

De methode van Walter Swennen

BART VERSCHAFFEL

Freiheit gibt Witz und Witz gibt Freiheit.
Jean Paul

Voor wie, zoals Walter Swennen, begint te schilderen in de jaren tachtig is de eerste, dwingende vraag: *waarom* schilderen? Men moet immers een reden, of ten minste een excuus hebben om nog, of opnieuw, te schilderen. Het is een zware, beladen praktijk. Wie kunst maakt, en zeker wie schildert, neemt het woord. Er moet over gesproken worden. De schilderkunst is een kunstvorm met een traditie en een verantwoordelijkheid: ze gaat over wat telt in het leven, zoals waarheid, schoonheid, of toch minstens over intensiteit. De aanspraak op betekenis en het gewicht van het werk berusten in het geval van de schilderkunst meestal op de voorstelling of het beeld. Het *sérieux* ligt (mede) in de representatieve kracht of de 'aboutness' ervan. Het kan natuurlijk ook – voorbij de voorstelling – verschuiven naar de authenticiteit, naar de geste van het schilderen zelf, naar de positiekeuze van de kunstenaar enzovoort. Maar al deze aanspraken zijn in het begin van de jaren 80 problematisch geworden.

Wanneer men daarvan uitgaat, en ervan overtuigd is dat het *sérieux* en de gewichtigheid van de (schilder)kunst verdacht zijn, dat haar bijzondere betekenis aanspraak misplaatst is, wordt de hamvraag: *kan men zo schilderen dat het voorspelbare niet gebeurt?* En hoe kan men dit? Hoe vermijden dat het kunstwerk zich afzondert van het gewone, zich aanmatigend losmaakt uit de wereld, en het bijzondere statuut van een 'betekenisvol kunstwerk' claimt? Daarbij spelen weliswaar ook thema's en onderwerpen een rol, maar gaat het eerst en vooral om het *soort* beelden dat men maakt. Het is een zaak van de methode. Op een van zijn vroege schilderijen richt Walter Swennen zich tot Louis Artan de Saint-Martin (1837-1890), een nu bijna vergeten Belgische romantische schilder die hoofdzakelijk zeezichten en landschappen produceerde: 'Dear Louis, krachtig lyrisme helpt niet?'¹ Grote betekenis klinken vals, grote gebaren zijn ongeloofwaardig. Zelfs het statement dat 'krachtig lyrisme niet helpt' heeft een vraagteken nodig. Hoe kan men hieraan ontsnappen en toch schilderen, kunst maken? Hoe licht en bescheiden schilderen?

De artistieke waarde van een beeld legt men doorgaans in de mate waarin het afstand neemt van een neutraal en naturalistisch beeld dat enkel de werkelijkheid spiegelt, en de wijze waarop het dergelijke beelden bewerkt en eventueel subjectieert – met uiteenlopende resultaten, van een 'persoonlijke visie op de wereld' tot abstracte kunst. Een schilderij van Walter Swennen is echter geen afbeelding: het stelt niet een persoonlijk, subjectief zicht op een stuk werkelijkheid voor. Zijn werken tonen niet een stuk wereld, een plaats, een situatie of een persoon. Ze tonen zelfs geen geïsoleerde objecten, al kan dat soms zo lijken. Ze drukken evenmin een subjectieve kijk, een existentieel aanvoelen of een gemoedstoestand uit. Ze representeren niets en ze zijn niet expressief, ze reveleren geen uitwendige of innerlijke wereld. Ze ontspringen niet aan de werkelijkheid. Ze zijn dus niet *mimetisch*. Men kan stellen dat Swennen het *bovennatuurlijke* karakter van het kunstwerk – de waarheid, de bijzondere waardigheid ervan – relatieveert door de *natuurlijkheid* van het beeld aan te tasten. Swennens schilderijen zijn uitvindings, mentale constructies. Hij *fabriciert* zijn schilderijen.

Het eerste en zeer belangrijke middel om het schilderij zijn mimetisch karakter te ontnemen is ervoor te zorgen dat het geen beeldruimte opent. Het is immers de beeldruimte die naast de gewone wereld een tweede, alternatieve 'werkelijkheid' ontsluit, die men wel kan zien, maar niet kan betreden of aanraken. Die beeldruimte fungeert als een scène – in zijn minimale versie: een projectievlak, of een spelbord – die wat erop verschijnt unificeert en verzelfstandigt. De beeldruimte plaatst de verschillende beeldelementen ten opzichte van elkaar en brengt ze onder in een situatie, een verhaal of een compositie. Swennen daarente-



Walter Swennen

Untitled (Les Danseurs), 1987

gen vermijdt of verstoort de 'eenheid van plaats' die de 'eenheid van handeling' en uiteindelijk de betekenis van een beeld fundeert. *Swennens schilderijen gaan niet open*. Er is geen structurende en unificerende diepte die alles opneemt. Het werk bestaat zichtbaar en nadrukkelijk uit *een stapeling van lagen*. De ondergrond is soms een traditioneel canvas, maar dikwijls een samengestelde drager, gemaakt van doek of van stukken hout of metaal, ruw aan elkaar getimmerd of gemonteerd, zodat de naden en kieren zichtbaar blijven, en gevat in een raam of een lijst. (Het is volstrekt onmogelijk om de werken van Swennen *achteraf* in te lijsten, dat wil zeggen: het schilderij als een 'venster' te behandelen.) Die drager wordt dan – desgevallend samen met een lijst – laag boven laag beschilderd, maar steeds zo dat de opeenvolgende lagen het vlak gedeeltelijk – soms maar half en nooit geheel – dekken. Zo verschijnen aan de randen of op de zijkant van het doek de lagen naast elkaar. Een enkele keer fungeert een glasplaat als een bijkomende laag, die op haar beurt overschilderd wordt. Sommige verflagen zijn bovendien zeer dun en leggen slechts een kleurwaas over vollere vlakken, en laten de onderlagen doorschijnen. En dikwijls worden de verschillende lagen nog intensief bewerkt: bespat, afgekrabd, gekamd... Overall zijn sporen van het schilderwerk zelf te zien: het schilderij wordt overduidelijk 'gemaakt'. De sporen zijn echter niet expressief. Ze tonen niet de 'poot' van de schilder, ze verraden niet zijn *maniera* of persoonlijkheid, of de heftigheid van het schilderen. Het gaat om druppels of spatten, om afdrupende verf: verfvuil dat de materialiteit van de verflagen benadrukt.

Cruciaal is dat de stapeling van naast en op elkaar gelegde, ineengeschoven en aan elkaar gekoekte verflagen geen ruimte of diepte schept, geen atmosfeer die beeldelementen bijeenbrengt, maar een 'dikte', een complexe opaciteit vormt. Het interfereren van de lagen is zo ingewikkeld dat het onmogelijk is om de structuur ervan te lezen en de genese te reconstrueren, zoals een geoloog doet die aardlagen leest. Men kan enkel hier en daar 'peilingen' uitvoeren en de gelaagd-

heid 'aanvoelen'. Enkele van Swennens werken – die men oppervlakkig bekeken voor 'abstracte schilderkunst' kan aanzien – bestaan uit niets dan dergelijke op elkaar gelegde, niet te onderscheiden lagen en flarden: het 'werk' is steeds opnieuw wegdoen, verbeteren, opnieuw beginnen, hetzelfde 'bewerken', waarbij telkens sporen van de voorafgaande bewerkingen worden meegenomen. Op de laatste, bovenliggende lagen van de zogenaamd 'abstracte' achtergrond verschijnen in de meeste werken echter *figuren*. Deze trekken vanzelfsprekend de aandacht van de kijker en dringen zich op als het eigenlijke onderwerp van het werk. De ondiepe, maar complexe, heterogene 'plaats' – de constellatie van verflagen – waaruit ze opduiken is echter op een onopvallende manier allesbepalend. (Er zijn ook enkele werken, voornamelijk uit het begin van de jaren 90, waar tussen de onderliggende stapeling van lagen en de toegevoegde figuren nog een laatste, het vlak bijna geheel dekkende, *figuratieve* laag is gelegd: een laag *toile cirée* of behangpapier waarop figuren geplakt of geschilderd zijn, zoals bij René Magritte in zijn 'période vache'.)

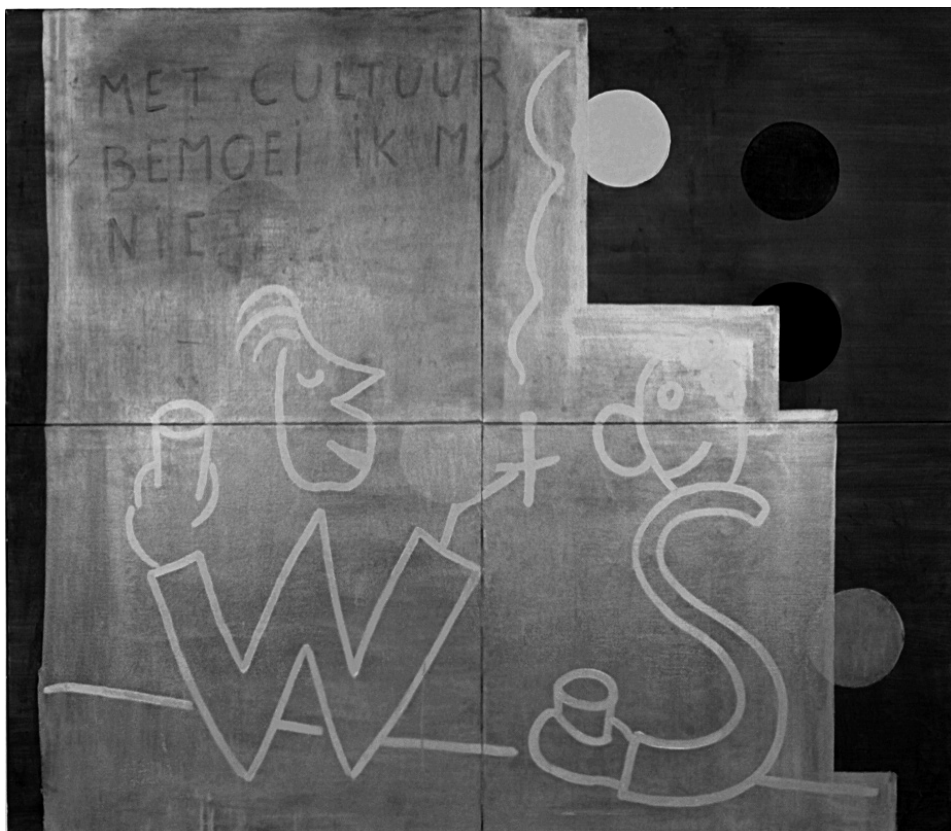
De figuren zijn zonder uitzondering 'tekens'. Het zijn, met een semiotische term, geen iconen, maar symbolen: ze beelden niet af, maar representeren iets op een conventionele manier. *Swennens figuren zijn essentieel talig*. Ze zijn er niet om gezien, esthetisch geapprecieerd en bewonderd te worden, maar om herkend en/of *gelezen* te worden. Het gaat om letters en woorden, leestekens, cijfers, pictogrammen of andersoortige gestandaardiseerde beeldtekens, heraldische tekens, geometrische basisvormen in basis-kleuren, stripfiguren, of *objet-types* (de kruik, de clown...) zoals ze in leerboekjes voor kinderen voorkomen. Het tafereel op het schilderij dat zich als het 'onderwerp' aandient, is gemaakt van taalkens, zo geschreven en geschikt dat men letters, woorden of delen van woorden, en soms zelfs zinnen kan onderscheiden en lezen, of duidelijk figuurtjes kan herkennen en benoemen. Het kijken begint dus met lezen. Maar tegelijk wordt het lezen bemoeilijkt. Het verband tussen de verschillende tekens is onzeker: de letters staan

schots en scheef, ze drijven uit elkaar en verkleuren, de woorden verbrokkelen of worden gesplitst, de letters en woorden verdwalen tussen verschillende verflagen; beeldschrift en alfabetisch schrift worden gecombineerd, er duiken fonetische schrijfwijzen op, karakters dienen als onderlegger voor of als onderdeel van een tweede teken; ze worden overschreven, bijgekleurd of vervormd, en muteren zo tot andere karakters of figuurtjes. De figuur wordt als *soort* of als *karakter* herkend en benoemd: boomstam, kruik, zakmes, clown, Schanulleke... Die figuren worden vervolgens, soms geheel of gedeeltelijk, weggeschilderd of uitgespaard in een nieuwe verflaag, overschilderd, gecorrigeerd, doorgestreept... Men kan de titel van het schilderij nog als een bijkomende, mogelijk belangrijke laatste laag beschouwen. Dus: er is overal taal. Maar wat te zien is, is *niet (om) te lezen*.

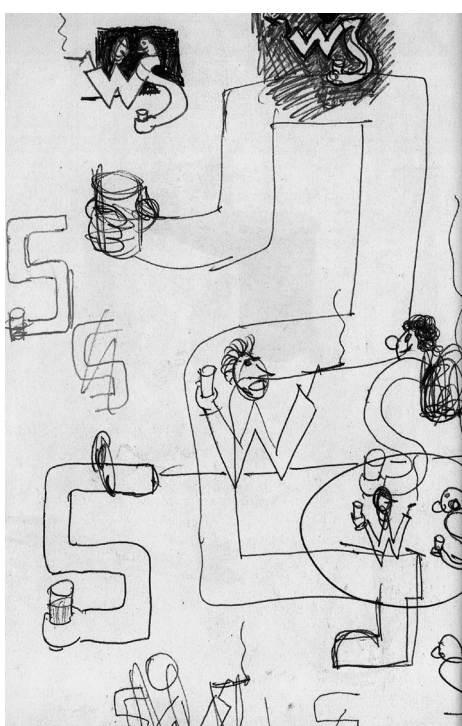
Het stapelen van lagen en figuren levert vanzelfsprekend een 'eindbeeld' op: Swennen beslist op een bepaald moment dat het werk af is. Allicht speelt bij de beslissing van de kunstenaar een appreciatie mee van het uitzicht van het geheel, waarin – bewust of niet – esthetische criteria meespelen. Het eindbeeld kan visueel aantrekkelijk zijn en/of een samenhang of verhaal *suggereren*. Maar essentieel is dat wat men samen *ziet* als het resultaat of 'het werk' daarom nog niet samen *hoort*. Swennens beelden zijn onmiskenbaar van taal gemaakt, maar hun essentieel talige karakter impliceert niet dat het eindbeeld een *tekst* is, dat wil zeggen: een boodschap of een geheel dat men kan lezen, verstaan en interpreteren. Het betekent niet dat er 'iemand' spreekt en er een 'auteur' is. Het betekent niet dat er 'gecommuniceerd' wordt. De aanvankelijke aanvechting om te lezen, die ons het talige karakter van het werk doet inzien én ons confronteert met de moeilijkheid van die taal, voert zo naar het besef dat de reflex om de gebrekkige 'tekst' te vervolledigen inadequaat is. Het is net de gelaagdheid van het schilderij die de elementen van wat één eindbeeld lijkt uit elkaar haalt en ze isoleert. Het feit dat de verschillende figuren niet samenkomen – soms worden de geïsoleerde figuren zelfs niet door één laag gedragen – maakt dat de eindconfiguratie geen geheel vormt of als geheel niets betekent. Het schilderij is af, zoals een droom af is wanneer men wakker wordt, niet zoals een verhaal dat eindigt. Het eindbeeld is als een palimpsest.

Het schilderij van Swennen is geen beeld, geen voorstelling van de wereld... maar het is ook geen tekst. Het is geen 'beeld', maar iets wat op een beeld *lijkt*. Het is geen tekst, maar iets wat aan een tekst *doet denken*. Zijn schilderijen manifesteren een taligheid die in de greep is van iets anders. *Ze zijn op weg naar een beeld/tekst*, en als dusdanig een *compromis* tussen 'betekenis' en 'ding'. Ze vragen om te *aarzelen* tussen lezen en kijken.

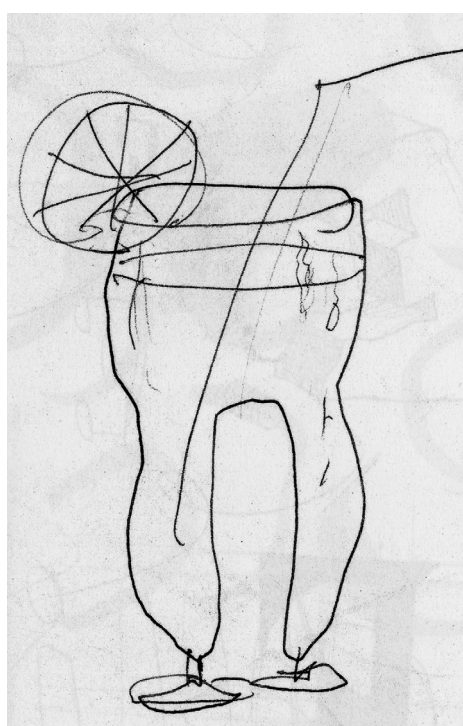
Het voorgaande verklaart ook waarom de schilderijen van Swennen sterker zijn dan zijn tekeningen. Men kan immers een tekening niet gelaagd opbouwen zoals een schilderij. Het papier fungeert als een neutrale, maar unificerende achtergrond: het brengt sowieso de figuren in hetzelfde vlak of dezelfde ruimte bij elkaar. Met waterverf en kleur kan Swennen weliswaar gelaagdheid aanduiden, maar de mistige of vloeiende ruimte waarin onderliggende figuren doorschijnen, werkt geheel anders in op de figuren en hun onderlinge verhouding dan de verflagen dat doen op de schilderijen. De tekeningen zijn echter wel zeer leerzaam. Ze vormen het laboratorium, ze gaan logisch aan de schilderijen vooraf. De tekeningen – en meer nog Swennens notities waarvan in WIELS een selectie te zien is – tonen onthutsend en ontwapenend duidelijk hoe hij op een vrije, maar tegelijk methodische manier zijn 'figuren' vindt en vormt. Het begin is een teken, een duidelijke vorm, die bepaald wordt door een *lijn*: de figuren worden essentieel *getekend*/geschreven en niet geschilderd. Swennen vertrekt van brokjes taal – namen, woorden, klankeffecten – die zijn aandacht hebben getrokken. Hij vertrekt van materiaal dat het begin zou *kunnen* vormen, dat ontwikkeld zou *kunnen* worden tot een poëtische 'scène' of een verhaal, trekt dat uit elkaar, en varieert op de brokstukken om te zien wat dat aan nieuwe – vrije, niet-inhoudelijk gemotiveerde – associaties ople-



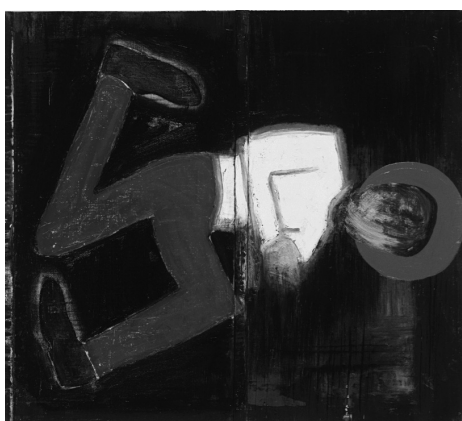
Walter Swennen
Understatement (detail), 2004



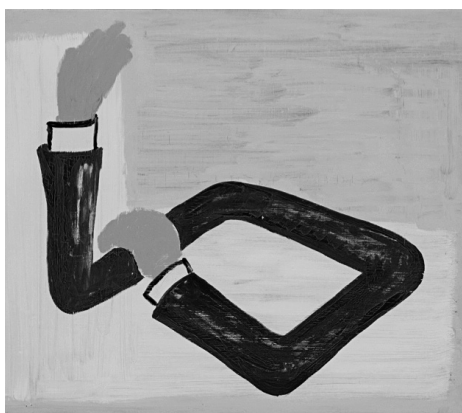
Walter Swennen
Tekening, z.t.



Walter Swennen
Tekening, z.t. (detail)



Walter Swennen
Heilige Bart (afbeelding 90° gedraaid), 1997



Walter Swennen
Brad d'Honneur, 2005



Walter Swennen
Untitled (Gods voet), 1985

vert. Een kapsalon en de psychoanalyse hebben niet direct iets met elkaar te maken, maar de woorden op zich wel ('kaPSAlon'). OTTO is een naam, en een woord, maar ook bijna een bril, bijna twee ogen en een neus... De waarheid is een *Trut(h)*... Vanaf Dada hebben talloze kunstenaars de taal in plaats van de natuur/wereld als werkmateriaal gebruikt. Swennen is echter geen kalligraaf: hij heeft geen enigmatisch en onontcijferbaar privéschrift ontwikkeld, dat uitnodigt om te lezen en tevens tot dromen aanzet,

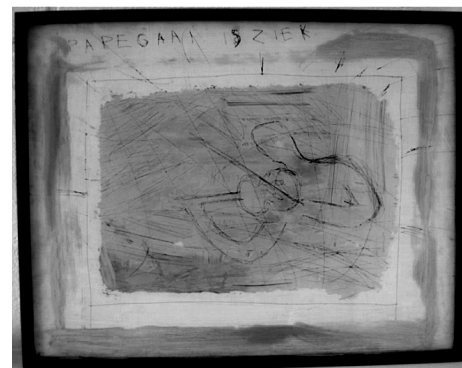
zoals Michaux, Dotremont of Atlan. Uit de taal- en tekenvloed distilleert hij geen wonderbaarlijke, bizarre en tegelijk *gelukke* poëtisch-surrealistische composities of collages. Hij bewerkt tekens. En in al de bewerkingen die Swennen in de tekeningen uitprobeert, wordt de betekenis terzijde geschoven, en het teken op de een of andere manier oppervlakkig bekeken en letterlijk opgevat. De taal wordt er bekeken in plaats van gelezen. Swennen bewerkt en vervormt de 'letter' of de 'buitenkant' van het teken. Met al die bewerkingen beoogt hij uiteindelijk een vorm van *betekenisverdichting*. Uit de tekeningen selecteert Swennen dan beladen figuren die in de schilderijen op de verschillende 'lagen' terecht komen, soms bij en op elkaar, maar meestal geïsoleerd. Essentieel daarbij is het contrast tussen de duidelijke contouren en klare lijnen van de figuren en hun picturale 'omgeving'.

WS

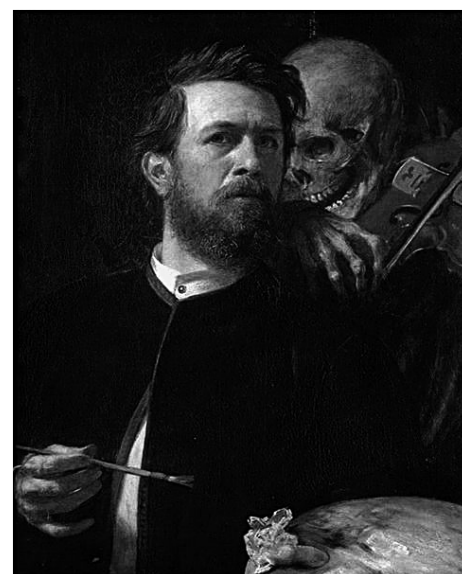
Swennen improviseert niet. Zijn oeuvre lijkt heterogeen, maar bij nader inzien zijn er duidelijk 'families' van figuren in te onderscheiden, die het onvermoed een onderliggende, eigensoortige coherentie geven.

Het begin en beginsel van een belangrijke reeks figuren is *de naam van de kunstenaar*, en dus zijn signatuur, verkort tot de initialen WS. Aan de orde is hier vanzelfsprekend de notie van het 'zelf', en de vraag of het subject halfvol of halfleeg is – en dus het kunstenaarschap, het auteurschap, de manier waarop een werk *iemands* werk genoemd kan worden, de 'grond' van de signatuur. En ook de vraag wat een naam betekent en doet, op welke manier mijn naam *van mij* is, hoe een kunstenaar naam maakt, en of de naam een zelfportret is. Enzovoort. Swennen schildert geen zelfportretten, maar ruilt de notie van 'zelfexpressie' in voor een spelletje 'namen noemen'. Hij signeert sommige werken met zijn initialen, maar die initialen worden de basisfiguren van het werk zelf. Daarbij gaat het hem niet om wat de kunstenaar zelf met zijn naam (en zijn werk) te maken heeft, maar wat die naam *op zichzelf* is – dat wil zeggen: wat de letter 'W' en de letter 'S' zelf vertellen, en waar ze voor staan. Zo bijvoorbeeld *muteert* de 'W' snel in de onderste helften van twee ruiten, en vervolgens in een uitsnede uit een rooster, in de pijpen van een broek, die nadien nog een cocktailglas wordt, in de wortels van een tand, in het lijf en de armen van een stripfiguurtje, in mecanoachtige benen en armen die geplooid worden tot bizarre personages... De 'S' wordt direct vervolledigd tot het cijfer 8, platgelegd als een oneindigheidsteken, en muteert tot een zandloper, een propeller, een kurkentrekker, een paar ogen, dat op zijn beurt in een gezichtje verandert en zo een popje wordt... De 'S' duikt overal op, als een reptiel dat loert in elke curve. Bedenk daarenboven dat de W op zijn kop gezet een M wordt, en de S met de top gespiegeld een B, dan volgt daaruit: WS = MB. En MB is de signatuur van een zeer gewaardeerde kunstenaar en vriend van Swennen uit zijn beginjaren, die eveneens de kunst licht wou maken, en ook graag met zijn initialen speelde.

Een tweede streng figuren betreft de dood. Met dien verstande dat er over de dood eveneens niets *gezegd* wordt: wat gebeurt is dat de naam van de dood – afgekort tot doodshoofd of skelet – *genoemd* wordt, en dat van bij het begin van het oeuvre, zowel in de tekeningen als in de schilderijen, als schedel, als 'puzzelstukpopje', als vleermuis, als gezicht-met-gaten, tot in de subtiele muurschildering op de gevel van DeSingel in Antwerpen. Een prachtig klein werk, *Papegaai is ziek*, is kenmerkend voor Swennens 'methode': het schilderij toont een figuur die viool speelt (een viool die ook een 8 is enzovoort...) met daarboven geschreven 'Papegaai is ziek'.² 'Papegaai' = pa/pap(a) (d)e gaai (een 'gaai' is een vogel, maar ook een domkop of onnozelaar). 'Papegaai is ziek' is de eerste regel van het kinderliedje waarvan de tweede regel luidt '...en hij moet sterven'. Dat is dus wat net niet meer geschreven staat, maar wat de violist speelt! De spelman die de kunstenaar influistert 'dat hij moet sterven' is echter, zo weten we door het bekende zelfportret van Böcklin, de dood – het doodshoofd – zelf. De 'papa-gaai' die ziek is en zal sterven, is dus de schilder. (Een van de tekeningen van Swennen, een uitzondering in zijn oeuvre, is een vrije, maar duidelijke kopie in stripstijl van Böcklins doek, waarop



Walter Swennen
Papegaai is ziek, 1984



Arnold Böcklin
Zelfportret, 1872



Walter Swennen
Tekening z.t.

de schilder van Swennen – volgens de tekstballon althans – iets 'snapt'.)

En verder nog: de elektriciteit met de dynamo, de gloeilamp, de ventilator, LAMP, kronkelende draden, en proefopstellingen die muteren tot een luchtballon met een ballonmand, een parachute, golfkringen, cirkels, het oog, de zon. Cirkels en lampen die hoofden zijn... Of: een onregelmatige 'diamant', die gemakkelijk een constructietekening wordt, een bizar huis, dan een 'chalet'...

De droom en de grap

Het gaat erom te begrijpen waarom deze kunst 'licht' is. Een eerste reden: omdat de schilderijen van Swennen het besef articuleren dat een beeld niet een reëlatie of bijzondere verschijning is, maar een uitvindsel, en omdat ze hun karakter als maaksel niet verbergen, maar opdringen.

Het geconstrueerde karakter van Swennens schilderijen verbindt ze met het droombeeld zoals Sigmund Freud dat karakteriseert.³ Immers, het droombeeld is voor Freud geen gelijkenis, en geen herinnering aan iets wat echt gebeurd is of bestaat, maar een mentale constructie – volgens

Freud geproduceerd door het onbewuste. Wat de dromer 'ziet' is de omzetting van een 'Gedanke' die zich in een beeld (dat wil zeggen in iets wat op werkelijkheid lijkt) verschuilt. De zichtbaarheid als dusdanig, het feit dat men de droom kan zien, verraadt daarbij reeds het indirecte karakter van elke 'Darstellung': het visuele komt op de plaats van de 'Gedanke', die voor de dromer moeilijk of onaanvaardbaar is, en die bezet is met verlangen, en dekt deze af. De droom verwerkt en neutraliseert die 'Gedanke' door de betekenis te ontwijken en de taal op velerlei manieren als een 'ding' te behandelen: door de aandacht te richten op de klanken of op de vorm van het woord, en daarmee te gaan spelen, meer bepaald door de geladen betekenis te 'verdichten' (vereenvoudigen, inkorten...), door betekenissen op elkaar te leggen of te mengen, of door ze te verschuiven (substitueren, verplaatsen...). Via de bewerking van de 'letterlijkheid' van de betekenaar wordt een 'Sinnesbild' vervaardigd – vaak in de vorm van een bizarre 'plastische situatie' – die voor het bewustzijn nog aanvaardbaar is, en die de beladen, gevaarlijke betekenis buiten zicht houdt. Zo verschuilt de mentale, energetische, verlangende oorsprong van de droom (Freud: de 'Optativ') zich in een onschuldige 'tegenwoordigheid' (Freud: in 'Präsenz'). Een droom dient zich aan als een beeld, als een voorstelling: de droom *ziet er dus uit* als 'werkelijkheid' die men vanop afstand ziet.

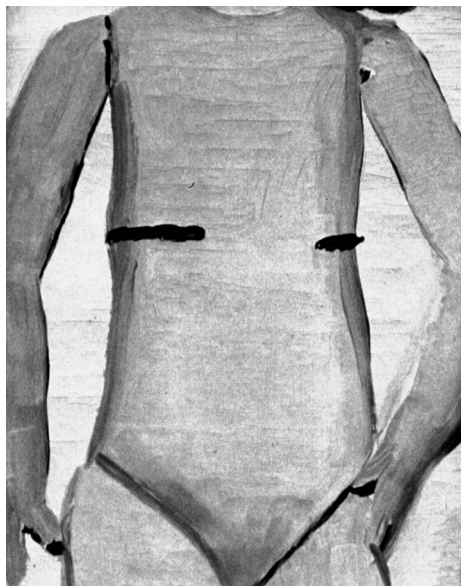
Freuds theorie over hoe men droomconstructies dient te analyseren, leert meteen hoe men Swennens 'constructies' kan benaderen. Het heeft voor Freud geen zin om dromen te interpreteren, dat wil zeggen: om de coherentie of incoherentie van wat men ziet of zich van de droom herinnert te completeren tot een samenhang, een intrige of een 'betekenis' waarbinnen alles past. De hermeneutiek draait hier immers vruchteloos rondjes. 'Nüet oytleghe', noteert Swennen op een van zijn schilderijen. De psychoanalytische 'droomduiding' moet daarentegen de 'manifeste droominhoud' – wat men zich van een droom herinnert en kan vertellen – 'ohne Rücksicht auf seinen scheinbaren Sinn' in zijn bestanddelen uiteenleggen, en vervolgens de 'Assoziationsfäden' naspeuren die uitgaan van elk van de afzonderlijke bestanddelen.⁴ De neiging om meteen naar een coherente betekenis te zoeken is volkomen normaal, maar leidt van de droom weg. In de droomduiding of 'analyse' gaat het erom niet in de val van het 'verhaal' te trappen, en de droomarbeid – met kennis van haar technieken – in de tegengestelde richting te volgen, tegen de bewerkingen in.

Het spreekt voor zich dat Swennens 'fabricaties' geen droombeelden voorstellen. (Droomachtig schilderen levert trouwens bijna steeds kitsch op.) Maar Swennens werk demonstreert wel het statuut van het droombeeld: het beeld als een constructie van bezette tekens. Het bewuste karakter van de artistieke constructies – kunst maken is immers deel van het wakende leven – verbint ze evenwel met de 'geestigheid'.

De kunst van Swennen is licht omdat ze 'geestig' is. In zijn essay over 'De grap en zijn relatie tot het onbewuste' heeft Freud gewezen op de band tussen de grap en de droom. De twee zijn vanzelfsprekend zeer verschillend: de droom spoelt bij het ontwaken als een vreemde en bizarre rest aan op de rand van het bewuste leven, en is nooit geestig of grappig, terwijl in lachen uitbarsten een merkwaardige uitstulping van het onbewuste in het wakende leven is, verbonden met, maar toch ook zeer verschillend van de scherts (licht spreken dat geen bevrijdende lach opwekt) en het komische (dat wel doet lachen, maar als dusdanig niet geestig is). Maar de grap gebruikt wel dezelfde technieken als de droomarbeid, en Freud begrijpt sommige soorten grappen evenzo als manifestaties van het onbewuste. Swennen schildert echter geen grappen. Hij maakt zeer zeker soms grappen: zo bijvoorbeeld is de titel van de tentoonstelling in WIELS, *So Far So Good*, zeker een (wrange) grap: een man springt in het leven en valt straks bijna 70 jaar naar omlaag, maar zegt dan nog net voor hij te pletter valt: 'So far so good'... Een grap vertellen zonder dat het opvalt is bovendien ook geestig. Uitzonderlijk zijn sommige van Swennens schilderijen inderdaad grappen, maar nooit openlijk. Hij gebruikt evenzo zeer zelden visuele humor – genre: gewichten met vleugels, of appelen peerventjes. Maar toch is het gehele werk wel 'geestig' – *witzig*.



Walter Swennen
Continuer, 2009

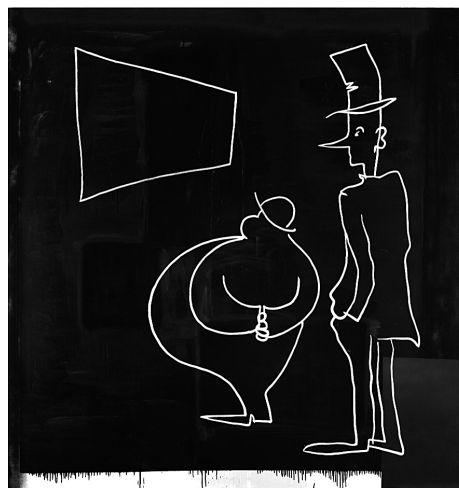


Luc Tuymans
Body, 1990



Jan Van Eyck
Portrait of a Man in a Turban (detail), 1433

Een schilderij van Swennen bekijken eindigt zeker niet met het snappen van een verbluffende pointe en met een ontladende lach. Maar een goede grap is kort, en zo geldt ook dat men Swennens werk relatief snel mag of zelfs moet bekijken. Het kijken stopt ergens: er staat immers nooit heel veel op zo'n schilderij en het is tamelijk snel duidelijk waarover het gaat. De schilderijen zijn dikwijls groot, maar ze zijn nooit visueel onuitputtelijk. Ze zijn niet gemaakt om lang en traag bekeken en bewonderd te worden. Swennen maakt het de kijker dus niet te moeilijk of te lastig, en houdt hem niet lang bezig. Hij geeft trouwens ook niet de indruk van zelf heel veel moeite te doen: hij schildert slordig en snel, veel, schematisch en soms licht karikaturaal, zonder veel 'expressie'. Alsof het – zo lijkt het toch – er allemaal niet zo heel veel toe doet. Freud beschouwt het 'besparen op de moeite', de 'Ersparnis' en de daardoor behaalde 'Erleichterung', als een van de voornaamste bronnen van plezier van de grap. Bij het 'besparen op de inspanning' komt dan het 'besparen op de ernst' (en het daardoor mogelijke 'spelplesier') als tweede belangrijke bron. Wanneer men aan de betekenis voorbijgaat – wanneer men kan ontsnappen aan de 'Denk- und Realitätszwang', aan de plicht om redelijk, gedisciplineerd, zinvol, samenhangend te spreken, de plicht om kritisch en verstandig te zijn – kan het verstand plezier vinden in zijn eigen beweeglijkheid en het (kinderlijke) spelen met de betekenaar. (In de *Wortwitz* door het woord te behandelen als een ding: door te spelen met de woorden en het woordbeeld en/of de uitspraak, door variaties, verdichting, mengwoorden... In de *Gedankenwitz* door te gaan spelen met de betekenis: met dubbele betekenissen, 'indi-



Walter Swennen
Untitled (Les Regardeurs), 2009

recte *Darstellung*', allusies, schijnredeneringen en slimme denkfouten, absurditeit...)⁵ *Lust am Spiel, Lust am Unsinn*.

Wie een tentoonstelling van Swennen binnenkomt en snel rondkijkt, weet onmiddellijk dat enige vrolijkheid toegelaten is. Spelplezier en plezante zottigheid in het museum geeft gegarandeerd *Aufhebungslust*: Swennens oeuvre verlost de kijker van de plicht goed te laten zien dat hij beseft dat kunst een gewichtige zaak is, van de verplichting om ernstig te kijken, de kunst te willen begrijpen en een eigen gefundeerde mening te hebben. Zijn oeuvre is daarom niet zomaar 'geestig', maar algemeen zelfs enigszins 'komisch': het mikt op een 'ontmaskering van de waardigheid'. Een hoogwaardigheidsbekleder en autoriteit zoals de (schilder)kunst 'in haar hemd' zetten verlicht de sociale druk en geeft een gevoel van bevrijding. (De '*Entlarvung*' is een van de basistechnieken van het komische.) Het komische is als dusdanig wel nog niet geestig, maar het stemt wel al vrolijk. En als dusdanig kan het komische – schrijft Freud – wel fungeren als de 'façade', als het voorspel van *Witz*.

Geen beelden en geen teksten. Geen dromen, maar wel constructies; geen grappen, maar wel geestigheden. Is de beste omschrijving dan: raadsels, beeldraadsels? Niet de raadselachtigheid van het orakel, van de duistere en bedreigende vraag die de goden de mensen voor de voeten werpen, maar van zijn vrolijke variant: de raadselachtigheid van het verzinzel dat de aandacht trekt en de wil tot begrijpen prikkelt. Een werk van Swennen is een geestige 'opgave'. Het vraagt wel om een antwoord van de kijker, maar die moet weten dat het om een puzzel gaat zonder oplossing. *Wat maak jij hiervan?* De kijker moet 'opgraven' en 'duiden'. Afzijdigheid, alleen maar kijken, of zich terugtrekken in de esthetische afstandelijkheid – 'Ik vind dit helemaal niet/niet/matig/zeer/buitengewoon mooi' – is geen adequate reactie.

Er zijn zeker schilderijen waar het raadselkarakter als een façade fungeert, en het werk wel een oplossing of een pointe heeft. Zo bijvoorbeeld een werk uit 2009 dat ironisch *Continuer* ('volharden') getiteld is: een egale mauve achtergrond met de contouren van een onderlijfsje en de spreuk IXH XAN NIET in vreemde oude schaduwletters.⁶ Het gaat om een repliek in oud schrift op de lijfspreuk 'Als ik kan' die Jan Van Eyck op de lijst van zijn bekend *Zelfportret met rode tulband* geschilderd heeft. Swennen bekend zo dus dat hij niet kan (schilderen), maar parodieert tegelijk een der bekendste werken van de duurste Belgische schilder van het moment, waarmee meteen gezegd is dat nog niet gezegd is wat goed schilderen nu eigenlijk inhoudt. Dus: 'volharden'. Dit werk is – met Freud – een 'tendentiose Gedankenwitz' met Luc Tuymans als geleetheidsslachtoffer.

Of *Les regardeurs* uit 2009.⁷ Het beeld is een komische façade: twee kunstliefebbers, een smalle sjofele lange met buishoed en een stevige korte ronde met bolhoed, in klare lijn en bijna levensgroot wit op zwart getekend, bewonderen samen een leeg schilderij. En terwijl de toeschouwer voor het schilderij zich geamuseerd afvraagt wat dat werk nu 'zegt', realiseert hij zich te laat (of helemaal niet) dat hij voor alle andere museumbezoekers met het komische duo één tafereel vormt en ook in de rij staat te kijken naar niets, en dus even belachelijk is. Dit werk is dus een *practical joke*: het laat de toeschouwer 'erin lopen'. Maar dit zijn uitzonderingen.

De schilderijen van Swennen zijn enigszins verwant aan het droombeeld enerzijds, en aan de scherts en de grap anderzijds. De 'methode' van Swennen bestaat uit technieken die ook werkzaam zijn bij de droomarbeid en in de humor. Hij buit op een verwante manier de autonomie en materialiteit van de betekenaar uit. Maar het verschil is natuurlijk dat hij deze principes en technieken *thematischeert*. Dat geeft het werk een eigensoortige reflexiviteit, die nog versterkt wordt wanneer veel werken samenhangen en de aanpak van het oeuvre getoond wordt. De reflexiviteit die de 'opgaven' van zijn schilderijen vragen, verschilt van de reflexiviteit geïmpliceerd in het begrijpen van de wereld, of ook in het snappen van een goede grap, maar benadert het soort van geestigheid waarbij een 'lichte logica' het verstand prikkelt en afleidt, en zo de weg vrijmaakt voor spel of onzin. Het raadsel of de 'opgave' *intrigeert*. De kijker gaat zo van het ene werk naar het andere. Maar terwijl we zoeken en ons amuseren, wetend dat er geen 'oplossing' is, lepel elk beeld (en lepen alle beelden samen) ongemerkt de ongemakkelijke waarheid in 'dat niemand baas is in eigen huis', en dat we wel kunnen lachen zoveel we willen, maar strikt genomen nooit weten waarom. '*Wir wissen also strenggenommen nicht, worüber wir lachen.*' (Sigmund Freud)⁸ Dus: wie is er hier de baas? Elk werk van Swennen zegt: wij niet.

Noten

Ik gebruik de nummering van de werken volgens de lijst opgenomen in de catalogus van het boek *So Far So Good*, verschenen bij de tentoonstelling in WIELS (Brussel, WIELS / (SIC), 2013).

- 1 *Untitled (Dear Louis)*, 1981, SFSG nr. 21.
- 2 *Papegaai is ziek*, 1984, SFSG nr. 57.
- 3 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, 1899. Nederlandse vertaling: *De droomduiding*, Den Haag, Uitgeverij Boom, 1993.
- 4 Sigmund Freud, *Der Witz und Seine Beziehung zum Unbewussten* (1905), Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1986. <http://de.wikipedia.org/wiki/Spezial:ISBN-Suche/3596260833>
- 5 *Ibid.*, II. *Die Technik des Witzes*.
- 6 *Continuer*, 2009, SFSG nr. 501.
- 7 *Untitled (Les Regardeurs)*, 1990, SFSG nr. 203.
- 8 Freud, op. cit. (noot 4), III.

De belangrijkste publicaties die een overzicht bieden van het werk van Walter Swennen zijn:

- Liliane De Wachter, Hans Theys (red.), *Walter Swennen*, Antwerpen, MUHKA, 1994.
- Walter Swennen, Jan Florizoone, *PIF*, Hornu/Brussel, MAC/La Lettre Volée, 2004. (tekeningen)
- Luk Lambrecht, Kurt Leemans (red.), *Walter Swennen. How to paint a horse*, BKSM, Mechelen, 2008.
- Raphaël Pirenne, Dirk Snauwaert, *Walter Swennen: So Far So Good*, Brussel, Wiels, 2013. (SFSG)

De retrospectieve tentoonstelling *So Far So Good* van Walter Swennen loopt nog tot 26 januari 2014 in WIELS, Van Volxemaan 354, 1190 Brussel (02/340.00.53; www.wiels.org).

Het werk van Walter Swennen wordt in België vertegenwoordigd door de Galerie Xavier Hufkens, Sint-Jorisstraat 6-8, 1050 Brussel (02/639.67.30; www.xavierhufkens.com), en door de Galerie Nadja Vilenne, Rue du Commandant Marchand, 4000 Liège (04/227.19.91; 0475/90.52.26; www.nadjavilenne.com).