

“We zijn allemaal passanten”

Peter Buggenhout in gesprek met Eva Wittocx

“We zijn allemaal passanten”

Peter Buggenhout in gesprek met Eva Wittocx

“Oude antwoorden zullen geen oplossingen bieden voor nieuwe problemen en kwesties; nieuwe problemen vereisen altijd nieuwe antwoorden; oude problemen hebben hun tijd gehad; ofwel zijn ze reeds opgelost, ofwel tellen ze niet langer mee.”¹

“Mijn doel is om analogieën te vinden voor de manier waarop onze wereld functioneert. Stel je voor dat je met de trein Brussel binnenrijdt, langs al die oude huizen die in de loop der jaren volledig omgevormd zijn. Nieuwe elementen zijn toegevoegd, oude stukken zijn verwijderd, een zadeldak heeft plaats gemaakt voor een plat dak, houten raamwerk is vervangen door PVC, en het ontwerp van de ruiten is veranderd. (...) Of neem nu dit gesprek. We springen van de hak op de tak. Een gesprek is onvoorspelbaar – het is chaotisch, niemand heeft er een overzicht van... De stroom van de realiteit is één van de voornaamste onderwerpen van mijn werk. Maar ik ben niet begonnen met deze visie op mijn werk. Integendeel, ik heb het onderwerp van mijn werk pas ontdekt nadat ik al heel wat beeldhouwkunst had gemaakt.”²

“Toen ik schilderde wou ik alle symbolische betekenis verwijderen. Mijn doel was om schilderijen te maken die objecten waren op zichzelf. Ik trachtte allerlei schilderijen te maken die abstract waren, en gebruikte daarvoor verschillende materialen zoals pigment, pleister, etc. (...) Ik kon er maar niet in slagen een schilderij te maken dat op zichzelf bestond – als object op zichzelf. Dus was er voor mij maar één oplossing: ofwel ophouden een kunstenaar te zijn omdat ik er niet in slaagde te maken wat ik wou, ofwel te veranderen van medium. Het enige mogelijke medium voor niet-symbolische objecten was de beeldhouwkunst. Alle twee-dimensionele media zoals tekeningen, fotografie of film zijn symbolisch, hoewel ze ook abstract kunnen zijn. En het enige medium dat de mogelijkheid biedt voor het creëren van wat ik later analoge objecten zou noemen, is de beeldhouwkunst. Beeldhouwen betekent objecten maken die in de ruimte staan, die deel uitmaken van de realiteit.”³

EVA WITTOCX Bij het maken van je werk streef je naar het uitschakelen van elke symboliek en het bereiken van een directe visuele taal die geen rechtstreekse referenties naar de wereld rondom ons in zich draagt. Dit uitgangspunt deel je met de Minimal Art kunstenaars die midden jaren zestig zo bij een uitgepuurde, geometrische vormtaal uitkwamen die een rechtstreekse band met de kijker en de ruimte aanging. Jouw uitkomst resulteert echter in radicaal anders werk.

PETER BUGGENHOUT Dat uitzuiveren is inderdaad een belangrijk uitgangspunt voor mij. Minimalisme is in mijn ogen een van de late exponenten van de romantiek, van het zoeken naar manieren om de wereld te bevatten. De romantiek ontstond initieel als reactie op het 18de-eeuwse rationalisme dat faalde, dat inzag dat de wereld door de menselijke geest onmogelijk te bevatten is. Ook de romantici zijn er, doordat ze vasthielden aan een symbooltaal als middel tot communicatie, volgens mij niet in geslaagd om hun doel te verwezenlijken. De Minimal Art kunstenaars op hun beurt hebben zichzelf halfweg de 20ste

1. Peter Buggenhout, Daily reports and comments, 27/5/2002, in: *It's a strange, strange world, Sally*. Peter Buggenhout, Tielt: Lannoo, 2010, p. 92.

2. Peter Buggenhout interviewed by Michael Amy, in: *It's a strange, strange world...* p. iii.

3. Peter Buggenhout in conversation with Barbara Martin, in: *Caterpillar logic*. Peter Buggenhout, Kunstraum Dornbild, 2010, p. 41.

eeuw zodanig geminimaliseerd dat ze een zeer voorspelbare, beheersbare taal van lijnen en punten brachten die dood liep. Wat ik doe kan in zekere zin als een uitloper of verderzetting gezien worden. Ik wil het symbool achterlaten en analoog werken. Deze notie van het analoog in relatie tot mijn werk werd samen met kunsthistorica Sofie Van Loo ontwikkeld in het boek *It's a strange, strange world, Sally*.⁴ In mijn werk wil ik het hebben over de onbeheersbaarheid en complexiteit, in die zin ben ik een laat-romanticus. Ik streefde de volstrekte autonomie van het pure object na, zonder te verwijzen naar andere dingen.

“Mijn werk is een pleidooi voor genuanceerd denken en uitdrukking geven. Het is een aanval op algemeenheden en op een gebrek aan precisie. Ik streefde naar een terugkeer naar een van de allerbelangrijkste inzichten van de Romantiek, een directe en abrupte kritiek op het ‘Verlichte Denken’, namelijk dat deze wereld (de ‘menselijke’ zowel als de ‘natuurlijke’) te complex is om door onze menselijke geest bevat of begrepen te kunnen worden. Bij het ontstaan van de Romantiek lag de weg open naar een oplossing, maar men zat vast aan de ‘vorm’, de verschijningsvorm en de materialiteit, ‘het medium’ van het toenmalige denken over kunst en cultuur. Vanuit deze gedachte ontwikkelde ik mijn analoog beeldtaal waarbij er geen juist perspectief meer bestaat om te begrijpen. Een beeldtaal ook waarbij werkwijze samenvalt met inhoud, in plaats van dat de werkwijze in dienst staat van een inhoud. Bij symbolisch taalgebruik is elke inhoud een simplificatie van de werkelijkheid. Bij analoog taalgebruik is elke uitspraak werkelijkheid en in geen geval een verwijzing naar een extern gebeuren of feitelijkheid.”

EW In welke zin wil je, zoals de minimalisten, de gebruikte materialen hun eigenheid laten behouden?

PB Dat is geen bekommernis, materialen zijn dingen. Ik verwijs graag naar het citaat op de achterkant van mijn vorige boek: “Alle dingen zijn leeg maar er is niets zonder inhoud.” Ik zou niet weten wat een materiaal of een object moet betekenen. Dingen betekenen niets. Wij geven er wel betekenis aan omdat we er anders niet mee kunnen omspringen. Toch is elk voorwerp leeg. Ik maak sculpturen zonder rechtstreekse referenties en streefde de volstrekte autonomie van het object na. Dat is de enige mogelijkheid om echt analoog over de dingen te spreken. Het is een immense uitdaging die alsmaar moeilijker wordt. Wanneer ik zo het honderdste *The Blind Leading the Blind*-beeld maak dan gaat dit onvermijdelijk verwijzen naar de 99 ervoor. Ik probeer hieraan te ontsnappen door elk beeld zo verscheiden en verschillend mogelijk te maken. Ik heb geen restricties. Ik heb een immense vrijheid om de vorm van het beeld te maken zoals ik wil. Geen enkel beeld kan je memoriseren. De toeschouwer gaat het werk natuurlijk wel catalogiseren - omdat de mens nu eenmaal zo in elkaar zit. Hierdoor doet hij of zij in zekere zin afbreuk aan het werk. Toch moet ik er als maker in slagen om – telkens opnieuw wanneer iemand voor een werk van me staat – een gevoel over te brengen van: ‘daar kan ik geen weg mee, dat kan ik niet plaatsen.’

EW Bij het kijken naar je werk draag je wel de herinnering van het zien van vorige beelden met je mee.

PB De herinneringen aan mijn beelden zijn erg globaal, bijvoorbeeld: een amorf ding met stof op. Dat is het enige beeld dat je kan overhouden. Dit geldt zelfs voor mij: ik zie de werken elke dag maar kan ze niet onthouden of memoriseren.

4. Sofie Van Loo, ‘The Language(s) of Silent ‘Borderlinking’ and Analogue Abstraction beyond the Narrative in the work of Peter Buggenhout’, in: *It's a strange, strange world...*, pp. 1-50.

EW Je werken zijn als massa's waarbinnen je moeilijk heldere lijnen of contouren kan definiëren. Ze vertonen gelijkenissen met de sfumato-techniek die in Renaissance-schilderijen gebruikt werd om de overgang tussen voorplan en achtergrond, of figuur en omgeving, te vervagen en meer eenheid te bekomen.

PB De contouren van elk werk zijn steeds scherp, maar als je naar de massa binnen de contouren kijkt dan vervagen ze wel, dan zit je met een soort sfumato. Details komen uit de achtergrond los als je ze van nabij bekijkt. Mogelijk heeft mijn voorgeschiedenis als schilder hier mee te maken. De grote kwaliteit van schilderkunst, en bij uitbreiding van kunst, is dat dingen die niet samen horen samengebracht en tot één geheel gemaakt worden waardoor je het gevoel krijgt dat je je ertoe kan verhouden. Een goed schilderij werkt pas als de onderwerpen samenkomen. Sfumato is daar een middel toe, een lijm om dingen een relatie met elkaar te laten aangaan. Als er één kwaliteit is die een goede kunstenaar moet hebben dan is het net deze interactie te bekomen tussen onderdelen die niet wezenlijk samen horen.

Als je van dichtbij naar mijn beelden kijkt dan zie je dat vormen in elkaar overgaan op sommige plaatsen, terwijl ze zich op andere plaatsen meer articuleren en losmaken, om dan iets verder weer in elkaar over te gaan en samenlopen. Het is een komen en gaan, van samen laten gaan en apart of weer autonoom gaan van bepaalde onderdelen. Het is dat heen en weer gaan dat ook weer zorgt voor de onmogelijkheid ze te memoriseren.

EW Welke rol spelen de materialen die je hierbij gebruikt, darmen, bloed, stof, afvalmateriaal?

PB De abjecte materialen die ik gebruik zijn zeer belangrijk, het is datgene wat de dingen aan elkaar breit, verbindt, de lijm. Wat Georges Bataille hierover zegt is fundamenteel: abject en amorf materiaal dient om te de-catalogiseren. Die materialen laten toe dat je geen vat kan krijgen, dat je iets niet letterlijk kan weergeven. Als ik een bepaald gevoel bijvoorbeeld in een beeld zou willen leggen dan zou ik dat beeld reduceren tot dat gevoel. Dat is een simplificatie, een symbool of een metafoor. Al die dingen probeer ik dus zo veel mogelijk uit te schakelen.

“Zo is vormeloos niet enkel een bijvoeglijk naamwoord met een welbepaalde betekenis maar ook een term die dient om de algemene vereiste dat alles zijn vorm moet hebben, onderuit te halen. Wat hij [dan] aangeeft, heeft in geen enkel opzicht nog rechten en kan overal, als betrof het een spin of een aardworm, vertrapt worden. Maar opdat de heren academici tevreden zouden zijn, moet de wereld nu eenmaal een vorm aannemen.”⁵

EW Kan je iets zeggen over die evolutie in je werk, hoe je tot vernieuwing komt? Er is de afgelopen jaren wel degelijk sprake van een zekere evolutie, zo komt er meer kleur...

PB Mijn benaderingswijze is tamelijk stabiel. Wel moet elk werk anders zijn dan de vele ervoor, er zich van lostrekken. Ik ben tamelijk ambitieus en gulzig; ik wil de hele wereld met mijn werk omsluiten. Niet zo één of twee facetten maar alles pakken. Om dit te bereiken wil ik alle plastische middelen opentrekken. De laatste jaren is er bijvoorbeeld kleur bijgekomen. Ook waren mijn beelden in het

5. Georges Bataille, in : Œuvres complètes I: Premiers Écrits 1922-1940, Paris: Gallimard, p. 217. Nederlandse vertaling Marc De Kesel, uit de Witte Raaf 63, Sept. 1996.

begin meer organisch. Bij dat organische zijn er dan meer lineaire en industriële elementen gekomen. Ik probeer werkelijk om alles rondom me — van de blaadjes aan de bomen in de tuin rond mijn atelier tot de monumentale kranen in de haven van Gent vlakbij — op de een of andere manier in mijn werk te wringen zodat je diezelfde rijkdom aan indrukken, gevoelens en mogelijke reflecties krijgt die je hebt wanneer je ergens rondwandelt, mijmert of thuis in de zetel hangt. Al die indrukken die tegelijkertijd mogelijk zijn probeer ik in mijn beelden te krijgen. Vandaar dat ik ongelimiteerd ben in mijn vormtaal, hetgeen me een ongelofelijke vrijheid geeft.

Alles was donker en De Rand van het enorme gat scheen nooit dichtbij te komen. Of misschien toch, enkelen hadden wel eens het gevoel gehad ergens tegenaan te schuren, iets zachts en glads, soms sponsachtigs. Maar dat wisten ze zelf niet want van sponsen hadden ze nooit gehoord in hun donkere omlaag suizende wereld. Hoe lang dit vallen (of was het eerder zweven, zeilen) nog zou duren, kon niemand hen zeggen. Sommigen gingen vallend dood en suisden versteend verder, schurkten zich soms onverwacht tegen de levenden aan, net zoals andere voorwerpen deden, dingen die nog het meest van al op tafels leken, of boomstronken, of fietsachtige dingen. Maar zelf wisten ze niet echt wat al deze spullen waren die aan hen klonterden. Nog het meest verrassend was de ijzige stilte en de angstwekkende snelheid waarin ze door de donkerte suisden. Er werd nooit een woord gesproken. Tegen wie ook? Wat viel er te zeggen?

Dingen hoeven niet altijd te blijven zoals ze schijnbaar gepland werden of voorzien waren. Zo wist één van hen zich vast te klampen aan de sponsen rand, als een bergbeklimmer klauwde hij zich omhoog en nestelde zich in de oksel van De Rand, verwonderd over de vreemde gewaarwording niet meer te zweven. Het vreemde suizen in zijn oren ebde weg en voor het eerst voelde hij andere dingen dan de radeloze, onwetende snelheid die tot dan toe zo vanzelfsprekend had geleken. Het suizen in zijn oren en de sponsen rand waren de enige dingen die hij ooit gekend had. Hoe lang hij daar zo zat, genesteld in De Rand, is nu van geen tel meer maar het moet een donkere eeuwigheid geleken hebben. Op één of andere wijze kreeg hij dingen te pakken die leken op tafels of boomstronken of sofa-achtige of andere vreemde dingen waarvan hij niet wist waar ze voor dienden of waar ze vandaan kwamen. het leek hem beter om alles bij te houden en vast te proppen in de holtes en haken van De Rand. De spons werd stilaan hard en onregelmatig van deze stapeling/klontering. Naarmate het platform, dat leek op een reusachtige elfenbank, uitdeinde, smakten uit het donker steeds meer spullen en wezens tegen het compleet onverwachte oppervlak. Dingen spleten open, andere kwakten levenloos neer. Het ding groeide verder aan zonder noemenswaardige tussenkomst van iemand. Het was pas veel later dat andere wezens, die daar ook strandden en wonderwel de enorme klap overleefden, spraken over wonderen en mirakels en goddelijke tussenkomst.

Af en toe sukkelde er eentje over de gapende boord (die ze gemakshalve 'het einde van de wereld' noemden) van de inmiddels reusachtige elfenbank en werd tot zijn eigen verbazing weer de suizende diepte ingezogen. Het valt niet meer te achterhalen of deze mensen net zoals wij ogen hadden of enkel lege oogkassen, maar ze schijnen tevreden te zijn geweest met hun blindheid. Hoe kon het ook anders? Je kan niet missen wat je niet kent. Merkwaardig ook hoe na enkele generaties niemand nog iets afwist van het eeuwige suizen, ook al bleven er steeds weer vreemde dingen uit de lucht vallen. Gelukkig gebeurden deze accidenten steeds minder sinds het

platform door zijn eigen gewicht inklapte, binnenstebuiten keerde en een kolossale bol werd die als een enorme rochel de diepte van het eeuwige gat werd ingezogen.

(Peter Buggenhout, juni 2014)

EW De teksten die je schrijft bestaan parallel aan je sculpturen. Ze zijn in geen geval illustrerend. Toch leg je als lezer linken met het werk dat je kent. Wat ik in het mythische verhaal dat je in 2014 schreef erg interessant vind, is de notie van ‘vallen’ en ‘hangen’ en meer bepaald de tegenstelling tussen het passieve vallen en het meer actieve hangen of vastklampen aan iets. Zelf zie ik dan je monumentale sculpturen voor me die aan de plafond of aan muren van tentoonstellingsruimtes hangen.

PB De achterliggende idee bij deze tekst is het gegeven van het ‘aankoeken’. Alles raakt doorheen de tijd gedeformeerd, krijgt een laag en verandert van vorm – zoals een fornuis, ons gezicht, muren en voorwerpen. Waar dit vandaan komt weet je vaak niet. Het is alsof de tijd de zaken een andere vorm geeft, alles wordt meer doorleefd. Het opdruppelen of aankoeken van dingen vormt het vertrekpunt van dit verhaal. Niet het hangen of vallen op zich is belangrijk, maar het niet-sta-biel staan, het kantelen tussen de twee. Het kantelmoment heeft te maken met de voorlopigheid die ik in zekere zin nastreef. Wat je ziet is voor heel even zo en zal altijd weer anders worden. Dat punt probeer ik in mijn werk te bereiken. Wanneer kan het nu overgaan in iets anders? Vorm is niet standvastig. In dit verhaal is iedereen passant, iedereen valt door het gat. En de ene held die zich vastklampt wordt gaandeweg vergeten. Ik meen dat de notie van de passant iets typisch van deze tijd is, van deze samenleving.

“De film *The Man Who Wasn't There* (2001) van Joel en Ethan Coen gaat over de on-overzichtelijkheid van het verloop der dingen, over het ontbreken van enige orde of richting. Hoe meer je kijkt of zoekt, hoe minder je begrijpt. De film toont de zinloosheid in alle onderdelen van het bestaan. Deze zinloosheid wordt enkel als zinvol ervaren op het moment dat het geheel overzien wordt; uit het geheel blijkt dat het klopt, niet uit de samenstellende aparte onderdelen. In de film is er geen logisch einde, elk punt lijkt een eindpunt, dat daarna ontkracht wordt. Ik zie eveneens geen richting in mijn leven of werk, elke dag doe ik maar opnieuw. Enkel achteraf is er toch een organische orde.”

EW In welke zin betrek je dit op deze tijd en de samenleving?

PB Er is geen standvastigheid meer, er is nog amper iets van waarde, er zijn geen helden meer. In deze maatschappij hebben we geen protagonisten of lichtende voorbeelden die een weg aanduiden en waar anderen zich naar richten. Gezag is eerder fluïde geworden: vandaag is het zo maar morgen is het anders. Noties als waarheid en schoonheid veranderen voortdurend; we herformuleren deze in functie van wat nuttig is. Let op, ik spreek me niet uit of dit positief of negatief is, ik oordeel niet. Ik stel vast dat we leven in een wereld van voorlopigheden of passant-en. Vandaar dat ik belang hecht aan dat kantelmoment. Dat moment is belangrijker dan continuïteit.

EW Hoe verhoudt jouw werk zich tot de tijd? In welke zin vertellen ze iets over de tijd vandaag?

PB Op een bepaald moment kwam er iemand naar mijn atelier die mijn werk nog niet kende. Toen hij mijn werk zag vroeg hij me zeer serieus en oprecht “Waar graaf jij die dingen op? Waar heb je die gevonden?”. Met deze anekdote, die ik als compliment beschouwde, wil ik aangeven dat mijn werk in zekere zin los van de tijd staat. Wat ik maak kan iets uit het verleden zijn, iets dat nu gemaakt is, maar even goed een reliek uit deze tijd dat binnen honderd jaar opgegraven wordt. Door me tot de tijd te verhouden, trek ik me er uit los. Kijkers van mijn werk krijgen vaak het gevoel dat de tijd eruit weg is, dat ze het niet kunnen duiden of plaatsen – wat ik ook nastreef. Enkel door de lange tijd die ik in het maken steek, kan ik dat ‘tijdloze’ zichtbaar maken.

“Sommige critici omschreven mijn werk als archeologische vondsten uit de toekomst, dit is een van de mogelijke interpretaties van mijn werk. Zelf spreek ik nooit over een juiste of een foute interpretatie, deze categorie om mijn werk te bekijken verdwijnt.”⁶

Ik ben meestal lange tijd met een werk bezig, ik laat het liggen, groeien, ga er mee verder, ga verder met een ander werk, kom er bij terug... Elke sculptuur wordt zo deel van een netwerk van tijdslijnen die door elkaar lopen. Mijn werken bevinden zich zowel in een kluwen van tijd als van plaats, aangezien de beelden ook uitwaaiëren naar alle kanten. Dat complex proces zorgt er mee voor dat de beelden niet te vatten zijn. Je kan onmogelijk stellen dat mijn beelden bij een bepaalde tijd, specifieke plaats of cultuur horen. Ik streef ernaar dat ze hier net van loskomen. Ook voor mezelf is het niet te traceren waar het beeld begonnen is, wat er eerst was. Dit verschilt erg van beeldhouwers die in steen of marmer werken – daar weet je wel waar en hoe de kunstenaar eraan begonnen is en wat hij op het einde afwerkte. Dat proces is bij mij onmogelijk te detecteren. Tijdens het werkproces draai ik het werk ook veelvuldig om, snij er stukken af, voeg er ouder materiaal dat in het atelier rondslingert aan toe, etc. Ik hecht geen waarde aan het geheugen, net zo min als ik memoriseren een kracht vind. Ik stop pas met het beeld als het loskomt, op het moment dat het niet meer leesbaar is.

EW Je stelt dat je werken leeg zijn en geen betekenis in zich dragen. Toch zou men kunnen stellen dat ze wel nieuwe connotaties of betekenissen krijgen door presentaties in specifieke contexten, zoals met welke werken je ze combineert, hoe ze zich tot de ruimte verhouden...

PB Strikt genomen betekenen de sculpturen die ik maak niets, het zijn gewoon dingen. Alles is leeg maar er is niets zonder inhoud. Natuurlijk gaan ze andere inhouden opwekken door elke nieuwe situatie. Als dit ene werk naast andere kunstwerken staat, dan gaat dat beeld andere inhouden oproepen dan wanneer het in mijn atelier staat. De werken zelf krijgen geen betekenissen, objecten kunnen niets opnemen – ik geloof niet in animisme. Ik beschouw ze als autonome objecten. Elke omgeving en kijker kunnen er wel indrukken op afstralen, zo kent men ze bepaalde eigenschappen of interpretaties toe – interpretaties die bij elke kijker verschillend zullen zijn. Eenmaal het beeld af is, sta ik daar vrij onverschillig tegenover. Ik ga ook zelden of nooit nog naar mijn werk kijken als het af is. Ik kijk tot het goed is, dan laat ik los.

“Het piepkleine, letterlijk de enge poort, opent een wereld. Het detail van een ding kan het teken van een nieuwe wereld zijn, een wereld die zoals alle werelden eigenschappen van grootheid bezit. De miniatuur is een vindplaats van de grootheid.”

“De miniatuur is een metafysische evenwichtsoefening; ze maakt het mogelijk zonder veel risico werelden te scheppen. En met wat een rust gaat zo’n oefening in wereldbeheersing gepaard! De miniatuur rust zonder ooit in te slapen. De verbeelding is daarbij waakzaam en gelukkig.”⁷

EW De Franse filosoof Gaston Bachelard heeft het in *La poétique de l'espace* over het immense en het intieme, over de verstrengeling van wat dichtbij en klein is en ver weg. Je maakt zowel ruimtevullend monumentaal werk als klein werk in glazen sokkels. Tegelijkertijd heb ik het idee dat schaal in jouw werk relatief is. Ook de grote werken zouden modellen voor iets groter kunnen zijn; of de kleine uitvergrotingen van een microscopische entiteit. Bij jou lijken die twee in zekere zin inwisselbaar. Hoe bepaal je de grootte van elk werk?

PB Voor mij is er geen verschil tussen klein en groot, noch tussen binnen- en buitenkant. Deze zijn inwisselbaar en afhankelijk van het perspectief dat je inneemt, van je eigen schaal. Het feit dat een bepaald werk groter of kleiner is, heeft vaak te maken met de mogelijkheden op een bepaald moment of een vraag die gesteld wordt. Al mijn beelden zijn afspiegelingen van dingen rondom ons, groot en kleine tegelijkertijd. Ik druk niet wezenlijk iets anders uit met grote dan met kleine werken. Het enige verschil is dat het grote werk meer fysieke impact heeft en dat het kleinere werk meer mentaal functioneert. Een beeld waar je rond kan lopen biedt de kijker een andere ingang dan een monumentaal beeld waar je enkel voor kan gaan staan.

EW Het idee van het ‘vastkoeken’, van steeds meer lagen die dingen krijgen... Dit gebeurt zowel in letterlijke zin als in symbolische zin met voorwerpen rondom ons die we met betekenissen opladen. In de film *Only a free individual can create a free society* van Grace Schwindt die ik recent zag werd gesteld dat elk van ons niet zozeer gedefinieerd wordt door de daden die we stellen, maar eerder door datgene waarmee we ons omringen. Dit draaft in tegen wat meestal aangenomen wordt: namelijk dat we daadkrachtig moeten zijn om een verschil te maken...

PB Inderdaad, we halen in grote mate betekenis uit de dingen rondom ons. Ik zou zelfs durven stellen dat we dingen rondom ons betekenis geven én de oorspronkelijke betekenis van voorwerpen vergeten. In dit opzicht verwijst ik naar de Nboli beelden uit Mali en Togo die godsbeelden voorstellen. Aangezien onze geest niet in staat is om een godheid in al zijn complexiteit en ondoorgrondelijkheid te verbeelden, heeft dit beest kenmerken van verschillende dieren. Door offeringen tijdens ceremonies krijgt het Nboli beeld nieuwe lagen en wordt het telkens anders. Uiteindelijk wordt het een amorfe klomp zonder herkenbare onderdelen die een autonomie krijgt. Het beeld verwijst niet meer naar de onderliggende vormtaal maar wordt iets eigens, iets nieuws. Ik denk dat dit voor alle objecten in zekere zin opgaat – zowel fysiek koeken ze aan als dat ze mentaal in onze geest betekenissen opgelegd krijgen die on-eigen zijn.

7. Gaston Bachelard, in: *La poétique de l'espace*. Paris: Presses universitaires de France, 1989. p. 146 et p. 150-151. Nederlandse vertaling Jacq Vogelaar, uit 'Gaston Bachelard, denker in beelden', Raster #116, 2006.

“Ik ben bijzonder geboeid door Afrikaanse kunst, vooral in de kunstwerken van de Dogon en de Bambare stammen. Nboli standbeelden fascineren me. Ik ben ook geïntrigeerd door Boeddhistische filosofenstenen. Deze stenen worden rechtstreeks uit de natuur gehaald en worden gedateerd naar het jaar dat ze hun sokkel kregen. Ik ben hechter verbonden met deze vormen van uitdrukking dan eender welke andere kunst. Kunst kan me niet inspireren aangezien het voor negenennegentig procent symbolisch is.”⁸

“Kunst - met al zijn symbooltaal - maakt op mij meestal een uitgeputte indruk. Alle symbolen (zelfs in verschillende combinaties) werden al gebruikt, herhaaldelijk geherinterpreteerd en her-samengesteld. Niet dat dit, kunst, een zinloze bezigheid is geworden, maar sinds ze geen ander of nieuw perspectief meer aan onze blik op de wereld kan geven, is haar functie gereduceerd tot ‘shelter’, tot bringer van troost. Een ‘refuge’ om op adem te komen in een exponentieel sneller en complexere evoluerende wereld. Deze functie van troost kan echter net zo goed volbracht worden door andere situaties, objecten of personen: door god, onze geliefden, een zonnige herfstdag, mijn zoon zijn verzameling opgezette dieren, mijn hond/kat... Het aanreiken van een perspectief heeft altijd de meerwaarde van kunst, religie en wetenschap uitgemaakt (dikwijls elkaar overlappend en bevruchtend). Troost brengen maakt bij kunst, religie en wetenschap inherent deel uit van hun kenmerken, maar ze kunnen niet alleen hiertoe beperkt blijven.”

EW Dit opbouwen van een gelaagdheid is een geleidelijk proces en gebeurt onbewust, zonder een bepaald einddoel voor ogen. Hoe betrek je dit op jouw sculpturen?

PB Ik ben er van overtuigd dat we niet bewuste wezens zijn, dat we niet alles beslissen zoals we dat denken. In een recent experiment met ratten werd dit bewezen. Op het einde van een doorlopende gang moest de rat beslissen om naar links of rechts te gaan. Door middel van elektroden stelden ze vast dat de hersenen al beslist hadden welke kant de rat zou opgaan op het moment dat de ogen de splitsing zagen. De rat is zich echter nog niet bewust dat de hersenen al beslist hebben waar te gaan. Pas bij de splitsing denkt de rat de keuze te maken. Ik wil hiermee aantonen dat we niet over alles beslissen zoals we dat denken. We zijn uitvoerders van een onbekend en onbestemd iets. In bepaalde omgevingen gedragen we ons anders. Hoewel we geen vrije wil hebben, krijgen we toch het gevoel dat we keuzes kunnen maken. Dat gevoel geeft me in het maken van mijn beelden een immense vrijheid. Niets is fout. Het is een medaille met twee kanten. Enerzijds kan je je beperkt voelen aangezien alles al vastligt. Anderzijds kan je stellen dat om het even wat je doet het altijd goed is; het maakt niets uit. Kunstenaar Karel Appel antwoordde ooit op de vraag ‘Wat doe je eigenlijk?’ met het gevatte antwoord: ‘Ik modder maar wat aan’. Dit zou je bij uitbreiding over de hele wereld kunnen zeggen, en evengoed over mijn werk, tegenover. Ik ga ook zelden of nooit nog naar mijn werk kijken als het af is. Ik kijk tot het goed is, dan laat ik los.

EW Toch is er een intentie bij wat je doet?

PB Inderdaad, het is belangrijk hier aan toe te voegen: het steekt misschien niet nauw wat je doet, maar je kan niet om het even wat doen. Er moet een helder concept of vertrekpunt zijn. Bij de uitvoering merk je dat bepaalde dingen beter werken

8. Peter Buggenhout interviewed by Michael Amy, in: *It's a strange, strange world...* p. vii.

dan andere, daar moet je dan oog voor hebben en ingrijpen. Wanneer ik in mijn atelier vol materiaal begin te werken, dan steekt het niet zo nauw welke stukken ik met elkaar combineer: metaal, een kapotte stoel, een opblaasbare krokodil, een stuk van een fiets of een autobumper. Het bijeenbrengen moet wel met de nodige nuance en bewustzijn gebeuren. Er is oneindig veel mogelijk maar uiteindelijk is een bepaalde uitkomst beter, meer communicatief, geeft het meer autonomie en openheid aan het beeld. Dit creatieproces is als dansen op een slappe koord waarbij improvisatie, overgave, inlevingsvermogen en aandacht maken dat een beeld werkt. Het is een proces dat zichzelf bijstuurt. Je hebt een bepaald idee en het kunstwerk geeft de weg die kan gevolgd worden aan. Er is wel een idee, maar dat idee wordt dan verstrekt, bevestigd of ontkracht.

“Halverwege de jaren 90 maakte ik mijn eerste beelden met magen en ingewanden. Die noem ik allemaal *Mont Ventoux*. Petrarca dacht vanop de Mont Ventoux de wereld te kunnen overzien en beheersen. Deze beheersing is een leugen, omdat het bekijken van de dingen van op afstand een illusie is; er is geen overzicht wanneer je ergens midden in staat. De tweede serie, begonnen in 2000, heet *The Blind Leading the Blind*. Daarvoor maak ik een opeenstapeling van allerlei materialen die vervolgens bedekt wordt met (huishoud)stof. Deze werken groeien geleidelijk van binnenuit, door een accumulatie van materialen en stof. Net zoals de blinden in het schilderij ‘De parabel van de blinden’ (Breughel) waar de titel van de reeks naar verwijst, heeft niemand inzicht in zijn/haar verleden of plaats en weet hij/zij nauwelijks welke toekomst te wachten staat. *Gorgo*, de derde reeks, is meestal gemaakt met varkensbloed, het derde abject materiaal in mijn werk. Hiervoor drink of overgiet ik allerlei soorten materiaal met bloed. De *Gorgo’s* zijn in zekere zin de meest gruwelijke beelden. Ze gaan over wat overblijft van een handeling, een performance. De *Gorgo* of *Medusa* is de verzinnebeelding van een werkelijkheid die door zijn onbarmhartige en verschrikkelijke voorkomen mensen laat verstenen. De drie reeksen spreken (ook doorheen hun titels) over de onmogelijkheid om werkelijk te begrijpen, en over de immense complexiteit van wat ons omgeeft. Het zijn geen verklarende titels: ze duiden op een soort praktisch filosofische benadering van hoe ik de dingen zie.”

EW Hoe merk je dat een beeld communiceert? Welk proces gaat eraan vooraf? Kan er sprake zijn van een aha-moment?

PB Mijn werkwijze is doorgaans zo dat ik aan 10 of 15 beelden tegelijkertijd bezig ben, waarbij de beelden in zekere zin in elkaar overgaan. Stukken van het ene werk belanden in een ander werk. Binnen dat proces groeien de beelden naar een autonomie die communicatief wordt en dan op een bepaald moment lijkt te kloppen. Dit proces voel ik aan als een dialoog. Het is zoals een gesprek met iemand die je kent: op een bepaald moment is het afgerond en ga je uit elkaar. De geest van dat gesprek blijft ergens hangen. Dat zijn dan mijn beelden. Beelden zwerven soms jaren in mijn atelier rond alvorens ze iets worden. Tijdens het maken is er op een bepaald moment een punt van: “nu heb ik het beeld” of “ik heb het vandaag op zijn staart getrap”. Het is nog niet af maar je voelt dat het juist zit, dat je het plots hebt. Het is dat wat ik wil doen: ik wil deze wereld op zijn staart trappen.

////