

Geestig en geestrijk

De continu aangroeiende beeldhouwkunst van Warre Mulder (°1984, Antwerpen) is een veranderend universum vol transformaties. Koorddansend op grenslijnen tussen geestig en geestrijk, oprecht bezielend en grijnzend, spontaan en gepland roept de kunstenaar hybride sculpturen in het leven: fantasierijke fabelwezens, mensbeelden, dieren, een plant of een object. Ze kunnen iets hebben van archetypes, voorouderbeelden, wachters of boodschappers, vaak tegelijk vrolijk en verontrustend. Spiritualiteit en humor, animisme en spel, associaties en betekenissen buitelen over elkaar heen in een persoonlijke beeldtaal die iedereen kan aanspreken.

Sinds 2015 woont de kunstenaar in een vroegere school in het Nederlandse polderdorp Hengstdijk. In zijn atelier zet hij een mix van materialen en sculpturale tradities naar zijn hand. Liefst natuurlijke materialen zoals hout of klei, en soms zijn het zelfgemaakte mengsels. Meermaals laat hij het toeval meespelen door allerlei onderdelen samen te puzzelen tot iets verrassends en zinvol ontstaat, maar hij combineert ook onderdelen met voorbedachten rade en hij boetseert beelden in één stuk. Hij gaat geregeld aan de slag met motieven en objecten die reizen doorheen de tijd, al dan niet van de ene cultuur naar de andere, en onderweg van betekenis veranderen. Wat hem het meest fascineert, zijn oermenselijke neigingen en hoe de mens sinds het begin der tijden overal ter wereld vormen, motieven en symbolen creëert om grip te krijgen op de werkelijkheid.

De prehistorie, modernisme, etnografische kunst, volkskunst, middeleeuwse sculpturen, strips, sciencefiction, kinderspeelgoed en noem maar op: culturen en tijden, figuratie en abstracte patronen wervelen door elkaar in een meestal kleurrijke kunst over onze tijd en de condition humaine. Met een diploma van schilderkunst op zak, en voor een stuk opgeleid als beeldhouwer, stort Warre Mulder zich hoofdzakelijk op een polychrome beeldhouwkunst van beschilderde sculpturen. In de beginjaren trok hij ook de aandacht met videowerk. Na lange tijd pompt hij weerom een nieuw leven en een andere dynamiek in zijn beeldhouwkunst met een videowerk: een sculpturaal-picturale video, altijd in beweging en met een psychedelisch kantje.

Spiritualiteit en animisme worden meer en meer naar voren geschoven door tentoonstellingsmakers. Zo ga je nog denken dat een nieuwe tendens opkomt in de actuele kunst. Heeft Warre Mulder iets met animisme? "Animisme zie je in alle tijden overal ter wereld. Het is een van de oermenselijke neigingen, die ik opzoek in mijn kunst. De instinctieve drang om iets levends te zien in levenloze dingen is eigen aan de mens. Als kind heb ik dat heel erg beleefd door speelgoed te zien als iets levends. Eigenlijk ligt dat aan de basis van wat ik nu doe. Ik wil in mijn werk een bezieling krijgen, een dosis animisme. Ik wil dat de textuur iets tactiels kan oproepen, dat de materialen een natuurlijke oorsprong hebben, dat het met de hand is gemaakt. Het is een soort puurheid, waar ik heel eerlijk naar op zoek ben. Het is echt een zoektocht naar spiritualiteit en animisme. Je bent ernaar op zoek en je wil er graag in geloven, maar je kan er ook weer niet helemaal in geloven en dan ga je relativiseren."

Wat regelmatig terugkomt in zijn kunst is een spel van geschilderde geometrische patronen, waarbij je kan denken aan volkskunst of de abstractie van modernisten. "Patronen komen al voor op prehistorische artefacten", merkt Warre Mulder op. "Blijkbaar is het een oermenselijke neiging. Het is iets dat mensen overal ter wereld onafhankelijk van elkaar deden en doen, iets dat niet wordt doorgegeven van cultuur tot cultuur. Er zit een ritme en een herhaling in, waardoor het voor mij raakt aan een bepaalde vorm van levenskracht."

Of hij nu wil of niet, Warre Mulder doet met zijn werk mee met het eigentijdse debat over globalisering en het pleidooi voor multiculturalisme. De kunstwereld greep al naar het gedachtengoed van wijlen Édouard Glissant, de Caraïbische schrijver die opkwam voor een hybride samenleving. Zijn filosofie stond niet ver af van het rizoom-model van Deleuze en Guattari. Niet dat de kunstenaar daarmee bezig is. Cultuurvermenging is voor hem bijna vanzelfsprekend: "Naar mijn gevoel leven we in een tijd waarin alles uit het verleden en andere culturen gewoon allemaal bij onze cultuur en onze identiteit is gaan horen, en dat is tegelijkertijd verwarrend. Wat ik maak, kan in principe van overal komen. Het veranderlijke van bepaalde vormen en personages die doorheen de geschiedenis steeds terugkomen en dingen die reizen van de ene cultuur naar de andere, het is wel een soort signaal dat ik in mijn werk wil hebben. Ik speel mijn bescheiden rol in dat verhaal door zulke vormen en beelden op mijn beurt te hergebruiken en te herformuleren, zonder ze echt te citeren."

Zijn hoogste sculptuur tot nu toe is een 'Transformer', die bang is van verandering. De robuuste figuur heeft iets van voorouderbeelden of tempelwachters uit oude beschavingen en lijkt tegelijk ontsnapt uit computergames of comics. Tussen haakjes: als kind speelde Warre Mulder met 'Transformer'-figuren uit de gelijknamige reeks strips en tekenfilms. Een andere sculptuur voert Pinokkio op. Een veelgebruikt personage, ook in de eigentijdse kunst. Net daarom gaat Warre Mulder ermee aan de haal. Voorts keek hij naar Afrikaanse sculpturen van Europese ruiters en Portugese ruitersbeelden. Pinokkio is een icoon van de leugenaar, maar blijft tegelijkertijd een onschuldige jongen. Zittend op een te klein paard toont hij zijn hart. Zo worden kanttekeningen geplaatst bij veroveringen en onze perceptie van kolonialisme. In dezelfde beweging wordt de traditie van het ruitersbeeld geactualiseerd.

Christine Vuegen

Een anatomie van beweging

Of het nu enkele figuren zijn of groepscomposities, Anastasia Bay's schetsmatige afbeeldingen springen in het oog. Het gaat daarbij niet om het "ontlichaamde oog" van de afstandelijke beschouwer, maar om het geestesoog, dat je meetrekt in de beweging van de dansende lichamen, de rusteloze duikers, bokkers en stappende figuren die haar schilderijen bevolken. Een schare van uiteenlopende personages vult de doeken in symbolische houdingen. De bokser, de duiker en de fluitspeler bijvoorbeeld zijn modellen die altijd weer terugkomen, hoewel ze nooit vervallen tot eentonigheid. De meeste personages blijven mooi binnen de beslotenheid van het doek, maar enkele overschrijden stiekem de grens en stappen over naar de andere kant. Een van de benen in *Floppy legs* verbindt de delen van het tweeluik, dat een reeks bij elkaar staande benen afbeeldt. Het oog beweegt mee terwijl de figuren zich beginnen te vermenigvuldigen. Armen en benen overlappen elkaar in de groepsopstellingen van *Bathers*, *Boxers* en *Egyptian Walk*; en lichamen lijken zich exponentieel te vermenigvuldigen in de gelaagde composities van werken als *The Sumos of Sabbath*. Behalve met elkaar overlappende lichamen speelt Anastasia Bay ook met de figuur-achtergrondrelatie. De wielrenner in *Tour de France* wordt opgeslokt door het blauw dat hem omringt. En het is de achtergrond in *Fond Vert* die het silhouet van de baadster en de strepen van haar badpak tevoorschijn haalt; figuur en achtergrond zijn dooreengevlochten met een wat verontrustende verbondenheid.

Anastasia Bay put uit een breed spectrum van bronnen en pikt soms ook 'types' op die geregeld opduiken in de geschiedenis van de afbeelding. Zo herkennen we bijvoorbeeld *Arlequin* met z'n bekende geruite kostuum, en een groep dansers die ontsnapt lijken te zijn uit Botticelli's *Primavera*. De houding van de odalisk van Ingres vinden we terug in *Reclining woman (Eloïse)*, die op het eerste gezicht een close-up lijkt van *Dream* van Henri (Le Douanier) Rousseau. De aandacht verschuift naar Japanse prenten in een recente reeks schilderijen die shakuhachi-spelers afbeelden en tegelijk verwijzen naar de titel van *Le fifre* van Manet. De eerste stap is een soort transliteratie, waarbij de kunstenaar een set visuele codes omzet naar haar eigen beeldtaal. Een tekening die op carbonpapier gecalcueerd is, kopieert ze altijd maar opnieuw totdat haar hand de lijnen in de vingers heeft, totdat het lichaam de gebaren heeft gememoriseerd en ze kan toepassen op het oppervlak van het doek. Dunne lagen verf en zwart pastel geven vorm en volume aan de lichamen, terwijl dikkere streken de substantie bepalen van de meer ondoorzichtige achtergronden. Het spel van transparantie tussen de verschillende lagen van pastel en verf maakt niet alleen het proces zichtbaar (inclusief correcties), maar het draagt ook bij aan de ritmiek van haar composities. Als tekens van de herhaalde gebaren worden de lijnen sporen van beweging, en zo komt de tijdsdimensie in de schilderijen. Om de woorden van Elisabeth Grosz te gebruiken: het is een "dooreengevlochten, ineengestrengelde" tijd die Anastasia Bay in beweging zet. Zoals Grosz het formuleert: "Er is maar één enkele tijd, maar er zijn ook veel tijden nl. een duur voor elk ding of beweging, die samensmelt met een globale of collectieve tijd."¹ Door de verschillende lagen van zichtbaarheid worden de schilderijen choreografische composities van lijnen en kleur, als een vorm van lichamelijke beschrijving die zich ontvouwt in de tijd.

Het temporele karakter van het werk sluit geenszins uit dat de kunstenaar ook aandacht heeft voor ruimte. Soms bevat het doek grootschalige lichamen, maar soms vernauwt het de focus om specifieke anatomische trekken uit te lichten. Ogen kunnen vurig zijn, huilend of spookachtig. Anastasia Bay onderzoekt constant verschillende benaderingen van de relatie tussen de afgebeelde lichamen en hun materiële drager. Ze wijst op de materialiteit van het doek als ze uitlegt hoe ze verf aanbrengt op de achterkant van het schilderij: "Het is als zeefdrukken", zegt ze. Als de waterachtige verf doordringt in de stof, creëert die verschillende texturen binnen het kleurenveld van het schilderij. De kunstenaar verwijst naar textielwerk met de complexe patronen van de reeks *Samurāi*, maar ook met al die personages die gek genoeg alleen sportsokken dragen.

Sofia Dati

¹ Elisabeth Grosz, "Thinking the New: of Futures yet Unthought", in *Becomings: Explorations in Time, Memory, and Futures*, ed. Elisabeth Grosz, Cornell University Press, Ithaca and London, 1999, p.17.