

Merel Bem

DOORKIJKEN

*Kunst voor
het dagelijks leven*



2016 De Bezige Bij Amsterdam | Antwerpen

Uiteindelijk had Joris Floris besloten om alles te verzamelen wat hij bijzonder vond. Wat hijzelf bijzonder vond. En als iemand zou zeggen: 'Wat jij zo bijzonder vindt, vind ik heel gewoon,' dan zou hij antwoorden: 'Ik vind het bijzonder en dat is genoeg.'

Uit: *Een huis met zeven kamers* van Joke van Leeuwen

You take an object from your pocket and put it down in front of you and you start. You begin to tell a story.

Uit: *The Hare With Amber Eyes* van Edmund de Waal



Inleiding

Toen ik elf jaar oud was runde ik met een vriendin het detectivebureau Slinks & Stiekem. We droegen zonnebrillen en donkere kleding, waarvan de zakken volgepropt zaten met spullen: vergrootglazen, een camera en opschrijfboekjes. We beschikten over codenamen en een indrukwekkende hoeveelheid specialistische kennis. Zo wisten we precies achter welke struik het goed schuilen was en hoe je met een plakbandje en een beetje grafietpoeder vingerafdrukken kon kopiëren.

Slinks & Stiekem was een bloeiende onderneming. Op een middag na school schaduwden we al gauw een stuk of wat verdachten: een vrouw met een boodschappentas, een man met een hond, de postbode.

Sommigen volgden we tot aan hun huis. Van paparazzi hadden we nog nooit gehoord en voyeurisme was gewoon een moeilijk woord. Wanneer de verveling toesloeg, gingen we naar huis om onze avonturen met onzichtbare inkt op te schrijven. Op papier maakten de verhalen zich los van de werkelijkheid, voor zover we die kenden. De werkelijkheid bestond niet, of in elk geval gaven wij geen cent om haar bestaan. De postbode werd een moordenaar, de vrouw op de hoek van de straat een kinderlokker.

Het was niet meer dan kinderspel geweest. Toch was die detectivepraktijk het eerste waar ik aan dacht toen ik jaren later in de collegebanken hoorde over Sophie Calle, een Franse kunstenaar die vanaf de vroege jaren tachtig haar persoonlijke leven tot kunst maakt. Daar was ze – *enchanté*: de vrouw die op de hoogste verdieping van de Eiffeltoren met wildvreemden het bed deelde en naar hun verhalen luisterde. Die verkleed als kamermeisje in een hotel in andermans spullen snuffelde en onbekende mensen achtervolgde op straat. Al die ontmoetingen en persoonlijke ontboezemingen, maar ook haar eigen kwetsbaarheid, haar pijn en hartzeer – het zijn de materialen waarmee Calles kunstwerken, talloze fotoseries, installaties, films en kunstenaarsboeken, werden opgebouwd.

Ik wist toen nog niet dat je sommige kunstenaars voor altijd met je meedraagt. Calle irriteerde me mateloos, omdat ze haar persoonlijke leven en dat van anderen zo ongegeneerd en brutaal uitventte, alles onder de vlag van kunst. En ik bewonderde haar om precies dezelfde redenen. Maar het belangrijkste dat voortkwam uit onze kennismaking, was het besef dat kunst niet binnen de bladzijden van mijn kunstgeschiedenisboek of de muren van een museumzaal hoefde te blijven. Kunstwerken hadden een plek in het dagelijks leven, in mijn dagelijks leven zelfs, en ik kon er vanuit mijn eigen ervaringen en herinneringen iets over vertellen, waardoor ik ze beter begreep.

Ademloos las ik het boekje *Suite vénitienne* (1979). In foto's en tekst vertelde Calle hoe ze zomaar een onbekende man had achtervolgd, puur vanwege de spanning. Hij heette Henri B. en ze had hem ontmoet in een galerie in Parijs, waar hij haar had verteld dat hij de volgende dag naar Venetië zou gaan. Stom natuurlijk: de volgende ochtend sprong ook Calle op de trein naar Italië. Dertien dagen lang was zij zijn schaduw. Ze joeg hem overal achterna: over pleinen, langs het water, in het café en door de smalle straatjes. Calle ging ver, verder dan ik ooit had durven gaan. Ik las dat ze probeerde de hotelkamer waarin hij had gelogd te bespreken, zodat ze in zijn bed kon slapen.

Uiteindelijk wist Henri B. haar te ontmaskeren (een symbolische gebeurtenis in Venetië, stad van het gemaskerde Carnaval). Daarmee eindigde het avontuur. Op het station van Lyon nam Calle nog een laatste, grofkorrelige foto van de man in wiens gezelschap ze bijna twee weken lang stiekem had verkeernd.

Of het allemaal waar was – ik wist het niet. Maar wat kon mij dat schelen. Tijdens het lezen kleurden mijn oren rood; niet alleen uit plaatsvervangende schaamte, maar vooral omdat het zo herkenbaar was. Verbaasd constateerde ik dat Sophie Calle en ik al jaren bondgenoten waren. Vanuit mijn kortstondige detectiveverleden begreep ik haar liefde voor de achtervolging. Het was de eerste keer dat ik werkelijk contact maakte met een kunstwerk. Het waren mijn eigen herinneringen die me in staat stelden om me persoonlijk te verhouden tot dat wat uit het hoofd van iemand anders was gekomen, iets wat alle theoretische duiding niet voor elkaar had gekregen. Lange tijd waren de kunstwerken die ik tegenkwam gewoon mooi of lelijk of saai, grappig, vies, eng, oninteressant. Ik las erover, bestudeerde en rubriceerde ze, maar het besef dat ze me van pas zouden kunnen komen in het dagelijks leven, dat ik ze mee zou kunnen nemen in mijn zak, als een Japanse netsuke of een minutieus bewerkte gebedsnoot uit de zestiende

eeuw, bedoeld voor op reis – dat besef kwam pas later. Dat kwam met Sophie Calle. Toen ging er een luikje open in mijn hoofd, waar frisse wind doorheen waaide. Het beleven van haar werk voelde als een eerlijke ruil: zij vertrouwde mij iets persoonlijks toe en ik gaf haar er een privéherinnering voor terug. Daar werd het kunstwerk in kwestie alleen maar beter van.

Sindsdien heeft de kunst zich steeds hardnekkiger mijn leven binnen gewurmd. In mijn hoofd zit een database aan beelden die ik actief gebruik, net zoals je dat kunt doen met scènes uit films. Op de gekste momenten duiken ze op, de schilderijen, filmfragmenten, sculpturen en installaties, soms zonder dat ik meteen weet wie ze gemaakt heeft of waar ik ze heb gezien. In dit boek ga ik op zoek naar gewone (en minder gewone) momenten waarop zo'n kunstwerk ineens naar boven komt ploppen. Of waarop er tijdens het dwalen door het museum een herinnering opborrelt, zo een waarvan alle vier de muren van de zaal plotseling openklappen als bij een magische goocheldoos, waarna het leven royaal naar binnen dendert.

Ook hier komt Calle van pas. Tijdens het schrijven kon ik wat opsteken van haar persoonlijke manier van werken. Zoals bij alle beeldende kunst die leunt op de autobiografie van de maker, heb ik me dikwijls afge-

vraagd waarom Calles willekeurige achtervolgingen en intiemste gevoelens mij interesseren. Wat heb ik aan haar persoonlijke liefdesverdriet? Waarom moet ik onder het mom van kunst worden geconfronteerd met het bedwingen van haar eenzaamheid, haar angsten?

Het zijn vragen die ook door anderen aan mij kunnen worden gesteld. Wat heeft de lezer van dit boek te maken met mijn persoonlijke beleving van een kunstwerk? Wat heeft iemand eraan om te weten dat ik me tijdens het tennissen laat coachen door Mark Rothko? Of dat ik na het zien van mijn overleden oma ineens begreep waarom beeldhouwer Ron Mueck zijn eigen dode vader zo klein maakte? Nou, veel. Ik beweer niet dat er geen ander instrument is om je tot kunst te verhouden dan de autobiografische blik. Kunst wint ook aan gewicht wanneer je haar vanuit de filosofiegeschiedenis of het feminisme probeert te ontleden. Maar wie iets persoonlijks laat zien, lokt vertrouwelijkheid uit. *'Whatever else anything is, it ought to begin by being personal,'* zegt Kathleen Kelly in de film *You've Got Mail* en gelijk heeft ze. Kunstwerken komen tot leven onder een persoonlijke blik. Ze maken zich los van muur of sokkel om je de hand te reiken. Als je niet uitkijkt wandelen ze zo met je mee naar huis om zich te bemoeien met de opvoeding van je kinderen.

En waarom ook niet? Kunstwerken moeten iets

voor je kunnen betekenen. Waarom zou je ze anders in je leven toelaten? Ze hoeven niet in het museum te blijven; ze kunnen juist mee naar buiten. Behalve dat ze schoonheid, troost en het vermogen tot tijdreizen bieden, redden ze zomaar even een lichaamsdeel of zorgen ze voor afleiding tijdens het wachten voor een rood stoplicht. Staan ze eenmaal met al hun pootjes midden in de dufheid van het alledaagse, dan kan het gebeuren dat sommige kunstwerken plots zo'n indruk maken, dat je niet anders kan dan ze met liefde toelaten in je hoofd, je lijf, je onderbuik. En dat je ze voor altijd met je meedraagt.



Schaal

Toen ik een jaar of zes was, ontmoette ik De Pop An. Het was op de donkere Amsterdamse bovenwoning van een oudtante. Ik dronk limonade en toen die op was, pakte mijn oudtante ineens een kind van een stoeltje en liep ermee door de kamer. Ik bedoel dat het kind zelf liep, op blote voeten en een beetje houterig. Mijn oudtante hield haar vast aan de handjes en samen liepen ze rond tot ze vlak voor me stonden. Het kind droeg een blauwgeruit jurkje en was bijna net zo groot als ik en hier was iets helemaal mis, dat voelde ik aan mijn water. Ze keek me niet aan, maar dwars door me heen. Het duurde even tot ik begreep dat het geen kind was, maar een levensechte pop. De Pop An, zoals mijn oudtante haar stug bleef noemen.

Het was een moment waarop niets meer leek te kloppen. Ik hield van poppen, ik had ze thuis in alle kleuren van de regenboog. Er was er een die kon staan, er was er een die kon drinken en plassen, en allemaal hadden ze van die stralende plastic ogen die door een eenvoudig mechaniekje dicht gingen wanneer ik ze in bed legde en weer open wanneer ik ze rechtop zette voor een kopje thee. Maar het belangrijkste was dat ze in verhouding waren. Ik was een kind, de poppen waren mijn kinderen, en dat dit biologisch niet hard te maken viel, daar hield ik me niet mee bezig – mijn nageslacht was vanzelfsprekend kleiner dan ik. De Pop An was andere koek. Ze was een pop, maar een reuzenpop, een die onmogelijk van mij kon zijn. Ik had niet de minste behoefte om voor haar te zorgen, eerder was ik op mijn hoede. Ik gluurde naar haar, toen ze weer op haar stoeltje zat. Ze was als een veel te groot uitgevallen hond, zo'n beest dat je in de verte ziet aankomen en dat een paar verwarrende seconden lang op een huppelend kalf lijkt. De Pop An was een fascinerende en doodenge curiositeit, een wereldwonder, een geheimzinnig dingetjes dat nergens thuishoorde, en dat had ze allemaal te danken aan haar schaal.

Jaren later, toen ik al lang geen kind meer was, zag ik in het museum de blote dode vader van kunstenaar

Ron Mueck, levensecht opgetrokken uit siliconen en fiberglas. De man lag stijf op een lichtgrijs podium midden in de zaal. Zijn armen rustten langs zijn lijf, de handpalmen naar boven gekeerd. Zijn voeten waren naar buiten gevallen, de grote tenen wijzend naar ginder of het hiernamaals, in elk geval niet naar hier. Alles aan de man was dood, zijn rode dichte oogleden, zijn dunne mond en hoe zijn hoofd achterover geknikt op dat podium lag, en erg dood was ook zijn piemel. Als een vertrapte naaktslak lag het ding slobberig op een bedje van zwart schaamhaar, tot niets meer in staat. Maar het alledoodst was zijn lengte. Ongeveer een meter, zo lang was *Dead Dad* (1996). En behalve dat zijn vader daar zo overduidelijk bloot en dood en kwetsbaar lag te liggen, en alles, van teennagels tot baardhaardjes tot beenaders, zo verdraaid echt leek, was het vooral de nietigheid van het beeld die het onvergetelijk en spannend maakte. Steeds liep ik terug naar het podium om nogmaals te kijken. Alsof daar iets lag wat ik herkende, maar tegelijkertijd niet van deze wereld was. Alsof ik, zodra ik mijn blik had afgewend, al niet meer kon geloven wat ik had gezien.

Een echte dode was mij toen nog bespaard gebleven. Ik kon nog niet weten dat *Dead Dad* eruitziet zoals het voelt wanneer je kijkt naar iemand van wie het lijf al niets meer te maken heeft met de persoon die

er een paar uur geleden nog gewoon was. Dat begreep ik pas jaren later, toen ik na lang dralen eindelijk een tegenstribbelende blik wierp op mijn overleden oma. Die was tijdens haar leven al niet groot, maar leek nadat de dood was ingetreden een miniatuurversie van zichzelf, een wassen poppetje onder de dekens – een ondraaglijk beeld en toch bleef ik kijken, net als destijds naar De Pop An.

Schaal. Ron Mueck is er groots in. Behalve zijn dode vadertje maakte hij een even kleine, hyperrealistische vrouw, die net is bevallen. Met gebalde vuisten en een vacante blik staart ze naar het glibberige bundeltje baby op haar buik. Ik liep eromheen en herinnerde me dat moment van een foto. Een foto van mezelf, luttele seconden na de geboorte van mijn dochter: diezelfde lege oogopslag, waarvan ik wist dat-ie alleen maar zo leek, omdat er teveel tegelijk in gevangen zat. Uitputting, verwondering, verwarring, vertedering, pijn, geluk, ongeloof – meer dan uit te drukken valt met één enkele blik. Het was een ontzagwekkend moment, waarop ik me klein voelde, niet onbelangrijk of nietig, maar werkelijk klein, als een kind dat zo-even voor het eerst iets in zijn eentje heeft geklaard en nu het liefst zou willen uithuilen bij zijn moeder. Dat moment had Ron Mueck, voormalig poppenmaker bij Jim Henson, de beroemde

poppenspeler en bedenker van *The Muppet Show*, in siliconen en fiberglas weten te vangen.

Toen ik dat beeld voor het eerst zag, realiseerde ik me dat hij een kunstenaar was wiens werk zich al verscheidene keren had aangekondigd, jaren voordat ik kennismaakte met de beelden. In die donkere Amsterdamse bovenwoning waar De Pop An woonde, maar ook op de eerste dag op de middelbare school, toen bleek dat ik als een reuzin uittorende boven de rest van mijn klasgenoten, inclusief de jongetjes met hun piepstemmen. Op de klassenfoto sta ik ongemakkelijk grijnzend te frummelen aan mijn horloge. Dat moment herkende ik later in Muecks sculptuur *Ghost* (1998), een beeld van een pubermeisje dat zelfbewust en onzeker van haar slungellijf tegen een muur leunt en aan haar badpak frunnikt. De kunstenaar maakte haar groot, anderhalf keer zo groot als ik, zo groot als een pubermeisje zich voelt wanneer ze dralend en hunkerend tegelijk bij de badhokjes staat en moed verzamelt voor het moment dat ze haar uitbottende lichaam van A naar B moet verplaatsen middels oncontroleerbare ledematen, want hoe – in vredesnaam. Hoe?

Het oeuvre van Ron Mueck is als een fotoalbum waarin niet alleen momentopnames van universele gebeurtenissen uit een mensenleven zijn opgeno-

men, maar ook het gevoel dat erbij hoort. Pasgeboren baby's zijn doorgaans klein, maar kunnen met alles wat erbij komt kijken levensontwrichtend groot voelen – daarom maakt Mueck ze graag gigantisch, soms zelfs als kamervullende aliens. Hij verbeeldde kwetsbaarheid (dat is althans wat ik erin zie) in het enorme blote lijf van een schokkend haarloze reus, die peinzend tegen een muur zit, zijn rode huid als weerloos oppervlak tegen aanvallen van buiten. Onder de beelden bevinden zich verschrompelde oude mensjes en een liefdeloos koppel, er is trots, vermoeidheid en nieuwsgierigheid, liefde en besluiteloosheid – alles wat je in het dagelijks leven tegenkomt. En soms verstapt Mueck zich. Dan maakt hij bijvoorbeeld een gigantisch masker van een zwart vrouwengezicht met zachte ronde trekken, dikke lippen en een onderkin, een onnodige karikatuur. Of hij gaat op de kitschtoer, zoals in het geval van een (wederom) bloot en somber peinzend mannetje, dat met gespreide engelenvleugels op een hoge kruk zit. Alsjeblieft zeg. In die werken draagt de schaal niet bij aan de verdieping van het moment, maar slechts aan de snelheid van de oppervlakkige impact.

Verder heb ik niets te klagen over het oeuvre van Ron Mueck. Mijn eigen leven komt erin voorbij, vanuit vogelperspectief en van dichtbij. Maar accepteerde

hij verzoeknummers, dan vroeg ik om een groot siliconenbeeld van een klein meisje met een levensechte pop, die bijna net zo groot is als zichzelf. De blik in de ogen van dat kind – die zou ik wel eens willen zien.

