

Omtrent de lichtheid en de ernst van het project

Het werk van kunstenaars wordt traditioneel geacht in producten te resulteren. Een kunstenaar die zegt dat hij werkt, maar in werkelijkheid niets produceert, wordt zelden au sérieux genomen. De uitkomst van de artistieke arbeid moet niet noodzakelijk tastbaar, maar op zijn minst ervaarbaar zijn. Bovendien moet de uitkomst bij voorkeur 'ergens over gaan'. Kunst kan geen louter ontspannende bezigheid of therapeutische activiteit zijn. Als zingevende activiteit behoort artistiek werk zich te onderscheiden van andere werkzaamheden en op de een of andere manier verschil te maken. Een kunstenaar produceert niet alleen, maar wordt geacht met de vruchten van zijn arbeid iets 'te vertellen' of 'te betekenen'. Een artistiek oeuvre verwerft dus slechts waarde als er sprake is van een 'project', een achterliggend of overkoepelend betekenis kader. Dat kan uit zichzelf zichtbaar zijn of door de kritiek ontsluit worden. Voor de kunstproductie en haar receptie is het hoedanook onmisbaar.

Het is opmerkelijk dat men niet kan spreken over een project zonder beroep te doen op een ruimtelijke terminologie. Elk project wordt immers aangevat met een beweging. Het impliceert dat een aangenomen context wordt verlaten om vervolgens in een eigen, artificieel verband te opereren. Een project is onmiskenbaar een geconstrueerde omgeving. Men werkt namelijk niet enkel aan, maar ook steeds 'binnen' een project. Het is een domein waarbinnen de krijtlijnen van een traject worden uitgezet, mogelijke nieuwe pistes worden onderzocht of een andere finaliteit wordt omschreven. In het essay 'de eenzaamheid van het project' (2002) definieert Boris Groys een project als een middel om autonomie te verwerven, om een 'eigen leven' te leiden. Wie geen plannen heeft voor zijn leven of toekomst, wordt onvermijdelijk door dat leven opgeslokt. Elk project fungeert als een plaats van afzondering, een oord waarbinnen men weerstand biedt aan de verleiding om geleefd te worden en restloos in de wereld op te gaan. Vreemd genoeg legitimeert een project, doordat het een zekere doelmatigheid impliceert, steeds zelf het verzet dat het vereist. Een project wordt net begrepen als het gewettigde kader om zich van de wereld te onderscheiden. Zo mogen kunstenaars dan wel vaak als vreemde vogels beschouwd worden, hun eigenzinnige drijfveren fungeren als de rechtvaardiging om 'hun eigen ding' te doen.

De plaats die een project afbakt of 'afzondert' is in meerdere opzichten utopisch. Al is het een plek waar men zich met plezier kan ophouden, men kan er nooit voorgoed verblijven. De afzondering is niet definitief of compleet, ze wordt slechts gedoogd als ze iets voortbrengt; met andere woorden, als de belofte die het project inhoudt, wordt nagekomen. Anders wordt het als doelloos, en dus escapistisch, romantisch of zelfs pathetisch afgedaan. Er komt steeds een moment waarop een balans wordt opgemaakt. Uiteindelijk zal een oeuvre het leven in eenzaamheid moeten rechtvaardigen. Het artistieke project komt finaal de wereld toe en de erkenning van zijn legitimiteit veronderstelt dat het geleverde werk publiek gemaakt wordt. Wanneer kunstenaars stellen dat ze pas in het isolement van hun werk een gevoel van een absolute vrijheid genieten, bezwijken ze voor de feitelijke utopie van ieder project: de belofte van vrijheid. Niet alleen de eenzaamheid, maar ook de vrijheid van het project wordt maatschappelijk gesanctioneerd.

De gehele economie van compensatie en afweging verbergt de werkelijke inzet van het artistieke project: het is een plaats van opgeschorte bestemming. Er is geen aankomst op de plaats die wordt omschreven. Het is als een open vraag aan de wereld die zich gedurig herhaalt. Wat het aanreikt, is een parcours dat zichzelf bestendigt. In die zin levert het project een actualisering van het begrip utopie. Het is geen oord dat ooit bereikt wordt maar een erratisch domein dat voortdurend wordt heraangelegd en doorlopen. De artificiële ruimte van het project verwerft betekenis in haar hoedanigheid als 'werkplaats'. Enkel in en door het werk ontspint zich een artistiek parcours. De producten van de kunst komen terecht in een wereld waaruit ze zin moeten putten, maar die ze nooit bij machte zijn te verenigen of duurzaam met betekenis te bevruchten. De eigen betekenis van het artistieke project ligt in zijn vermogen om van 'het werk' een mogelijke plaats van wederkerige zingeving te maken.

Guy Châtel & Wouter Davidts

Toen de schilder Koen van den Broek door *Janus* werd uitgenodigd voor een dubbelinterview, koos hij de stedenbouwkundige en architect Luc Deleu als gesprekspartner. Voorbij het evidente verschil in het medium dat elk van hen hanteert, gingen Guy Châtel en Wouter Davidts na hoe zich gelijkenissen en verschillen aftekenen in de wijze waarop hun werk opereert en betekenis verwerft.

GC-WD: Maquettes, plannen of tekeningen laten zich zelden lezen als autonome eindproducten. Ze verwijzen immers steeds naar een achterliggend project. Bij schilderijen ligt dat natuurlijk anders. Elk schilderij lijkt een eigen finaliteit op te eisen. Kan je met het medium schilderkunst ook een project zichtbaar maken?

KvdB: Ik denk dat er waarschijnlijk niet onmiddellijk een project in mijn werk kan worden afgelezen. Voor mezelf ergens wel, maar wellicht niet voor de toeschouwer. Mijn werk vertrekt van een registratie van de wereld. Ik heb steeds een camera bij de hand en fotografeer de dingen en de plaatsen die mij aanspreken. Uit de talrijke foto's selecteer ik dan een aantal specifieke beelden om die te vertalen naar mijn schilderijen. Zowel het fotograferen als de latere selectie gebeurt op een zeer persoonlijke basis. Vanaf het moment dat ik begin te schilderen, laat ik dit nochtans achterwege. Dan probeer ik me alleen te verhouden tot de schilderkunst als discipline en als geschiedenis.

GC-WD: Wat bepaalt dan de selectie van die beelden? Je schildert dikwijls architecturale of ruimtelijke situaties, plaatsen die tonen hoe bepaalde zones afgebakend worden. Je lijkt daarbij een voorkeur te hebben voor elementen die het bewegen in de stad dicteren en reguleren: signalisatie, stoepranden en dergelijke. Wil je over deze elementen een uitspraak doen?

KvdB : In mijn werk tracht ik steeds een puur beeld te bereiken, door middel van compositie, beeld, kleur en ruimte. Ik kies doorgaans plaatsen die zich in een beeld laten abstraheren. Het gaat inderdaad vaak om zeer concrete gegevens zoals de randen van een trottoir of een gevel. Dergelijke elementen bezitten op zich een graad van abstractie omdat de herkenningspunten minimaal zijn. Het beeld mag geen anekdotiek vertonen. Daarom laat ik ook nooit mensen in mijn doeken verschijnen. Een personage op een doek gaat een directe relatie aan met de toeschouwer. Ik tracht een dergelijk herkenningspunt precies te vermijden. Ik wil geen specifieke toegang tot mijn schilderijen aangeven maar integendeel de situatie helemaal opentrekken. Ik wil het hebben over compositie en perspectief, over de ruimte in het schilderij. Ik zou ook nooit zomaar een bos of een landschap schilderen, omdat daar voor mij geen dynamiek in zit. Ik denk dat ik door de keuze van dit soort beelden voor mezelf een alibi heb gevonden om te schilderen, om me te verhouden tot de last van de geschiedenis.

GC-WD: Als je over je werk spreekt in termen van alibi, reduceer je jouw werk dan niet tot een interessante bezigheid of louter tot een 'maken' waarvoor je enkel een legitieme aanleiding zoekt? Je kan er toch niet omheen dat de betekenis van beelden verder gaat dan wat verbonden is met hun productie; dat ze,

eenmaal afgewerkt, beginnen te vertellen. Is het niet gevaarlijk om daar geen rekening mee te houden? Blijven beelden wat ze willen zijn?

KvdB: Ik denk dat wel, beelden staan op zichzelf. Maar de term alibi is wellicht misplaatst. Ik zie het eerder als een mogelijkheid om een eigen weg in te slaan binnen de schilderkunst. Ik denk dat ik met de beelden eerder een soort houding van leegte wil bereiken. Er is niets zo leeg als een border. Het bestaat alleen uit een paar vlakken en een aantal lijnen. Dit leidt dan tot de leegte van het beeld zelf, en tot de leegte die in de afstand van het beeld zit. Dit maakt een volledig beeld, een uitgebalanceerde leegte waarin enkel het essentiële aanwezig is. Wat ik doe is op dat gebied heel functioneel. Ik wil geen enkel statement doen op politiek, maatschappelijk of sociaal vlak.

GC-WD: Je kan dat misschien willen, maar de werken doen dat toch. Neem nu het werk *Cohesion* (2000), waarin je een plek in de Bronx afbeeldt. Dat is toch een behoorlijk beladen plek. Dan kan je toch niet vermijden dat die beladenheid in de lectuur van het werk naar boven komt. Doet het werk dan uitspraken ondanks jezelf?

KvdB: De Bronx oefenen op mij een grote esthetische aantrekkingskracht uit. Een huis dat vervallen is en in stukken is geslagen, is dikwijls esthetischer dan een afgelijnd flatgebouw in Manhattan. Het is me niet te doen om de dingen een extra geladenheid -die van de destructie bijvoorbeeld- mee te geven. Dit geldt ook voor de woestijnlandschappen die ik heb geschilderd, zoals het werk *Ghost Truck* (1999). Op het eerste gezicht lijkt het misschien alsof ik in dit werk een idealistisch beeld ophang van de *American Dream*. Maar door die oude truck in het landschap neer te zetten als een soort playmobil, laat ik die zwaarte dan net weer kantelen. De esthetiek van het kapotte, van het gebruikte fascineert me wel. Maar ik beseef wel dat het gevaarlijk is om ermee te spelen, omdat het allemaal snel pathetisch kan worden. Daarom wil ik afstand nemen, ik wil het kunstmatig houden, zodat de pathetiek niet verschijnt. Die mag misschien wel in de keuze van de beelden schuilen maar in de wijze waarop het beeld naar het doek wordt vertaald, moet ze volledig oplossen. Dat is alvast wat ik probeer te doen. Van de oorspronkelijke esthetiek mag er slechts een artificiële constructie overblijven waaruit de zwaarte is verdwenen.

GC-WD: Hoe zou je de volledigheid waarover je het daarnet had, nader omschrijven? Heeft het te maken met het vinden van zoiets als een oplossing voor het probleem dat het schilderij stelt?

KvdB: Wat ik bedoel met volledigheid is het vinden van de schraalheid van het schilderij. In het begrip gaan twee woorden schuil: vol en ledig. Een schilderij moet heel leeg zijn, het moet zich beperken tot wat essentieel is. Als alles dan exact samenvalt, is het volledig.

DL: Ik interpreteer dat zo: je schildert tot je op een bepaald moment kan zeggen: "nu is het af." En dat is een magisch moment. Je weet dat je het verknoeit als je er nog iets aan doet.

GC-WD: Van een schilderij kan je wellicht stellen dat het 'af' is. Maar van een project als de onaangepaste stad lijkt dit niet zo eenvoudig. Als je de onaangepaste stad begrijpt als een poging om de stedelijke complexiteit te bevatten, is het dan geen illusie te denken dat het ooit kan afgewerkt worden? De complexiteit reveleert zich immers gaandeweg, naarmate het inzicht verruimt.

DL: Ik kan niet zeggen: "morgen zal ik VIP-city afmaken." Ik denk wel dat de onaangepaste stad op een gegeven moment 'af' zal zijn en dat het zeer belangrijk is dat ik dat moment dan herken. Alleen heb ik dat eigenlijk niet zelf in de hand. Het is een ding dat ten dele zichzelf stuurt. Het is zoals Panamarenko ooit vertelde: "ik zit daar thuis te prullen, en ineens gebeurt er iets." Je kan eigenlijk nooit precies voorspellen hoe het loopt.

GC-WD: Riskeer je niet om met een dergelijke uitspraak onrecht te doen aan de intellectuele ambitie die aan de basis ligt van de onaangepaste stad? Het is toch een project met een brede discursieve uitbouw?

LD: In zekere zin wel. Maar de kwaliteit van het gehele project zit niet enkel in de intellectuele of de materiële arbeid die aan de documenten is besteed en die je er misschien kunt aan aflezen. Het belang ervan zit bovenal in de concentratie die je opbrengt, in het onderzoek dat je voert. Ik kan dat niet onmiddellijk uitleggen.

GC-WD: Koen, kan je over jouw werk ook spreken van een concrete vorm van onderzoek? Riskeert jouw werk niet eerder uit te lopen op een onderneming die enkel esthetiek nastreeft en eventueel ook reveleert?

KvdB: Het gaat natuurlijk ergens over esthetiek. Ik zie niet in wat daar mis aan is. Esthetiek is op zich een relevant onderwerp van onderzoek. Maar ik zie het meer als een relatief gegeven, iets wat ik meeneem in mijn werk zonder het daarom als uitgangspunt te nemen. De schilderkunst zelf is het onderwerp en de vorm van mijn onderzoek. Dat onderzoek mag op zich wel elitair zijn, van de maatschappij afgezonderd, dat stelt voor mij geen probleem. Als schilder kan je op een volstrekt legitieme manier aan particulier onderzoek doen, afgescheiden van de wereld. In mijn atelier kan ik doen wat ik wil. Maar vreemd genoeg voel ik tegelijk het gewicht van een verantwoordelijkheid. Als ik mijn atelier binnenstap, heb ik drempelvrees. Het is vandaag niet zo evident om als kunstenaar een penseel te pakken en te schilderen. Dat is trouwens nog geëscaleerd sinds de schilderkunst in de Documenta X van Catherine David als een gedateerde discipline is afgeschreven. 'Schilder' is bijna een scheldwoord geworden. In België krijg ik daar haast dagelijks kritiek op, terwijl dit niet het geval is in London of New York. In het buitenland word je niet onmiddellijk gestigmatiseerd als schilder, maar erkend als iemand die met beelden werkt.

GC-WD: Het is merkwaardig hoe je het verlangen naar artistiek onderzoek koppelt aan de notie van vrijheid. Als kunstenaar kan je inderdaad met het volste recht de vrijheid opeisen om je eigen 'onderzoek' vorm te geven. Maar aanvaard je dan ook niet meteen de verplichting dat je iets te vertellen moet hebben? Als je het woord neemt, moet je toch ook iets zeggen. In welke mate kan je dan nog spreken van 'vrijheid'?

LD : Ik vind dat je in volle vrijheid beelden moet kunnen maken, zonder dat iemand zich daarmee bemoeit. Doordat je je als schilder kan terugtrekken in het schilderij, maak je je als persoon volledig vrij. Ik denk dat dit de bijzondere kwaliteit is van de schilderkunst en dat ze daarom nog altijd blijft voortbestaan. Iedere kunstenaar wil iets zeggen en op een bepaalde manier communiceren met een publiek. In mijn ogen bevat het medium schilderkunst weinig ruis. Schilderijen zijn objecten die bestemd zijn om tot iets te dienen: om boven een kast op de muur te hangen, om te laten zien wat een goede smaak je hebt, om te decoreren, of omdat je iets wilt vertellen. Schilderijen zijn van nature uit geïsoleerd uit de maatschappij. Een schilderij bakent een eigen gebied af. Met een schilderij val je niemand lastig, je doet er niemand pijn mee, bij wijze van spreken. Zeker niet in een tentoonstelling. Iemand die beslist om naar een expositie te gaan, weet immers op voorhand dat hij er geschokeerd kan worden. In de openbare ruimte daarentegen liggen de zaken anders. Van zodra je in het stadsbeeld ingrijpt, kan je je niet langer distanciëren, of vrijblijvend te werk gaan. En dit geldt zowel voor kunst- als architectuurprojecten. Vanaf het moment dat je werkt in de publieke ruimte, gaat de omgeving je werk mee bepalen, stroomlijnen en vormgeven. Dan is de vrijheid aan beperkingen onderhevig.

GC-WD: Is het zinnig om die beperkingen die je in mindere mate hebt op de schilderkunst maar die zeer effectief zijn op architectuur, alleen als contraproductief te zien?

DL: Ik heb het helemaal niet zo bedoeld. Ik denk dat je uiteindelijk kiest voor die beperkingen die je goed liggen, omdat je nu eenmaal niet zonder beperkingen kan werken. Volledige vrijheid is onwerkbaar. Je kan niet naar alle kanten tegelijkertijd werken.

GC-WD: Luc, neem je niet enigszins een dubbelzinnige positie in? Enerzijds leg je zelf sterk de klemtoon op artistieke vrijheid, terwijl je anderzijds ook belang lijkt te hechten aan de restricties die de realiteit van een concrete omgeving met zich meebrengt? Dat lijkt paradoxaal voor iemand die zijn oeuvre zo instrumenteel opbouwt. Hoe verhoudt de onaangepaste stad zich tot dat vrijheidsverlangen?

LD: Als ik mij terugtrek in mijn bureau om te werken aan VIP-city, dan voel ik mij inderdaad vrij, onbekommerd en licht als een veertje. Het project is totaal compromisloos. In tegenstelling tot concrete architectuurprojecten, wordt dit werk volledig binnen de private context van mijn bureau ontwikkeld. Dat betekent dat ik er tegenover niemand verantwoording over moet afleggen. Maar ik ben er me goed van bewust dat mijn werk in dat opzicht steeds een zekere dubbelheid heeft gehad. Ik heb mezelf niet tot kunstenaar uitgeroepen, dat hebben anderen gedaan. Dat ik gebruik gemaakt heb van de mogelijkheden die het kunstcircuit te bieden heeft, zal waarschijnlijk veel te maken hebben met het feit dat ik die wereld in het begin goed aanvoelde. Ik voelde dat ze veel vrijer en ontvankelijker was dan de architectuurwereld. Het was wellicht enigszins naïef, maar ik had het gevoel dat ik daar mijn ding kwijt kon. Ik besepte wel snel dat tentoonstellingen een eigen dynamiek en wetmatigheid hebben, maar ik heb nooit het gevoel gehad dat ik compromissen moest sluiten om daar te opereren.

GC-WD: Wat kan die vrijheid nog betekenen als je voortdurend naar publieksmomenten toewerkt? In welke mate beschouw je het regelmatig exposeren van de voorlopige resultaten van de onaangepaste stad als een toegeving?

LD: Ik blijf erbij dat De onaangepaste stad totaal compromisloos is. De situatie is bijvoorbeeld veel delicates voor de schouw die ik in München heb ontworpen. Het is een verluchtingsschouw voor een autotunnel. Ik beschouw dit helemaal niet als kunst. In München zien ze dat wel als kunst, als artistieke vormgeving van een schouw. Voor mij gaat het alleen om het oplossen van een probleem. Ik heb de opdracht gekregen omdat ik voorstelde om het ding naast een bestaande toren te plaatsen, omdat het op die manier in een compositie komt te staan met een ander gebouw, en waarschijnlijk ook omdat ik meteen heb voorgesteld om er alle antennes van de hulpdiensten op te monteren. Dat vonden ze natuurlijk fantastisch. Maar ik was er me van bewust dat ik goed moest uitkijken, omdat ik daar in een woonomgeving aan de slag ging. Je trapt snel in de val van de esthetisering: schoonheid verschoont nu eenmaal. En in die zin zijn er misschien toch soms toegevingen in een project als de onaangepaste stad. Ik kan het niet nalaten om de dingen voor mezelf 'schoon' te maken, om het project te documenteren met uitgepuurde tekeningen en gladde maquettes. Op die manier kan het dan in de lobby van een bank getoond worden zonder dat ze zich daar vragen bij stellen. Maar uiteindelijk vind ik niet dat dit een toegeving is. Ik heb daar eigenlijk geen probleem mee. Ik blijf toch doen wat ik wil doen en wat ik graag doe. Maar ik ben me terdege bewust van de stap die ik moet zetten tussen mijn atelier en de publieke ruimte en dat heeft vooral met het realiteitsgehalte van de dingen te maken. Laat me daarvoor verwijzen naar ouder werk van mij, met name de Voorstellen die ik in de jaren '70 heb uitgeschreven. Velen ervoeren die voorstellen als onnozel of irritant, zelfs provocerend. Voor mij hadden ze ook iets van aprilvissen, maar dan wel dubbelzinnig opgevat. Ik meende ze heel ernstig maar ik wou ze formuleren als een grap. In hun paradoxale formulering zocht ik naar een lichtheid. Ik begreep dan ook niet goed waarom er zoveel drukte om gemaakt werd. Mijn reactie was: "waar maak je je nu druk in, het zijn toch maar voorstellen." Het bouwen van die schouw in München is vanzelfsprekend totaal anders. Het kan helemaal niet meer begrepen worden als een vrijblijvend voorstel. Dat is pure, harde realiteit. Je moet daar maar willen wonen, naast een schouw die voortdurend dioxine de lucht inblaast en bovendien vol staat met gsm-antennes. Eigenlijk zou je dan de opdracht kunnen herformuleren en de vraag stellen of het wel een goed idee is om een autotunnel van 4km lang te bouwen. Maar niet elke opdracht laat het toe om op die manier radicaal in vraag gesteld te worden. Het toont wel aan dat je voor jezelf ruimte moet maken voor authentiek en fundamenteel werk. Als ik nu met VIP-city bezig ben, loopt dat totaal anders. Ik tracht de dingen op een andere manier af te wegen. Ook hier gaat het over voorstellen; hun realiteit zit alleen in de tekeningen en de maquettes. De meer fundamentele vraagstelling waarvoor je in de concrete opdracht geen ruimte krijgt, formuleer je dan in dat ander kader dat je voor jezelf uitzet.

GC-WD: Maar in de onaangepaste stad concentreer je ook een groot deel van het autoverkeer in een tunnel.

LD: Ja, ik maak ook tunnels maar als dit werk ooit wordt uitgevoerd, zullen de auto's al lang geen uitlaatgassen meer produceren.

GC-WD: Het concrete gegeven van een omgeving dwingt je tot een aantal standpunten en beslissingen over zaken die open blijven als je in een meer theoretische context werkt.

DL: Eigenlijk is het veel erger dan dat. Ik heb me laten leiden door mijn enthousiasme voor de situatie in München, voor het vormgeven van die schouw. Ik denk nu dat ik daar een aantal standpunten had kunnen innemen die de opdracht in vraag stelden maar dat ik dat toen niet heb ingezien.

GC-WD: Is de vrijheid die je ervaart in het werk aan de onaangepaste stad uiteindelijk niet bedrieglijk? Op het moment dat je een ingreep moet doen in de reële stedelijke omgeving, komt een ander soort vragen aan de oppervlakte; vragen die wegens het eerder abstracte karakter van de onaangepaste stad in die context bedekt blijven.

DL: Op zijn meest negatieve kant gezien, is dat zo. Ik loop op een koord en soms val ik er af. Maar ik denk eigenlijk dat het verschil op zich niet zo groot is. Het is alleen zo dat de omstandigheden ervoor zorgen dat sommige dingen jou ontsnappen en dat je dat dan in ander werk moet kunnen rechtzetten. Misschien lijkt het niet altijd zo maar algemeen gesproken moet ik toch zeggen dat ik steeds met beide voeten op de grond sta: zowel in het werken aan de onaangepaste stad, als bij concrete architectuurprojecten. Ik denk dat ik eigenlijk een zeer pragmatische denkwereld heb. Het voordeel van een architect is dat hij nooit van een wit doek moet starten. Hij kan altijd op zijn minst de grenzen van het terrein uittekenen. De openbare ruimte werkt zowel beperkend als stimulerend.

GC-WD: Is het niet evenzeer een illusie te denken dat de schilderkunst start bij het witte doek? In de schilderkunst kan je toch ook niet spreken van totale vrijheid. Je kan toch niet stellen dat het museum, omdat je ervoor kan kiezen om er al dan niet binnen te gaan, kunstenaars de vrijheid geeft om er te doen wat ze willen. Het is toch net zo goed een reële context met eigen wetmatigheden; een 'publieke ruimte' waarbinnen de kunst uiteindelijk nooit vrijblijvend uitspraken doet of kan doen. Neem nu jouw werk Koen: je produceert naar eigen zeggen 'beelden.' Wat maakt jouw beelden zo verschillend van de beelden waarmee we elke dag in de media worden bestookt? Dat ze geschilderd zijn?

KvdB: Ik ben op zoek naar zoiets als het stilleggen van het beeld. Het effect dat Baudrillard beschrijft: je gaat op Fifth Avenue staan en vanaf het moment dat je door de camera kijkt, staat heel New York stil. Dan ben je ergens anders en het beeld spreekt dan op zich. Dat vind ik precies interessant. Dat is ook de reden waarom film en televisie mij interesseren. Ze stellen een afstand in en de betrokkenheid vervalst.

LD: Ik tracht integendeel net achter het beeld te kijken. Ik ben eerder geïnteresseerd in de wijze waarop er geregistreerd wordt dan in wat er feitelijk getoond wordt. Dat gaat soms heel ver. Als ik niet kan slapen, zap ik: ik kijk dan naar het nieuws op verschillende zenders. Het is onwaarschijnlijk hoe dat werkt. De nieuwsgaring wordt volgens mij georganiseerd door gespecialiseerde reisbureau's. Ik vermoed dat de journalisten allemaal samen op een chartervlucht worden gezet, en voor dezelfde prijs een kogelvrije vest

en mappen met documentatie krijgen. Ter plaatse worden ze met de bus gezamenlijk naar eenzelfde plek gebracht. De Nederlandse journalist, de reporter van VRT en die van VTM doen allemaal hun ding op dezelfde plaats. Je vraagt je af waarom ze er allemaal zonedig naartoe moeten gaan.

KvdB: Ja, er blijft alleen spektakel over. Charif Benhelima heeft me verteld dat de mensen in Harlem op 11 september op straat kwamen in een soort onbeschrijflijke euforie. Ze stonden daar op straat te springen; er waren er zelfs die aan het zingen waren. Die mensen zagen de crash alleen op televisie en de betrokkenheid tot de realiteit verandert daardoor compleet. Er is geen realiteit meer, alles wordt virtueel. Ik denk dat het belangrijk is om beelden te maken die aan die logica ontsnappen.

GC-WD: De regie van televisiebeelden is er een van versnelling, opstapeling. Jij trekt een ontelbaar aantal foto's; het productieproces dat aan het schilderen voorafgaat is er bij jou ook een van opstapeling. En toch spreek je van stilstand. Hoe wil je je verhouden tot die hoeveelheid aan beelden?

KvdB: Ik maak een selectie; ik kies uiteindelijk één foto om die dan te schilderen. Dat beeld kan dan stilstaan omdat ik tegelijk beslis om niet meer naar de andere beelden te kijken.

GC-WD: In welke mate gaat jouw werk dan verder dan de vakkundige registratie van een plek of een situatie die je aanspreekt en die je vervolgens via een beeld terugschenkt. Wat biedt het schilderij meer dan die teruggave? Wat gebeurt er tussen het registreren en het schilderen?

KvdB: Ik begin met een fotografische registratie van een plek, hetgeen vaak berust op een persoonsgebonden interesse voor de korrel, de kleur, of eender wat die plek voor mij bijzonder maakt. Vervolgens komt dan de vertaling naar een schilderij. Dan ben ik bezig binnen het veld van de schilderkunst. Voor mij zijn dat twee aparte processen. Vanaf het moment dat ik mijn registratie transponeer op het doek, ben ik bezig met schilderkunst, met geschiedenis. Daarbij probeer ik wel in mijn schilderijen steeds een vorm van spanning te steken, een spanning die bij de oorspronkelijke ervaring behoorde maar die dus nu schilderijmatig getransformeerd wordt. Vreemd genoeg slaag ik er zelden in om spannende foto's in België te nemen. De meeste foto's heb ik in de States genomen. Er wordt daar meer kleur toegelaten; de contrasten zijn er scherper. De stoep kan er knalrood zijn. De situaties die je daar aantreft, zijn vaak ook veel luchtiger, opener, ruimtelijker. En dat brengt een zekere afstand met zich mee. Het is die afstand waar ik affiniteit mee heb, en die ik vervolgens ook in mijn beelden tracht te bereiken. Die beslissing is - denk ik - heel duidelijk afleesbaar in mijn werk.

GC-WD: In welke mate dragen jouw 'vertaalde' beelden van de werkelijkheid bij tot de perceptie van de werkelijkheid? Je hebt de Twin Towers geschilderd; Gordon Matta-Clark heeft ze in 1974, toen ze pas opgeleverd waren, gefotografeerd; vandaag worden er talloze prentenboeken gemaakt met die torens. Hoe onderscheidt jouw beeld zich precies van andere beelden die dezelfde gebouwen tonen: van die van Matta-Clark en van de massa aan beelden die door persfotografen geproduceerd is?

KvdB: Ik denk dat elk geconstrueerd beeld een andere manier van kijken voorstelt. Je kon aan de voet van de Twins wonen en er bij wijze van spreken elke dag aan voorbijgaan zonder ooit stil te staan bij wat je zag. Dergelijk werk kan dan zin krijgen door het feit dat het je confronteert met een andere, meer geconstrueerde en meer bewuste kijk. Het is misschien te vergelijken met zo'n blue border hangt in L.A., confronteer je de mensen met de stoepranden die onvermijdelijk een deel van hun leven reguleren. Mijn werk is in zekere zin realistisch. Ik wil juist dat register bespelen: het verleggen van de blik. Als de toeschouwer mijn werk als abstract ervaart, is dat voor mij geen probleem. Maar ikzelf beschouw het niet als abstract werk. Ik zet natuurlijk wel mijn kennis van het abstracte en van de compositie in. Je kan het doek ook op zijn vlakke lezen. De herkenning van de werkelijkheid die hier geselecteerd is, mag wel vervagen. Het gaat erom dat het beeld hier een zelfstandige constructie wordt. Ik herken dit ook in de foto die Matta-Clark van de Twin Towers heeft gemaakt. Het is interessant hoe het kader de torens heeft afgesneden. Daardoor wordt de lucht op de foto even belangrijk als het gebouw. De ruimte tussen de gebouwen is evenzeer het product van de architectuur als de torens zelf. Dit geeft ook een supplementaire dynamiek aan de gebouwen en de wolken die je er tussen ziet brengen het geheel in beweging.

GC-WD: Je kan die foto formeel lezen, als een beeld die een aantal dingen naast elkaar plaatst. Maar tegelijkertijd toont Matta-Clark hoe het gebouw in mekaar zit, namelijk dat het even goed een rechtstaande paal is, en dat het de geste omvat die stelt dat er twee gebouwen moeten staan, op zoveel meter van elkaar. Het beeld vertelt veel over de stad en ook over hoe die gebouwen bedacht zijn. En het is tegelijk een uitspraak over hoe die dingen gehanteerd worden, hoe ze in de ruimte geplaatst zijn en hoe ze ruimte definiëren.

Kvdb: Het gaat inderdaad niet alleen om registratie. Wanneer je iets isoleert uit zijn omgeving, dan is dat een harde keuze, een constructie en daardoor bezit het een inherente kritische dimensie. Die zit bij Matta-Clark in de observatie. Hij levert een kanttekening bij de wijze waarop we de Twin Towers kunnen ervaren. Meestal zien we enkel de torens, en niet de lucht ertussen. Luc laat de lengte van de torens werkelijk ervaren door er één plat te leggen. Matta-Clark kiest ervoor om de eigenlijke lengte van de torens niet te tonen, doordat hij ze boven en onder afsnijdt. Daardoor kan hij iets anders laten zien. In die zin is het ergens te vergelijken met mijn schilderij van de Twin Towers. Ik snijd ze ook af. Zo zien ze er uit als twee kubussen, in plaats van twee lange balken. Meteen worden de torens iets anders. Enerzijds leidt dat naar abstractie, naar een pure manier van kijken, terwijl het beeld anderzijds hyper-realistisch wil zijn. Mijn werk zinspeelt op die relatie, de spanning tussen een hyper-realiteit en het abstracte.

LD: Het is op het dak van de noordelijke WTC-toren dat ik ooit tot het idee kwam van het 'schaal en perspectief'-werk. Ik besepte dat je gebouwen kan beschouwen als elementaire objecten en dat je ze alsdusdanig kan hanteren; met andere woorden je kan ze kantelen, platleggen, enzovoort. In mijn werk is er overigens een verwantschap met sommige uitgangspunten van Matta-Clark. Hij geloofde ook in het feit dat je als architect niet per se hoeft te bouwen, dat je ook anders kan opereren, dat je voor jezelf de opdracht moet formuleren.

GC-WD: Het is altijd jouw achterliggend project geweest om architectuur vanuit een fundamenteelere invalshoek te bevragen. Daardoor wordt het opdrachtgeverschap ten dele relatief. Wanneer je als architect je project definieert los van welke externe vraag dan ook, is dat niet op zich een artistieke stellingname?

LD: Ik denk dat je in al mijn werk uiteindelijk wel ziet dat ik architect ben. Er zit een globale samenhang in de dingen die ik doe. Maar dat betekent nog niet dat ik het gevoel heb dat ik alles perfect beheers. Veel dingen worden je als bij toeval gegeven. Daardoor zie je ook dat het werk, hoe ernstig het ook wil zijn, toch ook sterk mag gerelativeerd worden. Neem nu het atelier voor de kunstenares C.C. in Ekeren. Toen ik voor het eerst naar de bouwgrond ging kijken, kreeg ik de ingeving dat het lot perfect gemaakt was voor het ontwerp van de maison d'artiste van Le Corbusier - een project dat nooit uitgevoerd is. Op een bepaalde manier heb ik een zeer goed inzicht in de schaal van de dingen en ik wist meteen dat het project daar perfect zou passen.

GC-WD: In welke mate beschouw je dat project als 'eigen' of 'persoonlijk'? Is het plagiaat -vanuit een artistiek perspectief zou dit toch ondenkbaar zijn- of tracht je de hoogmoed die achter elke artistieke daad zit te omzeilen?

LD: Ik vind het helemaal geen plagiaat, ik zeg immers altijd dat het van hem is. John Körmeling noemde het een 'conceptuele ready-made'. Ik vond gewoon dat die plek ervoor gemaakt was om er de atelierwoning van Le Corbusier neer te zetten. Mijn bijdrage is van dat gezien te hebben. Ja, en van zodra ik het geprobeerd had, wist ik dat er gewoonweg niets beters voor bedacht kon worden. Dat ontwerp valt gewoonweg niet te verbeteren. Dat is uiteindelijk ook de motivatie van het project: als je toch niets beters vindt, kan je daar toch maar beter voor kiezen. Dat past uiteindelijk ook perfect in mijn pragmatische denkwijze. Ik ben fier dat ik dat 'gezien' heb. Ik weet dus niet onmiddellijk of ik hiermee de hoogmoed zou omzeilen. Het lijkt me behoorlijk hoogmoedig om een Le Corbusier te bouwen. Ik hoop maar dat hij tevreden zou zijn met het feit dat het nu eindelijk wordt gebouwd.

Antwerpen, donderdag 4 april 2002.

Koen van den Broek studeerde af in 1997 aan de Academie voor Beeldende Kunst St. Joost in Breda, en in 2000 aan het Hoger Instituut voor Schone Kunsten (H.I.S.K. Vlaanderen) te Antwerpen. In 2001 had hij een eerste solotentoonstelling in het Provinciaal Museum voor Beeldende kunst in het Begijnhof te Hasselt, en in het voorjaar 2002 in de galerie White Cube te Londen. Hij werd in 2001 genomineerd voor de Prix de La Jeune Peinture Belge.

Luc Deleu werkt sinds 1995 aan de onaangepaste stad. Dit project stelt zich als doel om het potentieel van uitrusting en diensten te testen in het structureren en het vormgeven van een stad. Het project bestaat uit twee onderscheiden luiken: enerzijds het verzamelen en ordenen van gegevens (DOS 95 en DOS 98), anderzijds het uitwerken van een opeenvolging van ruimtelijke modellen waarvan de omvang –afhankelijk van het bewonersaantal- in elke fase verdubbeld wordt. In dit kader ontwikkelt Deleu sinds eind 1999 het model van VIP-city, een regionale stad bestemd voor 76.000 inwoners. Brikabrak (1998), Dinkytown (1998-99) en Octopus (1999) zijn hieraan voorafgegaan en maken nu integraal deel uit van VIP-city.

Guy Châtel en Wouter Davidts zijn verbonden aan de Vakgroep Architectuur en Stedenbouw van de Universiteit Gent.