

FALSE- COLOR

**Solotentoonstelling Eric Vandamme - "False-Color", 2009
(Vincent Verbist // Actionfields Gallery)**

Er zijn verschillende manieren om de moderne en hedendaagse kunst op het spoor te komen. De kunstgeschiedenis laat zich immers lezen als een onmetelijk, uiteengerafeld visnet, dat met haken en ogen aan elkaar hangt maar desondanks één geheel vormt. Als historicus kan je het net hier en daar proberen te ontwarren, de eindjes aan elkaar proberen te knopen. Wat we echter met zekerheid kunnen zeggen, is dat de plaats waar we het visnet vastnemen hoe dan ook verbonden is met het geheel – hoe onoverzichtelijk dat ook moge zijn. Het knooppunt van waaruit je vertrekt, bepaalt onvermijdelijke je perspectief op de hele samenhang. En dat is misschien waarvoor een filosoof eerder interesse toont: hoe het enkelvoudige en het complexe, het singuliere en het algemene samen te denken zijn. Deze dubbele blik is moeilijk aan te meten, maar vormt een opgave voor eenieder die met kunst te maken heeft – of dat nu de toeschouwer, dan wel de curator, kunstenaar, theoreticus of galeriehouder is.

Het enkelvoudige knooppunt waarvan ik wil vertrekken is een mogelijkheid om de moderne (bij uitbreiding hedendaagse) kunst te laten beginnen. Het gaat om een begin dat we in geen geval willen verheffen tot beginsel of principe.

In 1878 slaagde een zekere Eadweard Muybridge erin om de bewegingen van een galopperend paard in een renbaan tot op een duizendste van een seconde te registreren op de gevoelige plaat. Een beroemde historische gebeurtenis, die een diepgaande invloed heeft nagelaten op de wijze waarop de menselijke blik beschouwd werd. De technische, fotografische tussenkomst bracht haast meedogenloos aan het licht hoe onze alledaagse perceptie niet is in vergelijking met de bevroren, anatomische poses van het galopperend paard op de foto. Uiteraard liet dit ook de kunst niet onberoerd; denk aan de sculpturen en schilderijen die Edgar Degas aan de foto's van Muybridge ontleende. Een foto liegt immers nooit, zo was de algemene opvatting.

Hiermee begint stilaan het bekende 20ste-eeuwse verhaaltje over de wedijver tussen schilderkunst en fotografie: hoe de schilders zich afkeren van het paradigma van 'waarheidsgetrouwe weergave' van de realiteit – iets wat later werd vervangen door de vermeende authenticiteit van de schilderkunstige geste op het doek.

Aannemelijke verklaring, voor wie het geloven wil.

Vandaag lijkt de verhitte strijd tussen beide media aanzienlijk te zijn afgekoeld. Na een periode van impopulariteit (jaren '60 - '70) heeft de schilderkunst een ongemene comeback gemaakt waarvan we nog steeds in de ban zijn. Ook in deze tijden van crisis worden bepaalde doeken van hedendaagse schilders nog verhandeld aan waanzinnige prijzen. Wat me echter telkens weer opvalt, is hoe schatplichtig de hedendaagse schilder is aan fotomateriaal. Zelden tot nooit heb ik een schildersatelier bezocht dat niet bezaaid was met fotografische reproducties, krantenknipsels of beelden rechtstreeks afkomstig uit Googles wereldvermaarde zoekfunctie. Het lijkt meer dan eens alsof de fotografische techniek zich als een scherm tussen de werkelijkheid en het schildersoog geschoven heeft.

Ergens in een interview uit 1992 (het jaar van zijn dood) wordt Francis Bacon gevraagd naar de rol die de fotografie gespeeld heeft in zijn oeuvre. 'Men denkt altijd,' zo reageert Bacon, 'dat ik vaak van foto's gebruik gemaakt heb, maar dat is niet zo: ik was simpelweg de een van de eersten die het wist toe te geven.' Voor Bacon hadden foto's louter een documentwaarde – wat niet betekent dat ze als model moeten dienen voor zijn werken. 'De foto is een middel om te illustreren, en illustratie interesseert me niet,' zo stelt hij. Wel geeft hij in het interview toe sterk geïnspireerd te zijn door bepaalde foto's, en meer bepaald die van Eadweard Muybridge over de ontleding van bewegingen.

Waarom komen we hier nu op terug? Omdat er in het intensieve gebruik van foto's in de hedendaagse schilderkunst meer op het spel staat dan we op het eerste zicht vermoeden. Zoals uit het voorbeeld van Muybridge bleek, is de fotografische reproductie verbonden met een veeleer statisch-registratief optisch model dat niet dat van de schilder is.

In deze tentoonstelling radicaliseert Eric Vandamme deze afstand door gebruik te maken van opnames door een elektronenmicroscop, die niet met licht werkt (fotonen) maar met elektronen. In zijn werken vertrekt hij dus van beelden van een realiteit die onmogelijk met het schildersoog en slechts met een technisch verlengstuk waarneembaar is. De microscopische manier van kijken staat haaks op die van de schilder. Het achtervoegsel '-scopisch' is afgeleid van het Griekse skopein, wat letterlijk 'onderzoeken' betekent. Deze scopische blik is die van de wetenschapper, die voorovergebogen zijn onderzoeksobject nauwgezet analyseert. Zijn blik is onthecht, onverschillig, neutraal. Er is een duidelijke afstand tussen onderzoeker en het onderzochte, in tegenstelling tot de activiteit van de schilder. De schilder ziet slechts voor zover hij gezien wordt, d.w.z. voor zover hij zijn eigen lichamelijke mee op het spel zet. Het onderscheid tussen actief en passief is bij hem niet zo duidelijk, de verhouding tussen de twee is eerder als die van de zee tot het strand: een precieze grens kunnen we niet trekken, omdat zij voortdurend bezit nemen van elkaar. Op dezelfde manier is het zien verweven met het zichtbare; de blik van de schilder is geïncarneerd, vleeselijk, koortsig, zoekend. Deze twee manieren van kijken, nabij en afstandelijk, intiem en anoniem, binnen en buiten – en de slingerbeweging ertussen – is hoe dan ook fascinerend. Denk bijvoorbeeld aan de

professor anatomie of de chirurg die na de werkuren met een assistente in bed duikt: een zekere mate van schizofrenie doet hen wel goed.

Deze thema's komen ook duidelijk aan bod in de hedendaagse schilderkunst: wanneer ik naar de werken van Eric Vandamme kijk, denk ik bijvoorbeeld onwillekeurig terug aan een werk van Luc Tuymans, Bloodstains (1993), of (aan de andere kant van de lens) de reeks die hij een jaar eerder maakte, Der diagnostische Blick (1992).

False-Color, de titel van de tentoonstelling, verwijst naar het procédé waarbij kleurloze microscopische (maar evengoed telescopische) opnames achteraf worden ingekleurd uit esthetische overwegingen. Vandaag de dag klaart een instrument als Photoshop zo'n klus natuurlijk in een fractie van een seconde. Met False-Color zoekt Eric Vandamme bewust deze artificialiteit op, om haar aan de kaak te stellen en ons onrechtstreeks te confronteren met de volgende vraag: is er een einde aan de schilderkunst, of is zij in staat om steeds opnieuw te beginnen?

Pieter Vermeulen, kunstfilosoof
5 juni 2009