasse 9 houdt Mark Bain doorlopend de vinger aan de pols van een nieuw kantoorgebouw. In de isolatie, de muren, de plafonds en de vloeren plaatste Mark Bain opnamemateriaal. Al deze informatie wordt samengebracht in een kleine plug in de muur aan de straatkant. Elke wetende passant kan zijn hoofdtelefoon of oortjes inpluggen en zo de 'hartslag' van het gebouw beluisteren. Daar staande ontstaat er een sociaal gebeuren van verbaasde passanten die vaak vertrouwd met de omgeving, nooit eerder wisten dat er innerlijk geluid te registreren viel.

Cai; "During the explosion itself I recited a passage from Lao Zi, and it felt to me like the beginning of time, the birth of the universe. When I came to Japan my encounters with the theories of twentieth century astrophysics were very significant to me. The concepts of the Big Bang, black holes, the birth of stars, what is beyond the universe, time tunnels,...

However, I do think that art can transcend time and space, and achieve something that science cannot. The job of the artist is to create such time/space tunnels."²⁷

²¹ Dana Friis-Hanssen, Octavio Zaya, Serizawa, Takashi, *Cai Guo-Qiang*, Phaidon, New York, 2002, 14.

²² Yasushi Kurabayashi, *What is "Open System"? - To Identify It with Artists Works, Open System: Mito Annual, '94*, Art Tower Mito, Japan, 1994.

²³ Alexandra Munroe, Thomas Krens, *Cai Guo-Qiang: I Want to Believe*, Guggenheim museum, Bilbao, 2009, 294.

²⁴ Dana Friis-Hanssen, Octavio Zaya, Serizawa, Takashi, *Cai Guo-Qiang*, Phaidon, New York, 2002, 34.

²⁵ Etienne-Jules Marey, *La Mémoire de l'oeil de Laurent Mannolo, Mazzotta Cinémathèque française*, Italy, 1999, 418.

²⁶ Dana Friis-Hanssen, Octavio Zaya, Serizawa, Takashi, *Cai Guo-Qiang*, Phaidon, New York, 2002, 16.

²⁷ Ibid., 16-17.

Bain en Cai proberen beiden invloeden te registreren en te doorgronden. Wat is het effect van bewoners, 'kantoorverkeer', een grote hoeveelheid dynamiet die tot ontploffing wordt gebracht? Terwijl het bij Cai om een tijdelijk evenement gaat, tracht Bain de structuren van het gebouw over een tijdsspanne bloot te leggen. Hierbij geldt ook weer een relatieve voorlopigheid voor Cai wanneer men rekening houdt met het lange voortbestaan van licht.

Cai is een verzamelaar van overblijfsels. Hij neemt afbraakprocessen waar. Voor de toeschouwers resten vaak enkel nog ruïnes van een blad papier, een boek, dieren, zand... Het zijn elementen geteisterd door Cai's ingrepen. Zijn werk fungeert als een infectie; een directe effectieve aandoening die zich uitwendig uit als een evenement. Het chronisch sluimeren is onbestaande en zelfs niet weggelegd voor zijn 'restantenwerk'.

In Project for *Extraterrestrials No 10* in de Gobi woestijn betreft hij de toeschouwer door hem te laten bouwen aan het 'tijdelijk' (het aantal lichtjaren dat het werk zichtbaar zal blijven vanuit de ruimte, niet in acht genomen) verlenging van de Chinese muur. De toeschouwer is hierbij een deel van de energie die Cai Guo Qiang creëert. "I consider the audience as part of the energyfield and (I) mobilise and manage the energy²⁸." Hierbij verwijst Cai naar de energievelden uit Feng Shui waarop hij doorgaans de compositie van zijn werken baseert.

Transsubstantiatie van conserve

In een volgend project; *New York Earthworm Room* (1998), dat wordt getoond tijdens de expo; 'Where Heaven and Earth Meet', is er geen sprake van verdampen en verrijzen. In plaats van zich te focussen op lucht, kopiëert hij Walter De Maria in zand. Hij involueert op twee vlakken. In de eerste plaats involueert hij het werk (*The New York Earth Room* (1977)) van de Oude Meester door het te onttrekken uit zijn oorspronkelijk steriele karakter en er terug levend materiaal aan toe te voegen. Ten tweede brengt hij zijn eigen werk terug in het aardse. Hij levert een gevecht tegen de deconstructie, het stervende, doodse van De Maria. Maar, ter zelfder tijd integreert Cai het proces in zijn werk en hiermee ook de nabijheid van de dood. Het steriele werk van De Maria was stabiel en zweefde ergens tussen de twee processen in als 'conserve'. Daarentegen maakt de sterfelijkheid van een soort deze alleen maar sterker. Sterfelijke soorten zijn hierdoor superieur aan onsterfelijke. Door doodgaan, door dat keerpunt verandert onze volledige perceptie van het leven. Dat kleine keerpunt heeft een enorme impact op elk moment van handelen in het heden. Kortom het heden wordt bepaald door de toekomst.

Pygmalion is een mythe over een kunstenaar die het onmogelijke wil realiseren. Hij wil het leven vatten in zijn schilderij waarbij de kunst zichzelf opheft en zelf leven wordt; transsubstantiatie. Pygmalion was ervan overtuigd dat het leven in het leven er niet zomaar is. Het moet worden veroverd, onttrokken aan het leven en hieruit kan kunst ontstaan.

Cai gaat in dit werk terug naar de basisingrediënten van het bestaan. Dit 'basislevensprincipe' met de aarde als laatste rustplaats past hij ook toe op *The Immensity of Heaven and Earth*; *Project for Extraterrestrials No 13* (1992)²⁹ waarbij hij zeewater deed bevriezen in de vorm van doodskisten. Deze ijsblokken met oerleven in geconserveerd begroef hij in een houten tombe om deze erna te lanceren in de ruimte. Dit laatste werd nooit uitgevoerd en evolutie (als tegenhanger van de voorgaand vermelde involutie) bleef uit.

Zijn wederkeren naar het aardse uit zich in diverse 'grafprojecten'. Hij koestert een nieuwsgierigheid naar verschillende cultureel gebonden manieren van begraven. Zelf wil hij (naar eigen zeggen) d.m.v. deze projecten; 'De toeschouwer terug verbinden met de natuur.' Dit is ook het spilelement van zijn werk; de verbinding tussen heelal en de aarde.

In een volgend project (*Mito Annual '94, Open Systems*, Contemporary Art Centre, Art Tower Mito, Ibaragi, Japan, 1994) installeert hij 3 grafmonumenten tesamen. Eén zerk is geïnspireerd op de Japanse begraafplaatsen, een tweede is gelinkt met Katholieke begraving en een derde is gebaseerd op de begraafplaatsen van zijn geboortedorp.³⁰

In een volgend werk duikt hij letterlijk het graf in door een beroofd graf te simuleren. Dit werk werd 'opgebouwd' of eerder 'leeggehaald' in functie van de expositie (1994); 'Calendar of life'. Het omvat een installatie in openlucht. Cai heeft hiervoor een put gegraven die gelijkenissen vertoont met een archeologisch grafonderzoek of een open gebroken graf. Het werk is getiteld; 'Grave Robbing'.

²⁸ Alexandra Munroe, Thomas Krens, *Cai Guo-Qiang: I Want to Believe*, Guggenheim museum, Bilbao, 2009, 293.

²⁹ Dana Friis-Hanssen, Octavio Zaya, Serizawa, Takashi, *Cai Guo-Qiang*, Phaidon, New York, 2002, 57,60, 60-61

³⁰ Ibid: 57+60, 60-61

Dit is naar mijn mening, een verwijzing naar de Egyptische graven van Valley of the Kings, Queens and Slaves. De ontdekkingen hiervan doorprikten de mythe dat het rottingsproces kon worden tegengegaan en eeuwig herleven in dat lichaam mogelijk was. Heeft hun eerbetoon aan de goden niets uitgehaald? Of was het een vroege artistieke daad zoals het communiceren van Cai met buitenaardse wezens?

Dit vormt een greep uit zijn werk tot aan een graf.

“My art, is sacred work,
since what I make
are my prayers.”³¹

Witkins werk verzaakt te verlangen naar verlossing of verrijzenis.

Joel-Peter Witkin heeft een heilige eerbied voor elke mogelijke soort en hybride, van hermafrodit tot androgyn en gehandicapten. Witkin gelooft in de mogelijkheid om doorheen fotografie een ongedifferentieerd geheel te bereiken.³² Hij lijkt zo een enorme fictieve vrijheid te geven aan elke kijker door in zijn beelden de suggestie te geven erin te kunnen ageren. Zijn beeld vormt een hel waar iedereen zichzelf kan zijn zodat hel, hemel wordt. Deze aanbidding aan de toeschouwer om zich aanvaard te voelen is reeds terug te vinden in de schilderijen van Jheronimus Bosch. Ik denk hierbij vooral aan *Verzoeking van de Heilige Antonius* en het *Heremieten drieluik*

Virtuoos decompositioneren

Het gaat om een suggestie van een wereld omdat deze toch niet de onze is, waardoor Witkin een gelegaliseerd vreemdgaan lijkt te betrachten voor zijn kijkers. Ik geloof niet dat Witkin bewust een voedster gebruikte als kaftafbeelding *Portrait of a nan* (1984)³³ voor zijn boek WITKIN (in samenwerking met Germano Celant) om ermee te verwijzen naar het vroegtijdige verraden van het kind ten opzichte van zijn/haar moeder met een oppas. Psychiater Dennis Friedman schrijft hierover in zijn boek; 'An unsolicited gift: why we do what we do', dat kinderen die gedurende de eerste 12 maanden door een voedster of oppas werden aangelegd en opgevoed, een veel grotere kans hadden om in het latere leven ontrouw te zijn. Waar ik wel van overtuigd ben is dat Witkin zijn kijker wroeging wil geven om hem bewust te maken van zijn kijkervaring.

Door de onaantastbaar virtuoos perverse scenes wordt de kijker geëxcommuniceerd als geheel, maar als doordacht sluipschutter toegestaan tot het niveau waar zijn beelden het krachtigste zijn. Door schuld tracht Witkin zijn kijker te 'decompositioneren' en op die manier dieper in zijn ziel binnen te dringen. Witkin sleept zijn kijker mee tot op zijn golf lengte en weet hem daar te overmeesteren door ervaring op dat niveau.

Bruggen naar Witkin;

Dorst in wonderkammern

Witkin als godheid geeft aan leven een nieuwe realiteit.³⁴ Hij creëert een opgezet symulacrum d.m.v. een rareitenkabinet. Het exotische van het rareitenkabinet van toen, met zijn hoogtepunt in de 17^e eeuw, hernieuwt hij in zijn beelden zodat het exotisme van de Wunderkammern tot nu blijft voortbestaan maar dit in een niet toegankelijke uitgave.

Zijn stilleven zijn gebonden door hun onwaarschijnlijk uiterlijk. Reëel maar verstandelijke onvatbaar. “Waar het verstand tekort schiet, moet de rede bijspringen” (Freud). Redelijk werk?

Een metaforisch bewijsstuk met de muziek d.m.v. klank en toonhoogte met vorm en kleur geeft aan dat toonhoogte en kleur kunnen worden gecatalogeerd. Klank en vorm kunnen dit veel minder. Vandaar dat een systeem voor het neerschrijven hiervan in muziekpartituren nog niet werd gestandaardiseerd. De kleur (alias de vorm) is uit Witkins werk onttrokken wat het dus onvatbaar maakt.

Witkin wil in zijn werk, naar hierboven en naar mijn visie, geen bruggen construeren naar de kijker. De kijker wordt uitgesloten uit het beeld. Witkin wil geen hand uitrijken. Hij lijkt een 'ver van mijn bed show' te fabriceren die een voedende walging oproept bij de toeschouwer.

Hij creëert op diverse wijzen deze onoverbrugbare muur rondom zijn werk:

Vooreerst vormt bij het bekijken van zijn werk, het nabeeld een identieke weergave van het eerst bekeken. Dit komt doordat het voor de toeschouwer niet geplaatst kan worden in een gelinkt kader. Daarbij wordt de suggestie tot een tweede bestaan in vreemdgaan direct de kop ingedrukt doordat Witkin zijn beelden in gevangenschap houdt. De beelden werden vastgezet in hun weergave. Ze verworden tot een toonobject wat weer de afstand tot de toeschouwer in de hand werkt door idolisatie.

³¹ Joel-Peter Witkin, *Revolt against the Mystical*, University of New Mexico, New Mexico, 1976.

³² Germano Celant, *Joel-Peter Witkin*, Scalo, Italy, 1995, 9.

³³ Ibid: kaftfoto.

³⁴ Ibid: 9.

Het beeld krijgt een iconpositie waar de toeschouwer niet om heeft gevraagd.

Om de idolisering nog te extremiseren schept Witkin distantie in het beeld door een onzuiverheid in de foto te creëren. Hij manipuleert ze tot pseudo historisch afgeleefde zwart/wit beelden. Het gaat hierbij om een vlies dat afstand scheidt in de tijd. Hij noemt dit 'veil'; een sluier die hij gebruikt om manipulaties uit te voeren op zijn negatieven.³⁵ De sluier heeft voor hem altijd bestaan tussen hem en ander leven. Zijn werk is, naar hijzelf zegt; zijn masker, evenals, Jezus het masker was van God. Dat godsmasker; Jezus, is naar Witkin superman en tegenover superman staat volgens hem batman als de antichrist.³⁶ Is zijn werk hierdoor een allegorie op de antichrist?

In zijn laatste periode 'Insurrection' geeft hij de angst van het *zijn* weer. (denk aan AMVK in hoofdstuk 1 die het *worden* verkoos boven het *zijn*; de stagnatie) Witkin was gefascineerd door de onzekerheid te leven. Naar mijn idee heeft dit een eventuele link met zijn eerdere angst voor de absolute keuze ten aanzien van het vrouwelijke geslacht wat hem voor zijn eerste seksuele ervaring deed kiezen voor een hermafrodit; Albert Alberta uit de freakshow: Coney Island, Brooklyn, NY.³⁷ Hij tracht zijn onzekerheid tot existentie te kaderen door God te integreren. De praktiserend Katholieke Witkin tracht de Heer hier te brengen door te creëren. Hiermee steunt hij zijn beide ouders; zijn vader was Joods, zijn moeder Katholiek en schopt ter zelfde tijd tegen de schenen van de Islam met hun verbod tot afbeelden van mensen: iemand, in staat om mensen te creëren, wordt gezien als een potentiële manipulator van het leven, wat Witkin nastreeft in het *zijn* te proberen begrijpen. Hij wordt zo (vanuit Islamitisch oogpunt) vervanger van God en daardoor een bedreiging voor Allah.

Zijn foto's lijken een allegorie voor een sacrale absolute wereld in transgressie. Er schuilt een spirituele kracht in zijn werk. Fotografie was voor hem een manier om te bewijzen wat *zijn* en daarmee het leven en dood is.

Witkin: "I believed that knowledge would come, and photography would be the means to see and relive my fantasies. These fantasies had no place in the ordinary, but only in the most secret and hidden things – in the strange, the bizarre, the invisible."³⁸

Hij geeft een anti-realisme weer in een hyperrealistische context wat het beeld een eigen existentie geeft; zijn totaal eigen en krachtige wereld.

Witkin: "I wanted my photographs to be as powerful as the last thing a person sees or remembers before death."³⁹ In dit citaat illustreert hij zijn band met het werk van Antoine Wiertz. Wiertz tracht in zijn schilderij; *Un tête coupée* uit 1855 ook de eerste 3 seconden weer te geven van het hoofd dat door de guillotine werd afgehakt en nog kan denken. De laatste gedachten en de pijn van de dood wilde Wiertz vangen in zijn schilderij.⁴⁰ Witkin zijn *Head of a dead Man* lijkt hier een verwijzing naar.

Het geheimzinnige dat zich afspeelt op de rand van leven en dood fascineert beiden. Volgens waarnemingen zou een onthoofd 'man' nog 20 tot 25 seconden na zulk ingrijpend gebeuren, in staat zijn om d.m.v. oogknippen te reageren.⁴¹ Wanneer Witkin zich tijdens zijn militaire dienst verdiept in de dood en in functie van het leger oorlogsslachtoffers fotografeert slaagt hij er niet meer in de destructie om te zetten en doet hij een poging tot zelfmoord. Hij vermeldt niet wat hij toen zag en of hij zijn werk erin terugvond. (zie laatste citaat van Witkin.)

Antonin Artaud wijst erop dat cultuur niemand van de honger heeft verlost, maar dat we kracht uit cultuur moeten halen die gelijk is aan de kracht van honger.⁴²

Desondanks het distantie en het iconiseren bevat Witkins werk ook deze 'culturele' fors en magie. De kracht waar Artaud het over heeft beeldt Witkin uit in zijn werk; *Crucified Horse*. Hij baseert zich hiervoor op Fred Holland Day die zichzelf letterlijk uithongerde om er uit te zien zoals Kafka's '*Een Hongerkunstenaar*'.⁴³ Toen nog onbestaande.⁴⁴ Witkin wil dat de kracht die uitgaat van het 'gekruisigde paard' de toeschouwer recht in de ziel raakt. Dit raken moet op even rechtstreekse wijze gebeuren zoals het vlees van datzelfde paard dat diervoeder werd, verteerd wordt door huisdieren.

³⁵ Germano Celant, *Joel-Peter Witkin*, Scalo, Italy, 1995, 63.

³⁶ Ibid: 51.

³⁷ Ibid: 50.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid 51.

⁴⁰ Patrick Roegiers, *Les Relations de Monsieur Wiertz; Wiertz-Witkin, un tête-à-tête criant*, Somogy; éditions d'art, Paris, 2007, 10.

⁴¹ Sven Speybrouck, Koen Fillet, Jongens en Wetenschap, Globe, Roeselare, 2003, 193.

⁴² Antonin Artaud, *Het theater van de wreedheid*, Amsterdam, Meulenhoff, 1974, 7.

⁴³ Franz Kafka, *Verzameld werk*, Amsterdam, Querido, 1987; *Een Hongerkunstenaar* (1924), 817-824.

⁴⁴ Agnès Grégoire, *Joel-Peter Witkin inaugure notre grande série consacrée aux maitres de la photographie...*, Photo-magazine, Paris, 1999, p 77; *Crucified Horse*, New Mexico, 1998.

Bruggen naar Witkin;

Hongerige narcisten

“...Witkin is able to liberate the phantoms of pre-life and after-death...”⁴⁵

Hij snijdt zijn beelden als ‘frames’ uit stilstand; een stilleven dat geen beweging of evolutie zou willen doormaken. De beelden zijn een tot stagnatie gebrachte beklemming; een gefragmenteerde Tantaluskwelling. Op elk moment verwijzen ze niet naar een extern verlangen, maar naar zichzelf, zichzelf en zichzelf. Hierdoor worden ze onttrokken aan een spiraal en ontstaat een eindeloos cirkulaire beweging in het beeld en de geest van de toeschouwer.

Het gaat om levens, weg van de norm, die gekluisterd zijn aan het stilleven. Deze stagnatie, een anti-proces bevindt zich tussen de kantelmomenten van sterven en tot leven komen. De processen; leven en na het dode worden uitgesloten. Het gaat om een tijdsspanne van verstarring; tussen het bewuste en het onderbewuste. Het is de ingehouden adem tussen niet- en zijn. Het zijn de bewaarmiddelen, het op formol zetten zodat reconstructie wordt uitgesteld of verhinderd. Witkin geeft de mens weer, onttrokken aan verandering.

De oorsprong van zijn fascinatie voor het stagnaire ligt in zijn bestuderen van Cimabue en Giotto met hun bevroren emotie van hun weergegeven heiligen.

Bevrijding van de demiurg

Doordat het werk in de fase van stagnatie zit, staat het aan de basis van reconstructie. Hiermee staat Witkin op de drempel van iets nieuws wat het idee illustreert dat elke generatie had vanaf de 18^e eeuw. Rilke schrijft hieromtrent; “Ik kan geen gelukkiger inzicht denken dan dit ene: dat men een beginner moet worden, iemand die het eerste woord schrijft achter een eeuwenlange gedachtenstreep.”⁴⁶

Om het werk van Witkin te omvatten hoort Kasimir Malevitch met een citaat een aanvullend tegengewicht te vormen; “Als iets in de handeling je herinnert aan een oude handeling, dan spreekt de stem van de nieuwe geboorte tot mij: Wis uit...”⁴⁷

Ondanks dat Witkin met elk werk aan een nieuw begin lijkt te staan worden de uitgestrekte verwachtingen die voortkomen uit een geboorte of voorafgaan aan sterfte in de kiem gesmoord. Elk beeld kijkt naar zijn ego, door zijn ego. Er heerst absoluut geen enkele drang om uit die gestilleerde boeien te ontsnappen.

Witkins werk is een geprangde en gesettelde weergave. Het beeld zit ingekapseld en illustreert de vergelijking met de ‘cut outs’ van Gordon Matta-Clark.⁴⁸ (zie GM-C; hoofdstuk 4) Hij maakt in- en uitsnedes uit afgeleefde gebouwen en plaatst de restanten vaak achteraf in problematisch cleane expositie ruimten. Witkin gaat bewuster om met dit onttrekken aan sterfelijkheid door duidelijk te kiezen voor een evolutieloos universum. Hij maakt ‘cut outs’ als een ‘zoom in’ op een ‘niet wereld’ in stilstand. De fascinatie en het gevaar dat uit dit stagnaire aards paradijs voortkomt vormt de kern in het verhaal; *De Onsterfelijken* van Borges.

De onsterfelijkheid wordt hierin een gruwelijke oneindigheid in de ruimte. De stad van de onsterfelijken wordt onbeheersbaar door de optreden van trappen met verschillende hoogten. Standaard is zoals bij Witkin niet meer toerijkend.

*Het verleden en de toekomst zal besmet worden door het bestaan van deze stad. De hemellichamen zullen in gevaar gebracht worden.*⁴⁹ Deze dreiging staat in parallelie met Alexei Shulgin zijn hedendaagse ‘Art, Power, and Communication’⁵⁰ waarin hij vreest dat het verleden en de toekomst verknoeid zijn en hierdoor het heden onleefbaar wordt; de tegenwoordigheid waarin de beelden van Witkin tot stilstand zijn gebracht.

De zoon van de chaos; de demiurge vormt tevens een veelvuldig terugkerend onderwerp bij Witkin. Deze chaos is markant voor het uitbeelden van onsterfelijkheid. Ook bij Borges regeert de chaos. Structuur bestaat enkel voor diegenen die leven orde wil geven uit angst dat leven te verliezen. Witkin is een vrij mens door te ageren in een labyrint van menselijke verschijningsvormen met een fysieke architectuur die functieloosheid als motto draagt. Als niet functieloosheid het doel is.

Showobject en verachting

Lidmaatschap wordt mogelijk gemaakt door het beschrijven van de wereld. Door de zaken te benoemen wordt het geheel gefragmenteerd. Er worden op die manier afbakeningen gecreëerd die de eerste

⁴⁵ Germano Celant, *Joel-Peter Witkin*, Scalo, Italy, 9.

⁴⁶ Rainer Maria Rilke, *Een handvol innerlijkheid. Keuze uit de brieven en prozateksten*, Zeist, Vrij Geestesleven, 1988, p 14-15; Zie je... (1904)

⁴⁷ Kasimir Malevitsj, *Zorg ervoor dat je jezelf nooit herhaalt...*

⁴⁸ Gloria Moure, *Gordon Matta-Clark; Works and Collected Writings*, Ediciones Poligrafa, 2006, 429.

⁴⁹ Jorge Luis Borges, *De Aleph*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1983, 37.

⁵⁰ www.easylife.org; Alexei Shulgin, *Art, Power, and Communication*.

waarneming vertroebelen. Naar mijn mening schept het een barrière om daadwerkelijk lid te worden van de wereld. Wat een contradictie, op het vlak van lid zijn vormt.

Alle verwoorden over Witkin is naar mijn mening de oorzaak waarom dat hij, na het samenstellen van het boek 'Witkin' een onbenullig gevoel overhield. Witkin: 'This series (of photographs) was interrupted in order to write this thesis. It has been two months since I began this confrontation between myself and my work – in order to understand its sources, its methods and its meanings. In that time, I have not used a camera or made a print. The temporary loss of this method of visual self-discovery has served to increase my sense of futility.'⁵¹

Als afsluiter in dit verband; de eerste notities over Witkin;

Eigenlijk is elk woord dat ik hier neerschrijf onzinnig en schadelijk. Het is het leggen van verbindingen waarnaar toegang niet geoorloofd is. Het is de appel uit het aardsparadijs. (of eerder de levensboom uit de Gnostiek). Een bron van fascinatie, gestoeld in walging die als een orakel ageert. In Witkins werk is de walging, de creator waaruit energie ontstaat. Maar deze walging is maar daardat hij onvatbaar is. Vanaf het moment van situeren van deze walging, verdwijnt deze en hiermee ook zijn kracht. Witkin wil uitdrukking geven aan beelden die niet willen verwoord worden. Het zijn te perverse beelden zodat eraan raken een nutteloze actie is. Door te verwoorden worden ze in waarden en normen gegoten, wat een brug kan slaan naar de gewone mens en tevens een opgefokt excuus kan geven aan toeschouwers om hun kijkdrang te rechtvaardigen (//cinema of attractions). Elke verklaring is desondanks een leugen. Antonin Artaud gaat hierin verder door te stellen dat elk oeuvre stront is. Het is een dode massa. Alleen het proces zelf is van belang.⁵² Misschien wordt witkin in zijn schrijfsels geconfronteerd met dit verraad van stabiliteit?

*Als het einde nabij is... ..zijn er geen beelden uit de herinnering meer over; er zijn alleen nog woorden. Woorden, misplaatste en verminkte woorden, woorden van anderen, was de armzalige aalmoes die de uren en de eeuwen hem lieten.*⁵³

⁵¹ Germano Celant, *Joel-Peter Witkin*, Scalo, Italy, 63.

⁵² Antonin Artaud, *Navel der onderwereld*, Amsterdam, Meulenhoff, 1981, 95.

⁵³ Fragment; Jorge Luis Borges, *De Aleph*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1983, 49.

G.M.-C.: 'structurele' microflora

Cannibalism Suburbia and Defoliation:

Uit G.M.-C.'s schetsboek

The complex paradox revolving from primeval cannibal chaos through the contemporary suburban garden paradise with its built-in guilt and ceremonial innocence to a brutal uncivilized war waged by the insulated ruling homes against the forest of antiquity (defoliating the primeval forest to clean its floor of cannibals) The garden waging war against the ancient jungle halls. Dualistic conflict. Industrial garden estates vs – tribal forest. Dialectic.

The vegetable domains cultivated vs natural/chaotic are re-wed in an evolved cannibal destruction where we, the American hoard, have consummated a puritan global purge by warring not only with unwholesome alien peoples but with their natural habitat: the jungle shelter.

The supremacy of the new model proposed by suburbia which dramatizes the exclusive domestication of nature, is threatened by aboriginal survivals – in order to insure the security of its symbolic tribute to a natural life it must sustain the battle against all spontaneous life forces so in one interpretation the docile ~~good~~ homelife model becomes a repository for war trophies. That is what can be won in the service and pleasure of the ruling home must be vanquished in the field. Defoliation is allowed not only because of the stigma of chemical war is waived for plant life but also because it is an alien chaotic form that is being destroyed. This criminal reasoning extends even to the permanent ruin of arable lands.

(In vertical) included is the plant metaphore with its agreian well being.⁵⁴

Vertrekkend vanuit deze notities, geef ik, waar van toepassing, mijn interpretatie, met linken naar zijn werk, aangevuld met citaten.

G.M.-C. bevrijdt gebouwen door hen te ontzielen. Hij past een vorm van stroperij toe door het marginale van gebouwen te ontmantelen. Als saprofiet of aaseter die de overtollige organismen omzet, breekt hij in, in hun oorspronkelijke waardigheid, om hen te laten ademen. Hij is een soort van 'reëxcarnist' die het gebouw uit zijn vleselijke staat doet ontsnappen; een vergeestelijking, terwijl tegelijkertijd reëxcarnatie staat voor zijn paradox; het pijnigen en folteren. Het martelen dat de huiselijkheid brak.

Matta-Clark's actieveld beperkte zich tot ruïneuze, verlaten gebouwen maar moest hij de mogelijkheid gekregen hebben, zou hij evengoed de hogere sociale klasse hebben willen bevrijden met zijn 'cut outs'.

Het draait volgens hem om een oorlog van vaste waarden tegenover 'spontane levenskrachten'; '*battle against all spontaneous life*'.⁵⁵ Zijn affiniteit met oorlog ligt visueel in de ruïneuze complexen met leemtes en gaten die hij en explosies achterlaten.

Dit bevrijden en ontvlezen inspireert en intrigeert en werd ter ere van G.M.-C.'s laatste 'cut' (in Office Baroque in Antwerpen) overgedaan d.m.v. diverse snedes gemaakt in verloren Antwerpse gebouwen.⁵⁶

Keerpunt

Middels deze compositie van destructies zet G.M.-C. het Dadaïstische ideeëngoed verder.

Dit vernietigen met uiteindelijk ombuigen naar wederopbouw is, ondanks dat ze niet gecatalogeerd willen worden, de basisfilosofie van het Dadaïsme.

Voordat de 1^e Wereldoorlog begon kwamen mensen op straat om mentale zuiveringen door te voeren. Er moest een groot destructief werk verricht worden. Kortom men ijverde voor oorlog.

Laat ieder mens roepen: er staat een groot destructief en negatief werk te verrichten. Vegen, boenen. Een proper individu komt te voorschijn na een toestand van waanzin, van totale agressieve waanzin van een wereld overgelaten aan bandieten die de eeuwen verscheuren en vernietigen. Zonder plan of doel, ongeorganiseerd: ontembare waanzin, ontbinding.⁵⁷

⁵⁴ Gloria Moure, *Gordon Matta-Clark, Works and Collected Writings*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2006, 74, 75; *Cannibalism Suburbia and Defoliation*, schetsboek 1262, periode 1969-1971.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ In maart 2006 werden, in het nu met de grond gelijk gemaakte stempellokaal op het Theaterplein te Antwerpen en in een verloren pand op de Frankrijklei nr 8-10, nabij de F. Rooseveltplaats, diverse cuts gerealiseerd. Het centrale gebeuren van deze actie vond plaats in het stempellokaal.

⁵⁷ Tristan Tzara, *Dadamanifest 1918*. Historische Avantgarde, Pragmatische teksten, Huis aan de drie grachten, Amsterdam, 1991, 177.

"*Het is allemaal nog lang niet wreed genoeg;*" meende dokter Richard Huelsenbeck.

Het Dadaïsme (1916-1925), trekt deze prille ijver door, tijdens de strijd zelf. Oorlog werd bezongen als schoonste goed. De dingen moeten met elkaar in botsing komen.

Er was geen plan voor deze waanzin of geen doel voor deze 'degradee' tot het laagste. Deconstructie en overgave moesten staan voor een totale onrust en ongewild ook voor wederopstanding.

Dada was onbewust reeds in wetenschap van wat de *Wet van de Remmende Voorsprong* (1937)⁵⁸ in petto had.

Matta-Clark zelf heeft, na zijn eigen deconstructie-ingrepen, een drang om zijn werk over te geven aan een volgende vernieling; die van de maatschappij. Dit vormt een deel van zijn actie/reactie methode.

Hij snijdt uit gebouwen en snijdt daarbij ook in eigen huid. Zijn constructies zijn gedoemd waardoor hij lidmaatschap verwerft bij de 'kannibalen'; een eerste kannibalisatie (G.M.-C. persoonlijk, leefde intens en werd vroegtijdig geveld door Pancreaskanker. Hij stierf in 1978 op 35 jarige leeftijd.⁵⁹)

Dada vecht tegen processen. Een proces van gressie en regressie, analoog aan de golven van de zee, eb en vloed, springtij en onderstromingen.

Zo blijkt zich ook het leven te manifesteren ten opzichte van het dode. Het ene als een rusteloze aanvulling van het andere.

*Er is geen begin en wij beven niet; wij zijn niet sentimenteel. Razende wind, scheuren bij de voorhang van wolken en gebeden en bereiden het grootse schouwspel van de ondergang, het zingend vuur, rotting. Laten wij de opheffing van de rouw voorbereiden en de tranen vervangen door sirenes die continenten met elkaar verbinden. Wimpels van intense vreugde zonder vlag van triest vergif.*⁶⁰

Explosie tot recyclage

De dualistische positie van zonet trekt G.M.-C. door binnen de organisatie van de stad door middel van natuur vs. industrie, antiquiteit vs. vernieuwing, fysiek vs. spiritueel, schuld vs. onschuld en tuin vs. oerwoud. Deze dialectiek als argumentatievorm wordt, naast in zijn schrijven, ook in zijn werk toegepast. Dit om zijn zoektocht naar de waarheid richting te geven. Dialectiek vormt G.M.-C. zelfs vaak om, tot een vorm van 'multilectiek', waarbij hij in diverse richtingen tegelijkertijd wil evolueren of exploderen; zoals zijn unieke tekeningen illustreren. Uit werken zoals *Arrows* (1972-1974) en *Untitled (Energy Forms)*, *Untitled (Energy Tree* (1972))⁶¹ ontspruit een enorme kracht. De explosieve beweging vormt het vertrekpunt om zijn omgeving te verwarren. Hij begeeft zich (naar eigen zeggen) in elke richting van de chaos, doorheen waarden en ideeën, waaruit hij zo zijn levensstructuur sculpteert. Vanuit de destructie en het wankel evenwicht tussen uitersten komt G.M.-C. tot reconstructie.

*We behold the face of nature bright with gladness, we often see superabundance of food; we do not see, or we forget, that the birds which are idly singing round us mostly live on insects or seeds, and are thus constantly destroying life; or we forget how largely these songsters, or their eggs, or their nestlings, are destroyed by birds and beasts of prey.*⁶²

Waarom moet elk onderdeel gedeconstrueerd worden voordat organismen er resultaat uit halen? G.M.-C.'s 'multilectiek' heeft een verhoogde toegankelijkheid voor publiek tot gevolg. (Zie ook J.-P. Witkin die door zijn diversiteit aan modellen trachtte elke kijker een hand te reiken.)

Stel dat het dissecter en decomponeren van het lichaam overbodig zou zijn dan is de consequentie dat het lichaam, na door één persoon te zijn beleefd, wordt bevolkt door een volgende.

Een lichaam kan zo herbruikt worden als geheel en bijgestuurd door de nieuwe bewoner die er zijn drastische vorm ('cut outs') aan toevoegt.

Zou het niet boeiend zijn dat wanneer ikzelf mijn lichaam verlaten heb (Ik kan me vinden in het idee aangedaan door AMVK waarin ze vertelt dat 'hart' en 'hersenen' bij de dood van elkaar scheiden.) er een nieuw 'hart'/'ziel' in kan trekken en mijn lichaam ervaren?

⁵⁸ Wet van de Remmende voorsprong; door Jan Romein, (1937). Wanneer iets gestaag aangroeit werkt dit conservatisme en behoudensgezindheid in de hand. Door een breuk die plots spatie geeft wordt er plaats gemaakt voor vernieuwing.

⁵⁹ Corinne Diserens, Judith Russi Kirshner, Christian Kravagna, *Gordon Matta-Clark*, Phaidon, Londen/New York, 2003, 6.

⁶⁰ Tristan Tzara, *Dadamanifest 1918*. Historische Avantgarde, Pragmatische teksten, Huis aan de drie grachten, Amsterdam, 1991, 173.

⁶¹ Gloria Moure, *Gordon Matta-Clark, Works and Collected Writings*, Ediciones Poligrafa, Barcelona, 2006, 106-107, p110, 111.

⁶² Charles Darwin, *The Origin of Species*, Pinguin Classics, Londen, 1959, 17.

Het lichaam hergebruiken is in dit verband geen onttrekken aan processen. Het gaat om de recyclage; terugkomen in een vernieuwde context.⁶³ Het werk van Witkin die processen schuwt, staat lijnrecht tegenover dat van Matta-Clark dat gefundeerd is in e- en devolutie. Devolutie komt hierin op de eerste plaats als drijfveer naar revolutie.

Vanuit de gelaagdheid van zijn extracties wil hij een optelling van 'frames' creëren die de filmische en evolutiezoekende capaciteit in zijn werk bepalen.

Reconstructie in de fantasmagorie

Gordon Matta-Clark construeert zijn werk als een keerpunt uit een vaal niets. Door de suggestie van het einde dat in zicht is creëert hij nieuwe kracht uit de stagnaire situatie van huiselijke voorwerpen; gebruikelijk in zijn werk.

Hierin zit ook de verlossing voor Borges' verhaal van *De Onsterfelijken* (waarnaar eerder in deze scriptie werd verwezen: Witkin; 'Bevrijding van de demiurg'). Cornelius (Borges' hoofdpersonage) die opgezadeld zit met zijn eeuwig leven vindt in de buurt van Eritrea een beek met helder water die hem zijn sterfelijkheid terug geeft. Waar leven onmogelijk scheen door zijn uitgestrektheid is er nu terug kracht door het eindige ervan. Herboren worden als een amoëbe; de reïncarnatie waar Borges zo sterk in bleek te geloven.

Huiselijkheid

"The limits of a buried Place"⁶⁴

Welke constructie blijft er overeind na de deconstructie van een basisgegeven als huiselijkheid?

Uiteindelijk breekt Gordon Matta-Clark complexen af. Hij deconstrueert *de piramide van Maslov; (les Edwin)*. Hij ondergraaft de functie 'het huis'.

Het gebouw wordt door G.M.-C. gezien als besloten behoudensgezinde ruimten. Zo beweert hij in een interview over het *Office Baroque*; "Buildings are fixed entities in the minds of most people. The notion of mutable space is taboo especially in one's own house."⁶⁵

Gebouwen staan voor deze standvastigheid, zekerheid, basisbehoefte maar deze macht wordt verschoven. Hij haalt de betekenis onderuit en fabriceert zo nieuwe verbindingen, waar angst niet meer onderdrukt voortbestaat maar materiëel wordt in enorme diepten, instabiliteit en het onbekende. Het gaat om het opengooien van de menselijke gedachtenwereld.

Het spel wordt teruggebracht terwijl hij het gebouw zelf ontdoet van paniek:

- Een doolhof waar 'flexibelen' zich thuisvoelen.
- Een soort impliciet uitsluitsysteem voor een 'andere categorie'.
- Een vernietigende massage en veruitwendiging van angst.
- Een speeltuin voor de ziel.

"C'est parce qu'elle touche à des structures solides, à des institutions 'matérielles', et non seulement à des discours ou à représentations signifiantes, que la déconstruction se distingue toujours d'une analyse ou d'une critique."⁶⁶

G.M.-C. creëert (in)kijkdozen en poppenhuizen; privacy wordt herleid tot een compositie van restanten. Het bestaan van gebouwen wordt verwijld en instabiel gemaakt. Een fragiliteit die staat voor Anne-Mie Van Kerckhovens werk.

In tegenstelling tot AMVK creëert G.M.-C. een dubbel vernietigende kracht die zijn constructie verzaagt en daadwerkelijk 'collapst'.

Dit bruusk fragiliseren van het huis, toont desondanks geen restanten van geweld maar van esthetiek. Er wordt een 'humaan' sculptuur gebeeldhouwd uit reeds gecreëerd, gecomponeerd tot gecomponeerd materiaal. Ook AMVK dringt met haar werk (o.a. *Interior Decoration* en *Headroom*⁶⁷) binnen bij de kijker om zo de sacrale huiselijkheid te ontmaagden.

Het seksuele van het gebouw zit volgens G.M.-C. in zijn grondvesten en kelders. Hij heeft een grote fascinatie voor, de constructie van dit verdruchte. Het gebouw ziet hij als ziel en fysiek, de kelder met zijn

⁶³ Bruno Dewitt, Gordon Matta-Clark; camera, *Conical Intersect*, 1975, ASA/France, color/16 mm film on video, trt: 18:40 minutes silent ntsc.

⁶⁴ Gloria Moure, *Gordon Matta-Clark, Works and Collected Writings*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2006, 414.

⁶⁵ Gloria Moure, *Gordon Matta-Clark, Works and Collected Writings*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2006, 251 bovenaan.

⁶⁶ Jacques Derrida; introduceerder van 'deconstructie', *La Vérité en Peinture*, Flammarion, Paris, 1978.

⁶⁷ Suzanne Neubauer, Dirk Snauwaert, *Anne-Mie Van Kerckhoven; Nothing More Natural*, Verlag der Buchhandlung; Walther König, Köln, 2009; Rorty, *Interior Decoration, 2005, Mixed media on paper, 35x25,5 cm, collection Wilhelm Schürman, the Headroom*, 2004, DVpal, colour, 55' 22".

fundering als erotisch duistere oorsprong van energie. Hij daalt hiervoor af in ondergrondse netwerken en komt in de kelderruimtes van New York en Parijs. In zijn film *Sous-Sols de Paris* (Paris

Underground)⁶⁸ toont hij de complexiteit van dit seksuele met zijn architecturale ruïnes, ondergrondse parkeergarages, tunnels, ossuaria, kelders en crypten onder het Opera district. *Subraits* (Underground Dailies)⁶⁹ is Matta-Clarks New Yorkse precedent.

Museum

Mausuleum en gevangenis

De hoogste macht die G.M.-C., naar mijn mening, ziet als allegorie voor de aboriginalcultuur,⁷⁰ (Len Lye zag dit oervolk als basis en krachtige energie waaruit veel van zijn werk voortvloeide. Zie verder in deze scriptie; Len Lye; reconstructie)

wordt aangevallen, geadapteerd en gecultiveerd, waarna ze als oorlogstrofeeën in huis worden binnengedragen. Hier penetreert, weer d.m.v. dualisme, oorlog in de woon en werksfeer. Het huis wordt een bewaarplek van oorlogsoverblijfsels. Wat, naar mijn mening, zijn gelijken vindt in Gordon Matta-Clark die zijn 'cut outs' als residuen binnendraagt in de museale ruimte. Omdat hij zijn werk liefst in de openbare ruimte toont ontwikkelt hij een haat liefde relatie met kunstinstituten.

Dit gevecht met het museum uit zich fysiek in het werk 'Window Blow Out' waarbij hij de ramen van de expositiehal vernielt met een luchtdrukpistool.⁷¹ Deze werden voor de opening van de tentoonstelling gerepareerd; felle actie met drastische reactie: vb. van eerste kannibalisatie (zie hierboven; G.M.-C.; Keerpunt).

Ik denk in dit teer 'glasverband' aan 'Beeldenstorm in een spiegelzaal'⁷² over de rebellie van kunstenaars (met o.a. AMVK en G.M.-C.) gedurende het einde van de jaren '60, met als resultaat; de oprichting van het ICC.

Ook Dan Graham laat, in dit geval onbedoeld, glazen sneuvelen. De communicatie en sociale interactie die vanuit het kunstwerk; *Funhouse for Children* (1998) op het Sint-Jansplein in Borgerhout, moesten ontstaan, werden de mond gesnoerd d.m.v. het vernielen van de glazen door bewoners rondom het complex. Een inschattingsfout van de kunstenaar?

'Cut'opie; kapitalisme ontbladert

Dit vernielen, in zijn conflict met de sacrale museale ruimte, draagt impliciet bij tot het ontbladeren, waar hij in zijn notities melding van maakt.

Het ontbladeren of 'defoliation' gaat in de eerste plaats om het reinigen, tijdens de Vietnam oorlog, van de chaos van het bos d.m.v. Agent Orange. Deze 'defoliation' (vooral in het hoge noorden en halfweg het zuiden van Vietnam) wordt toegepast om het kleine; de 'oorspronkelijke' bewoners te raken. Zo wilde men zich d.m.v. napalm ontdoen van deze 'kannibalen'. Vernietigen van het vreemde en chaotische droeg bij tot het betomen van de Amerikaanse paniek. De transparantie werd vergroot. G.M.-C. zet zijn ruïneuze gebouwen die angstvallig worden afgebroken op dezelfde lijn als de Vietnamese wouden. Of anders geformuleerd; de chemische oorlog van het oerwoud trekt zich structureel door naar de wanorde van het gecultiveerde land. Of ook:

*This criminal reasoning extends even to the permanent ruin of arable lands.*⁷³

De vrouw als woonplaats nr. 2

*...by warring not only with unwholesome alien peoples but with their natural habitat: the jungle shelter.*⁷⁴

Woestijnen dringen binnen in de stad en in musea door vastgeroeste cultuur, waarden en 'eigendomsrechtclaims'. Het Amerika heeft, volgens G.M.-C., nog niet veel tijd gekregen om

⁶⁸ Gordon Matta-Clark; camera, *Sous-Sols de Paris (Paris Underground)*, In French, 1977-2005, b&w/S-8mm film on video / sound, trt: 25:20 min.

⁶⁹ Gordon Matta-Clark; camera, *Subtrait (Underground Dailies)*, 1976, 30 min., sound.

⁷⁰ Gloria Moure, *Gordon Matta-Clark, Works and Collected Writings*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2006, 74, 75; *Cannibalism Suburbia and Defoliation*, schetsboek 1262, periode 1969-1971.

⁷¹ Maria Casanova, *Gordon Matta-Clark*, Ivam centre Julio Gonzalez, Valencia, 1999, 363.

⁷² Johan Pas, *Beeldenstorm in een Spiegelzaal*, LannooCampus, Leuven, 2005.

⁷³ Gloria Moure, *Gordon Matta-Clark, Works and Collected Writings*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2006, 74, 75; *Cannibalism Suburbia and Defoliation*, schetsboek 1262, periode 1969-1971.

⁷⁴ Ibid.

geschiedenis op te bouwen en mankeert de omgang ermee door het bouwbeleid dat ten koste gaat van voorgaande projecten. Kelders van oude gebouwen worden uitgegraven om er nieuwe complexen in te poten. Het grootse wordt hiermee vernietigd om aan het kleine te raken. Het ontbladeren van de verwilderde vrouw om het seksuele in kelders te bewaren. Het ontbladeren vernietigt de historische chaos en sleept de tastbaarheid van het museum met zich mee. De kunstenaar mag niet raken aan de essentie van het museum; de muren, en kan zo niet tot een uitwisseling of een verheven, gerecycleerd project komen.

De chaos penetreert cultuur; 'spiraleus' conflict

Naast het ontbladeren in de stad heeft het ontbladeren bij planten en dieren, zoals de koe en het varken, hen genoodzaakt zich fysiek aan te passen en zich te nestelen binnen de noden van het agrarisch project. Ook de natuurlijk chaotische begroeiing heeft de drang geïntegreerd te worden in agricultuur. Chaos wil gecultiveerd worden in 'eenzijdige landbouw' om zo de voortbestaanskansen van zijn soort te bestendigen.

Door de afbraak van gebouwen en het beperken van de kunstenaar wordt de kunst, evenals gecultiveerde boerderijbewoners, gedwongen tot musea.

Matta-Clark moet er zich settelen om zijn geadapteerde ruïnes te bestendigen. Zijn cut-outs worden als conserven tegen afbraak, in collecties en op de pellicule bewaard. Zo evolueren deze van residu tot reliëf, als een gereanimeerd afbraakproces; een tweede kannibalisatieproces. (In navolging van het eerste; de reactie tot hervernietigen op zijn ingrepen.)

G.M.-C. reageert op begrenzingen van het instituut door o.a. zijn 'Window Blow Out' en door het catalogeren te ontwijken. De hokjesgeest omzeilend opent hij en zijn omgeving een nieuw vocabularium dat gaat van non-architecture, anarchitecture, anti-intimty tot nonuments.

Gordon Matta-Clark die door zijn anticonformistisch werk, specifiek d.m.v. zijn 'recycles' van gebouwen, ingaat tegen het kapitalisme, beschermt dit door een tegengewicht te geven. Zo kan het kapitalisme zich verschansen achter dit werk en ongestoord zijn gang gaan. Het kapitalisme als de ontbladeraar, slokt zijn werk op en presenteert het als fantasmagorie. Matta-Clark creëert zo drogbeelden die de harde realiteit verdoezelen.

Door zijn protest wordt hij ontegensprekelijk terug deel van instanties. Hij draagt, evenals 'de Amerikaan' zijn oorlogstroofeën binnen en ontbladert.

De oorlogstroofeën of fantasmagorieën dragen, volgens Walter Benjamin, toch ondergronds de mogelijkheid tot bevrijding in zich. "In die zin volstaat het niet om de dromer aan de realiteit te herinneren. De droom is altijd zelf op ontwakken uit."⁷⁵

⁷⁵ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, Paris, 1982.

Lusmatig herbevruchten

De dader komt altijd terug naar de plaats van het 'misdrijf'.

Len Lye; een stabiel en luchtig man leeft in zijn wereld met thematica als zon, energie, beweging en het 'oude brein' en is, in die zin naar mijn mening, uiterst geschikt om in het kader van reconstructie behandeld te worden.

Lye legt een persoonlijke levensloop af. Zijn eigen lineaire idee is zijn flexibele maatstaf en herverwijst tegelijkertijd telkens naar de basis, de oorsprong waarnaar hij zoal zocht toen hij gedurende bijna 1 jaar op een Samoans eiland woonde tussen oerbewoners.

Lus en lijn komen veelvuldig voor in Lye's leven en bovenal in zijn werk.

De lijn fungeert als unicum en de essentie van het individu. Ik denk hierbij aan zijn zelf geconstrueerde IHN filosofie of Individual Happiness Now.

Om de 'unie' (cfr. unicum en essentie van het individu) verder uit te buiten maakt Lye, volgens zichzelf, gebruik van de kinetische kunst. Ondanks dat Lye aanvankelijk zijn 'motion composing' (Benaming die hij gebruikt voor het componeren van beweging, waarmee hij 'motion composing' op gelijke voet met 'composing music' wil plaatsen.) als lineair catalogeert, vertelt hij over beweging als zichzelf beschrijvend, wat mij een cirkulaire kenmerk lijkt. Door zijn werkwijze met 'directe film' (het rechtstreeks bewerken van de pellicule) linkt Lye zijn materiaal rechtstreeks aan de oorsprong; het lichaam.

Zijn film *Tusalava*, die bestaat uit 2 jaar tekenarbeid met pen en inkt, is getiteld naar het Samoans voor 'alles start opnieuw'. Tusa lava; juist hetzelfde of 'lives out a life span'.⁷⁶

Vele jaren na het uitbrengen van deze film werd wetenschappelijk ontdekt dat de animaties een biologische realiteit bevatten.⁷⁷ Dit staft zijn theorie over het *oude brein* (Zijn idee dat creatie ontstaat uit het 'oude brein' met voorouderlijke informatie. Het tot standgekomen kunstwerk bevat de finale kristallisatie van een cellulaire impuls.) dat in *Tusalava* anticipeerde op de realiteit door hem onbewust de activiteiten van een virus te doen uitbeelden.

In dit eerste deel van een overigens nooit afgeronde trilogie, injecteert het virus, een antilichaam, eigen genetisch sap in een levende cel. Hij reproduceert zichzelf.

Recentelijk werd bewezen dat in een bacterie die geledigd wordt, een mechanisch, synthetische inhoud 'geïmplanteerd' kan worden. Deze door mensen geconstrueerde DNA is, wonderbaarlijk genoeg, in staat zichzelf ook te vermenigvuldigen. De replica's bevatten telkens, in een dood gedeelte, het e-mail adres, en de namen van de belangrijkste medewerkers en enkele slagzinnen.⁷⁸

De vrouw, het lichaam en de energie worden gerepresenteerd door het symbool; de lus. De lijn staat, in het werk van Lye, symbool voor het erectiele vuur, mannelijkheid, het mentale, het individu, het tijdsverloop, de filmstrip, het denken en beweging.

Beweging en het oude brein reproduceren zichzelf. Hierdoor ontstaat er een eeuwige herbevruchting van ideeën; een basisweten met addenda.

Vanaf wanneer een kunstenaar bevrijd is van de dwanggedachte van figuratie repliceert hij zichzelf, waardoor hij onbewust een vorm creëert die op hemzelf zal gelijken. Zo bedacht Len zich dat hijzelf geen vader had en nu door verder te leven met zijn vrouw Ann i.p.v. Jane, zijn kinderen, Bix en Yancy ook geen vader geeft.

Het oude brein is omnipresent.

Splinterbom in lus en lijn

U moet reeds hebben doorgemaakt dat we al een tergende tijd ons aan het wurmen zijn door allerlei lineaire spiraleuze verschijnselen. Ik bied u daarom graag het nakende einde met kort en krachtige; een laatste dompel in de uitingsvormen van lus en lijn.

Volgens Miriam Harris is er een vergelijk tussen James Joyce en Len Lye.⁷⁹ Zo gelijken ze door beiden lak te hebben aan leestekens en helderheid in het schrijven en in het beeld. Maar als we dit vergelijk verder doortrekken wordt, naar mijn mening, de lineariteit, kenmerkend voor Lye's

⁷⁶ Roger Horrocks, *Len Lye a biography*, Auckland University Press, Nieuw Zeeland, 2001, 92.

⁷⁷ Edwin Carels, *Biometry and Antibodies; Modernizing Animation/Animating Modernity*, 2010, 3.

⁷⁸ Hvde, *Met synthetisch schepsel doet Amerika God concurrentie aan*, Brussel, De Standaard, 21.05.10, 3.

⁷⁹ Miriam Harris, *Literary Len: Trade Tattoo and Len Lye's Link with the Literary Avant-Garde*, hoofdstuk 5, *Animated 'Worlds'*, 63, 67, 68, 72

werk, doorbroken. Dit idee van lus en lijn vervangt James Joyce door een splinterbom. Zo inspireert hij, door zijn werk, de interactieve media. Ook Laura Riding (belangrijke vriendin en schrijfster in het leven van Len Lye) tracht het lineaire in de tijd te doorbreken waarbij alle richtingen verkend moeten kunnen worden; de toekomst volgens Alexei Shulgin.⁸⁰

Planetaire wijzigingen en micro-organismen

Len is doorheen zijn carrière op zoek gegaan naar het gebruik van diverse media om beweging weer te geven. Als we naar zijn ontwikkeling kijken lijken voor hem eerst tekeningen, dan film en daarna beeldhouwkunst of zijn art that performs, of licht in beweging, of kinetische beeldhouwkunst, het 'ultieme' middel om zijn geliefde 'motion' uit te drukken. Zijn eerste 'coup de foudre' met beweging vond plaats door John Constable.

"...it hit me: why not make cloud shapes that actually moved instead of simulating their motion?"

Lye wil beweging voelen. De beweging haalt hij niet uit de omgeving, vlucht van volgels, bladeren, vuurtoren maar ~~cirkular~~ uit zichzelf. Deze 'motion' zal hij later linken met 'the old brain', waarvoor hij in grotere omzwervingen tot bij zijn voorouderlijke cellen komt. Een innerlijke echo weerkaatst tegen zijn beenderen.⁸¹ Via empathie osmoseert Lye zich met zijn omgeving.

Vanuit Moscow, meer bepaald; *The Vsevelod Meyerhold theatre* kwam Lye rond 1922 in contact met werk uit de theaterproductie; 'The Magnanimous cuckold. Lyubov Popova bouwde de set.⁸² Lye was zodanig gefascineerd door de potentie tot beweging die van de set uitging dat hij, zijn eigen mini-kinetische skulptuur bouwde uit oude fonograafwielen, stukjes hout, touw... De wereld moet in beweging worden gezet met uitgestrekte middelen. Zo krabbelde hij met pen en penseel, kraste hij op film en liet staal trillen. Len Lye was één met beweging als een gecompresseerde hyperkinetische 'superstingtheory'.

*Kandinsky points out that movement is what differentiates the basic unit of abstract art (the point) from the basic unit of living matter (the cell). The question of movement as a vehicle of energy.*⁸³

Zijn eerste krabbels verwezen naar chemische, moleculaire en organische zaken. Later ontwikkelde dit naar een interesse in het weergeven naar fysisch ademen, pulseren van partikels en atomen.⁸⁴

2 fragmenten, hieronder, uit wetenschappelijke biologische verhandelingen illustreren, naar mijn idee, het belang van deze minuscule wereld t.o.v. de dagelijks visueel attractieve beweging.

Het zijn vooral micro-organismen die zorg dragen voor de afbraak van organisch materiaal. Bodemdieren zijn geringer in hun bijdrage aan de bodemademhaling, circa 5%. Toch zijn ze van grote betekenis voor dit proces.

*Tot de microflora in de bodem behoren bacteriën, schimmels en protozoën. De laatste consumeren onder meer bacteriën en dienen op hun beurt met schimmels tot voedsel voor andere, grotere bodemdieren zoals nematoden, rotatoria, micro en macro-artropden. Deze predatoren hebben een sterk gereguleerde functie in de bodem.*⁸⁵

*De fysische elementen koolstof, stikstof en zwavel zijn voortdurend onderweg tussen anorganische en levende materie in onopvallende maar eeuwigdurende processen die bij machte zijn het leven op aarde in stand te houden en enorme planetaire veranderingen teweeg te brengen.*⁸⁶

⁸⁰ www.easylife.org; Alexei Shulgin, *Art, Power, and Communication*. Zie ook hoofdstuk 3, Witkin; *Bevrijding van de demiurg*.

⁸¹ Jean-Michel Bouhours, Roger Horrocks, *Len Lye*, Centre Pompidou, Cinéma Quinze x vingt & un, Parijs, 2000, 233.

⁸² Ibid., 181.

⁸³ Ibid., 199.

⁸⁴ Jean Epstein, *On Certain Characteristics of Photogénia*, in *French Film Theory and Criticism*, Vol. 1, 1907-1929, Princeton UP, Princeton, 1988, 316-317.

⁸⁵ Evert J. Middelbeek, *Micro-Organismen aan het werk, Functies en Toepassingen in het Milieu*, Wolters-Noordhoff, Open Universiteit, Groningen, 1993, 42.

⁸⁶ Smil Vaclav, *Elementaire Kringlopen; Wisselwerking tussen biosfeer en beschaving*, Wetenschappelijke Bibliotheek, Valkenburg, Echt, 1999, 216.

Len Lye tracht de wetenschap te benaderen en checkt dit geregeld bij wetenschappers door zijn werk te tonen. Op die wijze werd in zijn werk, 'King of Plants Meets the First Man', cellen van het steunweefsel van het centrale zenuwstelsel en een proteïne structuur ontdekt.⁸⁷

Race tot tastbaarheid

*Film geeft een visuele vorm aan fysiognomische kwaliteiten (waarbij de persoonlijkheid wordt aflezen aan het uiterlijk) van zowel levende als levenloze dingen: '(in film) maken alle dingen een fysiognomische indruk op ons...'*⁸⁸

Len Lye reduceert het gebruik van camera's voor zijn opnames d.m.v. 'hand made films'.

Waar Len nog met 2 dimensionale tekeningen de 'direct film techniek' (de pellicule wordt rechstreeks bewerkt) bedrijft, maakt Ken Jacobs gebruik van 3D, of 3D benaderende objecten in de projector. Deze derde dimensie wordt door Jacobs ook gesimuleerd door gebruik te maken van stereoscopie. Ken Jacobs vergroot Lye's pulserende cel universum tot zijn stereoscopisch vibreren.

Slaagt hij erin om door trilling het drogbeeld van het kapitalisme te doorbreken? (cfr. hoofdstuk 4; *De chaos penetreert cultuur; 'spiraleus' conflict.*)

Len Lye zijn derde dimensie op persoonlijke en vooruitstrevende manier komt letterlijk naar voren in zijn *Free Radicals*.⁸⁹ Deze cirkuleren in een pseudo virtuele ruimte.

Waar het beeld bij de *directe film* nog getransformeerd wordt, wordt bij Ken Jacobs, het projectieapparaat zelf onderworpen aan zijn grillen. Hiervoor werkt hij niet rechtstreeks op de pellicule maar bouwt het beeld op in de projector zelf. Camera en projector worden één, waardoor indringender op het publiek kan worden ingespeeld.

Standaard wordt de film verstopt en onderdrukt in de projectieruimte. Ken Jacobs weet deze te bevrijden en tastbaar te maken. Alhoewel hij deze tactiliteit wil beschermen door het voyeuristische publiek (Mijn gefascineerde blikken ten spijt, tijdens de openingsperformance van Animism⁹⁰) niet te appreciëren in de buurt van zijn inventieve projectieapparaat. Het podium blijft sacraal.

Filmkunst vormt zo een ontlichaamde kunst in beweging. Dit materieleze stoelt enerzijds in het vluchtige beeld van de projectie die ongebonden in beweging blijft, en anderzijds in de projector zelf als de metafysische, ongrijpbare energie van Ra. (Ik verwijs hieromtrent naar verder in dit hoofdstuk: *Zon*)

Bij het creatieproces ontstaat een hiaat door gebruik te maken van de stop-motion techniek.

Hierbij wordt de film, beeld voor beeld opgenomen onder de camera, waardoor er destructie plaatsvindt van elke voorgaande scene. Er is geen tastbaar resultaat bij deze vervliegende cinema. De vervreemdende leegte van ontvreemding op het blad, nadat de film integraal via de camera in de computer zit, is shockerend.

Dit terwijl film aan dingen en wezens in hun uiterste zielloze vorm het grootste geschenk geeft; leven.

*Hij schenkt dit leven in zijn opperste hoedanigheid: persoonlijkheid.*⁹¹

Een tekening, schilderij vormt stilstand. Animatie is het tot leven komen van een tekening, schilderij, papiersnit,... Men kan stellen dat animatie een proces in de tijd is, aan het tijdsproces onttrokken. Op die manier schuilt in verhaaloverlevering nog minder historie doordat het oorspronkelijke opgeslagen bestand ongewijzigd bekijk- en beluisterbaar blijft.

Het nieuw opgenomen beeld ontstaat door het voorgaande beeld te wijzigen. Elk beeld wordt opgenomen waarbij de oorspronkelijk analoge tekening verandert of verdwijnt. Bij een stop-motion animatie is de leegte na wekenlang animeren sprekend. Analooch schiet er niets over van de honderden tot zelfs duizenden tekeningen die werden gemaakt. Elk beeld zit in de computer en is oneindig reproduceerbaar maar heeft de tactiele ervaring van het creatieproces verloren. Het worden 'stillistisch' geconserveerde beelden in een digitale verpakking.

Geconserveerd in de tijd, wachtend op de- en reconstructie dat het essentieel levendige in zich draagt.

⁸⁷ Jean-Michel Bouhours, Roger Horrocks, Len Lye, Centre Pompidou, Cinéma Quinze x vingt & un, Parijs, 2000, 200.

⁸⁸ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, 10.

⁸⁹ Len Lye, *Free Radicals*, 5 min, 35 mm, Zwart/wit, muziek; The Bagirmi Tribe of Africa, Société de production: Direct Film Company, 1958.

⁹⁰ Exhibition *Animism*, M hka en Extra City, Antwerpen, 22.01.10-02.05.10, 21.01.10; 21:30; Into the depths of the even greater depression, Performance Ken Jacobs and the Nervous Magic Lantern.

⁹¹ Jean-Michel Bouhours, Roger Horrocks, Len Lye, Centre Pompidou, Cinéma Quinze x vingt & un, Parijs, 2000, 238.

Zo goed als elke vorm van animatie beslaat een tijdsverloop dat de tijd uitschakelt. Beeld voor beeld wordt de animatie, aan doorgaans 12 beelden per seconde opgebouwd. Deze twaalf beelden zijn gebaseerd op het aantal stroomschommelingen, doorheen een electriciteitskabel met wisselstroom, van negatief naar positief. Dit aantal bedraagt in Europa 50 (Hertz) en in Amerika doorgaans 60 (Hertz) wat het voor de Amerikaanse animatoren zwaarder maakte. Zij moesten opnemen aan 15 frames per seconde: Het aantal Hertz gedeeld door 2, -1.

Wij oude brein bijen verzamelen breinbrij

Het gaat erom, niet alleen wat van hier is niet gering te schatten en te degraderen, maar juist omwille van de voorlopiegheid, die zij met ons delen, moeten deze ervaringen en dingen door ons met meest intens begrip verstaan en herschapen worden. Herschapen? Ja, want het is onze opgave, ons van deze voorlopieg, vergankelijke aarde zo diep, zo smartelijk en zo hartstochtelijk te doordringen, dat haar wezen in ons onzichtbaar weer verrijst. Wij zijn de bijen van het onzichtbare.

'Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible.' (Wij vergaren hartstochtelijk de honing van het zichtbare, om hem op te slaan in de grote gouden korf van het Onzichtbare.)⁹²

Ondanks dat Len Lye zich oorspronkelijk baseerde op Freuds onderbewuste om zijn 'doodles' (krabbels) te verklaren, legde hij later het accent op zijn eigen versie van de korf van het onzichtbare en de honing van het zichtbare. Hij interpreteert de gouden korf The Old Brain.

"I try to pin down a kinetic figure on film to make a feeling I feel at the back of my head – or is it below my ears at the back of my neck?"

Via rudimentaire cellen wordt er volgens Lye contact gemaakt met het 'Old Brain', onze eerste orgine.

"By the imperative to self-replication, it transposes this information into representation, illustrations, and illuminations."

Dit repliceren resulteert in kennis over:

- Genetische zaken
- Historische fases van evolutie zoals atavisme, waarbij dierlijke kenmerken zich lichamelijk, bij mensen, manifesteren. Dit uit zich mogelijk in pelsgroei, 'tepelrijen', puntoren, staart,...
- Organische informatie over bv. antilichamen, proteïne structuur en cellen zoals ze nu bestaan.

"Symbols of the past and present can be imbued with this truth of evolution which our cells carry. Among these myriads of truths are those connected with energy – the stuff out of which we came, and of which we are."

Zo bevatten *Free Radicals* en *Particles* mogelijk oude informatie. Zo vormt de cronocratie van het *oude brein* een zich eeuwig voortbewegende mysterie.

De kracht, die de evolutie drijft is volgens Lye dezelfde als diegene die de creatieve verbeelding stimuleert.⁹³ Deze kracht is een culminatie van oude patronen van de genen; *oude brein*, en een gevoel vanuit het lichaam; *nieuwe brein*.

De verwijzingen naar breinen is, naar mijn idee, niet eenzijdig rationeel te interpreteren, veeleer in samenspraak met intuïtie .

Len Lye's visie dat het *oude brein* in de wortels, de verbinding met de aarde, stoelt wordt bevestigd door Anne-Mie Van Kerckhoven die recentelijk naar National Geographic keek. AMVK bekeek een documentaire over Zuid-Afrikaanse gnoes die in grote getallen stierven omdat de bomen via hun voorheen eetbare wortels, giftige gassen lieten ontsnappen. Dit nieuwe brein dat reageert, gesettled in het oude was hun verdedigingsmiddel tegen de overbegrazing. Via dit oude brein van energetische natuur komen we tot het al, (link naar AI and AI) en volgens Lye tot de ontwikkeling van de kinematiek.

⁹² Rainer Maria Rilke, *De Elegieën van Duino*, Baarn, Ambo, 1978, vert. J.M. Branzwaer (1925), 129.

⁹³ Jean-Michel Bouhours, Roger Horrocks, Len Lye, Centre Pompidou, Cinéma Quinze x vingt & un, Parijs, 2000, 235.

*"They plant all things and grow their own blood and iron. They don't need the Seer any more but sometimes he helps them with rain.... Today when people stand up straight and still on hill and feel the earth with their feet they are most like a tree because a tree has its heart in its roots."*⁹⁴

Lye schreef; *I'm through with talking about art: after all the fuss and when the art critics have stopped making history there's nothing left but a few designs by Aus(tralian, Af(rikan), Am(ericain), or Ocean Is(land) aboriginals, designs complete in themselves, unattached to history or sentiment... The welterweight mass of London still means nothing.*⁹⁵

Ondanks dat Lye door een deel van zijn Londense kennissen werd gezien als 'vertical invader' (ook een benaming voor Picasso), barbaar, stoker beeldhouwer en nobele wilde, is het bestaan van het *oude brein* wetenschappelijk onderzocht.

Uit deze research, i.v.m. de encephalon van levende wezens, kwam voort dat de mens een som van 3 breinen bezit.

Brein één is afkomstig van het reptiel en ligt gevestigd in de hypothalamus.

Brein twee verwijst naar dat van het zoogdier. Dit bevindt zich in het limbisch systeem en bevat het geheugen en emoties.

Brein drie is hetgeen van het nieuwe zoogdier, gevestigd in de cerebrale cortex, wat instaat voor redeneren en de menselijke taal.

Dit samen vormt het *circuit van plezier*.⁹⁶ Fascinerend is dat plezier voortkomt uit een van de oudste delen van ons brein.

Len zen zon

Len Lye is geboeid door het *zen* van het schilderen hetgeen contradictorisch lijkt met zijn stevig afgeven op mediteren/plannen, wat naar zijn visie, zichzelf doden is. *Create versus meditate*.

Len Lye; *"Movement is unpremeditated being; it is the uncritical expression of life. As we begin to meditate we begin to stop living... First comes life; and if we meditate prematurely, if we lend to physical things a critical self-consciousness, we are substituting imagination for movement and sentimentalizing the physical past."*⁹⁷

Hij wordt in 'zijn zen zijn' beïnvloed door Humphrey Jennings en zijn Chinees en Japans schilderen. De handeling draagt voor Jennings het belang. Op die manier strookt deze zienswijze wel met Lye's filosofie waarbij er een evenwicht moet gezocht worden tussen lichaam en geest. Vroegtijdige meditatie ontnemt het leven, waarin Andrej Tarkovsky, Len Lye steunt i.v.m. het tot stand brengen van werk. Tarkovsky (geciteerd door Julian Schnabel): "Artistic creation is by definition the denial of death."⁹⁸

Zon

Om naast de lus (Tusa lava. U weet wat u te doen staat wanneer de scriptie gelezen is.) met reconstructie te eindigen.

Sun thoughts, uit *Night Tree*

To get sharp clean alone feeling is a man in the arctic who sieves his thoughts with sunlight. He has above him a calendar of the sun of all colours. In an ice bank is the idea of him waiting. A whale bone is company. Sunfish are in the air. Light is white and black keeps it white in the square. All here is the man's thoughts made clear by white sunlight.

Len Lye werd geboren in Nieuw Zeeland 5 juli, 1901 in Christchurch. Drie jaar nadat hij het eerste licht zag, wordt hij uit zijn onderbewustzijn wakker geschud door een tweede lichtflits veroorzaakt door zijn eigen kleine benen, stampend tegen een bus kerosine.

Deze, voor hem, essentiële gebeurtenis viel samen met het sterven van zijn vader (16 mei, 1904). Lye beschouwt het als de eerste keer dat hij voeling heeft met kunst.

*"I couldn't figure out where he had gone. How could someone living and moving simply vanish?"*⁹⁹

⁹⁴ Roger Horrocks, *Len Lye a biography*, Auckland University Press, Nieuw Zeeland, 2001243

⁹⁵ Len Lye, *14 Don't say it in Lye's No Trouble Reya*, Seizin Press, 1930, 107.

⁹⁶ Jean-Michel Bouhours, Roger Horrocks, Len Lye, Centre Pompidou, Cinéma Quinze x vingt & un, Parijs, 2000, 200.

⁹⁷ Len Lye and Laura Riding, *Film-Making*, 223.

⁹⁸ Julian Schnabel, Pandiscio Richard, *Julian Schnabel*, Abrams, New York, 2003, 369.

⁹⁹ Cecile Starr, *Letter to Stan Brajhage and Roger Horrocks*, 27 december, 1980.

Jaren later sprak Lye nog steeds van de zon als symbool voor energie, patriarch, licht, leven over de dood heen terwijl zijn vader doodbloedde.¹⁰⁰

Een tweede significante gebeurtenis vindt plaats langs de uitgestrekte kustlijn van Nieuw-Zeeland, bij Cape Campbell, waar de nieuwe partner van zijn moeder, een job bekleedt als vuurtorenwachter. Het mechanisme voor de lichtflitsen die om de 1,5 uur moeten worden heropgedraaid in het bovenste gedeelte van de afgelegen vuurtoren doen zijn fascinatie voor licht toenemen. Wanneer hij, in de nabijheid van zijn vaders werk, speelt langs de kustlijn zuigen 2 jonge konijntjes die wegvluchten in hun hol zijn aandacht. Hij sluit de 2 openingen van hun gangenstelsel af en graaft zich een gang naar het nest. Hieruit neemt hij 2 konijntjes mee: 1 voor zijn broer en 1 voor zichzelf.

Terwijl hij langs de kust wandelt ziet hij op een zeker moment een tunnel die reikt tot de zon. Deze wordt gevormd door de nevel van opspattend water. Hij neemt de konijntjes bij de oren en gooit ze 1 voor 1 door deze tunnel, als offer aan iets onwezenlijks, het licht, de zon.

Ra, de god van de zon en basis van energie, blijft zijn leven lang zijn muze. De zon haar mechanische tegenhanger: de projector wordt zijn gereedschap om iets transcendent in beweging te zetten.

Een voorbeeldwerk voor de *Temple of Lightning* is getiteld; *Sun, Land and Sea*. Het vormt een electro-magnetisch beeldhouwwerk dat een hommage aan de zon representeert.

Len Lye; "*Homage to energy is nothing new. Its most direct form occurred in the worship of Sun Gods.*"¹⁰¹

Als finale afsluiter; zijn verhaal waarmee ik de meeste affiniteit voel.

*"I was netting gangs of little fish for frying. The day was crisp and the water, sky and seaweed so clean that I must have felt the prickly call of the sun because I stopped fishing. I downed both net and catch and gazed straight at the sun. I must have been crazed because I looked so long and hard at the sun it turned to a black ball in the sky and I went home empty-handed with a ball of fire in my head."*¹⁰²

¹⁰⁰ Roger Horrocks, *Len Lye a biography*, Auckland University Press, Nieuw Zeeland, 2001, 10.

¹⁰¹ Jean-Michel Bouhours, Roger Horrocks, Len Lye, Centre Pompidou, Cinéma Quinze x vingt & un, Parijs, 2000, 233.

¹⁰² Roger Horrocks, *Len Lye a biography*, Auckland University Press, Nieuw Zeeland, 2000, 14.

Woord van dank

Mijn uitzonderlijke dank aan Edwin Carels die mij doorheen dit project wist te gidsen met bruikbare aanwijzingen en informatie.

Jasper Devillé wil ik danken voor zijn constante steun en begrip.

Mark Mendonck, Cathérine Dosogne, Mieke Leclair, Walter Engels, Leen De Clercq, Dolf Kok en Berten Van Tiggelt voor het lezen, bediscussiëren en het geven van aanwijzingen rond deze scriptie.

Lidewij Engels voor het fotograferen van het beeldmateriaal.

Ook dank aan vele anderen voor gesprekken en boek uitwisselingen i.v.m. dit onderwerp.