

***Tempus Ridendi?***

Bart Verschaffel (UGent)

Bart Verschaffel (°1956), studeerde Wijsbegeerte en Middeleeuwse Studies. Hij is als gewoon hoogleraar verbonden aan de Vakgroep Architectuur en Stedenbouw van de Universiteit Gent. Hij doceert architectuurtheorie en architectuurkritiek, en publiceert voornamelijk op het gebied van de cultuurfilosofie, de architectuur- en kunsttheorie en de esthetica.

0. *Tempus ridendi?*

1. De tapijtschilderingen
2. Verkeerde kitsch
3. De zaak doorzien
4. Blote dieren
5. Op de muren schrijven
6. Shit happens!
7. Fuck death!
8. Binnen de lijntjes kleuren
9. Gedraaide kunst
10. The sky is the limit

## 0. *Tempus ridendi?*

*Flat is good, and Ugly and Ordinary is usually the way to go.*

Denise Scott Brown

Waarmee valt er te lachen? Enerzijds: met slimmigheden, woordspelingen, gedachtesprongen, behendigheid, spitse antwoorden, overdrijvingen, listigheid, aangename verrassingen, geluk. En anderzijds: met de mens zelf. Met hovaardij, misplaatste trots, zelfbegoocheling, aanstellerij, domheid, knulligheid, en hoe iemand op zijn gezicht gaat. Wanneer de filosofen naar het schouwspel kijken dat de mens op deze aardbol opvoert, lokt dat twee fundamenteel verschillende, zelfs tegengestelde reacties uit. Wat is er van de mens? Je kunt erom huilen en klagen, of in lachen uitbarsten. *Tempus flendi, tempus ridendi*. De eerste reactie wordt traditioneel belichaamd door Herakleitos, de ‘donkere’, zwartgallige, melancholieke wijze. Zijn kompaan en tegenhanger, de wijze die in lachen uitbarst, is Democritos, de atomist. Het gaat hier niet om de tegenstelling tussen optimisten die menen dat alles wel goed komt en pessimisten die menen dat het steeds slechter zal gaan. Over de grond van de zaak zijn beiden het immers eens. Democritos is zeker even ernstig als zijn verdrietige vriend. Hij lacht helemaal niet omdat hij plezier heeft.

Die tegenstelling, belichaamd door Herakleitos en Democritos, is ook in de kunst aanwezig. In de beeldende kunst, het theater, de literatuur, de muziek onderscheidt men ‘zware’ en ‘lichte’ genres. Het onderscheid heeft zeker betrekking op de manier waarop een kunstwerk op de toeschouwer overkomt en op de inspanning die het van het publiek vraagt. Maar als zodanig niet op de manier waarop het werk, licht of zwaar, ‘in de werkelijkheid staat’, dat wil zeggen de manier waarop het werk zich verhoudt tot het leven. Het onderscheid zegt niets over de mate waarin, of de wijze waarop, het kunstwerk het leven en de kunst ernstig neemt. In theatertermen: de komedie weegt potentieel even zwaar, en is potentieel even waar, als de tragedie. In de schilderkunst: *De strijd tussen carnaval en vasten* van Pieter Bruegel weegt even zwaar en is even ernstig en waar als een kruisiging van Pieter Paul Rubens. Niet te vertrouwen daarentegen is de tragikomedie, het schouwspel dat met een lach en een traan de beide genres wil verzachten, en liegt ‘dat het allemaal nog niet zo erg is’ en dat ‘alles aan het eind altijd min of meer goed komt’. Of lachen, of huilen. Niet de mix van kleine pretjes en krokodillentranen. Met andere woorden: de vijand van de kunst is Hollywood.

‘Flat is good, and Ugly and Ordinary is usually the way to go’. Dit adagium van de architecte en theoretica Denise Scott Brown, de peetmoeder van het postmodernisme, formuleert meteen het basisrecept van de komedie. De mens is belachelijk omdat hij *gewoon* is – dat wil zeggen zijn pretentie ‘bijzonder’ te zijn niet kan waarmaken – en wanneer hij *lelijk* is – dat wil zeggen: op het moment dat hij zelfs de schijn van het menselijke niet kan ophouden. En om dat te zien – en om te lachen – hoeft men niet heel lang of heel diep na te denken. Een groot deel van het werk van Delvoye situeert zich inderdaad binnen het genre van de komedie. Hij wil oppervlakkige, toegankelijke kunst maken: kunst waar de toeschouwer, net doordat ze niet afschrikt en hij ze onmiddellijk begrijpt, in getrokken wordt. Om dan, wanneer de toeschouwer al grinnikt of lacht – en dus begrijpt en akkoord gaat, instemt met het werk, en de kant van de kunstenaar heeft gekozen – de betekenis nog snel een ‘draai’ te geven. Aan het eind smaakt het gewone maar wrang. De ‘komische’ werken van Delvoye zeggen steeds een ongemakkelijke waarheid over de mens, of over de kunst. De jolige publieke figuur die Delvoye in praatshows opvoert is dus misleidend. Hij is geen *entertainer*.

## 1. De tapijtschilderingen

Reeds tijdens zijn leertijd aan de Academie in Gent, in 1985, liet Delvoye zich opmerken door rollen behangselpapier te beschilderen, en vervolgens door een serie ‘tapijtschilderingen’ te maken. Dit waren ook de werken waarmee hij dat jaar voor het eerst meedong naar de Prijs Jonge Belgische Schilderkunst en die hij in zijn eerste galerietoonstellingen liet zien. Het was een manier om ‘conceptueel’ te schilderen: om (nog figuratief) te kunnen schilderen en tegelijk te ontsnappen aan de overjaarse romantische expressiepathetiek die nog in de schoolateliers voortleefde. Delvoye kocht tweedehands tapijten op en beschilderde ze met dramatische voorstellingen van vooral mannelijke heroïsche figuren, soms met wapens, heraldische dieren, klassieke architectuurelementen... De voorstelling bedekt de achtergrond nooit geheel: ze blijft een fragment geschilderd bovenop een geometrisch voorgestructureerde, gevulde achtergrond.

Men kan begrijpen dat de tapijtwerken van Delvoye de aandacht trokken en tot vandaag hun kracht hebben behouden. Ze verenigen twee belangrijke tradities in de tapijtkunst. Er is, vooreerst, de traditie van de figuratieve wandtapijten, die in Vlaanderen en Europa van de late middeleeuwen tot de achttiende eeuw zeer belangrijk is geweest. Die traditie was vooral verbonden met de monumentale schilderkunst en de paleisarchitectuur, en dus met ernstige en tragische kunstgenres. De onderwerpen werden voornamelijk ontleend aan de Bijbelse en antieke geschiedenis of gekozen uit contemporaine gebeurtenissen en personages, en gemodelleerd naar de antieke voorbeelden. Met het heldenverhaal is echter, in de negentiende eeuw, ook het klassieke wandtapijt verdwenen. Daarnaast is er de traditie van het oosterse vloertapijt: het tapijt dat met niet-figuratieve tekens de aarde bedekt. De meeste van die patronen hebben een magische oorsprong, ze moesten de donkere krachten in de aarde bezweren om zo een veilige woonplek te scheppen. Maar hun betekenis is gaandeweg verzwakt en vervaagd tot ze louter decoratieve tekens en symbolen werden, geometrische motieven en bloemmotieven die tot vandaag stereotiep, machinaal, gereproduceerd worden. In de oosterse tapijttraditie ontbreken figuur en verhaal, omdat die om religieuze redenen niet voorgesteld mogen worden. Dat beeldverbod is gerespecteerd gebleven in de vloertapijten die vanaf de negentiende eeuw in de Europese interieurs gebruikt worden. Allicht omdat westerlingen wel bereid zijn om antieke voorstellingen en heldenfiguren aan de muur te hangen, maar er liever niet overheen willen lopen. De jonge Delvoye mikte hier met zijn ‘tapijtschilderijen’ precies in het midden: de verdwenen helden uit de wandtapijttraditie kwamen, na lange omzwervingen, weer thuis – zij het wat vervuild en anoniem, net zoals ze elders in de schilderkunst van het eind van de jaren tachtig terugkwamen. Maar nu geschilderd op een drager die al bezet was met stereotiepe, sjabloonachtige, goedkope versieringen.

Een belangrijke drijfveer van het oeuvre van Delvoye is de fascinatie voor het ornament. Wat betekent het ornament *vandaag*: nu de oudste, magische oorsprong van die motieven – de spiraal, de krul, het labirint, de kring, de driehoek, de spiegeling... – vergeten is, en de symbolen hun kracht verloren hebben? De vraag is niet wat versieringen betekenen, maar wat ze *doen*. In een van de interviews met Koen Brams en Dirk Pültau doet Delvoye een cruciale uitspraak: ‘Ik was bezig met het ornamentele en ik verbond dat met iets wat niet proper was. Ik ben mij er altijd van bewust geweest dat ornamenten en stront excessen van dezelfde orde zijn.’ Het ornament is in de wereld van de beelden inderdaad het equivalent van het natuurlijke: het bestaat en het bedekt, maar *betekent* zelf niets. Het is dus steeds zelf een ‘teveel’ dat, zoals afval, walging kan oproepen. Wanneer Delvoye zelf kunstwerken maakt die puur decoratief zijn, bijvoorbeeld zijn vloeren die eruitzien als een soort van ceramiektegel- of marmertapijten, stelt hij ze samen met de afdrukken van drollen (*Mosaic*, 1990) en salamisneden (*Marble floor*, 1999). Hij maakt zo het ‘teveel’ van het ornament letterlijk en expliciet.

Delvoye maakt, zo wordt wel eens gezegd, ‘democratische’ kunst. Hij maakt vanzelfsprekend dure kunst voor verzamelaars en musea, kunst om te verkopen, maar hij maakt ook goedkope kunstproducten – die dan wel niet zo goed verkopen – en, algemener, hij maakt kunst voor het publiek. Maar wie is het publiek? Iedereen? Het volk? Is ‘populair’ ook ‘democratisch’? In het populaire en het

volkse zit er wel rechtvaardigheidsgevoel, anarchie en subversie, maar weinig democratie. De democratie is immers discursief, het spel van de democratie spelen vooronderstelt een groot abstractievermogen: de notie van formele gelijkheid, het scheiden van het publieke en het private... De populaire cultuur waarmee Delvoye werkt is *au fond* in het geheel niet democratisch, wel integendeel. Ze fantaseert en cultiveert de uitzondering – wat uitzonderlijk is door afkomst, heldendaden, schoonheid, uitverkiezing of ongeluk. Ze houdt van al wat doet denken aan koningen, helden en leiders, prinsessen, avonturiers en slachtoffers, maar niet van politici en redenaars. Ze verkiest het wonderbaarlijke dat niet bestaat boven het onbegrijpelijke dat bestaat. Wat niet impliceert dat men ook gelooft in wat men bewondert. De kunst van Delvoye komt nooit uit de hoogte. Ze is nooit ‘subliem’. Hij werkt altijd met materiaal dat ‘de mensen’ kennen. Dat is het gewone, maar ook het wonderbaarlijke en het fantastische. De vroege tapijtschilderijen zijn al met deze basisformule gemaakt: vertrekken van het vertrouwde (geen wit papier maar je eigen afgedankt tapijt), en door iets toe te voegen wat alles wel beschouwd ook vertrouwd is (geen onbegrijpelijke tekens maar onze afgedankte helden), toch een ‘scheef’ beeld maken.

## 2. Verkeerde kitsch

Waar zijn de mensen kwetsbaar, waar kunnen ze ‘gepakt’ worden? In alles wat na aan het hart ligt, in al datgene waarvan men eigenaar is in die mate dat men samenvalt met wat men *heeft*: mijn lichaam, mijn naam, mijn kinderen, mijn geld. En, sedert deze maatschappij nagenoeg geheel verburgerlijkt is, in de eerste plaats: *mijn huis*. Wanneer kunst kritisch wil zijn, en de burger wil *froisseren*, keert ze zich tegen het huis en het huiselijke. Van Henri De Braekeleer tot James Ensor, René Magritte en de surrealisten. Delvoye doet het op een milde, lichte manier.

Wonen, zich collectief of individueel duurzaam verbinden met een plek die als referentiepunt fungeert voor het leven, vraagt niet steeds of per se om ‘huiselijkheid’ en ‘gezelligheid’. Huiselijkheid heeft te maken met de specifieke manier waarop het ‘binnen’ dat men afzondert en geheel in bezit neemt, ingericht en beleefd wordt: als een afgezonderde *Wereld* die zich los droomt van de rest van de werkelijkheid, en zich imaginair ontplooit tot een zelfgenoegzame, geheel veilige werkelijkheid. De wooncultuur gaat niet alleen over bescherming en het doorgeven van het leven, koken en gastvrijheid, rusten en intimiteit. Ze houdt ook in dat men toont wat men heeft – het huis is ook: *bezit* – en vooral dat men meer bezit dan men nodig heeft. De concrete vorm die de bijeengepakte luxe aanneemt is *een voorraad van versieringen*. Een goed gevuld en mooi opgemaakt interieur. De wanden en het interieur worden bezet met tekens – behangselpapier, siermeubels, wandkleedjes, schilderijen, oude landkaarten, vaasjes, kristallen luchters, ivoren dieren, hummelbeeldjes, kamerplanten – die samen een surrogaatuniversum vormen dat al de rest doet vergeten. In de burgercultuur van de Lage Landen heeft die huiselijkheid een specifieke beeldtaal doen ontstaan. In Vlaanderen is die vooral te vinden in de glas-in-loodramen en de kleine paneeltjes van gebrandschilderd glas die voor de vensters gehangen worden. Hun vaste iconografie is er een van identiteitslogo’s: heraldische motieven, bekende stadsgezichten, Vlaamse helden, Bruegheliaanse bruiloften en kermissen, traditionele ambachten. In Nederland wordt die huiselijkheid belichaamd door het vaatwerk en de tegels in Delfts blauw die, vanaf het midden van de zeventiende eeuw, een populair alternatief vormen voor de dure oosterse import. In dat populaire vaatwerk werden, zoals in vele andere sierkunsten, beeldtradities uit de hogere cultuur selectief opgezogen en doorgegeven die in de hoge kunstvormen ondertussen al opgebruikt of verdwenen waren. Maar die inhouden ondergaan daarbij wel een bewerking: ze worden vereenvoudigd, geïsoleerd, verkleind. Zo overleven de arcadische spelende herders, de vissers, de fabeldieren, sirenen en zeemonsters, en de bloemen, molens en landschappen tot in de moderne huizen en levens: op theekommetjes, koekjesdozen, onderleggers, op het Delfts servies in de pronkkast en op

de Delftse tegels in de keuken, waar ze – als de letters van een soort scrabblespel – een verhaal vertellen en een wereldbeeldje vormen.

Delvoye heeft een paar artistieke ‘producten’ ontwikkeld die de huiselijkheid aantasten. Zijn werkwijze is steeds dezelfde: de decoratielaag waarmee de dingen versierd zijn van hun normale drager afhalen en elders ‘ongepast’ hergebruiken. Doorgaans kiest hij daarvoor technische instrumenten, gereedschap of machines, waar versiering steeds ongepast lijkt. De verschuiving wordt door de toeschouwer in eerste instantie gezien als een vergissing, een soort verspreking, maar dan onmiddellijk gevat als bedoeld, en dus als een grap. Zo heeft Delvoye zaagbladen van cirkelzagen, butaangasflessen en schoppen beschilderd met motieven in Delfts blauw; soms zijn het de rood-zwarte figuren van antieke Griekse vazen die butaangasflessen versieren (*Gandagas*, 1987/89; *Sawblade*, 1989/1990). Meestal gaat de verschuiving niet alleen in tegen de verwachtingen, maar activeert zij ook uitdrukkelijk een bijbetekenis die duidelijk conflicteert met de ‘huiselijke’ oorsprong van de iconografie. Zo bevat een Delftse Gandagasfles, of een pronkkast gevuld met scherp getande zaagbladen, een dubbele verschuiving: de versiering is niet op haar plaats, maar het zaagblad of de gasfles op zich zijn in een vitrinekast of als pronkstuk in een interieur ook niet op hun plaats. Het zijn namelijk gevaarlijke dingen, het zijn wapens, die de huiselijkheid bedreigen waarvan ze de symbolen dragen. Het beschilderen van schoppen met Delftse motieven of heraldische tekens en van strijkplanken met wapenschilden is veel minder agressief, maar is toch op hetzelfde procedé gebaseerd (vanaf 1988/89). Delvoye’s gebruik van glas-in-lood om er de netten van voetbaldoelen mee te bouwen (*Finale*, 1990) is ook een variant, maar opnieuw met een scherpe kant: het anticiperen op het potentieel plezier van het spelen en scoren verbindt zich imaginair met het diepe, verboden verlangen om eindelijk dat hele kleine huiselijke geluk een keer aan scherven te shotten.

### 3. De zaak doorzien

Wat te doen om valse aanspraken op waardigheid te ontmaskeren en de verdachte alliantie van orde, properheid en schoonheid uit elkaar te drijven? De kunstenaar kan zich op het lichaam richten. Immers: ieder lichaam is uniek, maar het lichaam is toch eerst en vooral een anoniem ding, en datgene waarin iedereen gelijk is. Niet wat het uitzicht betreft natuurlijk, maar wel in het functioneren. Het lichaam is, ten tweede, onze zwakke plek bij uitstek: niemand is zeker van zijn lichaam. En ten derde: de laatste waarheid van het lichaam is dat de mens ook maar een dier is, en dat is een geheim dat iedereen kent maar ook een waarheid die niet gezegd mag worden. Het lichaam is dus, enerzijds, gewoon en banaal, maar tegelijk is het een zeer duister, onbegrijpelijk en sacraal ding. Het is – zo zegt het kind – ‘mijn leven’, het is het lichaam-*van-de-ziel*. Maar wanneer men het opensnijdt is er van die ziel niets te bespeuren. Vandaar de bijzondere ambiguïteit en de fascinerende kracht van de ‘openingen’ van het lichaam. De blik en de oren, de ‘intellectuele’ zintuigen van het gezicht en het gehoor, voeren rechtstreeks, zo lijkt het, naar de persoon zelf en hebben weinig lichamelijks. Maar vooral de mond is ambivalent: bijten en kussen, spreken en kotsen. Iemand op de ogen zoenen is toch iets helemaal anders dan een tongkus. De mond is ook wel heel persoonlijk en wordt als heel subjectief ervaren, maar is, anders dan de ogen en de oren, een ingang, een *drempel*, een gat waarlangs men niet in de ziel maar in het lichaam binnenkijkt, en kan binnendringen. En dan zijn er nog de andere openingen. De ambiguïteit van de mond houdt in dat hij koppel vormt met de anus. Die twee zijn zoals begin en einde. En de omkering is het begin van elke subversie: natuurlijk is de anus ook een mondje, en de mond een soort uitgang (René Magritte monteerde een van zijn filmpjes met Irène Hamoir zo dat ze een banaan kauwde en beetje bij beetje uit haar mond haalde, en aan het eind de schil weer kon dichtvouwen en de banaan weggleggen: ‘*démanger une banane*’). Aan de voorstelling van het lichaam zit dus een cluster van betekenissen en impulsieve gevoelsreacties vast waarmee kunst te

maken valt. Maar de logica van de komedie, wanneer die toont dat de koning en de paus op de pot gaan zoals iedereen, riskeert iets op te roepen waarbij het lachen ons wel weer vergaat.

Delvoye heeft verklaard dat hij ‘transparantie’ zoekt. Dat is misschien een postmodern woord voor wijsheid of waarheid. Het is zeker zo dat elk begrijpen een vereenvoudiging impliceert, en elke vereenvoudiging ook een soort plezier verschaft (het plezier van te zeggen ‘waar iets op neerkomt’, het plezier van de klare lijn, van de karikatuur). In de figuren van de reeks *Rose des Vents I*, waarvan de eerste versie van 1992 dateert, maakt Delvoye het lichaam geheel doorzichtig, geheel transparant: vier bronzen mannenfiguren, gericht naar de vier windstreken, houden hun handen voor hun ogen, maar de toeschouwer kan door een telescoop van aars tot mond dwars door hun lichaam heen naar de sterren kijken. Er zijn varianten waarbij de figuren gehurkt zitten, en op een rij zitten. De essentie van het beeld – de ‘bypass’ van mond naar aars – maakt het lichaam doorzichtig, maar stelt ook een penetratie voor, en resoneert met allerlei vormen van fetisjistische erotiek en met het spiesen als martelpraktijk. Na deze eerste reeks ontwikkelt Delvoye uit dit beeld *Rose des Vents II* en *III*, twee sculpturen geplaatst in de publieke ruimte in Knokke (1995) en in Evergem (1996), die bijbetekenissen activeren uit een ander register. De sculpturen wekken dan niet enkel oude verlangens en angsten in ieder lichaam, maar verwijzen ook naar belangrijke beelden uit de Europese iconografie. *Rose des Vents II* is een mannenfiguur op een paal die met de wind meedraait en zo de richting toont: hij staat rechtop boven een windroos, heeft de vleugels van een engel, en plast – hij is Engeltje Pis – altijd met de wind mee. Een jaar later, in *Rose des Vents III*, bestaat de sculptuur uit een wiel gevormd door vier identieke mannenfiguren met gespreide vleugels, geschrinkt, die elkaar vasthouden en daarbij in elkaars kont kijken. De engelenvleugels en het wiel leiden naar de oorsprong van dit beeld: sinds de late middeleeuwen wordt het rad van fortuin voorgesteld door een wiel dat personages – op sommige afbeeldingen lijken ze daadwerkelijk op het rad gespietst – in de hoogte voert, om ze vervolgens onherroepelijk in de diepte te storten. Fortuna, dikwijls uitgebeeld als een engelenfiguur, draait het rad. In de *Rose des vents*-reeks combineert Delvoye elementen uit die traditionele beeldcluster, niet tot een duidelijke ‘boodschap’, maar tot een eigen compositie die, door enkele ingebouwde associaties, een krachtig effect heeft. Fortuna is nu een gevleugelde mannenfiguur die meer op een *gargouille* – de monsterachtige waterspuwers van de middeleeuwse kathedralen – dan op een engel lijkt. En Delvoye laat de engel die het menselijke lot stuurt en verklaart, getransformeerd tot een soort demon, zelf op het rad meedraaien en als windhaan fungeren. Ixion... De vier figuren draaien daarbij zo onbetamelijk dicht achter elkaar rond dat ze voor eeuwig – ditmaal door het *ontbreken* van de telescoop – ‘alles’ (van het lichaam van de ander) maar uiteindelijk ‘niets’ zien (in een andere, verwante sculptuur laat Delvoye een rij eenden met hun snavel in elkaars kont, blind dus, achter elkaar aan lopen...).

#### 4. Blote dieren

In alle culturen wordt veel over de mens gezegd door over dieren te vertellen. En de categorie ‘dieren’ is hier een open klasse: het gaat ook over getemde beren, over rupsen die vlinders worden, over sprekende dieren, paarden met vleugels of met een mannentorso, mensen met vissenstaarten, draken, allerlei monsters, vrouwen die in een kat en mannen die in een kever veranderen. In het kaartspel van de wereld is ‘dier’ een joker, een verschijningsvorm die ingewisseld kan worden. Het is één van de kostuums die men de mens kan aantrekken om te tonen, of om te proberen te achterhalen, wat hij is: het dier als mens, de mens als dier. Een van de dieren waarover het meeste verhalen verteld worden, en waar de mens ook het meest mee te maken heeft, is zeker het varken. Het heeft een bijzondere, zeer beladen geschiedenis, en wekt voornamelijk afkeer. Het is een omnivoor, lelijk, *vuil* dier. Dat laatste is vanzelfsprekend haast een tautologie. *Alle* dieren zijn namelijk enigszins vuil en onrein, en het

menselijke is per definitie proper. Het varken is voor ons echter niet zomaar een vuil dier zoals de andere dieren: het varken is het *negatief* van de mens, de definitie van het verschil tussen dier en mens. Wie eet en drinkt en vrijt als een varken is het tegendeel van de mens: een beest. Wie zich met een varken vermengt – door het op te eten bijvoorbeeld, door het aan te raken zelfs – loopt het gevaar zelf varkensachtig (en ‘onrein’) te worden. Het is niet moeilijk te zien dat hier een ongemakkelijke omkering wordt uitgevoerd, en het varken wordt weggeduwd net omdat het zo dichtbij komt. Wat hebben we dan gemeen? Het geknor? Het slokken en de vraatzucht – de hoofdzonde van de *gula*? Het moederinstinct?

De mens en het varken zijn beiden zondige dieren die bloot geboren worden. Er wordt verteld dat, toen God bij de schepping de dieren kleepte en versierde, het varken veel te laat arriveerde. Alle pluimage, al het bont en alle kleur waren op; het enige wat de Schepper nog kon bedenken was zijn staart in een krulletje te leggen. Het varken moest zo, voor de rest onbedekt en bloot, het leven in. Net zoals de mens dus. De mens schaamt zich voor het lichaam waarmee hij geboren wordt, en vindt van alles uit om het bedekken en zelfs te transformeren. Met kapsels, kleren, schmink, juwelen, en van oudsher ook met tatoeages: tekens die voorgoed op de huid gezet worden en een identiteit fixeren. Voelen we verwantschap met de varkens en plaatsvervangende schaamte voor hun bloetheid? Men kan enkel blote lichamen tatoeëren.

Delvoye dankt zijn bekendheid tot buiten de kunstwereld aan zijn getatoeëerde varkens, die hij voor het eerst getoond heeft in 1992 op de Documenta IX in Kassel. Het project is uitgegroeid tot een vast onderdeel van het Delvoye-consortium, tot een Art Farm, opgericht in 2003 en gevestigd in China. De varkens worden er getatoeëerd en komen dan, levend, in een tentoonstelling terecht, en/of staan na overlijden hun gevilde getatoeëerde huid af als kunstwerk, of ze worden opgezet. Delvoye verfraait de varkens niet met hoge cultuur. Hij produceert geen design-varkens. Hij houdt het, ook hier, bij een eenvoudige verschuiving: hij ontwerpt geen eigen taal maar ontleent patronen en de beeldtaal aan de bestaande tattoo-cultuur, aangevuld met logo's of motieven uit zijn eigen artistiek universum. De varkens lopen rond met camp-versies van de katholieke devotiecultuur op hun rug, *Goth*-babes, gevlugelde doodshoofden, rozen, draken, oosterse goden, pornoversies van Sneeuwwitje, aangevuld en vermengd met het cloaca-logo, clownsgezichten, behangselpapiermotieven, of alleen maar Delvoye's eigen signatuur. Het is zeker mogelijk om ook hier een vrijblijvend spel met erudiete referenties te spelen, en de varkens in het museum te verbinden met de coyotes van Jozef Beuys, of het gesigneerde varken te verbinden met posters van Marcel Broodthaers, enzovoort. Belangrijker is echter te zien hoe vergeten en verdrongen beeldmateriaal in de iconografie van de 'lage' gebruiks- en versierkunsten bewaard wordt, en hoe hier op de rug van de getatoeëerde varkens een mengsel van halfverteerde brokstukken, afkomstig uit de 'hoge cultuur', het museum terug binnenstapt. Het varken is, bij uitstek, een postmodern kunstproduct.

Delvoye wordt terecht een postmodern kunstenaar genoemd. De kunst is geen waarheid en de kunstenaar weet ook niet waar we heen moeten. Er zijn problemen met de lage en nog meer met de hoge cultuur. Moeilijke kunst maken is gemakkelijk. Dus identificeert Delvoye zich niet met de 'kritische' positie van de kunstenaar en het modernisme, speelt hij hoge en lage cultuur tegen elkaar uit, gebruikt hij de kunsttraditie in plaats van ermee te vechten, maakt hij geen unieke kunstwerken maar ontwerpt artistieke serieproducten, en combineert hij openlijk ironie en paradox met publieke bekendheid en commercieel succes. Het wezenskenmerk van moderne kunstwerken is, schrijft Anne Cauquelin, dat ze (esthetisch) *teleurstellen*: kunstwerken zijn 'objets déceptifs', het zijn nukkige, *moeilijke* dingen. Post-moderne kunstproducten daarentegen zijn, met de omschrijving van Glenn Adamson, 'indecidable things'. Het zijn ambivalente objecten, *én-én*-dingen: tegelijk serieus en onnozel, bruikbaar en venijnig, waardevol en goedkoop, verleidelijk en degoutant, oppervlakkig en onvatbaar. Postmodern zoals de tekenfilm 'De drie biggetjes' van Walt Disney. Heeft u die al eens

goed bekeken? Heeft u gezien wat daar in het derde huisje, het stevige, gezellige, veilige huisje van baksteen, aan de muur hangt? Het portret van moeder: een zeug met vele biggetjes aan de vele tepels. En het portret van vader: niets dan worsten. Waarover gaat die Disney-film dan: is het een zedenles voor kinderen? *En* een manier om ook te zeggen: ‘Vader is een drol’?

## 5. Op de muren schrijven

Nog voor photoshop een verspreide praktijk was heeft Delvoye, in 1996–1997, een aantal foto’s van natuurlandschappen gemanipuleerd door er korte, banale teksten in te monteren die eruitzien als monumentale, in een rotswand uitgehakte inscripties. ‘Where are you? I’ll ring you later. Linda’; ‘Susan, out for a pizza. Back in 5 minutes. George’; ‘Mike, dinner is in the oven. Jill’. Het gaat in deze werken opnieuw om een eenvoudige, lichte omkering. Door de boodschappen, die – niet verwonderlijk – dikwijls met eten en voedsel te maken hebben, verwisselen het banale en het monumentale, het intieme en het publieke van plaats. De publieke ruimte wordt immers gestructureerd door symbolen en boodschappen die, in principe althans, waardevol en belangrijk zijn voor iedereen, en tot iedereen gericht zijn. Dat geldt zelfs voor de grote publiciteitsborden met boodschappen van gering algemeen belang. De grootte en de visuele impact van monumenten zijn aangepast aan de schaal van de stad. Slechts uitzonderlijk wil en kan een monument niet een stadsomgeving, maar een natuurlijk landschap domineren. De stad en de natuur bieden natuurlijk ook plaats voor informaliteit en zelfs voor intiem verkeer, maar dan zolang dit de verhoudingen respecteert, en de officiële en monumentale ruimte niet usurpeert. Het is eventjes ontroerend of grappig wanneer iemand deze regels overtreedt en met een spandoek boven de autosnelweg zijn liefde verklaart of in een televisie-uitzending een aanzoek doet. De clash van het persoonlijke met het publieke heeft immers altijd iets transgressiefs en intrigerends, zoals het werk van Jenny Holzer en anderen genoeg bewijst. Maar toch: iemand die op straat luid kibbelt met zijn echtgenote, in een volle treinwagon per GSM zijn boodschappenlijstje dicteert, of zijn beklag doet over zijn schoonmoeder, gaat te ver en maakt zich belachelijk. Delvoye neemt dit gegeven op en gaat tot het uiterste: beeld je in dat iemand op een rotswand... Maar beslissend is dat hij niet ‘echt’ zo’n gigantisch misplaatst monument maakt, maar enkel een foto manipuleert en in een kunstgalerie of museum hangt, en in het bijschrift de zwaarte van de computerfile aangeeft: ‘Voor Johan: bel kapot, hard kloppen a.u.b.’ (1997, eps 52, 1 Mb). Het blijft dus *Spielerei*.

In een ander medium parodieert Delvoye de monumentaliteit op een vergelijkbare manier maar in de andere richting. Een korte video, getiteld *Sybille II* (2000), toont menselijke huid van zo dichtbij dat de plooien, rimpels, en haartjes er uit gaan zien als een abstract berglandschap boven de boomgrens of als het oppervlak van een vreemde planeet. De camera zoomt in op gebeurtenissen die lijken op vulkanische uitbarstingen, en de klankband met dramatische, gezwollen muzak wordt gebruikt bij de simulaties van geologische drama’s in de openingsscènes van natuurdocumentaires over de oorsprong van de aarde en het uitsterven van de dinosaurussen. Maar het gaat in feite om puistjes en mee-eters die uitgeduwd worden, en dus om niets meer dan een beetje opspuitende etter. In de *post-it*-boodschappen op de rotswanden wordt de monumentaliteit ridicuul door ze te gebruiken om het dagdagelijkse buiten proportie uit te vergroten en uit te stallen, in *Sybille* door de monumentaliteit te miniaturiseren en als carnavalskostuum te gebruiken voor het onbenullig kleine. De som van beide is het inzicht van Blaise Pascal dat we onmogelijk kunnen uitmaken hoe klein of hoe groot we nu werkelijk zijn, en dat de mens natuurlijk *niet* ‘de maat der dingen’ is.

## 6. Shit happens!



Vanaf 1997 heeft Delvoye gewerkt aan een serie machines die menselijke uitwerpselen fabriceren. De eerste versie werd voor het eerst getoond in 2000 in Antwerpen, en er zijn in totaal zeven machines gebouwd. Over de *Cloaca*, waaraan Delvoye zijn grootste schandaalsucces dankt, heeft Josefina Ayerza een scherp interview afgenomen, gepubliceerd in een gespecialiseerd Lacan-tijdschrift.<sup>1</sup> Delvoye zegt er een aantal zaken die hij, wanneer hij voor het grote publiek spreekt dat hij te vriend wil houden, meer voor zichzelf houdt: ‘What do most people do except reproduce, eat and shit – not much more. What percentage of human beings do something more valuable than making shit? (...) they don’t want to create anything else but shit.’ Hij formuleert hiermee de hoofdlijn van de manier waarop de scatologische thema’s in de westerse culturele en artistieke traditie gebruikt zijn. De pot is, samen met de dood, de grote vereffenaar, de grote gelijkmaker: ‘Shit is like showing the human being without races, classes, and sexes.’ Daar telt zelfs het geslachtsverschil niet meer. Dat maakt dat de pot, als komische variant van het thema van de dood, in een populair heidens wijsheidsdiscours functioneert, en ook een sterk subversief potentieel heeft. Politiek, artistiek, maar ook intellectueel. Van de *Ode à la merde* van dokter Pierre Cusson uit 1807 tot de *Histoire de la merde* van de wilde psychoanalyst Dominique Laporte uit 1978. Men mag zich immers verkleden zoals men wil, en in het leven voor koning of voor paus spelen, in het kleinste kamertje en aan het eind wordt iedereen weer gelijk, en blijft er van die hele waardigheid niets over. Delvoye: ‘The anus is a plebeian.’ Stront en stof: het waarlijk ‘algemeen menselijke’? Tot op het punt – zie Freuds *Analyse van een infantiele neurose* – dat iemand geobsedeerd raakt door de vraag of de menswording van de Heiland ook inhield dat Hij moest kakken zoals iedereen.<sup>2</sup> Mijn patiënt, schrijft Freud, zat met de dwanggedachte ‘God-varken’ – ‘God-stront’, en besprak in gezelschap de vraag of Christus ook naar het toilet ging. Hij ervoer dit als een heiligschennis, terwijl een goed functionerend spijsverteringsstelsel toch ook wenselijk en aangenaam is, en vooral jonge kinderen blij kunnen zijn met een tijdige en juist gemikte ontlasting, trots op wat ze helemaal zelf gemaakt hebben. Zie de kinderlijke grijs van Piero Manzoni die zijn ingeblikte *merda d’artista* toont. Natuurlijk is, zo gezien, kunst ook maar shit zoals al de rest. Maar het is shit waar men trots op mag zijn. Delvoye: ‘My shit is fine because I also produce art.’ Is dat niet wat we allemaal moeten doen? Trots zijn en onszelf overeind houden met iets dat uiteindelijk – zeker figuurlijk, en in het geval van ‘shit’ als artistiek product ook letterlijk – *niets* voorstelt?

De moraliserende, subversieve scatologische beeldtraditie, die heimelijk plezier vindt in het gedetailleerd voorstellen van wat afkeer moet opwekken, begint bij Jeroen Bosch en Pieter Bruegel, en gaat tot Ensor. Delvoye heeft de strontmachine een high tech-look aangemeten, maar hij heeft ze in het geheel niet uitgevonden. Zijn *Cloaca* sluit aan bij een specifieke beeldtraditie van eigen bodem. De eerste voorstellingen van de productie van ‘shit’ als collectieve, georganiseerde activiteit zijn bij Bosch te vinden wanneer hij – zo meent men – de tussentoestand uitbeeldt waarin de mensen/doden verblijven tussen het einde der tijden en het moment waarop ze geoordeeld worden. Zie bijvoorbeeld de grote ton in de linker benedenhoek van het middenpaneel van het *Laatste Oordeel* in het Groeningemuseum van Brugge, en het vogelmonster op de kakstoel rechts onderaan op het luik met de hel van de *Tuin der Lusten* in het Prado. Ook bij Bruegel zijn er, verspreid over zijn reeks voorstellingen van de hoofdzonden, niet enkel tal van scatologische elementen aan te wijzen, maar is zelfs een prototype van een cloaca – een strontmachine, als een geplande, gerationaliseerde vervaardiging van afval als eindproduct – te zien. Om de grote kakker heen is een soort huisje gebouwd, en een groep werkers prikken gaten in zijn kont, en laten de productie in hun bootje lopen. Ook de urine wordt verzameld in een flacon die op een rad is bevestigd. In de zeventiende eeuw komen, eveneens te beginnen bij Bruegel, scatologische elementen in de genretaferelen terecht: taferelen van dorpskermessen, feestende boeren. De pissertjes en kakkertjes, de moeders die hun baby’s in gezelschap verschonen en de kotsende drinkebroers zijn meestal pikante, sprekende details in een grote zedenschildering, maar vormen ook wel eens het eigenlijke onderwerp van een tekening

of klein schilderij. Hier gaat dan meer over het aanduiden van klassenverschil, over het gebrek aan manieren en fatsoen en over de dierlijkheid van de buitenlui, dan om morele lessen over de mens in het algemeen.

Delvoye speelt met de basisingrediënten van de scatologie, maar niet om de toeschouwer via een kleine walging en klein laag plezier te ‘pakken’ zonder meer. (Bijna) integendeel. Door de cloaca niet te antropomorfiseren, maar het technische en machinale karakter van de productie te benadrukken, wordt de ‘shit’ een proper product, waarvan de kwaliteit gegarandeerd is. Men kan er zelfs enthousiast bij worden en het als kunst verkopen: ‘Now you can own an important piece of contemporary art for a bargain price. Add a avant-garde feel to your interior, impress friends and family! See how this rare product enhances your inner self and social standing. Be an investor, be smart. Buy Cloaca Faeces now!’

## 7. Fuck death!

Samen met de WC-pot is de dood de grote gelijkmaker. Maar wanneer Delvoye met zijn beproefde aanpak op dit terrein aan de slag gaat, gebeurt er toch iets anders. Er valt hier sowieso minder te lachen. Dat is omdat, zolang we het over de mond en de pot hebben, het over het plezier gaat. En de organen en de werking van het spijsverteringsstelsel zijn (nog) niet sexueel gedifferentieerd. Wanneer we het daarentegen hebben over het oog en over de dood, dan gaat het over het geslachtsverschil en het verlangen. Het is zeker zo dat de verlangende blik het hele lichaam in het spel betreft, voorbij het genitale, dat de ware liefde het verschil vergeet tussen bijten en kussen, en alle lichaamsdelen en openingen even aantrekkelijk vindt. Maar dat heft het fundamentele verschil tussen gulzigheid en begeerte, en tussen man en vrouw, niet weer op.

*Outstanding* in het oeuvre van Delvoye zijn de radiografieën, vanaf 2000. Het meest bekend zijn de opnames van intiem verkeer van koppels. Het gaat er in deze reeks niet om, door een lichaam te kijken om de binnenkant – de harde pit, het geraamte, het toekomstige skelet – te zien, en de dood te voorspellen. Het gaat niet om een eenvoudig *memento mori*. De beelden tonen immers telkens een of andere vorm van penetratie, dus een ontmoeting, dus een momentopname. Men ziet niet door het vlees heen een skelet, maar ziet anonieme geraamtes – *Elkerlyc*, elkeen – de liefde bedrijven. Het verlangen reikt ver, zo blijkt, zelfs tot over de dood heen. Niet de ziel maar het verlangen is onsterfelijk. Wanneer ze verlangen, nippen de levenden aan het eeuwige. Delvoye heeft deze betekeniscluster zeker niet ontdekt. Zijn radiografieën sluiten aan bij een lange beeldtraditie, die begint bij de middeleeuwse dodendans en de klassieke vanitasvoorstellingen van enkele Duitse renaissancekunstenaars – Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien, Niklaus Deutsch – en die opnieuw opgenomen is door laatromantische en moderne kunstenaars als Edvard Munch, Otto Dix, Alfred Kubin. Al deze beelden tonen hoe een moraliserend, stichtelijk motief omslaat en zichzelf begint tegen te spreken. Het doodsbesef tempert het verlangen niet. De begeerte, hoe anoniem en dwaas ze iemand ook maakt, wint altijd.

Delvoye heeft niet enkel radiografieën gemaakt van fellatio's, maar ook van het bekken en de onderbuik, van de gang van de darmen en van anale penetratie. Ook van sommige objecten, en zelfs van ratten die de kruisgang van Jezus naspelen (*Viae crucis*, 2006). Hij exposeert de radiografieën als zelfstandige werken, maar maakt er ook composities mee, doorgaans in de vorm van gotische glasramen, soms op kamergrootte, soms ingepast in schaalmodellen van gotische gebouwen. Het gebruik van de vorm van het kerkraam versterkt vanzelfsprekend de referentie naar de oorsprong van de beeldcluster. Maar de composities resoneren ook met meer recente en hedendaagse kunst. Meest direct allicht met de glasraamachtige fotocomposities van Gilbert & George, die een vergelijkbare decoratieve opbouw hebben, met gescheiden beeldvlakken, veel gebruik van symmetrie, spiegeling, frontaliteit, enzovoort. Maar ook inhoudelijk zijn er parallellen. Gilbert & George monumentaliseren

in hun composities eveneens intieme voorstellingen en scatologische elementen die ze dan wel, net zoals in de glasramen van Delvoye, binnen de sfeer van het verlangen trekken, en esthetiseren. Er is inderdaad weinig verschil tussen de uitvergroete radiografieën van gevulde darmen en de wolken van hemelvaarttaferelen op barokke glasramen.

#### 8. Binnen de lijntjes kleuren (*Early Works, 1968–1971*)

Op elke zolder in Vlaanderen staat er wel een doos met de knutselwerkjes en de tekeningen van de kinderen uit de tijd van de kleuterklas. Dat zijn van die dingen die niemand wil weggooien, maar waar ook niemand iets kan mee doen. Ze verdwijnen tenslotte toch, wanneer de huisgenoten te oud geworden zijn of een sterfhuis moet worden leeggeruimd. Tenzij natuurlijk het kind ondertussen kunstenaar is geworden. Dan krijgen de krabbels uit de peuter- en kleutertijd immers plots een ander statuut. Ze worden retroactief potentiële getuigenissen, bewijsstukken van de artistieke aanleg en van het vroege, natuurlijke kunstenaarschap. Iedere geslaagde kunstenaar wordt immers naar zijn ‘begin’ gevraagd. Hoe is het begonnen? Wanneer weet iemand dat hij een kunstenaar is of wil worden? Wie heeft het kunstenaarschap als eerste erkend, geïnspireerd, gesteund? Wat is het ‘eerste werk’? Bij de meeste kunstenaars blijken de ‘early works’ probeersels te zijn uit hun studententijd. Delvoye, die zijn *act* van het kunstenaarschap zorgvuldig ensceneert, en die enscenering mede gebruikt als een experiment om aan te tonen hoe de kunstwereld werkt, heeft in 2002 een boek gemaakt dat dit probleem exemplarisch en met een verbluffende duidelijkheid oplost. Hij heeft zijn collectie kleutertekeningen van de zolder gehaald, en op groot formaat en in *full color* uitgegeven onder de titel *Early Works 1986–1971*. In een van de interviews met Brams en Pültau<sup>3</sup> vertelt Delvoye dat zijn tekentalent reeds in de kleuterklas erkend werd, en dat al zijn klasgenootjes hem vroegen om in hun albums te tekenen ‘omdat hij zo goed konijntjes kon tekenen.’ Maar daar gaat het vanzelfsprekend niet om. Het gaat hier niet om de artistieke kwaliteit van de tekeningen zelf – die iemand zeker echt mooi kan vinden. Het boek is een statement en is, als dusdanig, nu een zelfstandig deel van het ‘oeuvre’ van Delvoye. Op de omslag staat trouwens geen kindertekening maar een anuskus afgedrukt, en op de rug de vork, met de tanden geplooid tot een handje dat de middenvinger opsteekt. In latere catalogi reproduceert Delvoye dan ook niet enkel de kleutertekeningen, maar ook pagina’s uit de publicatie waarin ze zijn opgenomen.

Met zijn *Early Works* geeft Delvoye een term uit de kunstgeschiedenis die dient om een artistiek oeuvre te periodiseren en van een begin te voorzien om latere ‘ontwikkelingen’ te duiden, een nieuwe invulling: het prille moment waarop ieder kind (nog) kunstenaar is, en tegelijk geniaal en banaal tekent. In de bijschriften worden de meer dan 250 tekeningen en collages geheel volgens de regels van de kunstwetenschap beschreven – formaat, papier en tekentechniek, signatuur, datering; de verzameling is netjes, quasi per dag, geordend volgens een periodisering die gebaseerd is op de kleuterjuffen bij wie Delvoye zijn korte broekjes heeft versleten. Op iedere tekening wordt ook het respectieve aandeel van de juf en van kleine Wim zelve in de creatie aangeduid. Bladerend door de honderden tekeningen ontdekt men gaandeweg een vast scenario: de juf tekent de contouren of kiest de tekening uit het kleurboek, de kinderen moeten dan binnen de lijntjes kleuren en plakken. Uit de *Early Works* blijkt niet zozeer dat de kleine Wim Delvoye een bijzonder begenadigd tekenaar was en als kunstenaar geboren is, maar veeleer dat hij er niet in slaagde mooi binnen de lijntjes te kleuren. Waaruit natuurlijk blijkt dat hij – zij het in een andere zin – van bij de geboorte toch al een rebelse kunstenaar was. Wie laatst lacht wint altijd.

#### 9. Gedraaide kunst

Iets ‘een draai geven’ betekent ‘iets een andere richting uitsturen’. Maar in het dialect van West-Vlaanderen, waar Delvoye vandaan komt, betekent ‘een draai’ ook: een oplawaai. *Iemand* een draai geven betekent dan: iemand een ‘smete’ geven, iemand in het gezicht slaan. Dat is het principe van een meer recente, grote reeks nieuwe werken van Delvoye die alle een klassieke sculptuur ‘een draai verkopen’. Het principe wordt treffend geprefigureerd in *Asterix en de lauwerkrans van Caesar* van Goscinny & Uderzo, namelijk in de passage waarin Asterix en Obelix, die als slaven verkocht willen worden door de kwaliteitshandelaar Tifanus, op de markt op het podium moeten met de rest van diens handelswaar. De Griekse kwaliteitsslaven poseren in de houding van klassieke sculpturen: op hun minachtende opmerking dat Asterix en zijn vriend toch maar ‘prullaria’ zijn – men zou nu zeggen: lage cultuur – geeft Asterix de slaaf die poseert als de *Discuswerper* van Myron een oplawaai. Hij geeft hem een ‘draai’. Dat is wat Delvoye doet met een reeks sculpturen, soms klassieke beelden uit de hoge cultuur, soms kitsch. Onder andere, net zoals bij Asterix, met de *Discobolos* (2006), en met de *Piëta* van Michelangelo. Die beelden scannen, er op de computer 3D-modellen van vervaardigen, om die dan te manipuleren en te vervormen, ze in brons of zilver te gieten en zo terug in de wereld zetten, soms als schaalmodel, soms levensgroot, is oneerbiedig.

Een apart geval evenwel is een bijzondere sculptuur, die geen origineel heeft en die ook niet telkens opnieuw een thema interpreteert, maar altijd in de eerste plaats een exemplaar is van een soort: een crucifix of kruisbeeld. *Crossing Crucifixes*: wat gebeurt er wanneer men niet Jezus maar kruisbeelden kruisigt? Het frappeert hoe de formele operatie die Delvoye uitvoert de betekenislijtage compenseert die het kruisbeeld heeft geleden in die lange geschiedenis van eindeloze reproducties en verkleiningen. De eenvoudigste verbuiging die Delvoye uitvoert is het kruisbeeld dichtplooien tot een ring, met het lichaam naar binnen of naar buiten. Maar hij experimenteert verder met meer complexe verwringingen, zoals de ring van Moebius, en ook door meerdere crucifixen te combineren in ringen, Moebiusringen, en tenslotte in reeksen crucifixen gemodelleerd tot fragmenten van een oneindige schroeflijn, en tot gesloten, in zichzelf draaiende Pretzel-vormen – die bovendien nog eens opengetrokken of platgedrukt kunnen worden. Al deze beelden zijn bijzonder complex, en kunnen enkel met behulp van gesofisticeerde computertekenprogramma's gemaakt worden. Het is echter fascinerend te zien hoe, wanneer Delvoye die ontwerpen weer omzet in zijn ambachtelijke tekeningen, schaduwen toevoegt, de sculpturen een schaal en ruimtelijkheid geeft door een stadsomgeving te suggereren, de kringelende crucifixen – alleen nog maar op papier – een monumentaliteit krijgen die de banaliteit van de ‘rechte’ kruisbeelden doet vergeten. Delvoye maakt zo de cirkel rond: het quasi-systematisch toepassen van de formele vervlechtingprincipes die van oudsher gebruikt worden in de sierkunsten – waar betekenisvolle motieven duizenden jaren lang herhaald en geabstraheerd werden tot ze uiteindelijk louter decoratieve figuren zijn geworden – blijkt hier afgezwakte, krachteloos geworden figuratieve voorstellingen op geheel onverwachte wijze weer tot leven te brengen. Het wordt overduidelijk wanneer de gekruiste crucifixen uitgevoerd worden als sculptuur: ze horen thuis in een kerk, niet in een museum.

#### 10. The sky is the limit<sup>4</sup>

Denise Scott Brown heeft verteld dat zij en haar kompaan Robert Venturi in de late jaren zestig het spelletje: ‘I can like something worse than you can like’ speelden. In de Architectural Association School of Architecture, waar ze toen les gaf, werden de voorwerpen die hiervoor gebruikt werden ‘gothic’ genoemd. Van de gotiek die, zoals zijn naam het zelf zegt, een barbaarse bouwstijl was die voorafging aan de klassieke, edele kunst en architectuur, tot de 19e-eeuwse ‘gothic’, en de ‘Goths’-subcultuur van vandaag: gotiek was, en is opnieuw, een soort scheldnaam. Het is allicht niet toevallig dat Delvoye, wanneer hij tegen het heersende eclectisme en de anti-esthetiek, de schoonheid en

zuiverheid van een stijl kiest en verdedigt, daarbij over de ‘klassieke’ kunst heen springt tot bij de gotiek. Er zijn immers gedurende de laatste decennia reeds tal van klassiek georiënteerde richtingen en projecten geweest in de kunst en de architectuur, waaronder een aantal zeer defensief en conservatief ingesteld waren. Delvoye wil zeker niet in dat vaarwater terechtkomen. Door de gotiek te verdedigen – niet als traditie, niet als maatschappelijk project, maar als een *interessante stijl* – gaat hij direct alleen staan, weliswaar met Denise Scott Brown als bondgenoot.

Delvoye heeft *full scale* ‘gotische’ versies gemaakt van kraanwagens, cementwagens, vrachtwagens, bulldozers. Functionele, industriële machines, die niet versierd *mogen* worden, ‘vergeestelijken’ en lossen zo op in een uiterst gedetailleerd model, waarbij de omtrekken, de geleding van de delen en het silhouet van de machine wel werkelijkheidsgetrouw zijn, maar binnen dat model toch niet de machine wordt voorgesteld maar de eigen logica van het grafisch systeem, die er zich vrij en geheel ontplooit. Zoals een schilderij van Arcimboldo herkenbaar een gelaat voorstelt, maar overduidelijk gemaakt is van groenten en fruit, en de vruchten en groenten het beeld overnemen, zo blijft de sculptuur van Delvoye een cementwagen, maar ziet men eerst en vooral de ‘stof’ waarvan hij gemaakt is: woekerende, roestige gotiek. *De gotiek als materiaal*.

De gotiek is een systeem van geheel gearticuleerde, consequente, regelmatige verdeling en organisatie van ruimte, die zich eindeloos kan ontplooiën en elke plaats duidelijk bepaalt. De gotiek is de eerste architectuur die geheel ontworpen wordt, die getekend moet worden voor ze kan bestaan. De ontwerplogica legt de vorm, de plaats, de geleding, de onderlinge verhouding tussen onderdelen vast, van het kleinste detail tot de meest omvattende omtrek, volgens dezelfde eenvoudige, heldere principes. De materialiteit lost op in de structuur, de decoratie lost op in de substantie: de structuur wordt geometrie – een regelmatig spel van lijnen, en de substantie wordt immaterieel – glas, licht. Gotische architectuur is zuivere architectuur, de inhoud is niets dan de ordening zelf, het is pure constructie.

De fascinatie van Delvoye voor de gotiek geldt niet het landschap van de Franse kathedralen, en niet de wereld van de gotiek. Ze begint bij de 19e-eeuwse geïllustreerde historische overzichten en de patroonboeken, bij de bundels die de tekeningen van de oude bouwmeesters reproduceren. Ze betreft de gotiek die losgemaakt is van haar geschiedenis, die een stijl en een (dode) taal geworden is. Misschien omdat men ze, zoals elke taal, elk systeem van tekens waarvan de betekenis vergeten en verloren is, kan gebruiken als decoratie, en plezier vinden in haar intern functioneren? Het is mogelijk dat Delvoye de toren in de wereld wil zetten zoals hij een tatoeage zet op de rug van een varken. Maar zo werkt het niet. Delvoye blijft binnen de komische logica wanneer hij kraanwagens of cementmolens uitvoert in deze grondstof. Daar vloekt de gotiek, en weet de toeschouwer hoe zich gepast te amuseren. Het ligt anders wanneer Delvoye een toren maakt (vanaf 2009). De kwestie is namelijk dat de toren precies is wat hij is, en niets anders: een hedendaagse – want gemaakt van metaal, en een kunstwerk bekeken door kunstliefhebbers – gotische toren. Een toren of het model van een toren? Volgens Delvoye is de schaal 1/6, en is zijn werk het ontwerp van een toren die straks zo hoog wordt als de Eiffeltoren. Maar de zaak is dat dit niet blijkt en niet kan blijken. Het model van de toren is zelf een toren, maar altijd zoals een sacramentstoren tegelijk het model is van een torenspits en het enorm uitvergroete model van een monstrans. Een kathedraal is een juweel, een juweel een gebouw. Ga van 1/6 naar 6/6, of 12/6, en alle tekeningen blijven kloppen. In hout of goud of steen, of staal, het maakt allemaal geen verschil. De gotiek is een taal, de toren van Delvoye is een constructie van taal, het samenvallen van structuur en uitzicht, zuivere taal, en met taal op zich valt er nu eenmaal niet te lachen.

- 1        *Lacanian Ink*, 19, herfst 2001, 'Cloaca. Josefina Ayerza interviews Wim Delvoye' (<http://www.lacan.com/frameXIX7.htm>.)
- 2        Sigmund Freud, 'From the History of an Infantile Neurosis' (1918), in *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume xvii (1917–1919): An Infantile Neurosis and Other Works*, 1-124.
- 3        Koen Brams en Dirk Pültau hebben een reeks belangrijke interviews gemaakt met Wim Delvoye over het begin van zijn artistieke carrière: 'Over Opus een en min een', in *De Witte Raaf*, 140, 2009; 'Het werk der leerjaren', in *De Witte Raaf*, 146, 2010; 'Creating icons of a new tinsel', in *De Witte Raaf*, 147, 2010. ([www.dewitteraaf.be](http://www.dewitteraaf.be) – Archief)
- 4        Deze sectie herneemt na de eerste alinea het slotdeel van mijn tekst 'Gotiek als statement', eerst verschenen in *Wim Delvoye. Knockin' on Heaven's Door*, BOZAR Books/Lannoo, Brussel, 2010.