

Huis en haard

het werk van Maarten Schepers

door Philip Peters

Toen onze voorouders het nomadische jagen en verzamelen grotendeels verruilden voor landbouw en later ook handel gingen ze nederzettingen bouwen op vruchtbare grond langs rivieren die tegelijkertijd goede transportmogelijkheden boden. Ze gingen huizen bouwen.

Het huis is oorspronkelijk bedoeld als beschutting tegen de elementen maar heeft ook altijd een sociale functie. In deze context is het middelpunt van het huis de tafel, waar men gezamenlijk het brood breekt, gesprekken voert en beslissingen neemt. Hoe minder warm het klimaat, hoe sterker de sociale functie van het huis een rol speelt voor de hele groep (stam). Maar ook waar het leven zich goeddeels buiten afspeelt is het huis een sociale ontmoetingsplaats, al was het maar voor meer intieme ontmoetingen en voor het verzorgen van het gezin, de kleinste *unit* in de collectieve identiteit. Naarmate het huis een belangrijker rol ging spelen werd er ook meer aandacht besteed aan het interieur: vloeren werden bedekt met kleden, aan de wanden hingen trofeeën en decoraties; de esthetiek deed zijn intrede in het huis om nooit meer te verdwijnen.

Het huis zelf – exterieur zowel als interieur, is sinds eeuwen zelf ook onderwerp van afbeeldingen en daarmee een thema in de beeldende kunst, hetzij als zijpad, hetzij als hoofdthema, hetzij als plek waar (afgebeelde) gebeurtenissen plaatsvinden, als context dus. Maar ook de paraferalia van die context kunnen onderwerp zijn zonder dat er enigerlei gebeurtenis aan te pas komt – hoewel de associatie met huiselijke gebeurtenissen of gebeurtenissen die in huis *kunnen* plaatsvinden nooit ver weg is – die komt automatisch mee vanuit het collectief geheugen en vanuit het collectieve bewustzijn met betrekking tot het eigentijdse huis dat zich in essentie niet veel anders toont dan in vroeger tijden: de uit de praktijk voortvloeiende *symbolische* betekenis is vrijwel onveranderd.



Dit huis is afgebeeld als (deel van) wat een maquette zou kunnen zijn, of een schematische weergave waarbij de omgeving ook een rol speelt, aangeduid door een sparrenboom. Die boom is echt en heeft

dus ook zijn normale grootte, in tegenstelling tot het huis, dat eerder een model of zelfs een symbool van een huis is: ons huis bevindt zich in een grote wereld. Het huis staat bovendien niet op de grond maar op een brede plank en het geheel wordt ondersteund door twee haaks op elkaar staande planken; alle planken zijn van ongeverfd hout en geven daardoor iets provisorisch aan de hele structuur; een dergelijke opstelling maakt duidelijk dat er sprake is van een *constructie*, van een metaforische benadering van de dingen, van de kleine mens in de grote wereld: de boom mag hier, denk ik, worden opgevat als *pars pro toto* voor 'de natuur', onze oorsprong en onze voedster die we gekoloniseerd hebben en in stijgende mate maltraiteren en vernielen, wat uiteindelijk als een boemerang gaat werken omdat we er ook afhankelijk van zijn (een proces dat al aan de gang is), maar in de politieke besluitvorming lijkt hedonistisch machtsdenken op korte termijn tot nu toe te prevaleren over een meer verantwoordelijke attitude – we zijn slechte rentmeesters en brengen daardoor ook ons eigen huis in gevaar.

Dan krijgt het zo nadrukkelijk presenteren van het huis - je zou kunnen zeggen: op een uitgebreide sokkel – iets demonstratiefs: het huis moet worden beschermd en misschien zelfs vereerd of tenminste in ere gehouden als veilige woonstee.



Wat gewoonlijk binnenshuis plaatsvindt is in dit werk naar buiten verplaatst: wie er omheen loopt vindt op de grond op verschillende plekken een aantal pannen, een matras en een hoeveelheid boeken: koken/eten, slapen en lezen zijn hier de eerste levensbehoeften die, net als het huis zelf of in het symbolische verlengde daarvan, beschermd moeten worden – wat hier ook gebeurt doordat ze beschermd geplaatst zijn tegen de houten wanden van de sokkelconstructie en onder de plank waar het huis op staat. Deze voorwerpen zijn *objets trouvés*, echte en bruikbare voorwerpen, die contrasteren met het naar verhouding veel te kleine formaat van het huis.

Je zou dit werk kunnen begrijpen als een anatomische les van *het* huis, als een enigszins didactische opstelling die als een soort catalogus, een index, fungeert van wat zich *in* een huis bevindt of dient te bevinden. Opmerkelijk is daarbij de stapel boeken. Die verwijst naar een ruimere horizon dan wat puur

noodzakelijk is om fysiek te overleven. Boeken (ook wetenschappelijke en godsdienstige boeken) gaan over verbeelding, reflectie, communicatie, pluriformiteit, het vrije woord. We bevinden ons hier dus niet in een prehistorische, 'primitieve' omgeving, maar in een latere tijd, onze eigen tijd bijvoorbeeld, waarin de wereld veel groter is dan het eigen territorium en alles op elkaar inwerkt. Aan de andere kant is ook sprake van een 'mythisch' karakter, dat zich buiten de tijd bevindt en, omgekeerd, tegelijk van alle tijden is. Je zou de elementaire voorwerpen dan kunnen verstaan als een soort archetypen, als fundament van het mens zijn en daar kun je het boek dan ook weer kwijt als eerste geschreven bron van misschien wel esoterische kennis – ook valt vol te houden dat ieder boek als zodanig kan worden gedefinieerd (als één definitie tussen meerdere) omdat het opgetekende per definitie fictie is, een *beeld van de wereld* en niet het laatste woord over die wereld omdat alle narratieven en opvattingen aan contextuele veranderingen onderhevig zijn. Tenslotte zou je kunnen construeren dat de boeken ook daadwerkelijk mythes bevatten die iets duidelijk maken over achtergrond en betekenis van *het huis*. Alle boeken hebben een zwarte kaft, wat verdere aanleiding geeft tot speculaties over de inhoud: zijn het verschillende boeken of zijn het diverse exemplaren van één tekst, een oertekst bijvoorbeeld die zelf ook een mythe is (bijbel, koran, tao te tjing, bhagavad gita, edda etc.) die zich bezighoudt met de positie van de mens – die in dat huis woont – ten opzichte van zichzelf en de wereld om hem heen tot in de oneindige kosmos toe. Dit geeft de boeken een groter 'soortelijk gewicht' dan de andere voorwerpen, maar die zijn wel nodig om boeken/teksten of wat dan ook te kunnen produceren: als we niet eten of slapen gaan we dood. Met andere woorden: concrete fysieke en immateriële spirituele waarden staan in een noodzakelijke verhouding tot elkaar als we het hebben over de dubbelzinnige combinatie van het leven op aarde en in de mythe, van tastbare werkelijkheid en fictie, van historische en a-historische, archetypische tijd.



In dit werk is het huis zelf leeg (wat logisch is: de functies bevinden zich tenslotte buiten) op een olielamp na die zeer centraal geplaatst is en dus een belangrijke betekenis heeft, niet alleen omdat er verder niets is, maar wel met extra nadruk: misschien is het hele interieur wel mede om die reden naar buiten verhuisd, om niet af te leiden van wat nog weer voorafgaat aan al die voorwerpen. En dat is:

vuur, misschien de allerbelangrijkste ontdekking die er ooit gedaan is. Het vuur verwarmt en verlicht – maar kan ook vernietigen en verzengen en dat is precies wat hier gebeurt en gebeurd is: de lamp geeft licht, maar het dak van het huis en een deel van de muren is geheel zwartgeblakerd. Het vuur is als een mythische god: tegelijkertijd goedertieren beschermend en wraakzuchtig straffend. Vanuit een iets andere invalshoek is het niet voor niets dat Prometheus door Zeus gruwelijk werd gestraft toen hij hem het vuur ontfutseld had en naar de mensen gebracht: met vuur spelen is levensgevaarlijk en het is een geducht machtsmiddel.

Dat de olielamp tegelijkertijd zo beschermd en zo prominent is opgesteld suggereert meer dan een gebruiksvoorwerp – ‘in het licht’ van het bovenstaande wordt het tot een cultusobject, tot een incarnatie van een te vereren godheid in een verder lege tempel. Zo blijkt dit op het eerste gezicht tamelijk nuchtere werk allerlei verwijzingen naar magie en metafysica te bevatten, naar een gelaagd wereldbeeld waarin wel definities worden gegeven, maar ook de gelegenheid om daarachter weer andere definities te vinden en dan weer daarachter nog meer waarbij de verschillende lagen ook nog door elkaar heen lopen en met elkaar verknoot zijn tot een constructie die uiteindelijk als hoofdthema *tijd en ruimte* heeft, zowel letterlijk als overdrachtelijk.



In dit werk zijn basale functies van het menselijk leven bij elkaar gebracht buiten enige andere context dan die van de tentoonstellingsruimte; het huis zelf is verdwenen – maar natuurlijk altijd impliciet aanwezig. Misschien kun je zeggen dat de functie van het huis is overgenomen door de tentoonstellingsplek, tenslotte ook een beschermde en beschermende ruimte, waar kunstwerken worden gekoesterd.

Het grootste object, dat het midden houdt tussen een tafel met gaten en de illusie van een soort vijfpijts kookeiland, is in essentie een metalen constructie waarbij de zijkanten van was zijn gemaakt. Dat geeft de indruk van een soort huid. Alleen levende wezens hebben een huid en ik denk dat we andere dieren in deze context wel mogen vergeten en dat de vergelijking dus die met de mens is; zo wordt het werk voor een deel antropomorf, de voorwerpen worden bezielde. Dan staat een apart voorwerp niet alleen *pars pro toto* voor het huis, de behuizing van de mens, maar voor de mens zelf en zijn kwetsbare maar ook productieve positie in het universum.

Op een soort onderzetter (of: sokkel) ligt een wok, natuurlijk een symbool voor voedsel en voeding. Maar er is een bijzondere ingreep gedaan in dit object: er zijn concentrische cirkels in gelast. Dat veroorzaakt voor wie in de wok kijkt een onverwachte, enorme diepte, een in principe oneindige diepte zelfs.

Het derde voorwerp is een holle, ovale constructie, die als het ware oprijst uit een strak grondvlak, dat lijkt op de onderzetter/sokkel van de wok. In deze context is het duidelijk een bad maar je kunt het ook landschappelijk interpreteren als een soort krater, een dal of een duinpan.

Zo zijn alle drie objecten waaruit dit werk bestaat aan de ene kant duidelijk benoembaar in termen van het dagelijks leven (kookeiland, pan, bad of: koken, eten, wassen), maar tegelijkertijd 'kloppen' ze niet helemaal en dat komt niet alleen doordat het 'maar' modellen zijn; er is een dubbelzinnigheid in de manier waarop ze of onbruikbaar zijn: een fornuis is geen tafel met gaten, het bad is op zijn hoogst een kinderbadje maar kan ook wel iets heel anders zijn (de macro-associatie met de krater bijvoorbeeld) en de wok is een drager van oneindige ruimtelijkheid geworden. Niet alleen zijn het symbolen voor wat men in huis zoal doet, tegelijkertijd verwijzen ze naar de wereld waarin we leven en daaroverheen nog naar kosmische processen en naar de elementen (bad = water, fornuis = vuur, oneindige ruimte in pan = lucht, de 'sokkels'= aarde).

Dan wordt het hele beeld een cultische plek, waarbij het vertrouwde alledaagse wordt gebruikt om te verwijzen naar een hogere samenbindende macht waarvoor niet eens per se een behuizing nodig is: het ensemble is tegelijkertijd zowel drager als vertegenwoordiger van cultische verwijzingen en het geheel vormt een magische plek – zoals Stonehenge en de vele vergelijkbare al dan niet goed begrepen objecten en bouwsels uit allerlei culturen.

Je kunt zoiets ook in termen van oudere kunst uitdrukken: de alledaagse personen, bezigheden en voorwerpen in een schilderij van Vermeer, waar het goddelijk licht op valt, kunnen in deze zin ook cultisch worden genoemd. Dan komen associaties op met koken als alchemistisch transformatieproces (het recept in zijn cultische uitvoering op zoek naar ultieme betekenis) en baden als proces van reiniging en purificatie. 'Cultisch' en 'seculier' kunnen in termen van elkaar worden gearticuleerd, afhankelijk van de context hoeven zij geen gescheiden grootheden te zijn; de Cartesiaanse scheiding van lichaam en geest wordt in een werk als dit ter discussie gesteld met ogenschijnlijk heel simpele middelen die bij nader inzien van een tamelijk complexe gelaagdheid kunnen zijn die voor een goed begrip decoding behoeft.



Als we bovenstaande gedachtegang volhouden krijgt ook een beeld als dit - een tentoonstellingsmodel – meerdere betekenissen, waarin verschijningsvorm en functie tenslotte met elkaar versmelten. Uiteindelijk is een tentoonstellingsarchitectuur een plek waar kunstwerken tijdelijk 'wonen', *gehuisvest* zijn – het is een al dan niet tijdelijk huis voor de kunst, zo mogelijk op maat gemaakt, idealiter op ieder individueel werk toegesneden, dat wil dus zeggen: het is niet alleen een huis voor de kunst, maar heeft zelfs de pretentie *het ideale huis* te zijn. Zoals de tempel het ideale huis

voor de godheid is of tenminste voor een beeltenis of symbool daarvan – we spreken hier natuurlijk in metaforen en niet in letterlijkheden.

Materiaalgebruik en opstelling brengen de houten platen in herinnering waarop het huis en waaronder de functies in dat huis werden gepresenteerd maar in dit geval lijkt de constructie zelf te worden getoond, zodat een dubbele betekenis ontstaat: het is een architectonisch model maar tegelijkertijd is het ook een sculptuur of architectonisch kunstwerk. De gedachte dat het werk autonoom is wordt versterkt door het zeer specifieke karakter van de constructie: het is denkbaar dat hij een huis voor kunst kan zijn maar erg waarschijnlijk lijkt het niet – wat weer niet wegneemt dat we ons er toch voorstellingen bij een dergelijke invulling kunnen maken, maar dan is sprake van een omgekeerde relatie: dan moet het gaan om *site specific* werk, dat speciaal is toegesneden op de mogelijkheden en beperkingen die het model biedt.

Met andere woorden: de structuur is zowel een tentoonstellingsmodel als de tentoonstelling zelf, want het model *is* datgene wat tentoongesteld wordt. In termen van de eerdere analogie: het gebouwde is zowel de tempel als de cultus zelf.



Een andere variant van het tentoonstellingsmodel, gemaakt van het nondescripte materiaal *roofmate*, is in deze zin explicieter. Het kleinere formaat maakt het uiterst onwaarschijnlijk dat deze constructie daadwerkelijk bruikbaar zou kunnen zijn en ook de kleur is zo expliciet dat die onderdeel van de structuur lijkt te zijn en geen functie van een verder doel. Bovendien wordt deze versie, nadrukkelijker dan de bovenstaande, gepresenteerd op een grondvlak en als het ware ook nog beschermd door twee staande houten 'wanden', die elkaar in evenwicht houden (en die doen denken aan de constructie met het huisje met olielamp). Hier is de architectuur autonoom als sculptuur, maar bakent (zoals iedere voorwerp maar dan meer letterlijk in termen van de thematiek) een territorium af – binnen een groepstentoonstelling als in dit geval ook zelf weer een uitspraak over tentoonstellen. Zo wordt het een tempel omwille van zichzelf, een metafoor voor het kunstwerk dat beschermd moet worden en waarin zich eventueel nog van alles zou kunnen afspelen wat hier niet getoond wordt – als zodanig niet ongelijk aan het boven besproken huis maar dan zonder concrete invulling. Het werk is hier tegelijkertijd de beschermer en datgene wat beschermd wordt. Als een soort omgekeerde Drosteverpleegster is de constructie die het 'model' presenteert en beschermt nog uitgebreid met een verlenging van de horizontale staander terwijl de verticale hoog de ruimte ingaat. Zo wordt het 'buitenste beeld' in zijn geheel ook weer een zelfstandige sculptuur zonder zijn (deel)functie als kunstbeschermer op te geven. En daar dan weer omheen bevindt zich de ruimte waarin de 'echte' tentoonstelling plaatsvindt – dat is dus 'echte' architectuur en geen schaalmodel en deze structuur beschermt de kunst daadwerkelijk, tegen de elementen en tegen vandalisme. Voor wie die gedachte *ad absurdum* wil doorvoeren: het kunstinstituut staat op een plek in de wereld waardoor het kennelijk beschermd of tenminste gedoogd wordt – anders zou het er niet meer zijn – en daaromheen is er de lucht, de atmosfeer etc. (*the sheltering sky*). Tegenwoordig staat (het isolement van) het kunstinstituut weer ter discussie en de 'kunsttempel' vol kunst die zich niet direct en interactief met 'de wereld' of 'de

maatschappij' of 'de politiek' verstaat is in die visie achterhaald, regressief en irrelevant: het museum is een mausoleum geworden en de kunst kan zich maar beter op andere manieren elders manifesteren. Daar hebben deze werken niet veel mee te maken in die zin dat ze zich niet direct met de materie bemoeien en er geen uitspraken over doen, maar als je 'tentoonstellingsmodellen' bouwt komt een en ander als het ware vanzelf mee.



Dit is het aanzicht van het werk vanaf de andere kant, het geheel is dus een soort diagonaal gespiegelde constructie. Wie daar zin in heeft kan bovenstaand beeld van het tentoonstellingsmodel of territorium in fragmenten interpreteren als een bijdrage aan de ideologische discussie – de tempel ligt in duigen. Je zou ook kunnen construeren dat dit gewoon een *andere* manier is om de elementen op te stellen, niet keurig 'constructivistisch', maar chaotisch als een eigentijdse ruïne (in zekere zin een moderne variant van een *folly*?), aan elkaar geplakt met PUR-schuim.

Dan komen allerlei mogelijkheden aan de orde: het is wel duidelijk dat een tentoonstellingsmodel niet meer is dan een tijdelijk toevluchtsoord voor de kunst, op zeker moment is de tentoonstelling afgelopen; dan wordt het werk verwijderd en de tentoonstellingsarchitectuur ook. Ook zou het kunnen dat de constructie onder zijn eigen pretenties is bezweken: wie kan de kunst noch beschermen in een tijd waarin zij ofwel wegbezuinigd wordt ofwel een oneigenlijke rol speelt in een circuit waarin het in wezen gaat om geld, status en glamour? Tussen zulke heftige, in zekere zin tegengestelde maar in ieder geval wezensvreemde vectoren kan de 'autonome' kunst worden vermalen en dan blijft alleen haar omhulsel over: wat plankjes *roofmate* met uitpuilend PUR-schuim dat de zaak niet langer bij elkaar kan houden. Je zou het werk in deze vorm dan zelfs kunnen gaan bekijken als een embleem van een inzakkende cultuur, een beschaving die onder zijn eigen gewicht dreigt te bezwijken. En via dit soort omwegen kun je dan toch nog uitkomen op een mededeling over de stand van zaken in kunst- en museumland: dat land wordt op verschillende manieren bedreigd en diverse totalitaire krachten – die van het kapitaal, die van de politieke ideologie en die van de ultieme minachting – proberen het te annexeren. Dan wordt het huis van de kunst een slagveld en uiteindelijk met de grond gelijk gemaakt en blijft op zijn best een ruïne over.

Inmiddels is het onmogelijk om het hele werk in één keer te zien, de beide aanzichten zijn elkaars complement, twee kanten van dezelfde medaille – misschien moet dat, zoals boven beschreven, als narratief worden beschouwd (van neoklassieke tempel tot postmoderne ruïne), misschien ook zijn het 'gewoon' twee mogelijkheden die de cultuur ons biedt en die op dit moment van overgang hand in hand gaan voor zolang het duurt.

Opmerkelijk zijn nog de katoenen lappen, die over de horizontale platen van de steunconstructie hangen, schijnbaar nonchalant, alsof iemand ze is vergeten weg te halen, als was die te drogen hangt, waardoor het hele werk in wisselende mate een terloopse uitstraling krijgt die het gewicht van de uitspraken die het doet lijkt te relativiseren, maar dan zijn het toch meer 'doekjes voor het bloeden', die vergeefs proberen te verbergen welke heftige wonden er geslagen zijn in de ongedefinieerde tijdsspanne tussen 'voor- en achterkant'.



Hier is dat huis in ieder geval nog geheel intact. Het is een eenvoudige kubus met een puntdak en een portico ervoor. Van buiten is er niets aan te zien. Het is geheel wit. Kortom: hier verschijnt het huis als omhulsel voor wat binnen plaats vindt. Opmerkelijk is de lengte van de portico, die enigszins buiten proportie lijkt, waardoor hij niet alleen een *ingang* maar ook een *gang* wordt: er is dus een 'uitgerekt' moment van *overgang* tussen buiten en binnen. Dat wekt verwachtingen: hier vast geen keukengerei en slaapgelegenheid, maar iets wat naar alle maatstaven *bijzonder* is zonder de vermomming van het alledaagse.



In totaal contrast met het cleane exterieur is het interieur van dit gebouwtje duister, de muren lijken zwartgeblakerd en de schaarse verlichting bestaat uit één kaal peertje dat vanuit het midden van het dak naar beneden bungelt, verre familie van de olielamp die als enig voorwerp in het huis stond. De verleiding is groot om te denken in dualiteiten als 'de buitenkant is de *persona*, datgene wat de mensen zien en dat gedraagt zich vooral neutraal en de binnenkant is – bijvoorbeeld – het onbewuste, instinct, driftleven, maar ook: spiritualiteit, sublimering, alchemie, symboliek.' In ieder geval ligt de grond bezaaid met eieren, heel stil en mysterieus in het gedempte licht. Ze worden pas zichtbaar als de beschouwer eerst de gang van de portico is doorgedaan, hij moet er iets voor doen en dan ontmoet hij – naar analogie met de tempel van het licht - zoiets als de godin van de vruchtbaarheid. Tenslotte is het ei het archetypische beeld van het vrouwelijke, het is bovendien een nuchter medisch feit dat voor bevruchting een eisprong nodig is en vruchtbaarheid is uiteraard ook gerelateerd aan seksualiteit. Tegelijkertijd is het geheel een kwetsbare aangelegenheid: een ei is gauw kapot, ook hier, het is zaak dat de kijker zich voorzichtig gedraagt, met respect voor wat hier broeit. Als we de analogie die bij de tentoonstellingsmodellen werd gehanteerd hier voortzetten kan het werk ook gelezen worden als tempel van de kunst of tenminste als een plek die de kunst tegen grove platvoeten van buiten beschermt en haar uiteindelijk immateriële waarde koestert en viert, weg van de buitenwereld: hier heerst de inspiratie, de potentie tot creëren, en die moet in onze tijd kennelijk worden beschermd - en vereerd op een bijna geheime plek; een dergelijke metafysische opvatting van kunst is uit de mode aan het raken in kringen die 'er toe doen' in die zin dat ze monetaire en andere machtsmiddelen tot hun beschikking hebben om het beeld van de kunst te beïnvloeden, een beeld waartegen een werk als dit zich verzet want het eist het recht op om in niet actueel herkenbare termen te spreken 'Über das Geistige in der Kunst', waarvan het zelf een voorbeeld is. Zo is dit gebouwtje, deze tempel, gewijd aan de muze van de kunst – maar curieus genoeg bestaat er voor de beeldende kunst geen muze, ik weet ook niet waarom, geen van de negen muzen beschermt de beeldende kunst. Het is verleidelijk om te denken dat de beeldende kunst al in onheugelijke tijden een uitzonderingspositie bekleedde, kennelijk niet benoemd kon worden en als zodanig natuurlijk evenmin beschermd. Maar gelukkig was er Pallas Athena, de grote godin, die naast allerlei andere functies, ook de godin van 'de kunst' was en meer in het bijzonder van 'kunst en vrede', een relatie die vandaag de dag niet bepaald vanzelfsprekend is, maar in dit werk wel van pas komt. Van geen klassieke godheid bestaan, zover ik weet, zo veel afbeeldingen - met name zeer grote sculpturen -, maar hier verschijnt zij dus, niet ondenkbaar in de Griekse mythologie waarin goden en godinnen regelmatig van verschijningsvorm veranderen al naar gelang de situatie dat vereist, in de gedaante van een ei (wat opmerkelijk is omdat er juist in Athena's geval geen eisprong aan te pas is gekomen – zij werd als kant en klare godin geboren uit het hoofd van Zeus!). Het interieur van dit gebouwtje zet dus aan tot reflectie en meditatie, over het leven, over de kunst en over oorsprong en betekenis van beide. Het is een stille plek in een roerige wereld. En een wereld zo turbulent als de onze heeft, denk ik, naast allerlei actieve manieren om zich met haar te verhouden, óók de mogelijkheid van een tijdelijke *escape* nodig – wie niet droomt wordt gek.



Het tijdelijke aspect wordt benadrukt door het feit dat het gebouwtje aan beide kanten voorzien is van een portico/gang. Met andere woorden: het magische interieur is geen eindpunt, geen doel waar alles verder ophoudt. Als beschouwer loop je door de ene gang naar binnen, blijft een tijdje in de donkere ruimte met de eieren en loopt daarna door de andere gang naar buiten. Je bent dan 'door iets heen gegaan': het werk manifesteert zich dan als *rite de passage*, een confrontatie met universele waarden die de dagelijkse overstijgen en de kijker ook weer 'inspireren', nieuwe adem geven om het bestaan in de wereld met hernieuwde krachten aan te gaan.



En wie getransformeerd wordt (of, actiever: zichzelf transformeert) ziet de wereld ook met andere ogen: op deze foto is goed te zien hoe de wereld achter de portico/gang in vergelijking hel, bijna wit verlicht is (*het witte licht*, op zich alweer een mystieke referentie). Daar gaat de beschouwer/participant naartoe, door een relatief nauw 'kanaal', opnieuw geboren als het ware. Ook dat kan de kracht van de kunst zijn en is dat waarschijnlijk van oudsher ook altijd geweest, de cultische rotsschilderingen uit de prehistorie geven er al blijk van en het is belangrijk dat deze kwaliteit niet op het altaar van de ideologie van het politieke engagement geofferd wordt, dan gooit men het kind met het badwater weg.



Het eerste dat aan dit werk, een *lichtmodel*, opvalt is het semiminimalistische herhalingsmotief. Aan beide kanten van het aflopende dak van wat een schematisch vormgegeven langgerekt huis lijkt, bevinden zich zes Ikea-prullenbakken van zwart plastic; de bodems zijn verwijderd en daardoor krijgt de kijker visueel toegang naar even zoveel segmenten van een binnenruimte die alleen uit oranje licht bestaat. Wie erin kijkt ziet geen diepte, maar alleen licht, eindeloos licht dus, dit huis is een soort kosmische kijkdoos die ook in de lengte in principe oneindig kan worden voortgedacht. Deze schijnbaar zo cleane, ordelijke en overzichtelijke constructie, is opnieuw het voertuig voor weinig concrete maar verstrekkende associaties en metaforen die aan het materiële aspect juist lijken te willen ontsnappen.

Licht (in dit oeuvre van olielamp via kaal peertje naar TL) is van oudsher een gevolg van vuur en dan zijn we terug bij een andere primordiale functie: het vuur verwarmt. In het huis is dat een essentiële functie om te overleven, daarom is het vuur in de vorm van een kachel, een haard, een oeroud gegeven, ik denk dat de mensen op de savannen al vuur konden maken om zich te verwarmen voordat ze er een huis omheen gingen bouwen en ik denk ook dat dit werk mede daaraan refereert, aan de primaire kracht van vuur en van de *beheersing* van het vuur, wat later leidde tot een nieuwe functie bij het vervaardigen van allerhande materialen, van het bakken van potten tot het smeden van ijzer en zo verder tot in onze tijd. Licht en vuur, dat wil zeggen: zien en verwarmen, twee primaire overlevingsmechanismen.

Maar dit huis heeft nog een andere relatie met licht: aanvankelijk misschien niet direct opgemerkt, blijkt *onder* de hele constructie nóg een lichtbron aanwezig, in zacht blauw. Dit blauw is - zeker vergeleken met het vurige oranjegeel - zo ijl, zo licht, zozeer naar het schijnt in strijd met de zwaartekracht, de kleur van de lucht op een vroege lentedag, dat het geheel als het ware lijkt te worden opgetild – dit huis lijkt wel te zweven.

Als het huis (van de kunst?) genoeg verwarmd is, dat wil zeggen: genoeg van energie voorzien is, verheft het zich van de grond en vervalt het concrete beeld met een letterlijk meetbaar gewicht, dat dan alleen nog dienst doet als verwijzer naar wat oneindig is. Het aantal bakken/visuele ingangen is twaalf, misschien niet bij toeval een getal dat zo vaak een rol speelt in de opdeling van het universum in symbolische zin: er zijn twaalf maanden, twaalf apostelen, twaalf tonen in het chromatische octaaf, allemaal manieren ter ritmering van het oneindige, de nummer dertien zagezegd, waarin alles opgaat en samenkomt.

Ieder huis is een variant van *het* huis, die plek van samenkomst waar gegeten, gevreeën en geslapen wordt, het huis dat tegelijk de tempel (of: de inspiratie) is van al het menselijke en wat daar bovenuit stijgt: opgetild door de serene lucht, een situatie, zou ik zeggen, die alleen in en door de kunst kan ontstaan en bestaan. Dit hele lange huis is een symbool van verlichting en verwarming in alle betekenissen van die woorden, het is een *power plant* van vuur en licht, een primaire energiecentrale. Ook kun je construeren dat, naar analogie met het huis van de vruchtbaarheid, dit huis zich van buiten neutraal voordoet maar van binnen krachten herbergt, driften, gisting, alchemistische processen die – nu in omgekeerde richting gedacht – via de prullenbakken/ramen/schoorstenen naar buiten worden geprojecteerd: voor wie het wil zien en voelen wordt de hele wereld verlicht en verwarmd, waarbij dit huis misschien het prototype is van een oneindige reeks huizen, in zekere zin niet ongelijk aan kloosters: de verschijningsvorm is onderhevig aan voortdurende verandering, afhankelijk van historie en geografie, maar de basale spirituele essentie is één en ondeelbaar. Die kan niet worden getoond, er kan alleen verwezen worden (*handen wijzend naar de maan*).

Door warmte, licht en vruchtbaarheid kunnen mensen de soort in stand houden, kan generatie op generatie volgen om zijn plek onder de zon te vieren – zo werkt ook bepaalde kunst, als *power generator*, als oplader om de wereld aan te kunnen. Kunst kan een helende werking hebben.



Deze variant is in zekere zin eenvoudiger - het horizontale huis is hier vervangen door een verticale rechthoekige constructie. Aan alle kanten inclusief de bovenkant zijn Ikea-prullenbakken gemonteerd, deze keer in een niet-seriële maar naar het zich laat aanzien min of meer willekeurige ordening. De lichtbron zit binnen in een ruimte die geheel leeg is op het grondvlak na, dat bedekt is met kunstgras. Uiteraard is de kijkrichting van de beschouwer opnieuw van buiten naar binnen, waar hij uitsluitend het zeer felle licht en het gras kan zien. Maar wie het hele object bekijkt zou zich ook in dit geval kunnen voorstellen dat de richting van het werk zelf misschien ook andersom zou kunnen worden gezien: dan worden de 'prullenbakken', ook vanwege hun onregelmatige plaatsing, een soort haast organische uitstulpingen die licht uitstralen, hoewel dat licht nergens terecht komt, althans niet zichtbaar, wat niet wil zeggen dat het er niet is: misschien wordt het gewoon onmiddellijk door de omringende ruimte verspreid en daarin opgenomen. Niet alle processen, natuurkundig of psychisch, zijn nu eenmaal zichtbaar.

Maar ik denk dat de verhouding tussen binnen en buiten – die als een rode draad door dit oeuvre heen loopt – hier misschien complexer is. Dat heeft te maken met het kunstgras. Dat vertegenwoordigt een stijlbreuk: in de andere besproken werken is het interieur het voertuig van inhoud: een neutraal uiterlijk bleek steeds een baaiert van natuurlijke, organische gegevens te bevatten – licht, vuur, eieren en alle denkbare daarmee verbonden associaties. Kunstgras is een wezenlijk ander voorstel. Dat heeft alleen een relatie met hooggestemde 'herinneringen, dromen, gedachten' voor zover het refereert aan echt gras en als dat de bedoeling was had de kunstenaar dus beter gewoon gras kunnen gebruiken. Hier 'ketst' en wringt iets en in de context van dit narratief lijkt dat over onze tijd en onze cultuur te gaan – dat kan ook moeilijk anders, want kunstgras bestaat nog niet zo lang. Wat doet

dat kunstgras daar, in het interieur van een huis, een gebouwtje dat zich meestal als 'tempel' wil laten kennen? In ieder geval lijkt het die functie radicaal te ontkennen, er is weinig spiritualiteit verbonden aan dit materiaal.

Eerder hebben we gezien hoe essentiële delen van het interieur juist *buiten* het huis werden geplaatst (en daar kom ik straks nog op terug), hier maken we precies het omgekeerde mee: de natuur wordt in huis gehaald, maar dan wel in travestie, geen levende natuur (zoals de eieren), maar iets van kunststof wat erop wil lijken. Stellig zijn we vervreemd van de natuur, waar we het uiteindelijk toch van zullen moeten hebben zoals al sinds de dageraad van de mensheid het geval is: de enige 'natuur' waar we dagelijks mee geconfronteerd worden zijn de planten en bloemen die eigenlijk buiten horen maar die we in huis halen terwijl van de eigenlijke natuur steeds minder over is en wat er over is wordt op allerlei manieren bedreigd, waarmee we dus tegelijkertijd onszelf bedreigen. Als je kunstgras in een ruimte ziet, kun je niet om deze problematiek heen. Dit werk heeft zo ook wel iets weg van een soort hoge druk kas, waar keihard elektrisch licht alles doet om het kunstgras te laten groeien, terwijl het exterieur van dit gebouwtje de indruk wekt dat er binnen van alles aan de gang is.

De beide *lichtmodellen* lijken zo elkaars tegendeel: in het ene geval is het exterieur sober en regelmatig en heerst binnen de spiritualiteit, in het andere is het exterieur in vergelijking grillig en organisch terwijl binnen een onvruchtbare non-activiteit zich afspeelt, twee aspecten van het mens zijn die altijd met elkaar meekomen, wat ons tot zulke tegenstrijdige wezens maakt, tegelijkertijd scheppers en vernietigers.



Een opmerkelijk contrapunt is dit werk, zoals sommige andere gemaakt in Indonesië, een land waar de natuur veel dwingender aanwezig is dan in onze regio. Een huis hoefde op deze plek niet gebouwd te worden, er staan er al een paar. Maar ook hier is licht/vuur nodig en dat thema is in dit geval verzelfstandigd door in plaats van één *power plant* een aantal (veertien) omgekeerde bamboe mandjes met lichtjes in het veld te zetten. Hier komt een derde aspect naar voren: dit is, zeker in vergelijking met de andere lichtmodellen, een bescheiden, lyrisch, zelfs sereen geluid in een harmonische omgeving. Maar die omgeving lijkt een extra betekenis te krijgen door de lichtmanden en wel een cultische betekenis waarin de lichtjes een rituele functie hebben. Waar dat allemaal precies om gaat weet ik niet, misschien is het een functie van het verdwijnende avondlicht, misschien een viering van het huis als beschutting tegen de nacht of misschien zijn de kaarsen wel letterlijk en figuurlijk 'lichtpuntjes' in een langzaam duister wordende wereld – zowel magisch als angstaanjagend: in het donker komen boze krachten vrij en we kunnen de weg niet vinden. Daar komt bij dat dit moment van harmonie en vrede niet kan duren. Als de kaarsjes in de manden opgebrand zijn verdwijnt het licht, langzaam, één voor één doven ze uit tot het aardedonker is. Hoewel deze bescheiden, haast alledaagse en vanzelfsprekende poëzie geen woorden nodig heeft, kun je je in de context van het geheel afvragen of hier uiteindelijk niet toch weer gesproken wordt over het menselijk tekort en de steeds minder 'verlichte' stand van zaken in de cultuur, een mondiaal probleem dat op

iedere plek een iets andere verschijningsvorm krijgt: hier geen energiefabriek met in massa vervaardigde gebruiksvoorwerpen maar handgemaakte, onderling steeds iets verschillende mandjes. De articulatie, het vocabulaire, verschilt, maar in essentie blijft de mededeling onveranderd.



Als alle functies buiten het huis moeten plaatsvinden omdat het huis is ingestort, afgebroken, in verval geraakt of plat gebombardeerd (allemaal opties die in het debat naar voren komen), betekent dat ook dat de kunst op zoek moet naar een andere plek in de wereld, buiten, in de 'openbare ruimte', onbeschermd.

De positie van deze tafel is dubbelzinnig en onduidelijk: bevindt hij zich nu wel of niet in een huis? Hij staat wel ergens binnen, maar dat kan ook een presentatieruimte zijn. Op onderstaande foto is hij ergens anders neergezet, dus van een vaste woon- of verblijfplaats is kennelijk geen sprake, dus we moeten er van uitgaan dat hij op zijn eentje is, ergens in de wereld. Een nomadische tafel, grotere innerlijke tegenspraak lijkt niet mogelijk, als je bedenkt dat de tafel het sociale centrum van het huis is.



Maar helemaal alleen is hij niet. Hoewel de lange kanten leeg zijn staat aan de beide uiteinden een stoel. Bovendien zijn er twaalf glazen borden, maar die zijn weer alleen aan de zijkanten te vinden, voor de stoelen is juist niet gedekt. Deze tafel stelt zichzelf voor raadsels en gedraagt zich anders dan onder 'normale' omstandigheden.

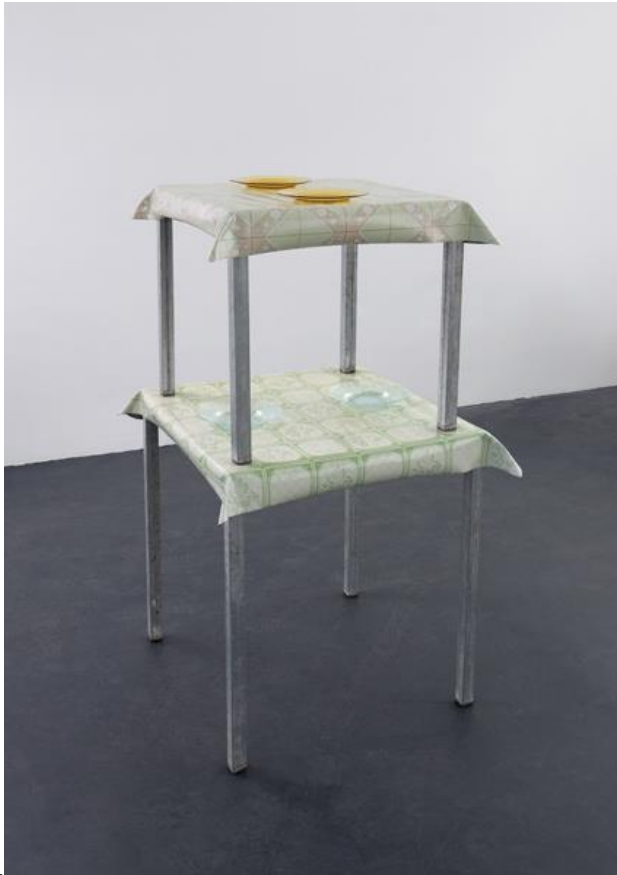
Bij nader inzien is er meer dat niet klopt. De tafel zelf is van teakhout, maar bij beter kijken – wat helaas op deze foto's onvoldoende duidelijk wordt – blijken de stoelen van een ander materiaal en bovendien zijn ze nog eens geverfd volgens een techniek die bekend staat als *houten*, wat wil zeggen dat met de verfstreken echt hout wordt geïmiteerd; *nét echt*, maar net echt wil zeggen: *helemaal niet echt*. De stoelen hebben een identiteitsprobleem: zijn ze nu van hout of zijn ze ge-hout? Het antwoord is: allebei en dat betekent een innerlijk conflict. Het is een beetje als met het kunstgras in het lichtmodel: oneigenlijk materiaalgebruik vermengt zich met wat wél echt is, maar juist daardoor ga je twifelen aan de vermeende echtheid van het echte: wat is er eigenlijk nog echt in onze tijd en hoe definieer je dat?



Ieder bord is voorzien van een floraal motief en onder ieder bord is een gat in de tafel gezaagd van dezelfde grootte als de onderkant van dat bord, het is dus een tafel met twaalf gaten. De tafel met gaten, daar vermomd als kookeiland, zijn we eerder tegengekomen. In dat werk konden de gaten goed worden geïnterpreteerd als consistent met het schematische karakter van het hele ensemble, maar hier is dat niet het geval. Wat we wel kunnen concluderen is dat het wantrouwen tegen wat 'echt' leek gerechtvaardigd was, althans in die zin dat een tafel met twaalf gaten erin geen reguliere tafel is, dergelijke tafels worden gemaakt noch gebruikt. Maar in de kunst kan natuurlijk alles, wat niet wegneemt dat ook deze tafel niet is wat hij leek te zijn. Het bloemmotief in het bord gaat vanwege en door middel van het gat een relatie aan met de vloer. Dat is een andere relatie dan de natuurlijke verhouding met de vloer van iedere tafel met vier poten: die staat erop. De relatie van de decoratie met de vloer is daarmee vergeleken bijna een soort tegendeel: het tafelvlak is doorzichtig gemaakt en het samenspel van vlakken is eerder van verlichtende en efemere aard dan concreet, zwaar en onbeweeglijk. Het licht kan er een rol in spelen, bij lichtinval van boven zal de vloer iets van de decoratie van het bord weerspiegelen, het beeld gaat dan als het ware heen en weer, van boven naar beneden en in de weerkaatsing weer terug.

En er is nog iets: het totale aantal plaatsen aan tafel is twaalf (en dan zijn er nog die raadselachtige stoelen die er op deze manier een beetje voor spek en bonen bijstaan, mogelijk vanwege hun lagere ambachtelijke/spirituele status), een magisch getal dat ook in een van de lichtmodellen een rol speelt. Natuurlijk komt dan de gedachte op aan het Laatste Avondmaal, waar de hoofdpersoon ontbreekt, hoewel er wel twee stoelen voor hem klaarstaan. Zo lijken de verschillende onderdelen van dit werk allemaal onderhevig aan een probleem met betrekking tot identiteit en functie en daardoor lijken ook verdwaald in elkaars gezelschap – het geheel doet denken aan een eenvoudige, alledaagse situatie waar bij nader inzien niets van klopt. Oude waarden zijn versleten en teloorgegaan, hebben hun geldigheid verloren, ze zijn ook niet vervangen door nieuwe met eenzelfde samenbindende kracht. Dan valt een cultuur in fragmenten uit elkaar, het huis wordt bedreigd, er komen gaten in de

tafels, niets is meer wat het lijkt. Dat is de situatie: op zoek naar zin en betekenis in een wereld op drift.



Dat is niet zo makkelijk zoals ook blijkt uit deze stapeling van twee tafels. Het lijkt alsof alles opnieuw moet worden uitgevonden, alsof uit oude gegevens nieuwe structuren moeten ontstaan. Deze poging is in zekere zin nogal rudimentair, we bevinden ons hier niet in dezelfde kringen als in het geval van de teakhouten tafel met fraai gegraveerde borden. Deze kleine vierkante tafels zijn van sober metaal en er staan in beide gevallen twee eenvoudige borden op een plastic tafelkleedje: *back to basics*. Dat is op zich geen onverstandige gedachte, maar het resultaat is zowel te weinig als te veel. Te weinig omdat er geen stoelen zijn, geen bestek en niets te eten, te veel omdat er twee tafels zijn in plaats van één, die elkaar ook nog eens het leven onmogelijk maken: het wordt moeilijk eten hier, als het ooit zo ver mocht komen. Aan de onderste tafel zou het nog net kunnen hoewel het niet erg handig is en je moet uitkijken om je hoofd niet te stoten, aan de tafel op de eerste verdieping zou je in de lucht zweven en dat kan nu eenmaal niet. Waarom de tafels niet gewoon naast of aan elkaar op de grond gezet? Mensen hebben een ingebouwde capaciteit om zichzelf tegen te werken, om eenvoudige dingen op ingewikkelde manieren op te willen lossen. Wat ook nog mogelijk is: dit werk kan een half komisch protest zijn tegen de conventie, tegen sociale *mores* of in bredere zin tegen de beperkingen van het menselijk leven: we kunnen niet in de lucht aan een tafel zitten, dus maken we er een beeld van want dat kunnen we wel.

Ik denk dat hier niets elkaar uitsluit, maar in de context van het hele oeuvre zie ik onszelf bezig met moeizame en soms onbedoeld komische pogingen om een evenwicht te hervinden dat niet te herstellen lijkt. Dat kan, als Chaplin, tegelijkertijd lollig zijn en van een diepe ernst. Bij ieder proces *in terra incognita* worden fouten gemaakt die later nog maar moeilijk te begrijpen zijn omdat het allemaal zo oud en bekend geworden is. Maar nu nog niet: nu bevinden we ons midden in een proces van hernieuwde betekenisgeving, op weg, op zoek naar nieuwe definities van de fundamenteën van het bestaan.

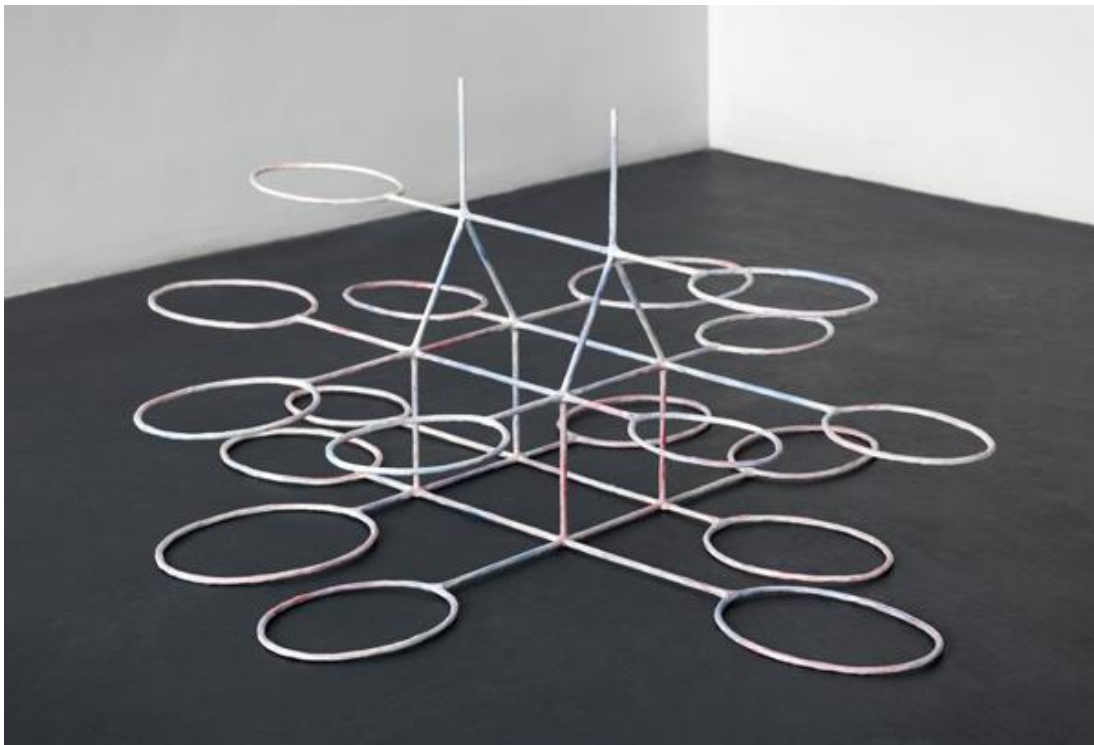


Deze opmerkelijke stoel heeft een bijzondere relatie met het huis. Het frame is van hetzelfde nuchtere materiaal als de twee tafels hierboven en er kan niet op gezeten worden. Het is dus niet zozeer een stoel, als wel het idee van een stoel of – als we de eerdere *pathetic fallacy* volhouden – de fantasie van de stoel zelf die zich als het ware wil voortzetten in de ruimte en zich daartoe omringd heeft met serieel geplaatste ovale vormen die zich van de stoel af bewegen waaraan ze ook weer met stalen staven vastzitten, wat hun expansie tot een zeker punt beperkt zodat ze bij het ‘moederlichaam’ blijven horen. Als hier het begrip ‘ruimte’ wordt gebruikt hebben we het natuurlijk over de ruimte om de stoel heen, maar tegelijkertijd zou je ook aan de kosmos kunnen denken, want de ovale vormen lijken zich als satellieten van de stoel ‘in de ruimte’ te bevinden. Hoewel het werk zelf stilstaat verandert het van aanzien als je er omheen loopt, zodat toch van beweging kan worden gesproken en het begrip ‘satelliet’ lijkt hier dan zeer wel van toepassing: het zijn tentakels, voelsprietten om de stoel heen, die de ruimte onderzoeken, de ruimte ‘proeven’ – misschien kunnen daar ook stoelen (tafels, bedden, huizen) bestaan, er wordt tenslotte door serieuze wetenschappers wel eens gespeculeerd op de kolonisering van een andere plek in de ruimte die ooit, als de technologie zo ver gevorderd is, door mensen zou kunnen worden bewoond als de aarde onleefbaar is geworden. De ruimte ‘proeven’, schreef ik, en die associatie komt tot stand door het feit dat de ‘satellieten’ vanwege hun vorm (een ovaal aan een steel) ook aan lepels doen denken en dan zijn we terug bij fornuis-tafel-stoel-bed, die de essentiële basisbehoeften van de mens verbeelden en die we in verschillende vermommingen en betekenissen in dit oeuvre steeds zien terugkeren. Dat de stoel hier al een tijdje mee bezig is, zou je kunnen afleiden uit de lijnen in de ovalen, die de vorm volgen en iets van een zekere tijdsspanne zouden kunnen vertegenwoordigen, vergelijkbaar met de jaarringen van een boom – en dan hebben we hier meteen opnieuw een voorbeeld van een ‘natuurlijk’ verschijnsel dat zich in oneigenlijk materiaal verplaatst en er een schijn van organisch leven aan verleent.

De herinnering aan het huis – waaruit de stoel misschien ooit is verdreven waarna hij, op zichzelf aangewezen, tot deze nieuwe vorm is gemuteerd – is te vinden op het zitvlak van de stoel en hier is sprake van een organische reminiscentie: daar bevindt zich een groot aantal slakkenhuizen, aan elkaar geplakt en overdekt met slijmerige was. Als ik de stoel was, lang geleden, zou ik jaloers zijn op de slak die zijn huis altijd met zich meedraagt. Dan heeft het verzamelen van al die ‘huizen’ een puur symbolische betekenis als gebaar dat niet tot werkelijkheid kan worden maar wel het aanzicht van de fantasie mede bepaalt. Ooit zag ik een film waarop Papoea’s in Nieuw-Guinea voor het eerst van dichtbij een vliegtuig zagen op een plek waar witte mensen een landingsbaan hadden aangelegd. Dat maakte diepe indruk: een raar gevormd voorwerp dat kan vliegen en waarin je door de lucht kunt reizen. Toen het vliegtuig weer vertrokken was begonnen de Papoea’s onmiddellijk met het bouwen van een vliegtuig voor zichzelf, met gebruik van alle materialen die de omringende jungle hun kon

bieden. Het resultaat was visueel fascinerend, maar vliegen kon het natuurlijk niet. Ik denk dat deze stoel hier op dezelfde manier een huis probeert te maken (en blijft steken in de vorm van slakkenhuizen) of te vinden (door tentakels te laten groeien die verder kunnen kijken dan de stoel zelf).

Ik heb er geen moeite mee om het geheel, in het verlengde van al het voorafgaande, te lezen als een metafoor voor de stand van zaken in onze cultuur (of in de hele wereld): er moet iets nieuws verzonnen worden, we willen ergens 'thuiskomen' en thuis horen als het oude huis verdwenen of zelfs maar bedreigd is en dus ontwikkelen we 'primitieve' mechanismen vergelijkbaar met wat de Papoea's deden die de lucht in wilden. Daartoe hebben we 'herinneringen, dromen, gedachten' paraat die in ieder geval onze fantasie stimuleren. De heldere seriële opstelling van de 'satellieten' rondom een centrum, die het ensemble tot een klassieke centraalcompositie maakt, maakt duidelijk dat we ook rechtlijnig en rationeel kunnen denken, dus op den duur zal er mogelijk wel iets van terecht komen. Zo probeert men zich met vallen en opstaan een nieuwe identiteit aan te meten als centrum van het eigen universum – dat is een innerlijk proces waarmee we misschien altijd al bezig zijn, maar dat in tijden van migratie en cultuurbotsingen een meer urgente noodzaak wordt: we willen houden wat we hebben maar moeten ons ook aanpassen aan veranderende omstandigheden in een wereld waarin weinig van wat we geleerd hebben nog voldoet. Dat is, denk ik, waar deze stoel over vertelt, hij is ons spiegelbeeld en vertelt ons over onszelf in de vorm waarin tegenwoordig verhalen worden overgedragen, bijvoorbeeld als science fiction of als psychoanalyse, geen slechte combinatie om mee op weg te gaan.



Tussen dit werk en het bovenstaande zitten zeven jaar, de stoel is uit 2003 en deze structuur uit 2010 en het is opmerkelijk hoe vormen en betekenissen in steeds andere nuancerings consistent zijn gebleven. Ook in de bespreking van eerdere werken heb ik de chronologische volgorde van het oeuvre goeddeels genegeerd omdat er op deze manier, in een thematische rangschikking, een narratief kon worden geconstrueerd dat de kalendertijd laat voor wat hij is maar inhoudelijk essentiële gegevens met elkaar kan verbinden tot een betekenisvol geheel. Tenslotte is een visie op een oeuvre net zo zeer fictie als het werk zelf, een interpretatie gaat over datgene wat hij probeert te interpreteren maar voegt er ook een extra laag aan toe – misschien op een gelijksoortige manier als de Papoea's die een vliegtuig nabouwden met behulp van bamboe en mos, maar ook daar is in een ander idioom iets toegevoegd aan het origineel terwijl het er toch over gaat.

Het komt mij voor dat dit werk de hele complexe materie terugbrengt tot een letterlijk transparante essentie: hier is het huis weer terug, maar het steekt zijn voelsprietten uit, op weg naar een nieuwe behuizing: het huis heeft ook zelf een huis nodig – in dit geval vervult het huis zelf de rol die eerder

werd toegedacht aan stoelen en tafels: die van onvrijwillige nomade op zoek naar een nieuwe identiteit. Dit werk is van dat belangrijke moment de blauwdruk, de plattegrond (ook al is het beeld niet letterlijk plat). In dit werk is alles al onttakeld tot contouren, vanaf nu is alles mogelijk: een nieuw narratief (een nieuwe mythologie misschien ook) dient te worden geformuleerd en die moet groeien in de tijd. Dit werk geeft een gestold beeld van een cultuur in transitie: de toekomst moet nog komen en hoe die eruit gaat zien weet niemand.