

HET GRIEKSE KONIJN IS GEEN LANDSCHAPSCHILDER, MAAR WEL GROEN!

Het landschappelijk bewustzijn in het werk van Jannis Kounellis.

'Tradition does not mean exalting the past. Instead, it is the need to reorganise events so as to acquire a present reality, not a misconception. Credibility is born of drawing out the values inherent in a work at present time. You provide an occasion for interpreting, for viewing tradition', Jannis Kounellis in: CODOGNATO M.; D'ARGENZIO M. 2002. Echoes in the Darkness, Jannis Kounellis, Writings and Interviews 1966-2002. Great Britain: Trolley, p.60.

'For the generation that assumes it with a clear consciousness of its meaning, tradition is the most noble of liberties, but it is the most miserable enslavement for those who inherit it through a simple laziness of spirit', Martin Buber in: OUAKNIN M.-A. 2000. Symbols of Judaism. New York: Assouline, p. 9.

De Grieks-Italiaanse kunstenaar Jannis Kounellis (°1936) maakt deel uit van een kunststroming uit de jaren '70, de 'arte povera', waarin kunstenaars kunst maken met 'armoedige' (lees: 'eenvoudige en concrete') materialen. Een conventionele lezing van zijn werk maakt, om de installaties met levende dieren en organische materialen te duiden, gebruik van termen als 'ecologie' of 'driedimensionale landschaps-schilderkunst'. Vanuit de paradox dat ook reproducties van het werk een zintuiglijke ervaring kunnen oproepen, leek voor mijn interpretatie de term 'landschappelijke bewustzijn', geïntroduceerd door de Nederlandse filosoof Ton Lemaire, meer van toepassing.

Wanneer men de vraag stelt naar het gebruik van het dier in het werk van de Italiaanse kunstenaar van Griekse origine, denkt men automatisch aan de performance-installatie uit 1969 waarin Kounellis in de Galleria L'Attico in Rome twaalf levende paarden tentoonstelde. Dit werk is zonder twijfel één van de meest tot de verbeelding sprekende werken van Kounellis, waardoor men gemakkelijk uit het oog zou kunnen verliezen dat hij ook werken gemaakt heeft met goudvissen, kraaien, ratten, papegaaien, vliegen, kanaries en kevers. Het valt echter op hoe in de herinnering aan zijn werk vooral de indrukwekkende verschijning van twaalf paarden in een witte galerieruimte de aandacht opeist. Dat ook voor hem dit werk een kapitale positie inneemt binnen zijn oeuvre bewijst het feit dat hij deze levende installatie met paarden zelfs twee keer hernomen heeft. In 1976 liet hij zijn paarden nog eens opdraven op de Biënnale van Venetië en in 2002 deed hij hetzelfde in de Whitechapel in Londen.



(Zonder titel. In: MOURE G. 1990. *Kounellis*. New York: Rizzoli, p. 135)

Het gebruik van levende en dode dieren in het werk van Kounellis vormt geen aparte categorie binnen zijn oeuvre. De dieren zijn onlosmakelijk verbonden met het overige deel van zijn werk. Het gebruik van elementen zoals vuur, water, staal en koffie staat op gelijke voet met het gebruik van dieren.

Het allereerste werk waarin levende dieren opduiken, heeft deze Italiaanse kunstenaar gemaakt in 1967. De datum is belangrijk, want het is het eerste werk dat hij zal maken nadat hij zich zelf twee jaar artistiek op non-actief had gezet om na te denken over de cultureel-maatschappelijke problemen van zijn tijd.¹ Het werk bestaat uit een leeg schildersdoek van 2m80 op 3 meter waarop drie delen van een in stukken gesneden schildersdoek als bloemen of vlinders zijn aangebracht. Aan beide randen van het werk hingen telkens twaalf kooien waarin levende vogels opgesloten zaten.

Die twee verschillende bewegingen in dit werk zijn belangrijk. Door gebruik te maken van een onbeschilderd schildersdoek plaatst hij zich in een modernistische schilderstraditie waarin de breuk en de leegte een centrale rol opeisen. De toevoeging van levende, organische elementen is een ander kenmerk dat karakteristiek is voor de kunst van na de Tweede Wereldoorlog. Beide elementen (de leegte en het organische) worden relatief gemakkelijk afgedaan als symptomen van een cultuur in verval. Zowel met betrekking tot het werk van Kounellis als daarbuiten bestaat echter ook de mogelijkheid om de leegte en het organische als fundamenteel zingevende elementen te benoemen.

¹ McEVILLEY T. in: JAKOB M.J. *Jannis Kounellis 1936 -*. Chicago: Museum of Contemporary Art, october 18, 1986 to January 4, 1987, p. 37.

In het werk en de geschriften van Kounellis zijn wel voldoende elementen aanwezig om tot een cultuurpessimistische interpretatie te komen. Neem bijvoorbeeld het ongetitelde werk uit 1973 waarin Kounellis aan een tafel zit waarop stukken liggen van een imitatie in plaaster van een antiek beeld. De kunstenaar houdt het hoofd van het beeld als een masker voor zijn gezicht vast. Een opgezette zwarte kraai bewaakt het geheel, terwijl een muzikant herhaaldelijk een fragment uit een compositie van Mozart speelt.



(Zonder titel. In: MOURE G. 1990. *Kounellis*. New York: Rizzoli, p. 140)

De noemers om dit werk te interpreteren liggen voor het grijpen. De zwarte kraai als symbool voor het onheil, de stukken en brokken van het antieke standbeeld en de muzikale compositie als metaforen voor een cultuur die haar kern is kwijtgespeeld en enkel nog kan rouwen om het gefragmenteerde karakter van de tijd waarin men leeft.

Het gaat er niet om het vaak onheilspellende karakter van het werk van Kounellis onder de mat te vegen, maar wel om te proberen dat voortdurend opduikende element van doem op een andere manier te benoemen. Dat de noodklok vaak geluid wordt blijkt ook uit het ongetitelde werk uit 1974 waarin levende kraaien op ijzeren staven zitten of uit een ander ongetiteld werk uit 1980 waarin een uitgedoofd vuur onder de vorm van een roetspoor boven een paar opgestapelde stenen is aangebracht. Ook de algemeen tragische ondertoon valt moeilijk te ontkennen, maar zoals uit het citaat waarmee deze tekst begint, blijkt, is deze kunstenaar vooral op zoek naar een herinterpretatie van het

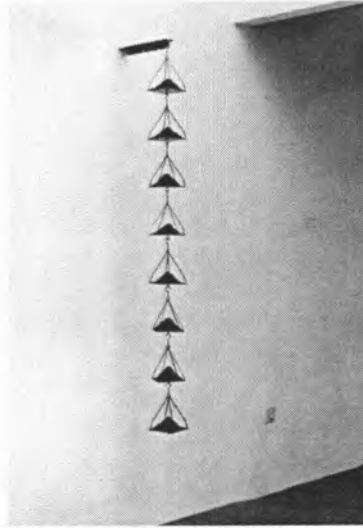
verleden. Niet om duidelijk te maken dat de gloriédagen van onze cultuur definitief voorbij zijn, wel om vanuit het heden een gepaste aansluiting te vinden met dat verleden. Ondanks de manifeste moderniteit in de vorm van zijn werk is er de duidelijke wil om deel uit te maken van een traditie. Niet door het verleden te verheerlijken, wel door het vanuit het heden opnieuw te interpreteren.

Laat ik eerst teruggaan naar het werk met de twaalf paarden uit 1969. Op het moment dat ik het werk voor het eerst onder ogen kreeg tijdens mijn universitaire studies, greep er een kortsluiting plaats, waardoor in mijn persoonlijk leven de fakkel werd doorgegeven van een leven als milieuactivist naar een leven als liefhebber van actuele kunst. Het was een creatieve kortsluiting omdat ik voor het eerst mijn ecologisch geïnspireerde ideeëngoed weerspiegeld zag in een werk van een hedendaags kunstenaar. De paarden in de stal vormden in mijn gedachten van toen het symbool van een energieke natuur die was binnengedrongen in een artificiële ruimte *par excellence*: de *white cube* van een moderne galerieruimte. In het tijdelijke karakter van dit werk zag ik de uiting van een cultuur die wou breken met een *Jenseits*-traditie, waarin een mogelijk leven na de dood van groter belang is dan een leven op aarde, en die op zoek ging naar een *Diesseits*-filosofie die de verankering van de mens in een sterfelijk lichaam niet als een straf zag.

Het was een kunstvorm die in zijn ware, zintuiglijke verschijning (de geur - of de stank zo u wil - van de schijtende paarden, de warmte van de paardenlichamen) enkel in het *hic et nunc* karakter van de installatie zelf kon ervaren worden. De foto van de installatie kon slechts een flauwe afspiegeling zijn van het kunstwerk zelf, aangezien in deze visuele reproductie het zintuiglijk karakter verloren leek te gaan.

Als criticus werd ik echter voor een fundamenteel probleem geplaatst. Hoe kon ik mij het recht toe-eigenen om te spreken over het werk van Kounellis als een vorm van zintuiglijke filosofie wanneer ik zelf nooit de installatie met de paarden ervaren had, maar er enkel in beelden een verre getuige van ben geweest? Het was duidelijk in mijn verbeelding dat ik mij een voorstelling had gemaakt van een zintuiglijke ervaring van de werken van Kounellis, vooraleer ik in een tentoonstelling in het SMAK daadwerkelijk de geur kon opsnuiven van vers gemalen koffie (ongetiteld werk uit 1969 waarin ijzeren schaaltes met daarop versgemalen koffie onder elkaar hangen) of een stalen bad vol jenever (ongetiteld werk uit 2001 waarin een houten sloep in een stalen bad vol jenever of andere sterke drank ligt).²

² De tentoonstelling vond plaats in het SMAK in Gent van 21 april tot 23 juni 2002. De begeleidende catalogus is van de hand van ROELSTRAETE D. 2002. *Kounellis*. Milaan: Edizione Charta.



(Zonder titel. In: MOURE G. 1990. *Kounellis*. New York: Rizzoli, p. 164)

Een antwoord kwam er na de lectuur van het boek 'Met open zinnen. Natuur, landschap, aarde' van de Nederlandse filosoof Ton Lemaire, waarin de auteur op zoek gaat naar een filosofie die aansluiting zoekt bij de zintuigen en gegroeid is vanuit een fundamentele liefde voor natuurlijke en halfnatuurlijke landschappen.³ Lemaire ontwikkelt een soort van zintuiglijke, zeg maar landschappelijke filosofie, die breekt met het traditionele wantrouwen van een hele filosofisch-culturele traditie ten opzichte van de zintuigen.

Noch Lemaire, noch Kounellis trappen in de val van het escapisme door de natuur als een onafhankelijke, goedaardige entiteit voor te stellen.⁴ De paarden in het werk uit 1969 staan symbool voor de vitale krachten van een organische natuur, maar het is in dit werk ook meteen duidelijk dat het om een gedomesticeerde vorm van natuur gaat. Het paard is een van de oudste gedomesticeerde dieren. In dit werk heeft Kounellis, in tegenstelling tot de performance van Beuys met de coyote⁵, er niet voor gekozen om een dier uit de wilde natuur te integreren in een culturele omgeving. Hoe sterk ook op het eerste gezicht het contrast lijkt tussen de *cleane* galerieruimte en de levende paarden,

³ LEMAIRE T. 2002. *Met open zinnen. Natuur, landschap, aarde*. Amsterdam: Ambo.

⁴ Een val die trouwens in de wereld van de actuele kunst voortdurend openligt en zich manifesteert in allerlei openluchttonstellingen waarin men de halfnatuurlijke landschappen van Vlaanderen als 'ongerepte natuur' omschrijft. Zie bijvoorbeeld de tentoonstellingscatalogus Kunst & Zwalm van 1999, waarin Eric Bracke de Zwalmstreek omschrijft als 'een unieke oase': 1999. *Kunst & Zwalm, augustus – september*. Brugge: Die Keure.

⁵ Ik verwijst naar de emblematische performance van Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, uitgevoerd in mei 1974 in de René Block Gallery in New York.

er is in het werk van Kounellis duidelijk sprake van een onlosmakelijke band tussen cultuur en natuur.

Wanneer Kounellis zijn werk omschrijft met het begrippenpaar 'structuur en sensibiteit'⁶ gaat het om een fundamentele complementariteit. In het ongetitelde werk uit 1969 waarin een levende papegaai vastgemaakt is aan een geglazuurd stalen paneel zijn deze twee elementen duidelijker zichtbaar dan in het werk met de paarden. In het werk met de paarden is het de galerieruimte die op het eerste gezicht de plaats inneemt van het structurerend element. Maar aangezien het om gedomesticeerde dieren gaat, moeten we het structurerende element ook in de dieren zelf gaan zoeken. Wanneer 'structuur' bij Kounellis staat voor beschaving, dan is dat beschavende element ook merkbaar in de paarden zelf. De mensenhand valt niet weg te denken bij de gedomesticeerde paarden.

De zintuiglijke en landschappelijke filosofie van Lemaire getuigt van een sterk historisch bewustzijn. En wanneer er een begrip is dat voortdurend terug opduikt in het werk van Kounellis dan is het wel 'geschiedenis'. Of zoals Thomas McEvelley het verwoordt in zijn essay over Kounellis: '*The artist [...] must above all realize that he or she belongs to history*'.⁷ De kracht in het werk van Kounellis schuilt in het feit dat de herinneringen die worden opgeroepen ouder zijn dan het lichaam waarin ze worden wakker geschud, wat betekent dat er nog altijd iets overblijft van de eeuwenoude band die tussen mens en paard opgebouwd is, zelfs bij de hedendaagse, moderne mens die nog nooit een paard heeft aangeraakt.

Eerst en vooral dienen we te begrijpen hoe sterk de *levende* band tussen mens en paard moet geweest zijn. In een hoofdstuk over strijdrossen verwoordt de Franse humanist Michel de Montaigne mooi hoe sterk de klassieken gehecht waren aan hun strijdmakkers: '*Chrysantes mag bij Xenophon zeggen wat hij wil, je verbindt je leven en je moet aan die van je paard: zijn verwondingen en zijn dood zullen ook tot de jouwe leiden. Zijn schrik of kolder maken jou driest of lafhartig*',⁸ en verder: '*Ook vertelt Xenophon hoe zijn Cyrus, een groot paardenkenner, deze dieren behandelde als zijn kameraden, en hen pas liet voederen als ze dat hadden verdiend door zich bij een training in het zweet te werken*'.⁹ Alexander de Grote ging zelfs zo ver dat hij bij de dood van zijn paard, Bucephalus, een stad ter ere van dat dier liet bouwen. Ook Caesar richtte voor zijn gestorven paard een standbeeld op, gewijd aan de godin Venus.

Hoe valt het nu te verklaren dat er bij de aanblik van de paarden van Kounellis iets van die oude band tussen mens en paard terug oplicht? Gaat het om een vorm van een cultureel overgeërfd collectief bewustzijn? Is het mogelijk dat niet

⁶ McEVILLEY T. *op.cit.*, p. 52.

⁷ McEVILLEY T. *op.cit.*, p. 36.

⁸ DE MONTAIGNE M. 2003. *Drijf nooit je vijand in het nauw. Essays*. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep, p. 143.

⁹ DE MONTAIGNE M., *op.cit.*, p. 148.

alleen bij gedomesticeerde paarden de mensenhand zichtbaar blijft, maar ook omgekeerd? Kunnen we met andere woorden een rationele verklaring geven voor het feit dat er ergens – fysiek of psychisch – bij de mens een restant aanwezig is van zijn eeuwenlange verhouding met het paard?

Uit twee citaten die Lemaire in zijn derde hoofdstuk ‘Landschappen’ gebruikt, blijkt dat vanuit dit landschappelijk bewustzijn het zeer vanzelfsprekend is dat er een historisch bewustzijn wordt meegegeven in het landschap zelf. Lemaire citeert de Britse cultuur- en kunsthistoricus Simon Schama: ‘*Voordat landschap ooit een ontspanning voor de zintuigen kan zijn, is het een werk van de geest. Het decor is evenzeer opgebouwd uit lagen geheugen als uit lagen rots*’¹⁰ en laat datzelfde hoofdstuk beginnen met een aantal verzen van de Nederlandse dichter Bloem: ‘*O latere geliefden langs deez’ paden, Wanneer mijn stof al wervelt op de wind, Herdenkt mij: toen mijn voeten het betraden, Heb ik dit landschap ook zozeer bemind.*’¹¹ Wat er bij de aanblik van de paarden van Kounellis gebeurt, functioneert volgens verwante wetten. Net zoals de sporen afleesbaar zijn uit het landschap, zijn het de culturele sporen bij de paarden die een historisch bewustzijn activeren.

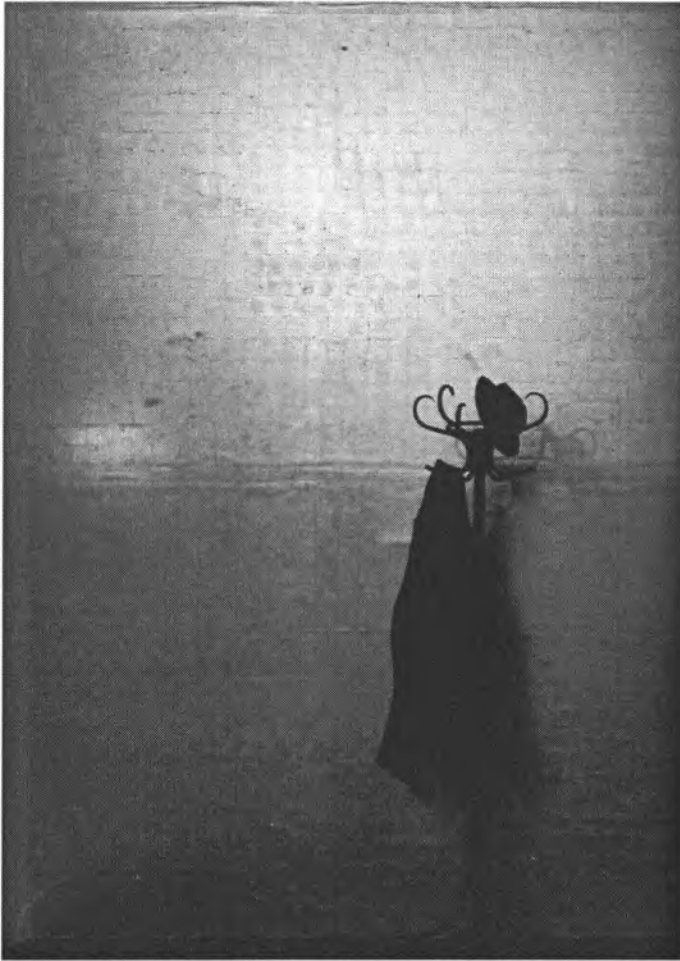
Vooraleer daar dieper op in te gaan, eerst nog een paar woorden over de regenerende krachten in het werk van Kounellis. In 1991 maakte hij een werk waarin een reeks amforen gevuld werden met zeewater.¹² Een ervan werd gevuld met bloed. Er is dus opnieuw sprake van een sterk zintuiglijk werk. De geur van het zeewater vermengd met de geur van bloed maakt fundamenteel deel uit van het kunstwerk. Hij is er met dit werk ongetwijfeld op uit om bij de toeschouwer een ervaring van synesthesie op te roepen. Het ruiken van zeewater in een museumzaal zal de toeschouwer in zijn verbeelding vermoedelijk naar andere plaatsen dan de museumruimte zelf voeren. Door gebruik te maken van een vorm, een amfoor, die verwijst naar de antieke oudheid wordt er in dit werk een koppeling gemaakt tussen een historische en een kosmische ervaring, zoals in een gedicht van Paul Snoeck, geciteerd door Lemaire.

Met zijn werk is Kounellis op zoek naar een culturele hergeboorte, maar het kan ook de andere richting uitgaan. Het sleutelwerk om dit kantelmoment in het werk van Kounellis te begrijpen is ‘Tragedia Civile’ uit 1975. Voor een met bladgoud bedekte muur staat een ouderwetse Thonetachtige zwarte kapstok waaraan een zwarte overjas en een hoed hangen. Opzij is er een deur. Het werk zou een adagium kunnen zijn waarin het verlies, het einde van het Europese gouden tijdperk bezongen wordt, maar de opening in de deur en de afwezigheid van directe menselijke figuren laten ook toe dit werk te lezen als een kans, als een mogelijkheid op een algemene culturele heropstanding.

¹⁰ LEMAIRE T. *op.cit.*, p. 40.

¹¹ LEMAIRE T. *op.cit.*, p. 39.

¹² ROELSTRAETE D. *op.cit.*, p. 122.



(*Tragedia Civile*. In: MOURE G. 1990. *Kounellis*. New York: Rizzoli, p. 113)

Het levende en het natuurlijke worden ook vaak letterlijk bedreigd in het werk van Kounellis. Zo zitten levende ratten opgesloten in een kooi op een ijzeren bed, terwijl op eenzelfde bed naast de ratten het vuur woekert (Ongetiteld werk uit 1969). In 1991 laat hij twee goudvissen in een grote kom zwemmen terwijl een opengeknipt zakmes met zijn snijdende kant in het water steekt (Ongetiteld werk uit 1991). Maar zelfs wanneer deze Italiaanse kunstenaar in 1989 kadavers van geslachte dieren – en wie weet, zoals Dieter Roelstraete suggereert, misschien wel paarden¹³ – ophangt aan metalen platen, is het moeilijk om zijn gehele oeuvre van de hand te doen als een uiting van de thanatofilie in onze cultuur. Het is pas met de komst van een schandaalkunstenaar als Damien Hirst dat onze cultuur zich overgeeft aan haar verlangen naar copro-, necro- en

¹³ ROELSTRAETE D. *op.cit.*, p. 49.

thanatofilie, in werken als de op sterk water gezette dode haai die de welluidende titel meekreeg 'The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living'.¹⁴ De prominente aanwezigheid van het element vuur in het oeuvre van Kounellis staat dan ook symbool voor de hoop op regeneratie. Aan het vuur moeten dan ook eerder transformerende en levenscheppende dan louter en alleen vernielende en vernietigende krachten worden toegedicht.



(Zonder titel. In: MOURE G. 1990. *Kounellis*. New York: Rizzoli, p. 90)

Terug naar de achilleshiel van deze tekst. Terug naar de vraag of het mogelijk is om over een zintuiglijke ervaring te spreken bij het zien van het werk met de paarden van Kounellis wanneer men zelf als toeschouwer niet lichamelijk aanwezig was bij de 'originale' uitvoering van het werk. In een recent nummer van het mediatijdschrift *AS* staat diezelfde vraag centraal.¹⁵ De bijdragen van de auteurs tot dit nummer stellen de vraag hoe men kan spreken van een lichamelijke, zintuiglijke ervaring bij het bekijken van film- of videobeelden. Vivian Sobchack vertrekt vanuit de vaststelling dat er tussen de beleving van het medium film en de filmtheorie een grote kloof bestaat. Terwijl recensenten het over allerlei zintuiglijke ervaringen hebben bij het bekijken van een film, blijven de theoretici argwanend aan de kant staan: *'Tot voor kort ging de contemporaine filmtheorie echter helemaal voorbij aan de inherente sensualiteit van het cinematografisch betoog en de lichamelijke-materiële zijswijze van de toeschouwer. Zeker in het Engels taalgebied is de laatste jaren bitter weinig onderzoek gevoerd naar de vleselijke sensualiteit van de filmervaring en naar de*

¹⁴ Uiteraard met dank voor de terminologie en gedachtestructuren aan ONFRAY M. 2003. *Archéologie du présent, Manifeste pour une esthétique cynique*. Paris: Editions Grasset.

¹⁵ VAN BOGAERT P. (ed.). *AS, Feel: A manual*. Nummer 169, januari-februari-maart 2004.

*manieren waarop deze sensualiteit 'betekenis' produceert.'*¹⁶ Wat Sobchack vertelt over filmtheorie geldt bij uitbreiding ook voor een canonieke vorm van kunstgeschiedenis.

Deze ondertussen klassiek geworden kortzichtigheid is gemakkelijk te verklaren. Aangezien traditionele beelden binnen een klassieke kijkervaring louter optisch zijn, lijkt het niet mogelijk om een rationele grond toe te kennen aan de zintuiglijke werking van beelden. Historisch gezien heeft deze manier van denken haar wortels in het rationalisme van Descartes waarop de huidige harde wetenschappen zich nog steeds baseren. Binnen dit denken bestaat er een perfecte scheiding tussen het te bestuderen object en bestuderend subject. Een overtuiging die ondanks de fenomenologische kritiek van Maurice Merleau-Ponty nog altijd overeind staat en een overtuiging die natuurlijk ook bij Lemaire er zwaar van langs krijgt: *'Bovendien is Descartes' denken een rationalisme dat een relatieve devaluatie van de zintuigen en het lichaam met zich meebrengt, want zintuiglijke ervaringen zijn onzeker, en alleen het van zichzelf vergewissende denken biedt zekerheid en helderheid. [...] Het 'Cogito' daarentegen blijkt een onlichamelijk, van de wereld losgekomen, puur bewustzijn te zijn.'*¹⁷

Dit is een denken dat zich ook in het hart van een 'kunstwetenschappelijke' opvatting van kunstgeschiedenis genesteld heeft. Nochtans bestaat er ook een kunsthistorische traditie die de zintuiglijke en erotische kwaliteiten van beelden onderkend heeft. Zoals blijkt uit een andere tekst in het AS-nummer, een tekst van Laura U. Marks, introduceerde de Duitse kunsthistoricus Aloïs Riegl de term 'haptiek' binnen de kunstgeschiedenis.¹⁸ Marks stelt terecht dat elk beeld niet alleen optische, maar ook haptische kwaliteiten bezit. Zelfs wanneer men een beeld louter en alleen op een visuele manier bekijkt, kan het een ervaring oproepen die te maken heeft met de geur-, tast- of smaakzin. Een kunstwerk dat een dergelijke zintuiglijke ervaring oproept – zonder dat het letterlijk ruikt, geluid maakt, opgegeten of aangeraakt wordt – noemt men haptisch. Toegepast op het werk van Kounellis betekent dit dat het sterke haptische kwaliteiten bezit door het gemak waarmee het een zintuiglijke ervaring oproept. Het is een zintuiglijke ervaring waarin het landschappelijk bewustzijn weet heeft van de wederzijdse band tussen mens en natuur.

JEROEN F.J.R. LAUREYNS.

¹⁶ SOBCHACK V. *Wat mijn vingers wisten, Het cinesthetische subject/Vision in the flesh*, in: VAN BOGAERT P. *op.cit.*, p. 94.

¹⁷ LEMAIRE T. *op.cit.*, p. 154.

¹⁸ MARKS L.U. *Video/Haptiek & erotiek, Over het werk van Benning/Cho/Ryan/Motoo/Beharry/Cardosso en vele anderen*, in: VAN BOGAERT P. *op.cit.*, p. 63.