

Cutouts and found papers

Joke Hansen & Maxim Renard

In de jaren negentig beschreef kunsthistoricus Yve-Alain Bois de radicale vernieuwing in het werk van Matisse. Schilderijen als *Le bonheur de vivre* (1905-06) en *Dance II* (1910), met hun amorfe lijnenspel en kringen van fluïde figuren, zo stelt hij, introduceren een soort dynamisme dat de blik belet om tot rust te komen. Meer nog dan een beeld is het Matisse te doen om de compositie, schaal en ervaring: "Het is de tennisracket-achtige strakheid van het doek dat het oog ervan weerhoudt om het schilderij te penetreren en erin tot stilstand te komen; eerder gaat het om een 'blijf bewegen, blijf bewegen!' ... die uitdrukking geeft aan de centrifugale kracht van Matisse's werk."¹ Deze nadruk op de totaliteit van het doek en een dynamische, belichaamde kijkervaring ging ver voorbij de intimistische schilderkunst van de negentiende eeuw en zou ook de inspiratie vormen voor experimenten met de ruimte en het shaped canvas in de naoorlogse schilderkunst.

Sinds 2018 maakt Joke Hansen zowel 'conventionele' schilderijen als shaped canvases die onwillekeurig herinneren aan Bois' omschrijving. Voortbordurend op de centrifugale kracht en de verruimtelijking binnen de moderne en naoorlogse schilderkunst, werkt ze aan schilderijen op paneel en op doek die de blik sturen, rondleiden, en uiteindelijk tot stilstand brengen—om vervolgens de kijker te verleiden om het werk op een andere, of 'vrijere', manier te aanschouwen. Een aantal 'traditionele' werken, bijvoorbeeld, worden doorkruist door één slangenfiguur of kronkelbeweging, die de compositie domineert en de blik van start tot finish begeleidt (vaak van onder- tot bovenaan het canvas). Hierna dwaalt het oog af, en kan het andere, vaak meer organische en geschakeerde elementen en niveau's van het doek scannen—zoals het veld van blauwen en amorfe eilanden van pasteus dieprood en bruin in *Asphalt* (2016), of het gesticulaire geschilderde veld wit in *Bat* (2019). ("Het idee is om je weg kwijt te raken," zei Matisse over zijn doeken.) Andere schilderijen zijn onderverdeeld met een (deels onzichtbaar) grid, een labyrint bezaaid met obstakels zoals wolken. In *Tennis for Two* (2019) of *Maze* (2020) 'botst' de blik op amorfe, roze wolkjes en weer terug langs de lijnen van het doolhof, zoals in een spelletje ping-pong of Pacman, waarna de gewassen schakeringen van het veld zwarten of grijzen de aandacht opeisen. Het bekijken van deze doeken, die op het top-down overzicht van verkeersspeelmatten en videospelletjes geïnspireerd zijn, is dwingend en speels tegelijk.

De shaped canvases vertonen analoge elementen en zetten de gesneden rand van het beeld in als bijkomende strategie. Zoals het circulaire systeem van de stad, waar een file het verkeer kan opstoppen en de stadsranden ontsnappen aan controle, zo accentueert en begeleidt het gevormde canvas een kijkervaring die soms dwingend is en dan weer de blik loslaat, in een push and pull van kronkelende buizen, pijpen en sigaretten, meer en minder orthogonale grids, rook en wolken, ogen, en een abstract vocabularium aan strepen, kronkels, punten, velden en blobs. In *U-turn* (2018) of *Undercut* (2020) maakt de blik letterlijk

¹ Yve-Alain Bois, "On Matisse: The Blinding," *October*, vol. 58 (1994): 64. Mijn vertaling.

één (of twee) bocht(en), terugkerend naar het begin en vervolgens de perifere en meer expressieve vlakken kleur scannend. In *Gravel Pit* (2020) volgt de blik een kromme, zoals een gebogen straal water of een golf die uitmondt in atmosferische damp. En in *Mogwai* (2020), *Fast Draw* (2020) of *David* (2018) worden een grid of een gedroedeld veld van cirkels en lussen afgebakend door een dikke, kronkelende buis in grijs of zilver, die de kromme randen van het doek volgt. Ondanks de associaties die uit de titels of het gebruik van motieven en kleuren volgen—zoals *Black, yellow, red* (2021), met de gekromde sigaret en rook die een grid onklaar maakt: een allusie op de fluiditeit of nakende 'oplossing' van de Belgische staat?—handelen deze werken om vergelijkbare thema's. Het gaat om de dialoog tussen en de betekenis van statische en vloeiende delen, de rechte en de kromme, controle en vrijheid, binnen de schilderkunst en daarbuiten.

Ook het werk van Maxim Renard vertoont een schatplichtigheid aan de modernistische schilderkunst en aan Bois' beschrijving van het schilderij niet als een beeld, maar als een analogie of 'model' van de werkelijkheid.² Renard maakt collages in bescheiden formaat, opgebouwd uit gevonden papiersnippers, decoratieve patronen, stukjes karton en stof, plastic bandjes en sluitingen, paperclips, logo's en delen van gescheurde publicaties of verpakkingen, en QR-codes. Het gaat daarbij niet om de herinneringen die zich op deze objecten vastzetten of de manier waarop ze, als verzameling of organisatie, alluderen op een overgeorganiseerde wereld—zoals bijvoorbeeld de rondellen en touwtjes gevonden en verzameld door Benjamin Verdonck. Eerder verkent Renard hun herbestemming en herwaardering in en als een compositie. De werken zijn het gevolg van een stapgewijs proces van collageren dat soms uren, maar ook dagen en zelfs weken kan duren. Voor de kunstenaar roept dit proces 'intimiteit' op: het gedurig manipuleren en herschikken van beeldfragmenten in de studio, als een uitdrukking van aandacht, duur en nabijheid.

Deze intimiteit probeert Renard ook in zijn schilderijen te vatten. De kunstenaar maakt de gecollageerde composities opnieuw, in de vorm van grootschalige schilderijen, soms met behulp van een fotografische projectie. De schilderijen zijn echter geen realistische kopieën; eerder is het Renard te doen om het doek als een 'tweedegraads' uitdrukking van een analoge, materialistische verhouding tot de wereld, zoals die in het proces van selecteren en schikken tot uiting komt. Vsevolod Garsjin (2021), naar de gelijknamige Russische schrijver, toont abstracte vormen in verschillende, briljante kleuren, scherp afgezet tegen een witte drager. De vormen zijn soms pasteus en elders weer zacht, vaak rafelend en occasioneel scherp, en hun relatief brute nevenschikking op doek herinnert aan de individuele vormen en kleuren van de collages. *I Promised You Sunshine* (2020) verbeeldt verticale, dunne en soms geperformeerde papierstroken als een groep naast elkaar geschikte kleurenbanden. De zichtbare hoekjes van een QR-code en het logo van recyclage links in beeld suggereren dat het schilderij een schaalvergroting en een imitatie vormt van een collage, maar evenzeer roepen ze associaties op met het hergebruik van beelden en materialen—een bricolage van objecten en tekens, vormen en betekenissen.

De vertaling van klein naar groot formaat, collageren naar schilderen, 'intimiteit' naar 'publiek' bij Renard getuigt, zo wil ik stellen, van een positie verwant aan Hansen. Beide kunstenaars zien het schilderen als een gedurig werk met schilderijstijl elementen, opbouw en compositie. Tegelijk eisen hun schilderijen, via beweging/fluiditeit (Hansen) en duur/schaal (Renard), een aandachtig en geduldig soort kijken op. De schilderkunst, voor de beide, gaat minder om het 'lezen' en conceptualiseren dan om het ontlokken van associaties en betekenissen in en door het nauwgezet kijken.

Stefaan Vervoort, aug. 2021

² Zie ook Yve-Alain Bois, "Painting as Model," in *October*, vol. 37 (1986): 125-137.