**Bijlage
Essay Éric Suchère**

Barok. De term benoemt tegelijk een eenvoudig en een complex begrip. Complex als we denken aan het gebruik ervan in de kunstgeschiedenis. Eenvoudig als we denken aan de manier waarop we de term in de omgangstaal kunnen gebruiken zonder aan kunst te refereren, zoals we in andere situaties het woord surrealistisch als adjectief gebruiken. In de omgangstaal kan barok verwijzen naar iets dat onregelmatig, bizar, onverwacht is, maar ook meer algemeen naar iets dat excentriek, afwijkend is. Zo kan een situatie of misschien een personage, barok zijn. In de kunst verwijst de term barok zoals bekend naar een stijl, die op erg uiteenlopende manieren kan worden toegepast op architectuur, schilderkunst, muziek of literatuur. In de visuele kunsten betekent de term ‘de expressie van vitaliteit en beweging, door middel van dynamische composities en een gevarieerd palet’,1 en dit met een grote artistieke vrijheid en ornamentele overdaad. Peter Paul Rubens fungeert dan als het paradigma van de barok, halfweg tussen het maniërisme en het rococo, met als hoogtepunt de 17de eeuw.

Na lange theoretische discussies echter – zowel steunend op Jacob Burckhardt als Heinrich WÖLFFLIN (*RENAISSANCE UND BAROCK* IN 1888) of Benedetto Croce (*Storia dell’età barocca in Italia* in 1929) –, wordt de term toegepast op zo uiteenlopende kunstenaars als Caravaggio, Rembrandt of Diego Vélasquez van wie het werk wordt gecontrasteerd met de classicistische helderheid.

Er zou een eerder sobere, naturalistische barok zijn – Caravaggio –, een lyrische en gedecentreerde barok – Rubens –, een elliptische barok – Vélasquez –, een meditatieve barok – Georges de La Tour –, of een barok van de lichteffecten en de picturale matière zoals bij Rembrandt. Deze uiteenlopende visies zijn belangrijk, want ze beïnvloeden de manier waarop Luc Tuymans, curator van *Sanguine*, de barok ziet en hoe deze esthetische stroming van een welbepaalde periode, in verband kan worden gebracht met de kunst van het einde van de 20ste en het begin van de 21ste eeuw.

Dit speelt allemaal een rol aangezien de tentoonstelling, los van enkele werken van de 17de en 18de eeuw (Caravaggio, Adriaen Brouwers, Cornelis De Vos, Jacob Jordaens, Johann Georg Pinsel, Rubens, Anthony Van Dyck en Francisco de Zurbarán), vooral het werk toont van levende kunstenaars die in de strikte zin van het woord, moeilijk barok kunnen worden genoemd. Hun esthetica
is bovendien erg uiteenlopend – wat hebben John Armleder, Isa Genzken en Pierre Huyghe gemeen? –, of op het eerste gezicht zelfs antithetisch aan dit concept – we denken aan Lili Dujourie of Jan Vercruysse. Ik denk dat we daarom moeten vertrekken van een werk dat voor de tentoonstelling gepland was, maar dat om redenen die er hier niet toe doen, niet te zien zal zijn, de *David* van Caravaggio, die dateert van 1609-16102 – dus een van de laatste werken van de kunstenaar.

David duikt op uit het duister, en betreedt ongetwijfeld de tent van Saul. Met zijn gestrekte linkerarm toont hij het bloedende hoofd van Goliath met open mond en ogen. In zijn rechterhand houdt hij een zwaard dat tot net onder zijn geslacht reikt. Hij kijkt naar het hoofd of lijkt in gedachten verzonken. Het is niet duidelijk of zijn gezicht strengheid of medegogen uitdrukt. De iconogra sche interpretatie van dit schilderij is bekend: de kop van Goliath zou een zelfportret zijn van de schilder, die hiermee bevestigt dat hij een boef is die door David, die de goddelijke gerechtigheid belichaamt, geëxecuteerd is. Met dit schilderij zou Caravaggio vergiffenis hebben gevraagd voor zijn fouten – de moord die hij had begaan. Eens we hebben kennis genomen van deze uitleg van het werk, gaat onze aandacht naar meerdere opvallende elementen van dit schilderij: de theatraliteit van het zwart, zoals in de meest werken van Caravaggio; de gewelddadigheid en het realisme van het afgehakte hoofd, wat evident is; het beperkte en economische kleurenpalet – dat Tuymans zeker zal aanspreken als we aan zijn werk denken –; de ef ciëntie en een zekere koelheid in de picturale uitvoering – eveneens een kenmerk van de esthetica van Tuymans –; het gebrek aan pathos en een expressieve afstandelijkheid waarbij de nadruk ligt op de drapering die contrasteert met de gewelddadigheid van het beeld; en tot slot het permanente defocaliseren – een van de essentiële elementen van het werk van Tuymans. De blik aarzelt constant tussen het centrale punt van het doek, de kop van David op de punt van de driehoek van de compositie, en die van Goliath, excentrisch maar meer op de voorgrond; en tussen de schittering van de plooien van de driehoek van het hemd van David en de felle glans van het zwaard. Het schilderij bestaat uit drie blokken: het torso en de kop van David, zijn hemd en broek en de kop van Goliath, afgezonderd, gescheiden van het compacte blok dat wordt gevormd door de eerste twee. Alles wordt tegelijk met elkaar verbonden en weer losgemaakt in een schilderij dat bijna in de hedendaagse betekenis van de term een visuele montage is.

Vertrekkend van dit schilderij, kunnen we meerdere thema’s onderscheiden: theatraliteit van het geweld, realisme van de voorstelling, ef ciëntie, koelheid en economie van de uitvoering, distan- tiëring van pathos en permanente defocalisering. Dit zijn wellicht niet al de thema’s waarop Tuymans zich heeft gebaseerd voor de samenstelling van zijn tentoonstelling, 3 maar ze bieden mogelijkheden om verbanden te leggen tussen de kunst van de 17de eeuw en die van onze tijd, zonder dat er sprake is van anachronisme of van een overdreven projectie van oude kunst op die van vandaag.

Natuurlijk kunnen we nog andere thema’s de niëren op basis van de andere oude werken die in de tentoonstelling worden getoond. Zo zou het bijna ziekelijke en verontrustende verisme van de portretten van Adriaen Brouwers, Cornelis De Vos, Jacob Jordaens of Anthony Van Dyck een ander vertrekpunt kunnen vormen. Of de subtiele kleurverschillen en de ruimtelijke densiteit bij Rubens, of de permanente torsies en breuken in de guur en landschapselementen van *Martelaarschap van Sint-Sebastiaan* van Zurbarán. Al deze elementen maken de lezing en beschouwing van hedendaagse werken mogelijk. We zouden ook kunnen wijzen op visuele analogieën tussen werken die elkaar niet citeren, maar elkaars echo zijn. Zo kan *Sleeper* van Michaël Borremans doen denken aan Caravaggio, de *Thanatophanies* van On Kawara roepen *Studies voor het portret van Abraham Grapheus* van Jordaens voor de geest en de twee sculpturen van Pinsel vinden een bijna natuurlijke voortzetting in *Deaf Ted, Danoota & Me* van Nadia Naveau. We kunnen die analogieën tussen oude en hedendaagse werken ook laten voor wat ze zijn en gewoon vaststellen dat de gebroken plans en diffracties in *Circa Tabac* van Carla Arocha en Stéphane Schraenen, en de permanente decentrering van de zichtassen, letterlijk aansluiten bij de barokesthetica. We zouden het ook kunnen hebben over de negatieve bijklank die deze term tot in het begin van de 20ste eeuw heeft gehad. Dat hij lange tijd werd gebruikt voor een zekere wansmaak, die we dan terugvinden in de kleverige ironie van *Lanterna Magica* van Sigmar Polke of in de bijtende (en decadente) humor van *L’Adoration de François pour Judith* van Jan Van Imschoot.

Misschien is het trouwens niet de bedoeling om de hele tijd per se een verband te zoeken tussen de barok van de 17de eeuw en de mogelijke verwijzingen ernaar in werk van de 21ste eeuw, maar veeleer een barok gevoel op te wekken over de kunst van onze tijd of erop te wijzen dat veel hedendaagse kunst barok kan genoemd worden in de algemene betekenis van het woord (onregelmatig, bizar, onverwacht, excentriek). Dat is het geval voor de schilderijen van Joris Ghekiere, de sculpturen van Yutaka Sone, de schilderijen van Jack Whitten of de tekeningen van David Gheron Tretiakof. Het is trouwens evident dat beide lezingen – de wetenschappelijke of de populaire – zowel tegelijk als afwisselend mogelijk zijn, en dat ze vermengd en gekruist kunnen worden of in verschillende gradaties aanwezig kunnen zijn. De vraag die de tentoonstelling stelt, betreft zowel de verschuiving als de frictie. De werken gaan een dialoog aan met elkaar en laten tegelijk een permanente splitsing toe wat betreft de betekenis van de tentoonstelling, wat betreft de betekenis van de term barok of de betekenis van de werken.

Tot slot kunnen we het ook nog hebben over de titel van de tentoonstelling, om meer licht te werpen op het voorstel en de selectie van Luc Tuymans: *Sanguine*. Bloedrood. Natuurlijk doet dat meteen denken aan de gewelddadige theatraliteit van de schilderijen van Caravaggio, maar wat bloedrood is, is geen bloed, alleen maar een evocatie ervan. Er zal dus zowel geweld als de simulatie er- van zijn, zowel wreedheid als de enscenering ervan, een beetje valsheid en, laten we wel wezen, iets wat de barok grotendeels kenmerkt: een ietwat gekunstelde overdrijving van de feiten, dat wil zeggen, zowel de drang om een levendige indruk te wekken, als geaffecteerdheid of een technisch procedé dat met dat doel wordt gebruikt.

Zowel geweld als een zich ervan distantiëren, zowel afgrijzen als de (zure) lach die erop volgt, zowel shock als afstand, zowel lyriek als zijn tegendeel – zoals onder meer terug te vinden in het werk van Ed Kienholz, *Five Car Stud*, of dat van Berlinde De Bruyckere, waarin de groteske een nachtmerrie is, waarin zowel realisme als leugen zit, waarin tegelijk illusie wordt gewekt en doorprikt, waarin we er niet in slagen om het reële van het arti ciële te onderscheiden, waarin scherpte pathos kan worden, waarin extase onbehagen kan zijn, waarin het werk constant heen en weer slingert tussen twee onverzoenlijke polen.

1. 1  Alain Mérot (red.), *Histoire de l’art, 1000-2000*, Véronique Gerard Powell, ‘Le XVIIe siècle’, Parijs, Hazan, 1995, p. 234.
2. 2  Tijdens een telefoongesprek heeft de kunstenaar mij gewezen op het belang van dit schilderij in het concept van de tentoonstelling.
3. 3  Het zijn de keuze van de kunstenaar en de eigenzinnige blik van de vakman die een rol spelen in de manier waarop hij verbanden legt.