

UNIVERSITEIT GENT
FACULTEIT VAN DE LETTEREN EN WIJSBEGEERTE
MA KUNSTWETENSCHAPPEN
OPTIE BEELDENDE KUNST



ET IN DYSTOPIA EGO

**De invloed van Edward Hopper op
Jim Jarmusch, Jeff Wall en Luc Tuymans**

FILIP DE WINNE

ACADEMIEJAAR 2007-2008
PROMOTOR: PROF. DR. CLAIRE VAN DAMME

PROEFSCHRIFT INGEDIEND TOT HET BEHALEN
VAN DE ACADEMISCHE GRAAD VAN
MASTER IN DE KUNSTWETENSCHAPPEN

“Het beste is het raadsel te vergroten” – Harry Mulisch

INLEIDING

VOORSTELLING VAN HET ONDERZOEKSPROJECT

1) Onderwerp en onderzoeksvragen

*“De enige invloed is mijzelf”*¹ – Edward Hopper

Het thema van deze masterscriptie is het onderzoek naar de mogelijke gelijkenissen tussen het oeuvre van de Amerikaanse schilder Edward Hopper (1882-1967) en de werken van 3 latere kunstenaars, nl. de Amerikaanse regisseur Jim Jarmusch (1953), de Canadese fotograaf Jeff Wall (1946) en de Belgische schilder Luc Tuymans (1958). Indien ik tijdens het onderzoek zou kunnen aantonen dat overeenkomsten manifest en duidelijk aanwezig zijn wil ik verder toetsen of deze gelijkheden het gevolg zijn van een rechtstreekse beïnvloeding door Hoppers werken. De mate van invloed te achterhalen die de kunst van Edward Hopper uitdraagt op de beeldende kunst en zich laat afspiegelen in het werk van anderen, staat ons toe de omvangrijke betekenis van het uitzonderlijke werk van Hopper nauwkeuriger te vatten. De analyse die ik wens uit te voeren laat ons in het geval van positieve resultaten via extrapolatie toe te ondervinden hoe de uitzonderlijke en unieke afbeeldingen van Edward Hopper hun stempel hebben gedrukt op vele generaties kunstenaars die volgden. Omdat ik ervan overtuigd ben dat de mogelijke invloed van Hopper zich niet beperkt tot de schilderkunst alleen, acht ik het vereist, zelfs imperatief dat dit onderzoek zich naast een hedendaagse schilder ook bewust toelegt op oeuvres uit andere disciplines, in dit geval dat van een filmmaker en fotograaf. De beoogde interdisciplinariteit verlangt het belang te demonstreren van Hoppers schilderijen (en wie weet, ook de etsen en illustratiewerk) op de velerlei gebieden en niveaus die het uitgestrekte domein van de kunst rijk is, en de sterkte te benadrukken waarmee zijn grafische creaties ingedrongen zijn in de moderne beeldcultuur en zelfs het weefsel van de hedendaagse maatschappij. Tevens is de (zij het relatieve) heterogeniteit van nationaliteiten van de gekozen kunstenaars een duidelijke illustratie van de internationale afmeting die Edward Hoppers schilderkunst omvat, ondanks het hoofdzakelijk Amerikaanse vocabularium dat hij liet gelden. Hiermee acht ik mijzelf niet onverschillig voor de universele aantrekkingskracht die blijkt uit te gaan van het werk van Hopper, de wijdverbreide appreciatie die heerst doorheen leden van alle bevolkingslagen en leeftijden in de hedendaagse wereld, de omarming en het begrip van Hoppers alledaagse mysteries. Mede aan de basis hieraan ligt de combinatie tussen de eigenschap van herkenbaarheid en algemeenheid die bij iedere kijker voor de typerende eigen narratieve invullingen zorgt; de abstractie inherent in het realisme gecombineerd met de werking van herkenbare archetypes. De invloed van Hopper lijkt mij dermate fundamenteel dat enige verrassing mij niet zou overvallen indien heden ten dage (en zeker in een tijdperk van onbesuisd divergerende mediatisering) mensen eerder met door Hopper beïnvloedde beelden in contact zouden kunnen komen dan met Hoppers werken. Het lijkt mij significant dat ik, bij de gekozen kunstenaars in het geval van te bespeuren invloed, de wens ervaar om te ontleden net welke aspecten van Hoppers oeuvre de verschillende kunstenaars het meest zouden aanspreken en hoe ze dit vertalen in hun werk, met bijzondere aandacht voor de vertalingsdynamiek doorheen de verschillende expressievormen.

In dit onderzoek aspireer ik te bewijzen dat de werken die Hopper ons heeft nagelaten, scheppingen zijn die een onloochenbare impact gehad hebben op de 20^e-eeuwse (en 21^e-eeuwse) kunstpraxis.

¹ GOODRICH L. (1983), p. 27

Ik hoop dat lezers deze tekst zullen appreciëren en hem in de eerste plaats zullen beschouwen als een celebratie van de scheppingen van Edward Hopper, die voor mij zonder twijfel deel uitmaakt van de belangrijkste contributies tot de algemene geschiedenis van de kunst. Ook al lijkt Hoppers persoonlijke levenspad tot de naad bekend, zijn alle namen en data geauthenticeerd, zijn de werken geanalyseerd en gecatalogiseerd, wat erboven uitstijgt is nog steeds een enigma². De opzet van dit werk brengt hopelijk een grootst mogelijke doorgronding van dit mysterie teweeg, al ben ik mij bewust dat het even aannemelijk is dat het vraagstuk hierbij enkel vergroot. Dit zou ik echter niet betreuren, Mulisch' heilzame devies en maxime dat als openingscitaat fungeert, in *Voer voor Psychologen* naar voren bracht, indachtig.

Ik wens mijn promotor, prof. dr. Claire Van Damme te bedanken voor het mogelijk maken van dit proefproject, de verdienstelijke feedback, de informatie die ik heb mogen verwerken die getuigt van haar diepgravende expertise, het inzicht en de vaardigheden die mij door haar kunde zijn bijgebracht op het gebied van de hedendaagse en moderne kunst doorheen de jaren in de opleiding Kunstwetenschappen. Ook wil ik Dr. Patrick Van Rossem danken voor de inlichtingen en aandacht die hij aan het onderzoek heeft besteed. Verder wens ik prof. dr. Cornelis Van Minnen en prof. dr. Kristiaan Versluys te bedanken om de reeds laaiende interesse in de Amerikaanse samenleving verder aan te wakkeren.

Verder wil ik mijn ouders danken voor hun consequente en veelbetekenende steun die ze mij altijd hebben gegeven, evenals die van Gabriela... gracias.

2) Motivering: persoonlijke motivatie

De eerste keer dat ik in confrontatie kwam met het werk van de immer onvolprezen Edward Hopper ontgaat mij. Dit behoeft misschien niet tot enige verbazing te leiden, aangezien de alomtegenwoordigheid van zijn werk er aannemelijk voor zorgde dat zijn werk reeds op erg jonge leeftijd de bepalende grenzen van mijn gezichtsveld doordrong. Sindsdien zijn de appellerende beelden steeds vaker en bewuster op mijn netvlies verschenen, zonder ooit te hebben gefaald als wederkerende bron van zoveel unieke artistieke beroering, zonder ooit te hebben verzaakt als startsignaal te fungeren tot het losmaken van een innig constellatie van emotionele betrokkenheid. De creatie van affecten die hij veroorzaakt doet mij beseffen dat Edward Hopper voor mij zijn gelijke niet kent en met enige vermetelheid durf ik er gerust op te zijn dat zijn gelijke ook in de toekomst immer in het kunsthistorische pantheon zal ontbreken.

Ook de biografische dimensie van een figuur als Hopper, zijn wellicht voor velen als onspectaculair ervaren levenswandel³ en nuchtere houding t.o.v. het leven en de wereld, maakt een meer dan gewone indruk op mij. Hoe meer ik las over de kunstschilder, hoe meer ontzag ik wist op te brengen voor deze introverte figuur, die zich afzijdig hield van het oppervlakkige ondanks zijn rijzende bekendheid. Hij liet zijn schilderijen voor zich spreken, stak zijn energie in het artistieke, en niet in de uitbouw van een oppervlakkig imago, een beproefd concept dat helaas weleens van allen tijde zou kunnen zijn. Gezien de afmeting van zijn populariteit strekken zijn opmerkelijk gereserveerde kenmerken ons tot oprechte eerbied.

Even fascinerend is de vaststelling hoe zijn bestaan tussen twee tijdsvakken plaatsvond, op het moment van uitdoven van het puriteinse Victoriaanse era en de explosieve start van het gestroomlijnde moderne tijdperk, *the Machine Age*, dat van de periode een waar historisch breukmoment maakte waarop allerhande evoluties op de samenleving inwerkten en deze onthaald werden op verschillende reacties. Grote sociale veranderingen vingen al aan tijdens de *gay 90's* van de 19^e eeuw, waar er een verplaatsing gebeurde van een religieuze rigiditeit naar Edwardiaans vrijer denken.⁴

² SOUTER G. (2007), p. 8

³ Vermoedelijk de reden waardoor we van een onbetamelijke Hollywood-verfilming bespaard zijn gebleven.

⁴ SOUTER G. (2007), p. 16

Vele kunstenaars in Hoppers tijdperk werden geïnteresseerd in het medium cinema, die het Amerikaanse schilderij in narratieve vorm omzette, geïntrigeerd door het gebruik van technologie en zijn dramatische kracht.⁵ Maar de beïnvloeding blijft niet beperkt tot eenrichtingsverkeer, wat bevestigd wordt door Hopper; men hoeft niet ver te zoeken om op regisseurs te stuiten die de inwerking van Hoppers sferische invloed weergeven. Zoals Hopper van de cinema leerde, zo leerde de cinema ook van hem, gestimuleerd door de wijde reproducties, kregen ze navolging van onder andere Paul Schrader, Todd Haynes, David Lynch, Chantal Ackerman en Mike Figgis.⁶ Het duidelijkste is zijn invloed wellicht zichtbaar in de imminente afwezigheid in de films van Michelangelo Antonioni (1912-2007), het zwervende aspect bij Wim Wenders (1945) en de abstracte klaarheid bij Yasujiro Ozu (1903-1963).⁷ Ik heb gekozen voor een minder voor de hand liggende filmmaker, namelijk Jim Jarmusch, wiens werk mij tegemoet kwam doorheen het begeesterende televisiekanaal Arte, die het mij door de uitzending van *Ghost Dog* (1999) niet lang na het aanbreken van het nieuwe millennium mogelijk maakte kennis te maken met het wonderlijke universum van de regisseur. De artistieke deining die de rustige, rijke en meesterlijke beelden veroorzaakten werd enkel geïntensifieerd bij het waarnemen van Jarmusch' andere films waar ik regelmatig gelijkvormigheden zag opduiken met Hoppers beeldwereld, zoals de door Jarmusch zelf omschreven als 'neo-beatnik-black-comedy' *Stranger Than Paradise* (1984), de rock & roll fabel *Mystery Train* (1989) en de existentiële western *Dead Man* (1995). Aangezien de overeenstemming met elementen uit Hoppers werk voor mij bij deze films het meest nadrukkelijk aanwezig is, wens ik mij dan ook op deze 4 films toe te spitsen.

Bij mijn keuze voor een fotograaf opteerde ik voor een Canadees uit de westkust, Jeff Wall, uit Vancouver, British Columbia. Deze kunstenaar leek mij vooral interessant omwille van het feit dat men in zijn werk naast de invloed van Hopper ook vele andere kunstenaars kan destilleren, zoals Caravaggio, Cezanne, Manet, Poussin...⁸ De academische achtergrond die hij bezit (geschoold in de kunstwetenschappen) maakt het interessant om te onderzoeken, indien de invloed zich welbewust voltrekt, wanneer en waarom hij voor Hopper zou kiezen, doorheen het brede gamma van kunsthistorische vormen en idiomen laverend dat hem ter dispositie staat. Foto's als *View From An Apartment* (2004), *Rear, 304 East 25th Ave., Vancouver, 9 May 1997, 1.14 & 1.17 p.m.* (1997), *Steves Farm, Stevenson* (1980), *The Pine on the Corner* (1990) en *Picture For Women* (1979) kunnen onbetwistbaar gelieerd worden aan de karakteristieken van het oeuvre van Hopper. Zijn gebruik van computerprogramma's om zijn foto's te manipuleren en samen te stellen is volgens mij een interessante aanpak, net als de manier van exposeren: het plaatsen van zijn werk in grote "cibachrome" lichtbakken. Deze innovatieve techniek spreekt mij aan, en levert een beduidende meerwaarde, zeker omdat Wall duidelijk ten volle de mogelijkheden van zijn tijd benut.

Luc Tuymans is voor mij de meest cryptische en complexe figuur van het gezelschap wiens artistieke producties mij subversiever en valser ogen dan Hopper, maar toch bevattelijke overeenstemming verraden. Met *Silent Music* (1992) *The Murderer* (1989), *Blacklight* (1994) *Suspended* (1989) *Ballroom* (2005) en *The Servant* (1990) heeft Tuymans werken gecreëerd die op spitante wijze elementen uit de kunst van Hopper weergeven. Tuymans deelde mee dat hij gefascineerd was door de werken van Hopper, wilde een van zijn werken bezitten, en heeft daarom een paar Hoppers voor zichzelf geschilderd.⁹

⁵ WOLLEN P (2004), pp. 78-79

⁶ WELLS W. (2007), p. 224

⁷ COESSENS P. (1993), p. 7

⁸ DE DUVE T. (2002), pp. 30- 42

⁹ VICENTE ALIAGA J. (1996), p. 59

Als we de drie kunstenaars die ik wens te vergelijken met Hopper en naar gelijkenissen verlang te peilen, gezamenlijk in beschouwing nemen; zien we enkele verrassende parallellen optreden, zo hebben er twee net als Hopper een studiereis naar het buitenland gemaakt, zijn ze alledrie academisch geschoold en articuleren ze hun visie op hun werk op veelbetekenend welbespraakte manier. Toch heb ik in mijn keuze van kunstenaars gekozen voor drie personen die naar mijn overtuiging genoeg overeenkomsten beschikken met Hopper, maar onderling toch sterk verschillen, niet alleen in discipline maar ook in persoonlijke eigenschappen, biografie, visies, visies op gebruikte media...

Het zal de lezer ogenschijnlijk niet ontgaan zijn dat drie van de vier kunstenaars die ik wens te bespreken op korte tijd exposeerden in Tate Modern. Mijn motivatie voor de keuze van de kunstenaars staat op geen enkele manier in causaal verband met deze gebeurtenis. Wat ik hiermee wens te verduidelijken is dat de onderliggende redenen aan dit onderzoek geen impulsieve reactie is op de dynamiek van de tentoonstelling. De autoriteit die de kunstenaars bezitten zorgt ervoor dat dit onderzoek zich ook zonder deze tentoonstellingen zou hebben voorgedaan. Indirect leveren de catalogi die verschenen zijn op basis van deze tentoonstellingen natuurlijk wel een welkom aanvulling op de reeds aanwezige literatuur, en vormden zij misschien een impuls voor de recente reeks publicaties rond Edward Hopper door auteurs zoals Wells, Souter of Schmiedt.

De onderzoekstopics die het onderzoek structureren zijn thema's die mij persoonlijk intrigeren zoals de urbane omgeving, Amerikaanse geschiedenis, de relatie tussen realiteit en fictie, interdisciplinaire beïnvloeding etc.

3) Wetenschappelijke motivatie

De selectie van het centrale onderzoeksonderwerp is niet alleen gestoeld op een persoonlijke motivering maar getuigt ook van een maatschappelijke en wetenschappelijke relevantie. Over Edward Hopper is al zeer veel gepubliceerd¹⁰ maar de studie van zijn invloed op latere kunst blijft echter nog steeds onderbelicht.¹¹ Hierin schuilt voor mij de waarde van deze masterproef, de mogelijkheid dit minder onderzocht aspect te beschrijven. Het uitgangspunt van gelijkenis tussen meerdere kunstenaars vind ik belangwekkend omdat het toelaat zowel de globale aspecten van de oeuvres te belichten evenals de focus op specifieke en gespecialiseerde elementen te leggen. Over de figuur van Hopper zelf schijnt mij het leeuwendeel reeds opgeschreven, lijkt zijn kunst al zodanig betekenisvol geanalyseerd dat het zinvol is om de verbanden te ontleden. Het onbepaalbare enigma dat in het werk vervat zit, valt naar aller waarschijnlijkheid niet via directe studie te schetsen, maar ik hoop dat het via onderlinge verbanden met andere kunstenaars misschien wel duidelijker wordt. Het interdisciplinaire karakter van het onderzoek geniet een omvangrijke positie in het onderzoek, daar het de mogelijkheid biedt om de relaties aan te knopen tussen de verschillende onderzoeksgebieden zoals de geschiedenis, architectuur, literatuur, sociale wetenschappen...¹²

Het is bekend dat Hopper regelmatig de bioscoop bezocht, en vermoedelijk moet de fotografie hem evenzeer geïntrigeerd en beïnvloed hebben. Het is dan fascinerend om te zien hoe hij op zijn beurt een enorm aantal kunstenaars uit velerlei gebieden heeft geïnspireerd. Het brandpunt van dit onderzoek ligt echter niet op de wisselwerking an sich maar zijn specifieke radiatie op het werk van latere kunstenaars. Zijn Hoppers markante beeldtaal en thema's expliciet aanwezig of sluimeren ze eerder onder de oppervlakte?

Wagstaff bevestigt dat Hoppers werk onveranderlijk blijft aanspreken aan een breed publiek, alsook aan een successieve generatie van schilders, beeldhouwers, fotografen, conceptuele

¹⁰ WAGSTAFF S. (2004), p. 8

¹¹ VAN ROSSEM P. [gesprek], (2006)

¹² Het mag zelfs opgevat worden als een knipoog naar de meerdere artistieke disciplines die behandeld worden aan de Universiteit Gent en waarmee het zich onderscheidt van andere instituten in België.

artiesten, filmmakers en cameramannen.¹³ Het spreekt tot de verbeelding hoe schilders, fotografen en regisseurs (maar ook schrijvers, musici...) in hun eigen creaties de geschilderde *shots* van Hopper als instrument aanwenden, gebruiken, vertalen, combineren, interpreteren. Het is eigenaardig hoe herkenbaar de toch wel bevreedende schilderijen van Hopper schijnen. De toegankelijkheid die rust in de schilderijen van Hopper zorgt voor een moeiteloze identificatie met de beelden, het gecreëerde idioom is er een dat we al eerder menen ervaren te hebben. Maar komt deze identificatie niet doordat we misschien pas met Hopper in ons leven geconfronteerd zijn nadat we een onvermijdbare ontmoeting hebben doorstaan met objecten en beelden die de invloed ondergaan hebben van Hopper? Is zijn invloed niet zo enorm? Door dit onderzoek zullen we de draagwijdte van Hoppers activiteiten in het huidige artistieke (en wie weet, daar niet alleen?) scala hopelijk beter begrijpen. Het eerste preliminaire deel van mijn onderzoek focust op de kenmerken van Hopper. Het tweede en grotere deel bestaat uit het substantieel toetsen van deze gevonden kenmerken aan het werk van de drie andere kunstenaars. Ik vat mijn analyse vanuit zowel descriptief, kunsthistorisch, artistiek, biografisch, autobiografisch, psychoanalytisch en semiotisch perspectief aan, zonder teveel normatieve of fenomenologische accenten.

4) Situering binnen een ruimer onderzoeksveld

Als we ervan uitgaan dat het inzicht in de processen van de Amerikaanse maatschappij van de 19^e en 20^e eeuw suggesties leveren voor de vraag waarom bepaalde zaken bij Hopper worden weergegeven, helpen de gelijkenissen en invloed die onderkend worden ons beter te doen vatten wat de recentere context is die de vorm van de gelijkaardige werken teweegbrengt. De analyse van de translatie zorgt er op die manier voor dat we misschien de eigen tijd beter kunnen verstaan. Doorheen de pregnant onderliggende spanningen die doorschemeren in zijn doeken te linken aan maatschappelijke contexten kunnen we de percepties onderscheiden op de richting waarin maatschappij heenging.

LITERATUUR

Het uitgangspunt van het literatuuronderzoek was een grondige algemene studie van het werk en leven van Hopper met specifieke aandacht voor passages die melden over de invloed die de schilder heeft gehad. Na de analyse van werken handelend over Edward Hopper en het trekken van de nodige conclusies over zijn stijl en onderwerpen, heb ik een diepe ontleding van het corpus van de drie andere kunstenaars aangevat om naar gelijkenissen met de eerder genomen conclusies te polsen. Primair in mijn verkenning van de bronnen was het onderzoek in boeken, waarna ik artikels raadpleeg en audiovisueel materiaal. Vanwege het compactere en meer deelmatige karakter van de twee laatstgenoemden ga ik eerst uit van boeken, die een vollediger en completere structuur bezitten. Bij het doornemen van teksten heb ik steeds nota's van interessante passages genomen.

De eerste boeken die ik las over Hopper waren de twee werken uitgegeven door Taschen, waarna ik die geschreven door Goodrich en Levin onderzocht. Daarna verschoof mijn focus naar de andere drie, en ging ik over op de Phaidon boeken over Wall en Tuymans. Voor Jarmusch ging ik op zoek in diverse encyclopedische naslagwerken waarna ik de boeken van Andrew en Levy ter hand nam over independent filmmakers. Voor Wall, Tuymans en Hopper heb ik de excellente Tate Modern catalogi bestudeerd (waaronder twee door editor Sheena Wagstaff). Voor Tuymans heb ik nog *The Arena*, *I don't get it* en *Mwana Kitoko: Beautiful White Man* gelezen. Verder heb ik nog bijkomende catalogi over Wall en Tuymans gelezen.

¹³ WAGSTAFF S. (2004), p. 13

In het tweede deel van het literatuuronderzoek heb ik de significante zaken herlezen, aangezien ik van mening ben dat meerdere lezingen noodwendig zijn voor een volledig begrip van zaken, en mij verder verdiept in de materie doorheen het uitvoerige en originele Phaidon werk van Wells over Hopper, naast de uitgave van Souter. Ook het boek van Schmiedt rond Hopper heb ik geconsulteerd, alsook nog artikelen en catalogi erop nageslaan, waaronder de catalogus van de Brusselse tentoonstelling in het Paleis voor Schone Kunsten rond de invloed van Hopper op films. Hoewel deze geen gewag maakt van Jarmusch is deze best verdienenstelijk, en sterkt mij in mijn geloof dat ook hij de aantrekkingskracht van Hopper niet heeft kunnen negeren. Over Jarmusch heb ik de werken van Suarez, Rosenbaum en Hertzberg gelezen.

In het kader van mijn onderzoeksstrategie was ik van plan in de eerste fase van het onderzoek de focus op de brede algemene literatuur te leggen en zo naar een meer preciezere en doelgerichte teksten toe te werken. In zekere zin heb ik dit gedaan, weliswaar nog steeds bredere werken erop nageslaan maar tevens met een specifiekere invalshoek; de literatuur en theater voor Wells, schildertechnisch en biografisch voor Souter en sociaal-maatschappelijk voor Schmiedt. Ik ben op zoek gegaan naar zaken die overeenkomen met de conclusies die ik heb getrokken over het werk van Hopper, en verder doorgewerkt tot het vinden van de specifieke entiteiten waarin de overeenkomst met Hopper het duidelijkst en het meest significant zijn.

Bij het literatuuronderzoek heb ik in de mate van het mogelijke het profiel van de auteurs van de boeken geëvalueerd, waarbij bijvoorbeeld van belang is dat sommige auteurs persoonlijke contacten kunnen gehad hebben met de kunstenaar, of ze in de tijdperiode van de kunstenaar leefden, te weten komen wat hun opleiding is... Bijvoorbeeld was Lloyd Goodrich de meest belangrijke kritische supporter en organisator van zijn twee grote retrospectieven in 1950 en 1964¹⁴, en wordt hij door Souter als Hoppers eerste cheerleader omschreven.¹⁵ Deze persoon, evenals bv. O'Doherty zijn waardevol om biografische elementen te achterhalen, maar hun evaluatie kan ook verbloemd worden door de vriendschap die heerste. Zoals geopperd werd bij de richtlijnen van de paper is het op deze manier nodig kritisch om te gaan met de invalshoek van de auteur, diens doelgroep.

Het kwam bv. voor dat Ivo Kranzfelder, auteur van *Edward Hopper 1882-1967 Visioen van de Werkelijkheid* vermeldt dat Hoppers werk ooit werd omschreven als “mythologisering van het banale”¹⁶, zonder daarbij (in voetnoot) te plaatsen wie de uitspraak deed. In het werk *Edward Hopper Forty Master Pieces* van Liesbrock ben ik in de selectieve bibliografie de spelfout “Edward Hooper” in plaats van Hopper tegengekomen. Dergelijke slordigheid komt niet direct de geloofwaardigheid van een boek ten goede. Ook in het werk van Suarez wordt de naam van acteur Michael Wincott abusievelijk als “Winicott” gespeld.

STRUCTUUR

De overeenkomsten tussen het werk van Hopper en de drie andere kunstenaars doen zich voor op het vlak van de stad en het licht¹⁷, de weergave van de vrouw, de *frontier* (grens natuur-cultuur), de vervreemding, introspectie, verveling, stilte, eenzaamheid... Dit laatste leek mij een zeer omvangrijk trefwoord in het werk van Edward Hopper maar Hopper himself zou in zijn leven op een bepaald moment geopenbaard hebben dat het aspect van de verveling sterk overdreven wordt.¹⁸ Maar, zo merkt Wells op, hetzelfde jaar vertelde hij “It’s probably a reflection of my own, if I may say, loneliness. I don’t know, it could be the whole human condition” en “It isn’t at

¹⁴ LEVIN (1984), p. 5

¹⁵ SOUTER G. (2007), p. 137

¹⁶ KRANZFELDER I. (2006), p. 115

¹⁷ GOODRICH L. (1983), p. 5

¹⁸ KRANZFELDER I. (2006), p. 104

all conscious, I probably am a lonely one”.¹⁹ De waarde en lading van het begrip eenzaamheid in Hoppers oeuvre is zo bewezen de citaten een ambivalent gegeven.

Uit het voorgaande onderzoekswerk kon ik de belangrijkste kenmerken van Hopper destilleren die bij de kunstenaars ook aan bod komen, met als hoofdpunten; de stad (en zijn psychologische werking op de mens, zoals vervreemding, verveling communicatieproblemen...), het thema van de *frontier* (de Amerikaanse scheidingslijn tussen beschaving en wildernis, en de verhouding daartussen), de typische representatie van de mens (problematiek van de mannelijke blik op de vrouw en het voyeurisme) en de lichtwerking. Ik ga comparatief te werk, met aandacht voor de kunsttheoretische bespiegelingen rond voorstellingswijzen, kleurtonen en licht, psychologische dimensies...

Een introducerend hoofdstuk rond Hopper en drie grote hoofdstukken waarin elk aandacht wordt gewijd aan de specifieke gelijkenissen tussen de individuele kunstenaar en Edward Hopper, gaan de slotsom met eindoordeel vooraf. In deze drie middelste hoofdstukken geef ik steeds een introductie, waarna ik dieper in wil gaan op de facetten die Hopper kenmerkten en ook bij de Jarmusch, Wall en Tuymans tot uiting komen. Ik sluit af met een afrondend beschouwend sluitstuk waarin ik een slotsom schep en de resultaten en uitkomsten van het onderzoek presenter. De volgorde waarin de kunstenaars behandeld worden is organische gegroeid en bezit hoegenaamd geen implicatie van hiërarchie in invloed.

METHODOLOGIE

Mijn onderzoek gaat systematisch te werk via verschillende knooppunten die de kunstenaars binden, waarbij ik ook in het verlengde van het kunstwerk denk op een manier dat alle zinvolle facetten benaderd zullen worden. De eerste structuur die ik voor ogen had voor het onderzoek was het verwerken van dezelfde thema's (overeenkomsten met Hopper) bij de drie kunstenaars afzonderlijk. Nu ik verder sta in het onderzoek lijkt het mij preferabel om nog steeds de drie hoofdstukken aan de individuele kunstenaars te schenken maar de thema's die voor hen het meest van toepassing zijn uit te werken. Ik ben mij bewust dat dit een kunstmatige ingreep is omdat bepaalde thema's van Hopper bij meer dan 1 kunstenaar voorkomen. Toch lijkt het mij zinnig om verschillende onderwerpen te onderscheiden, met als voordeel dat het geheel minder repetitief wordt en dat er duidelijker gefocust kan worden op de meest wezenlijke overeenkomsten. Indien het voorvalt dat een overeenkomst ook bij een andere kunstenaar voorkomt, zal ik die niet buiten beschouwing laten maar incorporeren in het gedeelte van de kunstenaar aan wie het thema is 'toegewezen'. Ik wens te komen tot de volgende indeling waarbij de sleutelonderwerpen zullen zijn:

¹⁹ WELLS W. (2007), p. 57

INHOUD

I. De figuur en betekenis van Edward Hopper.....	12
II. Jim Jarmusch: The Commonplace Conundrum.....	15
Introductie Jim Jarmusch.....	
1. Psychologisering.....	19
2. Het Licht.....	23
3. Het reizen	24
4. De stelijke omgeving.....	27
5. De frontier.....	33
III. Jeff Wall: De Schitterende Synthetische Stilte.....	38
Introductie Jeff Wall.....	
1. Productieproces.....	41
2. Politiek.....	49
3. Ruimte.....	54
4. Natuur.....	71
5. Gebaren en identiteit.....	81
IV. Luc Tuymans: De Leemte Gekerfd.....	89
Introductie Luc Tuymans.....	
1. Productieproces.....	92
2. Vensters en gordijnen.....	98
3. Licht.....	103
4. Geschiedenis en het geheugen.....	106
5. Het unheimliche.....	114
V. Besluit van het onderzoek.....	118
VI. Bibliografie.....	120
VII. Bijlagen.....	125

I. DE FIGUUR EN BETEKENIS VAN EDWARD HOPPER

“I don't know what my identity is.”²⁰ - Edward Hopper

Gail Levin, de meest eminente onder de analysatoren van Hopper, beschouwt de kunstenaar als de “*quintessential realist painter of 20th century America*”, waarbij hij van het uitzonderlijke talent genoot om het alledaagse een poëtische invulling te geven.²¹

Edward Hopper werd geboren op 22 juli 1882 te Nyack, een dorpje aan de brede Hudson ten noorden van New York, behorend tot de gelijknamige staat.²² Al reeds vroeg werden de krijtlijnen duidelijk die ‘Eddie’ (zoals hij in familiale kringen bekend stond²³) het hele leven zouden definiëren: zijn uiterst introverte persoonlijkheid, het gebiologeerd zijn door de rijkdom van de Amerikaanse ruimtes en het effect van het licht erop, die hij later zou aanwenden om uitdrukking te geven aan zijn persoonlijkste gevoelens. Zijn voorkeur voor de alleengang werd al duidelijk rond zijn twaalfde toen hij 6 feet groot mat²⁴, waardoor hij zich ongetwijfeld onwennig en fundamenteel anders moet hebben gevoeld in relatie tot zijn medeleerlingen.²⁵ Zijn gave van tekenen en puriteinse opvoeding brachten hem in de rol van observator, die hem scheidde van de actie.²⁶ Die geslotenheid resulteerde in het onderhouden van een visuele relatie met buitenwereld i.p.v. een verbale.²⁷ Gedecideerd een carrière na te volgen als schilder, volgde hij na het secundair onderwijs eerst les op de Correspondence School of Illustrating in New York (1899-1900) maar schakelde over naar de New York School of Art, waar hij o.a. onderwezen werd door William Meritt Chase en Robert Henri, de spilfiguur rond de zogenaamde Ash Can School. Na het afstuderen ging Edward Hopper als illustrator in 1906 in dienst bij C.C. Phillips Co, en bracht in dat jaar zijn eerste bezoek aan Frankrijk. Hij zou tot drie maal toe op jonge leeftijd de overstap maken naar Europa (in 1906, 1907 en 1910), waar hij in zijn geliefde uitvalsbasis Parijs op eigen houtje de meesters ging bestuderen en onder impuls van verschillende inwerkingen (vooral impressionistische) zijn schilderstechniek ontwikkelde. Hopper toonde zich geïmponeerd door de Franse manier van leven, las Franse boeken en wist het vlot te spreken. Toch bleef zijn blik niet enkel op Frankrijk gericht, vaak bezocht hij ook andere Europese steden, waaronder Brussel. Terug in de V.S. mondden de Europese en Amerikaanse invloeden (van Degas tot Sloan) uit in een duidelijk herkenbare persoonlijke stijl, die jammer genoeg nagenoeg geheel onopgemerkt bleef door critici en publiek. Doordat bijval uitbleef voor een navrant lange tijd, legde Hopper zich toe op het etsen en werd hij met een niet veronachtzaambare tegenzin genoodzaakt zich op commerciële illustratieopdrachten toe te leggen, een werkzaamheid die hij op uitvoerige en hartgrondige manier wist te minachten. Het was een periode in de geschiedenis van de Verenigde Staten die gekenmerkt werd door een wantrouwen in de aandelenmarkt en ondernemingen, de gevolgen van de *Bank Panic*, een financiële crisis in 1907 waardoor er weinig investering was in Amerikaanse kunstenaars.²⁸ Hopper besloot zich in de herfst van 1913 in de beweeglijke metropool New York te vestigen, in een studio op 3 Washington Square Park.

²⁰ O'DOHERTY B. (2004), p. 95

²¹ LEVIN G. (1985), p. 5

²² Biografische gegevens zijn gebaseerd op SOUTER G. (2007) tenzij anders aangegeven

²³ LEVIN G. (1984), p. 7

²⁴ 1,82 m

²⁵ LEVIN G. (1984), p. 7

²⁶ SOUTER G. (2007), p. 90

²⁷ LEVIN G. (1984), p. 7-8

²⁸ SOUTER G. (2007), p. 37

De Armory Show die in 1913 plaatsvond bracht 1250 schilderijen en sculpturen van meer dan 300 Amerikaanse en Europese kunstenaars samen, waaronder 1 van Hopper: *Sailing*, dat er ook verkocht werd,²⁹ wat geenszins betekende dat Hopper bevrijd was uit het artistieke limbo. Ondanks vele groepstentoonstellingen en zijn eerste solotentoonstelling in de Whitney Studio Club in 1920, bleef het olieverfschilderij gedurende 10 jaar het enige verkochte werk, samen met de aquarel *The Mansard Roof* verkocht in 1923³⁰, waarschijnlijk als gevolg van een algemene weerstand tegen zijn harde, structurele vormen, zijn onmeedogende psychologische atmosfeer en het gebrek aan menselijke gedaanten.³¹ Het stemt tot bewondering met welke graad van vastberadenheid Edward Hopper de aaneenschakeling van ongetwijfeld pijnlijke blijken van onderwaardering wist te overstijgen, het geloof in zichzelf niet liet varen en de kracht kon blijven opbrengen te dingen naar een artistieke doorbraak. Deze kwam er uiteindelijk toch, en in 1933 kreeg hij op z'n 51^e zijn eerste retrospectieve in het MoMa in New York,³² waarna in een gezwinde vaart de schildersstatus van Hopper ongeziene toppen scheerde. Op 9 juli 1924 trouwde Edward Hopper met Josephine Verstillie Nivison, een vriendin die eveneens kunstenaar was, maar smartelijk de meeste erkenning zou krijgen voor haar optreden als zijn model en muze.³³ Het huwelijk tussen de antagonistische karakters was bij wijlen hoogst tumultueus en ronduit explosief, edoch zou het huwelijk tot het einde van hun leven standhouden en getuigen van een gespannen stabiliteit, net zoals ze hun hele bestaan in hetzelfde gebouw aan Washington Square Park zouden blijven wonen. Ondanks de diepe geworteldheid in New York zag het koppel doorheen hun leven een copieuze hoeveelheid Amerikaanse landstreken langs de autoruiten verglijden. Op hun vele reizen gingen ze stevast op zoek naar plaatsen die ze nodig achtten in verf vast te leggen. Tijdens een van die reizen waren ze dermate onder de indruk waren van het plaatsje Truro in het rustige Cape Cod gebied dat ze besloten er een huis te bouwen en er voortaan hun zomers in het bijzonder lieflijke kustlicht door te brengen. De bezieling van Hopper voor het schilderen is in zijn leven nooit uitgedoofd, zoals het openingscitaat aangeeft, en de bejubeling en erkenning van Hopper vanuit kunstkritische en publiekskringen (in tegenstelling tot het ontmoedigende uitblijven van appreciatie voor Jo's werk) bleek een stijgende evolutie die na zijn dood in 1967 gestaag bleef verdergaan en tot op heden onaangetast is gebleven. Hopper stierf op 15 mei 1967, waarna Jo in minder dan een jaar tijd ook kwam te overlijden, hun innige band kenschetsend. O' Doherty stelt dat alle motieven en thema's die Hopper in zijn werk heeft aangebracht een cumulatief zelfportret vormen.³⁴ en Souter is van mening dat het oeuvre van Hopper geïnterpreteerd kan worden als zijn biografie.³⁵ Hoppers werk raakt profonde psychische bodems die doorheen woorden niet geuit kunnen worden, en doet dit verbazend genoeg met een uitzonderlijke helderheid en universaliteit in elementen. De adembenemende aantrekkingskracht die men aantreft bij zijn schilderijen schuilt onder meer in het slagen om elk kunstwerk te laten doordringen van zijn onmiddellijk herkenbare 'beschrijvend abstract realistische' stijl, waardoor er een wondermooie consistentie heerst en samenhang bestaat doorheen zijn hele artistieke erfenis, zonder daarbij ooit enig werk tot ons te laten komen dat sporen vertoonde van vormelijke degeneratie of ongeïnspireerde thematiek. Indien Levin zou vrezen dat sommigen Hoppers taferelen zouden afwijzen als banale scènes uit het dagelijkse leven, wijst ze alvast op de intens persoonlijke natuur van het schilderwerk, vaak zwanger van verschillende betekenislagen.³⁶ Het lijkt mij onwaarschijnlijk dat iemand ooit de onwetendheid aan de dag zou durven leggen zich blind te staren op de schijn van het algemene, en de onderliggende diepgang zou

²⁹ SOUTER G. (2007), pp. 57-58

³⁰ SCHMIEDT W. (2005), p. 39

³¹ STILES K. (1979), p. 70

³² SCHMIEDT W. (2005), p. 7

³³ WOLLEN, p. 71

³⁴ O'DOHERTY B. (2004), p. 86

³⁵ SOUTER G. (2007), p. 7

³⁶ LEVIN (1984), p. 52

veronachtzamen. “With Hopper, the whole fabric of his art seems to be completely interwoven with his personal character and manner of living”³⁷ stelde de medeschilder Burchfield over Hopper, een uitspraak die qua juistheid niets hoeft in te boeten. Hoppers werken gaan over zijn leven, maar ook over het universele leven, het overleven, in ruimtes met een teveel en een tekort aan mensen. Onder het gordijn van de objecten, figuren en situaties kunnen we de mythologie van de kunstenaar ontdekken, zijn biografische gegevens en interesses leveren ons materiaal om de kunstwerken te ontcijferen.

Amerika’s belangrijkste “*representational painter*” van de 20^{ste} eeuw volgens Wells³⁸, was niet louter een objectieve realist maar bezat de gave zijn kunst te beladen met krachtige persoonlijke emoties, ingebed in een diepe affiniteit voor de alledaagse wereld, voorzien van lelijkheid, banaliteit en schoonheid.³⁹ Het belang van deze uitspraak ligt voor mij vooral in het beklemtonen van de sterke band die Hopper onderhield met het ondermaanse, die hij wist te liefkozen en te accepteren en waarin hij de middelen zag om uitdrukking te geven aan zijn innerlijke, complexe, deels ongekende natuur. Het is transcendentaal in zijn afzijdigheid, verankerd in een stuurloze werkelijkheid.

³⁷ BURCHFIELD C. in “Hopper, Career of Silent Poetry”, Art News, maart 1950, p 63

³⁸ WELLS W. (2007), p. 240

³⁹ GOODRICH L. (1983), p. 9

II. THE COMMONPLACE CONUNDRUM: JIM JARMUSCH

INLEIDING

O'Doherty stelt dat het te moeilijk (of te gemakkelijk) zou zijn specifieke films met werken van Hopper te verbinden,⁴⁰ maar ik heb ben van mening dat het onontkoombaar is om film een plaats te geven in het onderzoek, gezien de grote invloed die de Amerikaanse kunstenaar op de film heeft uitgeoefend (en de film op hem). De gelijkenissen die ik ervaar tussen het werk van de Amerikaanse regisseur Jim Jarmusch en de afbeeldingen van Hopper werden mij voor het eerst duidelijk toen ik herinnerd werd aan het schilderij *Early Sunday Morning* (1930, afb. 1) bij de confrontatie met de drie sequensen in de openingsscène van de film *Down By Law* (1986, afb. 2 en 3). Het betreft een voor Suarez (de gewichtigste analysator van Jarmusch) stijlvolle montage sequens met beelden van New Orleans in laterale tracking shots (en crosscut takes van de protagonisten Jack en Zack in bed liggend in de vroege morgen) die een dreiging maar tegelijk poëtische en efemere kalme uitstralen,⁴¹ een omschrijving die even gepast is voor *Early Sunday Morning*, waar de initiële argeloosheid baan ruimt voor een gespannen stemming. Men zou kunnen stellen dat de grafische overeenkomsten tussen het werk van Jarmusch en Hopper hoofdzakelijk de verdienste is van Robby Müller, de Nederlandse cameraman waarop Jarmusch veelvuldig beroep doet. Omwille van het feit dat Jarmusch ook andere cameralui heeft aangesteld, o.a. voor *Stranger Than Paradise* (1984, afb. 4) Tom DiCillo (tevens ook actief als regisseur), en deze film eveneens een visuele gelijkenis onderhoudt met Hoppers werk, heb ik voor Jarmusch geopteerd en niet Muller. Het staat echter buiten kijf dat Muller mede verantwoordelijk is voor de overeenkomsten met Hoppers werk in de films van Jarmusch. Over diens camerawerk deelt Andrew immers mee dat deze zo elegant en precies is als de schilderijen van Edward Hopper die het echoot.⁴² Andere illustraties van het vermogen van de Nederlander om Hopper-achtige shots uit de mouw te schudden zien we onder meer in Wim Wenders' (wiens adoratie voor de Amerikaanse schilder ook niet onder stoelen of banken geplaatst wordt) iconische road-movie *Paris Texas* (1984). Maar de keuze voor Jarmusch rust natuurlijk niet uitsluitend op de grafische parallellen met de kunstenaar uit Nyack, ook inhoudelijk doordringt mijns inziens de thematiek van Hopper vrijwel elk scenario van Jarmusch, waarop ik eveneens de aandacht wens te vestigen. Zijn weergave van de grootstedelijke vervreemding (vgl. *Stranger Than Paradise*), sociale deprivatie (vgl. *Down By Law*) en het intrigerende spel tussen beschaving en natuur (vgl. *Dead Man*) staan in nauw verband met Hoppers psychologische en sociale thema's. Nog subjecten die beide kunstenaars aansnijden zijn bijvoorbeeld de leegte, het zwijgen, de vlucht... en komen aan bod in talrijke werken van hun hand. Beide kunstenaars brengen op soms licht ironische en humoristische wijze de perikelen verbonden aan de Amerikaanse samenleving weer, waarbij evenwel deze schaduwzijde tot uiting komt zonder te vervallen in een kleffe sentimentaliteit of ongenueanceerde stereotypering. Ook in het levensverloop van de twee Amerikanen kunnen we duidelijke parallellen ontwarren. Het zijn allebei personen uit het noordoosten van de V.S. gepokt en gemazeld in de Amerikaanse landschappen en cultuur, die beiden in hun leven even de overstap gemaakt hebben naar Parijs om er kennis te vergaren en in contact te komen met verschillende cultuurvormen. Ze werden er beide blootgesteld aan de (Europese) meesters, die ze bij hun terugkomst hebben kunnen aanwenden en combineren met de Amerikaanse inwerkingen om tot hun eigen herkenbare stijl te komen. Ze beslissen beiden in de metropool New York neer te strijken, die een niet onbeduidende rol zal spelen in de het

⁴⁰ O'DOHERTY B. (2004), p. 93

⁴¹ SUAREZ J. A. (2007), p. 51

⁴² ANDREW G. (1998), p. 152

uitzicht en de ruimtelijke vormgeving van hun werk, maar eveneens op hun kijk op het menselijke bestaan (in relatie tot anderen). Ze geven beiden de Amerikaanse *vernacular* architectuur, natuur en collectief geheugen een prominente plaats in hun oeuvre en wendden dit aan om gestalte te geven aan hun innerlijke denkprocessen, voeren deze op als metaforen voor zichzelf en hun personages.

Jim Jarmusch werd geboren in Akron, Ohio op 22 januari 1953, als kind van middenklasse ouders.⁴³ Het stadje Akron was in die tijd een industrieel centrum dat van wezenlijk belang was voor de Amerikaanse rubberindustrie. Zoals wel meer plaatsen in de Midwest was het een etnisch homogene en saaie *working class* stad. De typische thema's die principieel deel uitmaken van de regionale cultuur; de auto's, rock & roll en het droeve lot dat de Rust Belt beschoren was in de late 20^e eeuw, zouden later in Jarmusch' werk tot uiting komen.⁴⁴ Jarmusch besloot na een verkeerde studiekeuze in Chicago (een keuze die analoog voor Hoppers een abrupte schoolwissel betekende), Engels en Amerikaanse Literatuur te gaan studeren aan de Columbia universiteit in New York. In zijn laatste jaar nam hij van de gelegenheid gebruik om voor tien maand naar Parijs te vertrekken, waar werd hij als vaste bezoeker van de Cinemateque ondergedompeld werd in het eclectische aanbod films. Deze brachten bij Jarmusch inspiratie teweeg en maakten de verdiensten van het dooreenhalen van allerlei verschillende stijlen duidelijk. Toen hij de lichtstad achter zich liet en terugkeerde naar de V.S. besloot Jarmusch les te volgen aan het NYU Film Studies Programme, die hem accepteerden ondanks het struikelblok dat hij nog nooit een film had gemaakt. Via het instituut kreeg de begaafde Amerikaan de kans de persoonlijke assistent van regisseur Nicolas Ray te worden op set van de film *Lightning over Water* (1980), een collaboratieproject tussen Ray en Wim Wenders. Ray overleed voor de film uitkwam aan de gevolgen van kanker, waardoor het fictieve narratief werd achterwege gelaten om in de plaats het relaas van diens laatste levensdagen weer te geven.

De thema's van de film: de dood, fragiliteit van het bestaan (en het onmogelijke nut) van ervaringen in de wereld maakten een diepe indruk op Jarmusch.⁴⁵ De andere films van Ray (met als populairste de onsterfelijke tienerkroniek *Rebel Without A Cause* (1955)) vertonen net als Jarmusch en Hopper vaak eenzame mensen die een onoverbrugbare afstand lijken te bewaren met hun omgeving en hanteren eveneens de tegenstelling tussen stad en natuur als motief. Via het beursgeld dat hem aangeboden werd te gebruiken om zijn eerste film te financieren slaagde Jarmusch erin zijn *Permanent Vacation* (1980) te verwezenlijken, gebaseerd op zowel echte en gefantaseerde gebeurtenissen, waarmee hij verdergaat in de stemming van *Lightning Over Water*, een film die fictie en documentaire vermengt.⁴⁶ Hij presenteerde dit werk als eindwerk en hoewel het door zijn onderwijsinstelling werd geweigerd, kreeg de film verrassende weerklank in Duitsland waar hij vertoond werd en zelfs een Berlijnse prijs in de wacht sleepte. Zijn tweede film *Stranger Than Paradise* (1984) werd gedraaid met pellicule door *der Deutsche Freund* Wim Wenders geschonken, die overgebleven was na het creëren van zijn geniale *Der Stand Der Dinge* (1982). De film zou de Camera d'Or op het Festival van Cannes winnen en zorgen dat Jarmusch' naam tevoorschijn zou treden op de kaart van het invloedrijke cinematografische landschap. Nadien volgden exhaustief als langspelers: *Down By Law* (1986), *Mystery Train* (1989, afb. 5), *Night On Earth* (1991), *Dead Man* (1995, afb. 6), *Year of the Horse* (1997), *Ghost Dog* (1999), *Coffee and Cigarettes* (2004) en *Broken Flowers* (2005, afb. 7).

⁴³ De biografische informatie komt uit SUAREZ J. A. (2007) tenzij anders aangegeven.

⁴⁴ SUAREZ J. A. (2007), p. 7

⁴⁵ SUAREZ J. A. (2007), p. 10

⁴⁶ SUAREZ J. A. (2007), p. 11

KADERING IN BREDERE CONTEXT

Jarmusch is een van de boegbeelden van de independent cinema, een mengvorm die zowel kenmerken van kunst en commerciële cinema in zich draagt en in de jaren '80 uitgroeide tot een belangrijke nichemarkt.⁴⁷ Aanvankelijk maakte de Amerikaanse regisseur films onder minimale condities met een kleine groep vrienden die gelieerd waren aan een hybride scène die avant-garde, pop en performance kunst verenigde in downtown New York in de late jaren '70 en vroege jaren '80.⁴⁸ De experimentele kunst van de jaren '70 en '80 was verbonden met populaire cultuur, tot op het punt waar onderscheid tussen hoog en laag, avant-garde en massakunst volledig irrelevant begon te worden, geprikkeld door de activiteiten in plaatsen als The Kitchen.⁴⁹ De artistieke scène van New York was levendig en bezet met invloedrijke crossmediale projecten, en zorgde voor de perfecte habitat voor Jarmusch om zich te ontplooien. Zoals zijn begaafde generatiegenoten Jean-Michel Basquiat en Cindy Sherman herwerkt hij experimentele cultuur in een tijdperk waarin publieke expressie en creativiteit steeds meer onder bedrijfscontrole vallen.⁵⁰ In dit kader is het belangrijk te wijzen op het aspect van de artistieke integriteit, iets waarmee Jarmusch de vergelijking met Hopper in doorstaat. Hopper poogde het ideaal van zelfontplooiing in economische zelfstandigheid trouw te blijven waardoor het vaak moeilijk was voor hem om door de toenmalige samenleving te manoeuvreren. Hopper zocht een weg tussen onafhankelijkheid en commercie, was eigenzinnig en soms stijfkoppig,⁵¹ wat geïllustreerd werd door zijn weersin om zich om den brode op commerciële afbeeldingen toe te leggen. Eveneens staat Jarmusch er in het produceren van zijn films steeds op om de autonomie te bewaren, te werken volgens zijn eigen bepalingen. Beide kunstenaars navigeren op het spanningsveld tussen het bewaren van hun voorwaarden tot expressie en ontwijken beknottende factoren inherent aan de maatschappij gedreven door staalharde economische principes. Onverhoopte problemen zoals Hoppers illustratiewerk, werd ook Jarmusch' aandeel toen het hem veel moeite kostte om de eigendomsrechten op de negatieven van zijn eerste film terug te verwerven (een principe waar hij op staat) en hij later in aanvaring kwam met de directeur van Miramax Harvey Weinstein die tevergeefs eiste dat de regisseur aanpassingen doorvoerde in *Dead Man* (1995).⁵² Weinstein sloeg terug door de verdeling van *Dead Man* te verwaarlozen en voorrang te geven aan gewilligere knechten zoals Quentin Tarantino die Miramax' subordinatie goedkeurde.⁵³ Suarez stelt in de ampelste analytische studie over Jim Jarmusch dat hij een van de meest invloedrijke filmmakers is van de laatste drie decennia uit de Verenigde Staten.⁵⁴ Hij stelt dat ondanks zijn grote zichtbaarheid en invloed op de filmwereld, de publicaties over Jarmusch het meest de vorm aannemen van recensies en essays en Jarmusch veelal links gelaten wordt door studenten en academici, waarbij de studies die wel gebeuren het vaakst in een niet-Engelse taal verschijnen.⁵⁵ Dit staat waarschijnlijk in verband met de eerdere erkenning en populariteit van de regisseur in Europa en Japan dan in zijn thuisland. De uitspraak van Suarez contrasteert evenwel met Pulver, die in een artikel meldt dat de regisseur een geliefkoosd onderwerp is voor theoretische verhandelingen.⁵⁶ Aangezien Suarez' boek zeven jaar na het artikel is verschenen, ben ik geneigd het boek te geloven, wat ook niet onwaarschijnlijk is gezien de relatieve schaarste in literatuur die ik in het onderzoek ben tegengekomen. Ik veronderstel ook dat de literatuur over hem relatief beperkter is dan de andere twee kunstenaars die ik gekozen heb, wat enigszins

⁴⁷ SUAREZ J. A. (2007), p. 16

⁴⁸ SUAREZ J. A. (2007), p. 6-7

⁴⁹ SUAREZ J. A. (2007), p. 15

⁵⁰ SUAREZ J. A. (2007), p. 3

⁵¹ KRANZFELDER I. (2006), p. 77

⁵² ROSENBAUM J. (2005), p. 16

⁵³ ROSENBAUM J. (2005), p. 16

⁵⁴ SUAREZ J. A. (2007), p. 1

⁵⁵ SUAREZ J. A. (2007), p. 2

⁵⁶ PULVER A. (2000) [internet]

verrassend is aangezien hij zich inmiddels (waarschijnlijk vooral door toedoen van het door cinemapubliek opgemerkte *Broken Flowers* (2005), dat op een ietwat incidenteel wijze in Sofia Coppola's vaarwater van het gelauwerd en overigens sterke *Lost in Translation* (2003) terecht kwam, al heeft de groeiende aandacht voor het Sundance Festival Jarmusch ook geen windeieren gelegd) stevig in de populaire cultuur heeft ingenesteld.⁵⁷ Maar hoezeer hij ook opgepikt wordt door de populaire cultuur, voelt Jarmusch zich eerder thuis in de marges en in de beschermende sluiers van subculturen. Tegen wil en dank groeide Jarmusch uit tot zilverharig icoon van de independent cinema, dat zich doorheen de jaren '80 als een voornaam genre ontpopte. De filmmakers plaatsten terug inhoud in de experimentele films, gingen het contact aan met populaire bronnen, performance artiesten en publiek, wat leidde tot een fascinerende wisselwerking,⁵⁸ vaak opgeluisterd met de typerende No Wave muziek.⁵⁹ Het lijkt voor mij bruikbaar een ietwat drastische en synthetische scheiding aan te brengen in de soorten films van Jarmusch; die hoofdzakelijk de vorm aanneemt van een tweeleding tussen het vroege en het latere werk. De eerste reeks films (*Permanent Vacation* (die we echter niet zullen behandelen), *Stranger Than Paradise*, *Down by Law* en *Mystery Train*) kunnen we karakteriseren als zijn minimalistische en schetsmatige episodische films die nog sterk onder de invloed van het experimentele structuralisme en de New Yorkse scène. Het latere deel van zijn films (*Dead Man*, *Ghost Dog*, *Broken Flowers*) spreiden een sterk symbolistische inslag tentoon, beschikken over een rijkere en dynamischere beeldtaal, grotere cast en een uitgebreider narratief waardoor ze meer de indruk van een Hollywoodfilm opwekken. Enkele andere films in het oeuvre (*Night on Earth*, *Coffee & Cigarettes* en *Year of the Horse*) vind ik persoonlijk iets te weinig draagkracht bezitten om bij een van de twee categorieën te plaatsen en beschouw ik eerder als een veredelde vorm van vingeroefening. Ik wil hiermee niet aanduiden dat enige film kwalitatief inferieur zou zijn, maar onderken dat de kwaliteiten van de films minder aansluiten bij de thema's in mijn onderzoek dan degene in de twee groepen. Wanneer enkele kenmerken uit deze films zouden aansluiten bij een bepaald motief of thema zal ik er evenwel niet van afzien om ze te incorporeren in mijn tekst. Ik ben mij bewust van het arbitraire onderscheid dat ik maak tussen minimalistisch en symbolistisch in een oeuvre dat men kan kenmerken als een organisch gegroeid geheel, net als Hopper voorzien van voldoende consistentie en coherentie, zonder de noodwendigheid van nieuwe uitdagingen uit het oog te verliezen. Het staat niet ter discussie dat er in de minimalistische films symbolische uitwerkingen te vinden zijn, en vice versa. Rosenbaum erkent het belang van logische verbanden en ontwikkelingen doorheen een oeuvre en stelt dit als criterium voor het bepalen of regisseurs hun creatieve vrijheid hebben behouden.⁶⁰ Dit citaat kunnen we koppelen aan Hoppers uitspraak over de kern van het werk die immer gelijk blijft. Als we het productieproces van de kunstenaars even van dichterbij bekijken, zien we bij Jim Jarmusch een onkreukbaar productieproces dat hij als *working by hand* omschrijft, waarbij hij zoveel mogelijk buiten de kluwen van de studio's blijft en alle aspecten van productie en distributie probeert onder controle te houden.⁶¹

⁵⁷ Getuige van de groeiende populariteit is bv. een recente gastrol in het animatieprogramma *The Simpsons* in het voorjaar van 2008.

⁵⁸ SUAREZ J. A. (2007), p. 17- 19

⁵⁹ Aan te raden literatuur over de No Wave beweging: MOORE T. en COLEY B., *No Wave: Post-Punk. Underground. New York 1976-1980*" en MASTERS M., *No Wave*.

⁶⁰ ROSENBAUM J. (2005), p. 15

⁶¹ SUAREZ J. A. (2005), p. 97

COMPARATIEVE ANALYSE TUSSEN EDWARD HOPPER EN JIM JARMUSCH

De thema's die dit hoofdstuk zal omvatten, waarin ik de kenmerken van Hoppers werk wil vergelijken met dat van Jarmusch, spelen hoofdzakelijk rond de volgende gebieden af:

- De psychologisering van personen en de dimensie van vervreemding.
- De urbane dynamiek met zijn inwerking op de moderne mens.
- Het aspect van reizen, met aandacht voor de categorie van ruimtes die we als non-plaatsen definiëren.
- Het belang van de *frontier* voor de Amerikaanse samenleving; de complexe relatie tussen maatschappij en natuur in de V.S.

Voor Jan De Cock verpersoonlijkt cinema het retabel van de 20^e eeuw, daar cinema alles samenbrengt in een medium.⁶² Maar evenzeer getuigt Hoppers kunst van een convergerende werking van de verschillende media, zo vertoont zijn werk naast de schildersprincipes ook de combinatie van aspecten als cadrage en mise-en-scène, overgenomen uit fotografie en film, evenals literaire principes waarin hij zijn ruimtes en figuren een poëzie aanmeet, ritme distribueert. Het is niet onwaarschijnlijk om reeds spoedig bij de blootstelling aan de werken van Hopper en Jarmusch overeenkomsten tussen beide kunstenaars aan te treffen. Beide oeuvres omvatten een realistisch gezichtspunt, waarin een individueel schilderij of film zich op een beperkt aantal karakters focust, weergegeven doorheen langzame tableaux waarin het verwickelingen van het plot minder gewicht schijnt te bezitten dan de zeggingskracht van elk afzonderlijk beeld. De methode van de twee Amerikaanse kunstenaars is getypeerd door een zekere traagheid; niet in de betekenis van *acedia*, maar als noemer van een manier van produceren die geleidelijk en nauwgezet evolueert en zich op het beeldvlak zowel voor Hopper als Jarmusch karakteriseert door een gebrek aan bedaard en voortvloeiend ritme. Dit talmend karakter lijkt een metafoor voor de trage levenstempo's van de personages, dat op hun beurt een denunciatie lijkt te zijn van de sociale inertie en emotionele stremming die categorisch deel uitmaakt van de geportretteerde klassen in de Amerikaanse samenleving, maar eveneens naar een globale menselijke conditie kan verwijzen. Jarmusch houdt ervan om bijvoorbeeld personen van een verschillende cultuur dezelfde gevoelens te laten ervaren zonder dat ze elkaar volledig verstaan, als een van de woordgrapjes waarvan we er later nog zullen zien.

1. DE GLAZEN STOLP: PSYCHOLOGISERING

*“Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sais pas non plus être seul dans une foule affairée.”*⁶³

De handelingen die de personages verrichten zijn in beide oeuvres op een even statische manier weergegeven als de ondynamische architectuur of de natuur die hen omringt, en vaak krijgen we te maken met de stille en eerder onbeduidende gebeurtenisloze momenten van een mensenleven waarin personen lijken te wachten of zich schijnen te vervelen en de tijd te willen doden. De manier waarop Jarmusch en Hopper de uiterlijke onbewogenheid en passiviteit echter in beeld brengt zorgt dat het weergegeven vervelen en wachten niet dezelfde reacties ontlokt voor de kijker, die integendeel een boeiende observatie voorgeschoteld krijgt. Hierin schuilt een paradox

⁶² RUYTERS M. (2007), p. 3

⁶³ BAUDELAIRE C. (2006), p. 56

bij Hopper en Jarmusch; de kijker lijkt esthetisch genot te verwerven aan de manier waarop het gebrek aan genot van de figuren weergegeven is.

Thomson aanschouwt het werk van Jarmusch als een urbane desolatie, niet zonder eenzaamheid, waarin mensen overgeleverd zijn aan de wil van toeval, en waarbij de mogelijkheid tot verandering van ruimte enkel een drogreden is.⁶⁴ Ook deze omschrijving omschrijft de manieren waarop het corpus van Jarmusch vergaand overeenkomt met de schilderijen van Hopper. Door de onbeweeglijke shots en verstrakte mise-en-scène krijgt het geheel een stoïcijnse berusting, die de psychische en sociale immobiliteit van personages weergeeft. Het apathische archetype hiervan lijkt Don in *Broken Flowers*, die pas op het einde van de film, wanneer hij geconfronteerd wordt met de mogelijkheid oog in oog te staan met zijn onbekende zoon enige uiterlijke sporen van geestdrift verraaft. Zijn gelaatsuitdrukking, evenals die van meerdere andere figuren (Jun, Willie, Ghost Dog, Zack en Jack...) lijken vaak, net als Hoppers schilderijen op een expressieloos masker, en past in de minimalistische beeldstrategie die Jarmusch hanteert. De personages in de films van Jarmusch lijken nooit veel verandering in emotionele gesteldheid weer te geven waardoor ze aansluiten bij de stilstaande en onveranderlijk manier waarin ze opgenomen worden op doek of pellicule. Jarmusch' figuren verbergen volgens Vanduynslaegher hun gevoelens en de geringste handeling komt bizar en zeer banaal over, waarbij het geheel evenwel een leegheid is die bijzonder fraai oogt.⁶⁵ Ik ga ervan uit Vanduynslaegher het bij het verkeerde eind heeft wanneer hij denkt dat de afwezigheid van zichtbare emoties een intentionele oorzaak heeft, daar de mensen die Jarmusch en Hopper scheppen hun gevoelens niet te lijken uiten omwille van een onvermogen ze te tonen of een onvermogen ze te voelen, en niet vanuit een beweging die het verstoppen tot doel heeft.

Er heerst een uitzichtloosheid in de taferelen die geen aanleiding vormt tot naturalistisch oogpunt of het gebruik van rauwe beelden, maar weergave via een stilerende die kalm en beheerst, met de nodige afstand maar tegelijk intiem betrokken de personages volgt doorheen hun dagelijkse beslommingen. Hopper en Jarmusch vinden elkaar doordat ze beiden de poëzie in het meest triviale terugvinden, waarbij ze niet geriefelijk voor een centrale handeling opteren zoals de realistische thematiek in het verleden leek te stipuleren maar vinden ze pracht en betekenis in de 'perifere momenten', als een ware tranche de vie, met open eindes, zowel tussen de scènes als tussen de schilderijen. Deze momenten, gekenmerkt door een vergevorderde passiviteit, vinden plaats tussen actieve gebeurtenissen en handelingen en lijken in de oeuvres voortreffelijk de hedendaagse realiteit te weerspiegelen van een groep mensen waarin het perifere moment een zodanig substantieel deel van het moderne leven is geworden (de taferelen lijken steeds van zeer lange duur), dat de term misschien inadequaat geworden is. Het is bijvoorbeeld symptomatisch dat in bijna alle films er personages zijn die tijd lijken te doden met speelkaarten, een bezigheid danig verfoeid door Schopenhauer.⁶⁶ Enigszins als antipode daartegen plaatst hij het lezen, dat indirect een vooraanstaand plaats heeft gekregen in zijn latere films. Winning legt ons uit dat Jarmusch in zijn films de contradictie weergeeft tussen de populaire conceptie van de Amerikaanse Droom en wat dat in de realiteit inhoudt voor een individu.⁶⁷ Deze ontzuivering en desillusie lijkt een inwerking op de identiteit te hebben veroorzaakt, die echter reeds te zijn verteerd, waardoor ze ofwel in indolentie en obstinaatheid vervallen zijn, er twijfelachtige praktijken op nahouden, of hun leven in het teken van een bepaalde fixatie inkleden. Hoppers en Jarmusch' tableaux zijn ware *slices of life* in de zin dat ze niet alles (willen) verklaren, de karakters van de figuren worden slechts deels geweten, veel indicaties schijnen er niet te zijn in zijn minimalistische films, wel in zijn latere symbolistische films. De voorgeschiedenis en

⁶⁴ THOMSON D. (2002), p. 202

⁶⁵ VANDUYNSLAEGHER P. (1993), p. 332

⁶⁶ "En heel in het bijzonder blijkt deze behoefte aan prikkeling van de wil uit de uitvinding en het voortbestaan van het kaartspel, dat wel de manifestatie bij uitstek is van deze beklagenswaardige zijde van de mensheid."

Zoals geciteerd in: SCHOPENHAUER A. (2002), pp. 192-193

⁶⁷ THOMAS N. (1991), p. 427

verhaalsontwikkeling worden onvolledig weergegeven zodat we gevoel hebben dat we bij hen binnenvallen, “*dropping in on them*” zoals Jarmusch het zelf omschrijft, zonder hun verhaal of leven te verstaan.⁶⁸ We lijken heimelijk te zijn beland bij personen die we niet kennen, maken een ongemerkte ontmoeting met figuren op een moment waar er niets wezenlijks lijkt te gebeuren (en waarvan we vermoeden dat het niet onplausibel zou zijn dat we dezelfde situatie te zien zouden krijgen indien de protagonist bewust zou zijn van onze aanwezigheid.) Ook bij Hopper is dit het geval, de personen lijken al een hele tijd of periode zich in de situatie te bevinden waarin we ze aantreffen. Andrew beschouwt Jarmusch’ films als een “de-dramatisatie” waarbij de focus ligt op de momenten die normaal gezien niet als belangrijk genoeg beschouwd worden.⁶⁹ Het is alsof Jarmusch de camera laat lopen wanneer andere regisseurs hem zouden afzetten, waardoor hij het belang en de esthetiek erkent die schuilt in het banale en nietszeggende. Beide kunstenaars tonen met deze schijnbaar onbelangrijke beelden waar mensen onbewust geobserveerd worden aan dat deze het waard zijn om te worden geregistreerd, dat de perifere momenten een belangrijk deel uitmaken van het dagelijkse leven waar te weinig aandacht aan wordt besteed, die niet onthouden worden, die door de mazen van het registrerende net vallen. Jarmusch verduidelijkt dit aan de hand van het motief van de taxi in *Night on Earth*: “If you think about taking a taxi, it’s something insignificant to your daily life; in a film when someone takes a taxi, you see them get in, then there’s a cut. So in a way the content of this film is made out of things that would usually be taken out. It’s similar to what I like about *Stranger than Paradise* or *Down by Law*: the moments between what we think of as insignificant.”⁷⁰

De weergave van deze momenten tussen ‘belangrijkere’ gebeurtenissen, laten Jarmusch toe met genreconventies te spelen; zoals in *Ghost Dog* waar de meest belangrijke elementen van de film de dingen zijn die in de standaard genrefilms achterwege worden gelaten: de contemplatie rond de actie, zonder dat deze de aanwezige compacte actiescènes corrumperen.⁷¹ Jarmusch verkiest in de film om met lange takes te werken die de volledige spanwijdte van een actie tonen i.p.v. de kern van de actie, waarbij de camera op de figuren blijft nadat alles gezegd en gedaan is; of op de locatie blijft nadat de figuren buiten het frame gestapt zijn.⁷² Op die manier worden tijd, ruimte en gebaar niet de middelen van het verhaal maar entiteiten op zichzelf, gerelateerd aan minimalistische films en performances (zoals Warhols films tot de dans van Reiner en Brown).⁷³ De schilderijen van Hopper brengen ook vertwijfeling teweeg doorheen de loskoppeling van tijd en ruimte; de omschrijving van het genre wordt bemoeilijkt door de zweem van stillevens die doorheen alles waardoor de banale activiteiten een tijdloze en universele aanblik toegemeten krijgt. De momenten in het leven die personen doorbrengen al wachtend, lethargisch of verveeld heeft de schilderkunst en cinema voor een lange tijd genegeerd.

Suarez stelt dat Jarmusch’ beelden een surrealistische gesteldheid krijgen doordat de werken plaats en schetsen waar het echte en onechte in elkaar vermengd wordt en elementen die als tekens opgemerkt worden, later terug verschijnen in andere vormen.⁷⁴ Dit procédé zien we ook optreden in de werken van Hopper, die voor beide kunstenaars het unheimliche teweegbrengt die voortkomt uit een identificatie met uit het collectieve of individuele geheugen in een onbekende vorm. Daarbij komt nog dat Jarmusch motieven uit de film opnieuw laat voorkomen later, vaak in een andere vorm, wat bij Hopper leidt tot motieven die doorheen verschillende schilderijen voorkomen en het bevreemdende creëren. Deze echoënde vormen als leitmotiv en veelzeggende symbolen worden versterkt door de gestructureerde indeling die de minimalistische films van

⁶⁸ HERTZBERG (2001), p. 199

⁶⁹ ANDREW G. (1998), p. 139

⁷⁰ KEOGH P., ‘Home and Away’, in: *Sight and Sound*, nr. 2, jg. 4 (1991), p. 9, zoals geciteerd in VETTERS T. (1999), p. 349-350

⁷¹ SUAREZ J. A. (2007), p. 125

⁷² SUAREZ J. A. (2007), p. 25

⁷³ SUAREZ J. A. (2007), p. 25

⁷⁴ SUAREZ J. A. (2007), p. 23

Jarmusch vaak vertonen, de compartimentering ondersteunt analogieën inzake motieven en subjecten. *Stranger Than Paradise*, *Mystery Train* en *Down By Law* worden elk onderverdeeld 3 hoofdstukken die aparte gehelen vormen maar toch verstrengeld zijn met de andere. Deze vignettes benadrukken het hier en nu en helpen de kijker om hun eigen connecties te maken.⁷⁵ Daarbij komt nog dat scènes in *Stranger Than Paradise* worden afgewisseld met zwarte schermen die fungeren als punctuaties.⁷⁶ Deze zouden we kunnen vergelijken met de randen of de schaduwen van Hopper, als spaties of orgelpunten, die ondanks hun uniforme symbool (overeenkomstig met het teken dat men aantreft in de muziekpartituur) een variërende duur kunnen hebben en op die manier bijdraagt aan de spanning. Het doet ook denken aan de schilderijen van Tuymans waarbij de ruimte tussen de schilderijen de onmogelijkheid tot representeren weergalmen. Het onzichtbare is even belangrijk als het zichtbare in het oeuvre van Jarmusch en Hopper, waarbij de fadeouts en schaduwen de kunstenaars helpen een dromerige sfeer te evoceren. Jarmusch noemde *Down By Law* zelf een sprookje, zeer duidelijk zichtbaar in het gedeelte waarin de protagonisten doorheen een moeras trekken, waardoor ze noties van tijd en ruimte verliezen en er ongewone toevalligheden gebeuren.⁷⁷ Dit besefverlies en de magisch-realistische insteek vinden we ook weer bij de Amerikaanse schilder, die beelden produceert die slechts een vage indicatie kunnen geven over het tijdstip, afgaande op het licht en schaduwen of naar de vaak verduidelijkende titel. Men zou het kunnen opvatten als beduidend dat Hopper, weigerachtig t.o.v. verduidelijking, zijn werk wel aanvult met tijdstippen. Alles lijkt bepaald en vooraf gedetermineerd, zodat toeval niet lijkt te bestaan. Het spel tussen homogeniteit en heterogeniteit komt bevreemdend over en creëert de ondertoon van illusie. Het is alsof er een gesloten vacuüm rond een ontworpen wereld bestaat voor Jarmusch.⁷⁸ Dit zien we bij de schilderijen van Hopper eveneens, een soort onaardse coherentie en bestemming die enkel in dromen lijkt voor te komen, onberoerbaar en onveranderend, veilig onder een glazen stolp. Suarez omschrijft dit virtuoos als “*the embedding of difference in repetition.*”⁷⁹

De droomwereld die Jarmusch en Hopper oproepen is onlosmakelijk verbonden aan het onderbewuste en het geheugen. De mystificatie die de personages ondervinden valt ook te beurt aan de kijkers, die bv. in *Broken Flowers* Dons verbazing over zijn verleden delen en weinig te weten komen, aangezien er zoals Hopper bitter weinig indicaties gegeven worden over zijn verleden, deels te wijten aan de terughoudendheid van de hoofdfiguur.⁸⁰ Het gebrek aan kennis voor Don en de toeschouwer werkt bevreemdend en voorkomt dat we de wereld volledig vatten of omarmen. Jarmusch vervlakt zijn narratief en concentreert zich op de ongesproken details in de beeldtaal en bewegingen waaruit het publiek hun emoties en geestestoestand kan afleiden, i.p.v. de gebruikelijke dialogen en plotwijzigingen.⁸¹ We wezen eerder op het gebrek aan expressie in de gezichten, maar dit wil niet zeggen dat we de emoties niet kunnen achterhalen doorheen andere manieren. Bij Hopper worden de sfeer en stemming ook bepaald door lichaamshouding en omgeving, en niet gezichtsuitdrukkingen⁸², het gezicht dat traditioneel geldt als de afspiegeling van het innerlijke, capabel tot de weergave van vele genuanceerde emoties, die in de film handig gebruikt worden in close-ups. Lichaamstaal (ook zeer kleine details) zullen cruciaal worden voor de personages in het werk van beide kunstenaars om elkaar te begrijpen, maar ook voor de kijker om de scène te interpreteren.

⁷⁵ In het geval van *Stranger Than Paradise* bestond het eerste deel aanvankelijk als een autonome film. Later groeide de film organisch en werd ze uitgebreid met de twee andere delen.

⁷⁶ SUAREZ J. A. (2007), p. 31

⁷⁷ SUAREZ J. A. (2007) p. 50

⁷⁸ SUAREZ J. A. (2007), p. 63

⁷⁹ SUAREZ J. A. (2007), p. 63

⁸⁰ SUAREZ J. A. (2007), p. 143

⁸¹ ANDREW G. (1998), p. 140

⁸² KRANZFELDER I. (2006), p. 129

2. DAMASCUS, USA: LICHT

“*Er is niets nieuws onder zón*” – Salomo ⁸³

De plaatsen worden door de lusteloosheid van hun bewoners, die zich in een verwerping van het tijdsgebonden handelen manifesteert, tot een onveranderlijke biotoop van ledigheid en vervlakking herleid. Door de tijdloosheid van de omgeving lijkt tijdsbepaling geproblematiseerd en lijkt het onderscheid tussen dag en nacht als enige indicatie te dienen, al zien we in Hoppers en Jarmusch' beelden dat figuren weinig verschil lijken te maken tussen beide. Bij Hopper hebben we zoals gezien meer nuance in de meesterlijke lichtwerking dan bij Jarmusch, waardoor we afgaande op de intensiteit en schaduwen prognoses kunnen maken rond het tijdstip van het tafereel, maar ontsluit meer dan louter tijd. Het licht onthult het karakter van de gebouwen, hun kleur en oppervlakte, verklaart Goodrich.⁸⁴ Het is een factor die onvermijdelijk lijkt, die men poogt te pareren zoals Walls dichtgespijkerde ramen, maar faalt. Het licht staat niet synoniem met de blik van figuren naar buiten, maar de binnendringende, panoptische blik van de kunstenaar en de kijker op het werk. Zelfs op metafysisch vlak kunnen we de iconografische representatie van lichtbundels in Hoppers werken interpreteren als het goddelijke alziend oog binnen de zonstralen, het Engelstalige *Eye of Providence*, waarbij het visuele zintuig gekoppeld wordt aan een goddelijke voorzienigheid, waar het meest beroemde voorbeeld ervan op het biljet van 1 dollar aan te treffen is. De illuminatie in Hoppers taferelen is als een golf van inzicht en controle, met als onlosmakelijke tegenhanger de schaduw die het onderscheid tussen gekend en onbekend tot een beklemmende altitude brengt. De afstand die Jarmusch steeds creëert tussen kijker en plot is een vorm van epistemologische bescheidenheid, het benadrukken dat enkel een klein deel van het totale kan gekend zijn,⁸⁵ deels door de lichtwerking uitgewerkt. Hetgeen in zichtbaarheid beroofd is door de gulzige schaduwen is even significant voor beide kunstenaars als hetgeen verlicht is, de schaduwbeelden van huizen en mensen leveren het werk van Jarmusch en Hopper spanning en emotionele resonantie, dragen bij tot het unheimliche, tot de immer presente zweem van het onhebbelijke. De schaduwen op de gevels van *Early Sunday Morning* van Hopper zijn niet enkel bedoeld om grensgebieden te markeren maar ook om ze de ambivalente lading te geven⁸⁶, net als bij de introductiescène van *Down By Law* van Jarmusch, waar deze versterkt worden door de monochrome pellicule en Tom Waits' bekraste stem.

Het is alsof het spel met licht en donker - een “manicheïstische tegenstelling” zoals O'Doherty het omschrijft - een prefiguratie is van de fijne lijn tussen goed en kwaad, net zoals in de film noir waar ethische ambiguïteit een wezenlijk kenmerk is (de weifelende antiheld, de moreel bankroete femme fatale, de opportunistische gangster...). Ondanks het verhelderende licht zijn de weergegeven situaties vaak te diffuus voor de aanwezige personages, men kan zich de bedenking maken dat het licht bij Hopper te fel is, en oogverblindend werkt. Daarom is bij Hopper de protagonist een outsider die de situatie die hij aantreft (en daarmee lijkt hij op toeschouwer) niet begrijpt,⁸⁷ en evenzeer is de hoofdfiguur een buitenstaander in de symbolistische films van Jarmusch' oeuvre, waar de blootstelling te snibbig en te vlijmend lijkt om mee om te gaan, waardoor ze hun identiteit gaan aanpassen en zich focussen op simpele codes. Deze metamorfose van eigenheid en handelswijze wordt vaak veroorzaakt bij Jarmusch en Hopper, waardoor de personages tot een intieme vorm van transcendentie, zelfbespiegeling in hun eenzaamheid komen.⁸⁸ We zien dus dat het licht tweeledig is; enerzijds brengt het licht de onmogelijke relatie

⁸³ Prediker I, 9

⁸⁴ GOODRICH L. (1983) p. 83

⁸⁵ SUAREZ J. A. (2007), p. 4

⁸⁶ RENNEN R. G. (2007) p. 38

⁸⁷ KRANZFELDER I. (2006), p. 98

⁸⁸ HOLTTHOF M. (1993), p. 13

met de realiteit en maatschappij met zich mee, maar anderzijds levert ze met deze luminescentie de reflectie tot het vinden van een uitweg.

In het geval van Jarmusch gebeurt de identiteitsomschakelende revelatie vaak op instigatie van een persoon die uit een andere cultuur komt (een Hongaarse nicht, een Italiaanse oplichter, een dolende Indiaan, een Ethiopische buurman...). Door de geringe kennis van de Amerikaanse gebruiken van de bezoeker stelt de autochtone persoon zich vragen bij de perceptie van hun 'eigen' realiteit en taal,⁸⁹ en onderkent het arbitraire en maakbare karakter waarop identiteit zich fundeert. Bij Hopper is het minder duidelijk wat deze Erlebnis teweegbrengt. Op het eerste zicht is het zonlicht zoals we daarnet stelden of artificieel licht die een reflectie lijkt te ontketenen maar evenzeer lijkt het mij niet onnodig om in al onze naïviteit de vraag te stellen of het misschien de kijker, onze eigenste aanwezigheid zou kunnen zijn. De kijker is volgens Holthof immers de meest actieve aanwezigheid binnen de composities van Hopper.⁹⁰ Existentialistische spelerei die dergelijke overpeinzingen teweeggebracht was erg in trek in de intellectuele kringen in de periode waarin Hopper leefde.⁹¹ Maar onze aanwezigheid is geen louter positieve aangelegenheid. Onze blik op Hoppers schilderijen zadelt ons op met het ongemakkelijke gevoel dat we een emotionele grens hebben overtreden door de argeloze figuren te observeren.

Het is typerend voor de statische toestand waarin de personages zich bevinden in Jarmusch' films dat de mensen wiens identiteit veranderd is deze enkel lijken vast te pinnen op 1 gegeven, wat soms leidt tot humoristische en idiosyncratische situaties. Maar eveneens leidt de identiteit tot wrange omstandigheden omdat de samenleving geen mogelijkheid tot meervoudige identiteiten lijkt toe te laten; in bv. *Dead Man* en *Ghost Dog* zien we dat er personages optreden (respectievelijk *Nobody* en *Ghost Dog*) wiens meervoudige en complexe identiteit door hun omgeving niet kan geaccepteerd worden. *Nobody* is verstoten door zijn stam omwille van zijn etnische diversiteit en overzeese opvoeding, en *Ghost Dog* wordt als Afro-Amerikaan én samurai adept op onbegrip onthaald door Italiaanse maffialeden. Beide figuren representeren de notie van een dubbele identiteit die de Libanese denker Amin Maalouf behandelt in zijn boek *Les Identités meurtrières* (1998), waarbij hij van mening is dat er een wezenlijk gevaar schuilt in het negeren van de meergelaagdheid van een identiteit en het reduceren tot een enkele. De aanwezigheid van de outsiderfiguur en de dialectiek tussen verschillende figuren kunnen we koppelen aan het thema van de reis die aanwezig is in oeuvres van beide Amerikanen.

3. MYSTERY TRAIN: REIZEN

*"I love being off balance by not knowing everything about the place you're in, it opens your imagination up. You have to fill in the blanks, and you fill them in with your imagination, not with facts."*⁹² – Jim Jarmusch

*"To me the most important thing is the sense of going on. You know how beautiful things are when you're travelling."*⁹³ – Edward Hopper

Beide kunstenaars loodsen stelselmatig items als mobiliteit en het reizen binnen de grenzen van hun werk, dat zich vooral uiterlijk manifesteert door het motief van voertuigen of hotelomgevingen. Het subject van de reis staat enigszins in contrast met de verstarring en stilstand die optreden in de huiselijke sfeer. Analoot aan het voorgaande citaat realiseerde Hopper zich de waarde van een plaats het grondigste wanneer hij ernaar toe ging of wanneer hij

⁸⁹ SUAREZ J. A. (2007), p. 50

⁹⁰ HOLTHOF (1993), p. 18

⁹¹ HOLTHOF (1993), p. 19

⁹² SUAREZ J. A. (2007), p. 158-159

⁹³ SEITZ W. C., *Edward Hopper in Sao Paulo 9*, Washington DC, Smithsonian Press, 1969, p. 22, zoals geciteerd in: LEVIN G. (1984), p. 79

ervan wegtrok.⁹⁴ Holthof wijst op het belang van het geheugen als conditionerend element en de kracht van herinneringen bij het opdoen van nieuwe ervaringen.⁹⁵ Jarmusch erkent dit curieuze fenomeen, zoals het citaat weergeeft zowel in negatieve (in *Stranger than Paradise* en *Mystery Train* uiten de personages schijnbaar ontgoochelde observaties over de uniformiteit van de verschillende plaatsen bezoeken) en positieve (het reizen leidt in *Down By Law* en *Dead Man* tot respectievelijk vrijheid en verlossing). De negatieve kant van deze polarisatie lijkt in Jarmusch en Hoppers werk duidelijk te willen maken dat er een de zinloosheid ingekapseld zit het reizen; steden verschijnen hetzelfde als de herinneringen aan de vroegere stad, de wereld gaat uit van dezelfde patronen en ruimtelijke identiteit is onbestaande. Hierdoor ontstaat de neiging ervan uit te gaan dat verandering van ruimte onmogelijk wordt waardoor reizen redundant is, ontologisch niet meer kan bestaan, wat desgevolgs een echo vormt van de reeds chronische psychische immobiliteit waarin de figuren in de stad verkeren en willen ontvluchten: verandering van situatie is niet meer mogelijk, kan geen identiteit of verlossing meer bieden. “*Ambition, covetousness, irresolution, fear and desires do not abandon us just because we have changed the landscape.*”⁹⁶ De Montaigne stelt met dit citaat dat de overgang van gevoelens niet automatisch verloopt, dat reizen geen wondermiddel is dat borg staat voor onmiddellijke geestelijke purificatie. De personen die weergegeven zijn lijken niet op zichzelf gelukkig te zijn, hebben anderen nodig en worden daarin belet door de Pinter-achtige communicatie die stroef verloopt. Maar beiden gaan er wel van uit dat verandering van landschap mogelijk is, net als de tegenovergestelde positieve strekking in de polarisatie, waarbij we zien dat de ruimtes die zich manifesteren wel degelijk uiteenloping vertonen, en ook een louterende reactie op het individu kunnen hebben, hen openstelt tot nieuwe mogelijkheden, analoog aan de perspectief die de stad nieuwkomers biedt.

Het reizen in Jarmusch’ werk uit zich graag in het aspect van de odyssee, de cyclische en soms moeizame zwerftocht, zowel in *Broken Flowers*, *Stranger Than Paradise*, *Down By Law* en *Dead Man* (waar een allusie gemaakt wordt op de *Odyssee* van Homeros doorheen het personage Nobody). De routes die gevolgd worden kunnen de figuren ofwel leiden tot een oplossing (*Dead Man*, *Down By Law*) of verwarring (*Stranger Than Paradise*, *Broken Flowers*). We kunnen stellen dat de personen meestal terugkeren naar de plaats waar ze vandaan kwamen, waarbij een gevoel van heimwee en melancholie meespeelt, en merkwaardig genoeg speelt deze terugkeer zich in Jarmusch’ oeuvre ofwel in geografische zin ofwel in psychische of metafysische maar nooit beide. De afstand die de personages in de reizen afleggen is niet enkel een externe afstand maar ook intern en visionair, vat Suarez op.⁹⁷ Het is opvallend hoe de fysische en mentale evolutie die de trek teweegbrengt ook niet alleen een zware mentale weerslag heeft op het individu maar dat ook het landschap lijkt te corresponderen met de interne dynamiek, zodat uiterlijke gebeurtenissen een reflectie worden van de interne processen, wat kadert in Jarmusch’ en Hoppers poëtische dimensie van echo’s en metaforen. Dit gegeven treffen we ook aan bij Hopper, waar de gemoedstoestanden van de figuren in transit weerspiegeld worden in het landschap en de omgeving, zoals het ook gebeurt bij personen in een binnenuimte. Bijvoorbeeld kan de intimiderende stad van het beklemmende werk *Approaching a City* (1946, afb. 8) geïnterpreteerd worden als de projectie van de interne wereld van een gejaagd of bevreesd personage in de trein die uit het raam kijkt. We onderkennen dat de twee huizen personificaties zijn van Hopper en Jo, dus kan het geheel moeiteloos een projectie zijn van Hoppers geesteswereld. De treinsporen van Hopper, zo stelt Schmiedt, suggereren wanneer ze doorsneden worden door de rand van het doek, de afwezigheid van een specifieke bestemming, maar wanneer hij de sporen wel in het zicht laat verder lopen, is er een gevoel van mogelijk gevaar, zoals *Approaching a City* duidelijk maakt.⁹⁸ De reizende personages, die hun cognitieve staat gereflecteerd zien in het landschap kunnen we extrapoleren naar de

⁹⁴ GOODRICH L. (1983), p. 70

⁹⁵ HOLTHOF M. (1993), p. 18

⁹⁶ DE MONTAIGNE M. (1993), p. 268

⁹⁷ SUAREZ J. A. (2007), p. 109

⁹⁸ SCHMIEDT W. (2005) 94-100

weerspiegeling van de interne geestesgesteldheid van Hopper op het geconstrueerde architecturale settings. De moderniteit van de Amerikaanse schilder ligt in de kracht om de essentie van de Amerikaanse wortelloze gemeenschap weer te geven, stelt Levin.⁹⁹ Hij was een van de eerste Amerikaanse kunstenaars die *highway* schilderde, het symbool van mobiliteit dat aan de grond ligt van dat paradoxaal begrip van de Amerikaanse vrijheid en onbestendigheid.¹⁰⁰ Ook Jarmusch weet de laconieke poëzie van openbare plaatsen te tonen in gebalanceerde en elegante kaders.¹⁰¹

Deze citaten brengen ons bij het feit dat de ruimtes van Hopper en Jarmusch vaak openbaar of semi-openbaar zijn. Het merendeel van de plaatsen voor Jarmusch en een aanzienlijk deel van Hopper zijn *non-plaatsen*, zoals Marc Augé ze noemt; zonder symbolisch gewicht, zonder welbepaalde plaats in de maatschappij, zonder semantische lading, bedoeld om gebruikt te worden in hun meest functionele manier¹⁰² Het zijn geen plaatsen voor iets specifiek maar ook geen plaatsen waar men zijn tijd wil spenderen, ze vallen niet in het collectief geheugen samen.¹⁰³ Deze non-plaatsen zullen we in het hoofdstuk van Wall verder uitwerken. Het is de vraag of we de personages in Hoppers en Jarmusch' minimalistische werk niet als non-personen zouden betitelen, zonder welbepaald doel of sociale inbedding, tussen twee plaatsen in, nauwelijks herinnerd. Een soort grensgeval tussen plaats en non-plaats is de taxi en andere openbare vervoersmiddelen. Deze voertuigen zijn zowel publiek als privaat, waarbij de combinatie van lokalisatie en mobiliteit, samen met het toevalselement van bezoekers de taxi tot Cliffords notie van "chronotope" maakt; d.i. een setting die tijd en ruimte organiseert, zowel plaats van reizen als residentie.¹⁰⁴ Op deze manier wordt de chronotope als de dimensie van de non-plaats, een ruimte en tijd tussen twee plaatsen. De handeling van verplaatsing doet ons stilstaan bij de motivatie erachter, wat in Hoppers en Jarmusch' geval een ontheemdheid suggereert, het ontvluchten van een plaats die niet overeenkomt aan de verwachtingen van de personen, hoegenaamd geen locus amoenus is.

Vervoersmiddelen spelen vooral een belangrijke symbolische rol in *Dead Man*, helpen de oppositie tussen moderniteit en traditie te bevestigen (trein in het begin tegenover kano op het einde), alsook materialisme aan te kaarten; bv. de fabrieksbaas Dickinsons lijkt zijn diefstal van zijn paard zwaarder in te schatten als de moord op zijn zoon. Dergelijke kritiek op de omgang met technologie was Hopper niet vreemd, alsook andere overeenkomsten hun oeuvres bestieren, waar we vooral denken aan het motief van de trein als overgang van het rijk van de levenden en mogelijkheden (de trein vanuit Blake's thuisstad Cleveland, Ohio) naar het vergankelijke, onherbergzame en vooral ongekende, het gebied van de dood. Ook het slapen, een thema dat in de werken van beide kunstenaars zijn weergave vindt is volgens Suarez een simulatie van de dood,¹⁰⁵ en refereert naar een interne fantastische reis. In dat licht kunnen we Hoppers slapende figuren en de gelaten indrukken van de aanwezigen resoluut beschouwen als een melancholische contemplatie rond verlies van iets; de relatie, de persoon, motieven die we consequentieel aan het thema van de reis kunnen koppelen.

Het is typerend dat de reizen in de oeuvres van beide kunstenaars een surreële en stille indruk maken, waardoor er een dromerigheid voortkomt uit de immobiliteit die de vervoersmiddelen oproepen. De stilte brengt de vaagheid van oriëntatie, de geordendheid binnen de wanorde van beperkte middelen met zich mee inherent aan het dromen of reizen. Analoog aan dromen gebeuren tijdens deze reizen in de werken van Jarmusch en Hopper toevallige ontmoetingen, alsof men een voorbijganger is, zoals bijvoorbeeld de schets *Night in the El Train* (1918) duidelijk

⁹⁹ LEVIN G. (1984), p. 47

¹⁰⁰ STILES K. (1979), p. 71

¹⁰¹ SUAREZ J. A. (2007), p. 50

¹⁰² LAERMANS R. (1999), p. 304

¹⁰³ LAERMANS R. (1999), p. 304

¹⁰⁴ VETTERS T. (1999), p. 350

¹⁰⁵ SUAREZ J. A. (2007), p. 112

maakt. Suarez stelt dat *Night On Earth* en *Broken Flowers* suggereren dat er iets onuitputbaar is aan de dagelijkse ervaring, dat de korte ontmoetingen doorheen het reizen complicaties met zich meebrengen die een relatie beladen: van vijandschap tot aantrekking, medelijden en zorg.¹⁰⁶ Het is een narratief waar het verhaal grotendeels verteld wordt door het de hetgeen niet verteld wordt, het enige dat men krijgt zijn fragmentair glimpen van levendige maar onbekende gebeurtenissen en personages.¹⁰⁷ Dit valt ook toe te passen op Hopper; de singuliere beelden die de kijker opvangt lijken op observaties in het dagelijks leven met onbekende mensen, waar geen narratief beschikbaar is, en we analoog aan de schilderijen zelf onze fantasie kunnen aanspreken tot verduidelijking van de taferelen die we ervaren op straat, op het openbaar vervoer... Het is kenmerkend voor Jarmusch dat het eveneens moeilijk te bepalen is hoe personages tot elkaar staan want gevoelens worden niet via gezichtsuitdrukking of plotverwikkelingen weergegeven. Op die manier vergt het bekijken van Jarmusch' films een even geconcentreerde lezing als het schilderij van Hopper, overvalt eenzelfde vorm van veelbetekenende en weinig betekenende lichaamsvormen gehuld in stilte de kijker. Het ambigu portret van miscommunicatie en mistiming, van (positieve) emoties die zelden verbaal geuit kunnen worden zodat figuren gevangen blijven in onexpressieve eenzaamheid, leidt er in de films niet automatisch toe dat ze tragische figuren worden: ze verzetten zich niet, waardoor hun passiviteit zich voor ons als komisch en kwetsbaar voordoet.¹⁰⁸ De onexpressieve eenzaamheid lijkt het meest duidelijk in Jarmusch' en Hoppers weergave van figuren in stedelijke contexten.

4. ET IN URBIS EGO: STAD

*"It is hardly worth making the point that what is lacking are the cries themselves, whether uttered or heard; that everywhere the disturbed apparently lost their heads, consigning human life to ennui and disgust, but pretending at the same moment to conserve it, even to defend it, and sometimes heroically, against the defilements which appeared to them ignoble."*¹⁰⁹ – Georges Bataille

Terwijl de punk en new wave attitudes in Engeland geassocieerd werden met 'working class' was het in de V.S. veeleer een kwestie van middenklasse studenten uit kleine stadjes met een suburb achtergrond, die in grote steden als New York het stedelijke leven met een mix van fascinatie en ironie observeerden, als landschap van vitaliteit en laadplaats van nabije en verre symbolen.¹¹⁰ Jarmusch en Hopper kunnen allebei beschouwd worden als personen opgegroeid in de veilige middenklasse suburb en naar de grootste en meest complexe stad¹¹¹; New York trekken, en zich in de inspirerende plaats nestelen. De tegenstelling tussen platteland en stad, tussen het individuele en het eenvormige is een thema van Hopper¹¹² dat bij Jarmusch eveneens frequent meespeelt. Ook de eeuwige paradox van het emotionele bestaan van een individu binnen een grote en vaak onverschillige maatschappij die Hoppers werk typeert¹¹³ merken we consistent op bij Jarmusch. De mengeling tussen fascinatie en ironie, waarvan gewag gemaakt wordt door Suarez lijkt te kunnen aangevuld worden met een bepaalde vrees voor het onbekende van de stad, die het geheel tot een bijzondere legering van gevoelens leidt, op exquise wijze uitgewerkt door zowel Hopper en Jarmusch. Met Hoppers reeds vernoemde meeslepende doek *Approaching a City* wilde Hopper naar eigen zeggen de verwachting, nieuwsgierigheid en angst uitdrukken als men (met de trein) een vreemde stad binnenrijdt; Hopper koesterde immers wantrouwen tegenover de

¹⁰⁶ SUAREZ J. A. (2007), p. 80

¹⁰⁷ SUAREZ J. A. (2007), p. 145

¹⁰⁸ SUAREZ J. A. (2007), p. 4

¹⁰⁹ BATAILLE G. (2003), p. 486

¹¹⁰ SUAREZ J. A. (2007), p. 17

¹¹¹ Sinatra's vaak geciteerde "*If I can make it there, I'll make it anywhere*" indachtig, zoals geciteerd in: SINATRA F. [cd] (1997)

¹¹² KRANZFELDER I. (2006), p. 115

¹¹³ HOLTHOF M. (1993), p. 20

stad.¹¹⁴ De stad wekt ambivalente gevoelens op, enerzijds bevreedt en beklemt de architecturale massa van de stad de soms frêle ziel van een reiziger of inwoner, en anderzijds brengt ze de indruk teweeg van bevrijding en verfrissing, en bestaat er een zeer unieke vorm van intimiteit in de urbane ruimte. De afstand die Hopper bewaart tussen kennis en gissing kaderend in Suarez' epistemologische bescheidenheid is naar mijn mening als een metafoor voor de nietigheid die een mens kan voelen tussen wolkenkrabbers en het omringd worden door miljoenen ongekende identiteiten tot anonieme amorfe massa's. We merken op dat in Jarmusch' films als *Mystery Train*, *Dead Man* of *Stranger Than Paradise* deze nietigheid onontkenbaar tot uiting komt, al is de dreiging die uitgaat van het hongerige urbane Leviathan niet steeds aan de orde, de stad biedt ook ruimte voor vernieuwing en ontmoetingen die leiden tot nieuwe zienswijzen, analoog aan de kunstenaars' ervaringen in de Big Apple. "I get most of my pleasure from the city itself"¹¹⁵, stelde Hopper hoewel hij in zijn schilderijen niet voorbij gaat aan de ambiguïteit van de stedelijke omgeving, zoals de onwennigheid en bedreiging in *Approaching a City* (1946). Er kan geen twijfel bestaan over de sympathie die Edward Hopper gewaar werd voor de stad; hij koos om twee derde van zijn dagen in Manhattan te slijten, en Jo typeerde in haar dagboek op 3 november 1939 Hoppers relatie met New York als "crazy about the great beauty of this city."¹¹⁶

Als we de historische ontwikkeling van de stad naderbij bekijken zien we dat voor Aristoteles het goede leven enkel in de stad (polis) mogelijk was, waar men zijn capaciteiten ten volle tot ontplooiing kan brengen, in de maalstroom van het publieke leven, waar men iets voor de gemeenschap kan betekenen.¹¹⁷ Ook Hannah Arendt houdt een pleidooi voor het belang van stad, dat *conditio sine qua non* is voor het leven en handelen in de publieke sfeer, een *vita activa* i.p.v. een *vita contemplativa*.¹¹⁸ De mens kan voor de eminente filosofe alleen vrijheid ondervinden door zich te begeven in de publieke ruimte, waarin een veelheid van mensen elkaar ontmoet, om zo te ontsnappen aan een leven in het teken van huishouden en economie.¹¹⁹ Maar Arendt stelt ook vast dat onder de sociale en economische omstandigheden van de moderne stad deze dimensie verloren dreigt te raken.¹²⁰ De stedeling wordt in de binnenstad, met zijn schreeuwerige reclameborden, meer als consument aangesproken dan als burger en de gemeenschap lijkt plaats te hebben gemaakt voor het langs-elkaar-leven, de anonimiteit, de haast.¹²¹ Deze visies sluiten aan bij de weergaves van de urbane ruimte in de kunstwerken van beide Amerikanen; maar we kunnen niet negeren dat de balans van beide oeuvres naar het negatieve (eenzaamheid, versterking van relaties) overhelt eerder dan het positieve (de vervolmaking van de mens in de publieke ruimte). Echter betekent dit niet automatisch dat de stad daarom in een slecht daglicht beland is; een visie die we later zullen nuanceren. Het dominerende gevoel dat *Approaching a City* uitdraagt kunnen we verbinden met wat de filosoof Rene Boomkens omschrijft als de 'moderne ervaring'. Dit sentiment manifesteert zich bij de intrede van een migrant of provinciaal figuur in de totaal nieuwe wereld van de stad met een snelle, labyrintische werkelijkheid van een op vluchtigheid en toeval gestoeld bestaan, waarin hij ontdaan is van de bescherming, en oog in oog staat met een veelkoppig monster.¹²² Deze mixtuur van angst voor het wegvallen van elke sfeer van geborgenheid en mentale desoriëntatie door het haastige tempo en gebrek aan zingevende richtingaanwijzers sticht een melancholische erodering, die Hoppers beeldentaal in *Approaching a City* oproept. Ondanks het feit dat de eenzaamheid geen exclusief resultaat is van de stad onderkent schrijver Alain de Botton de sociale moeilijkheden

¹¹⁴ KRANZFELDER I (2006), p. 119

¹¹⁵ WELLS W. (2007), p. 45

¹¹⁶ LEVIN G. zoals geciteerd in Wells W. (2007), p. 139

¹¹⁷ IVKOVIC I. (2008), p. 26

¹¹⁸ IVKOVIC I. (2008), p. 27

¹¹⁹ IVKOVIC I. (2008), p. 27

¹²⁰ IVKOVIC I. (2008), p. 27

¹²¹ IVKOVIC I. (2008), p. 29

¹²² IVKOVIC I. (2008), p.29

van de metropool. Deze maken immers wel ontmoetingen mogelijk, maar tegelijkertijd zijn het anonieme plaatsen omdat mensen enkel elkaar ontmoeten op afspraak, waardoor het problematisch kan zijn om vrienden of een gesprek te vinden.¹²³ Tegelijkertijd wonen mensen voortdurend dicht op elkaar en moeten ze zich beheersen om elkaar niet te veel tot last te zijn, daarom is architectuur zo belangrijk voor het functioneren van een stad.¹²⁴ De stad en zijn onpersoonlijk en geïndustrialiseerd karakter leidt niet tot een homogene cultuur maar tot een hydra van materialisme en eclecticisme. Het is de vraag of de homogeniteit van de Amerikaanse steden, zoals beleefd doorheen de geordende en corresponderende verticaliteit en horizontale vormen, een andere geestelijke respons teweegbrengt op een inwoner door zijn coherentere indruk, bewezen door de geordende dambordpatroon, dan de organischer gegroeide Europese steden. Schept de uniformere Amerikaanse ruimte helderheid of monotonie? Is Hoppers impressionistische weergave van Parijs in tegenstelling tot de realistischere weergave van New York louter een gevolg van zijn schildertechnische evolutie of zit er een stedelijke invloed achter? Het zijn vragen waar teveel speculatie mee gemoeid zou zijn om een antwoord te wagen.

Weinig kunstenaars poogden gedurende de Amerikaanse geschiedenis een eerlijk portret van de Amerikaanse stad te geven, tot na de eeuwwisseling van de 20^e eeuw er protest op gespuid werd door jonge realisten, die het alledaagse leven, straten, theaters en restaurants; het lage als het hoge leven weergaven.¹²⁵ Deze “apostelen van de lelijkheid” zoals ze werden genoemd, vonden hun leider in Robert Henri, die streefde naar artistieke onafhankelijkheid, interesse in menselijk karakter en de stad als ideale achtergrond voor menselijkheid.¹²⁶ Hopper dreef dit nog verder en bracht de status van de stad, net als Sloan, van decor naar voorgrond en zag als een van de eerste Amerikaanse schilders die de picturale mogelijkheden ervan in.¹²⁷ Hopper zag stedelijke kenmerken als eenvormigheid en anonimiteit als interessante en volwaardige motieven, die emblematisch zijn voor de moderne stad, maar voorheen genegeerd werden. Ondanks Hoppers stad baanbrekend op het voorplan, leek zijn affirmatie toch grenzen te bevatten; het beeld van de stad is evenzeer als de Ash Can School een interpretatie en bewerking, wat duidelijk gemaakt wordt als we de grote afwezigen erop na beschouwen: verbazend genoeg vinden we slechts schaarse hints naar massa's en wolkenkrabbers, elementen die vrijwel automatisch met een stad geassocieerd worden. Hoppers stad lijkt een ongewone stilte te bezitten die artificieel overkomt, maar functioneel lijkt om het isolement letterlijk en figuurlijk belichten. De wijde onpersoonlijkheid van de stad wordt het epitoom van de eenzame levens van vele stadsmensen, de eenzaamheid die het meest intens kan ondervonden worden onder miljoenen voor Goodrich.¹²⁸ Hopper en Jarmusch bezitten een dubbelzinnige relatie met de stad, en zijn niet blind voor de voor- en nadelen van de metropool.

Het markante feit dat Hopper obstinaat weigert mensenmassa's weergegeven levert een vorm van emotionele weerspiegeling, die zou kunnen refereren naar zijn teruggetrokkenheid en introvertheid. Evenzeer worden nooit menigtes weergegeven in Jarmusch' steden, wat in tegenstelling tot Hopper niet bedoeld is als reflectie op een persoonlijk sentiment maar eerder als onderdeel van de minimalistische focus op de individualiteit en eenzaamheid van de personages, en helpt ook mee aan het dromerige te installeren in zijn werk. Als we Goodrichs boutade dat de eenzaamheid het indringendst is tussen miljoenen anderen in herinnering brengen, merken we op dat de grootstedelijke eenzaamheid van beide kunstenaars boogt op de simulatie van de mensenmassa die de eenzaamheid in de weergegeven ruimtes omringt doorheen de afwezigheid, waardoor het hermetisme van de afzondering lijkt geamplificeerd. De visuele representatie in het

¹²³ DEKKERS G. (2008), p. 35

¹²⁴ DEKKERS G. (2008), p. 35

¹²⁵ GOODRICH L. (1983), p. 10

¹²⁶ GOODRICH L. (1983), p. 10-12

¹²⁷ GOODRICH L. (1983), p. 10

¹²⁸ GOODRICH L. (1983), p. 69

schilderij of film put zijn kracht uit de cognitieve dissonantie tussen de dunbevolkte realiteit en het mentale beeld van de urbane setting waar we grote mensenmassa's verwachten. Op die manier kunnen we het solipsistische principe van de odyssee ook toepassen op de urbane werkelijkheid; de afwezigheid van mensen lijkt een mentale projectie. De geslotenheid van de binnenkamers zijn een echo van de afsluiting van de persoon en als andere personen deze ruimte betreden verbetert de situaties niet; de individuele personages communiceren moeizaam en lijden onder verstoorde relaties. De neerslachtigheid en vertwijfeling die de kunstenaars tastbaar maken wordt volgens Kranzfelder door Hopper verbonden met het kwaad van een grote stad.¹²⁹ Iverson en Wells weerleggen de notie dat de melancholie afkomstig is uit een aliënatie gevoed door de moderne stadsleven, aangezien hetzelfde optreedt in rurale of zeelandschappen.¹³⁰ Wells vindt de deterministische opvatting die de stad als schuldige aanwijzen te eenvoudig, aangezien talrijke afbeeldingen van wanhoop hun setting vinden in het platteland, de stad... ontvluchten biedt dus geen oplossing.¹³¹ Ik beaam Wells standpunt, de stad en platteland lijken enkel te corresponderen met de menselijke gevoelens in plaats van ze te veroorzaken. De anomalieën die bepaalde critici met de stad verbinden doen zich ook voor in de menselijke psyche buiten de stad, relaties en samenlevingsvormen gebeuren ook elders vaak stroef en op buitenissige wijze waardoor men kan stellen dat deze niet veroorzaakt worden door de stad. Jarmusch' werk lijkt de opinie van Wells en Iverson te ondersteunen, aangezien we de tendens van isolatie en eenzaamheid niet enkel in Hoppers steden maar ook buiten de stad aantreffen, ook elders verloopt de (verbale) communicatie spaak.

Een belangrijk argument om te vermoeden dat de (stedelijke) omgeving geen determinant is vinden we in de denkpiste die stelt dat intermenselijke communicatie niet is wat de personen beogen, dat hun streefdoel ligt in de isolatie, waardoor de afzondering en stilte een bewuste keuze is. We nemen Baudelaire's *La Solitude* erbij: "*Mais il serait possible que cette solitude ne fût dangereuse que pour l'âme oisive et divagante qui la peuple de ses passions et de ses chimères.*"¹³² De kritische tendens om de eenzaamheid te beschouwen als een probleem opgelegd door de ruimte waartegen de mens kampt, getuigt van een attitude die reflecteert met de interviewer in Baudelaire's gedicht wiens foutief uitgangspunt is dat de isolatie opgedrongen wordt.

De criticus en historicus Dimendberg bracht een tegenstelling naar voor die een onderscheid maakte tussen de gecentraliseerde metropolis typisch voor de eerste helft van 20^e eeuw, i.t.t. de tweede helft van de 20^e eeuw waar het karakter van suburbs als centrifugale en dominerende model beschouwd wordt, borg staand voor discontinuïteit, saaiheid, samengehouden door snelwegen, wegen en vliegvelden.¹³³ De nadruk op het onutopische van suburb en communicatie in *Broken Flowers* suggereert echter nergens dat de centripetale stad van vroeger gemakkelijker was¹³⁴ zoals Hoppers werk ook duidelijk illustreert, aangezien de verstoorde communicatie en eenzaamheid zich zowel op stedelijk, suburb als ruraal gebied voordoen, de saaiheid lijkt een globaal fenomeen.. Ook zien we deze ontwikkeling optreden in Jarmusch' werk; waar net als Hopper de intrede plaatsvindt van non-plaatsen. Een verschil die ik meen te identificeren tussen het werk van Hopper en Jarmusch is de impressie dat Hoppers figuren een diepere relatie bezitten met hun omgeving dan die van Jarmusch. In zekere zin zouden we kunnen zeggen dat er de kans is dat Hoppers figuren de non-plaatsen als een thuis zouden beschouwen, terwijl het tegendeel het geval is bij Jarmusch, de figuren lijken zelfs hun eigen woonplaats als een non-plaats te aanzien. Hierdoor bestaat in Hoppers kamers ruimte voor gemeenzaamheid en innigheid, terwijl Jarmusch' locaties de ersatzkwaliteiten in de verf zetten. Edoch nergens lijkt

¹²⁹ KRANZFELDER I. (2006), p. 129

¹³⁰ IVERSON M. (2004), p. 57

¹³¹ WELLS W. (2007), p. 139

¹³² BAUDELAIRE C. (2006), p. 114

¹³³ SUAREZ J. A. (2007), p. 147

¹³⁴ SUAREZ J. A. (2007), p. 148

intimiteit echt plaats te vinden, zowel Hoppers als Jarmusch' tableaux maken allen de indruk een onthechte transitplaats te zijn; de personages lijken niet over een thuis te beschikken, analoog aan hun identiteit die op de helling is gezet.

De onpersoonlijkheid van de locaties conditioneert volgens Suarez de vele intieme momenten waarin er geen communicatie of activiteit is, alleen stilte.¹³⁵ Hiermee worden we opnieuw geconfronteerd met een deterministische visie die stelt dat de ruimtes de bewoners beïnvloed, maar ik ben eerder van mening dat een andere neiging aan de orde is, de ruimtes resoneren de figuren, worden ingekleed of beter gesteld naakt gelaten door hun bewoners. Suarez' bewering is echter niet onplausibel, hij onderkent dat de inertie niet uit de stedelijke omgeving maar uit de non-plaats stamt, een belangrijke reflectie die zou kunnen leiden tot een gedachtegang waarbij zowel determinisme als relativisme aanwezig zijn in de non-plaats. We merken dat indien het determinisme aanwezig zou zijn in Jarmusch' ruimtes, ze vaak door de buitenstaander wordt ontkracht, zo begint Eva in *Stranger than Paradise* de verwaarloosde studio te poetsen en tekent Roberto in *Down by Law* een venster op het celwand, handelingen die passen in De Certeau's notie van toeïgening van een ruimte. Door deze handelingen worden eigen symbolen in de ruimte gebracht, wordt ze overgenomen door de onmachtigen (de protagonisten). De populaire misconceptie dat de stad geslotenheid van de mensen katalyseert of veroorzaakt wordt door beide kunstenaars weerlegd. De lege stad is een representatie en afspiegeling eerder dan een oorzaak.

Als we de architectuur in Hoppers werken analyseren merken we dat er een contrast bestaat tussen de geprononceerde en identificeerbare buitenzijde en de binnenkant die allemaal over dezelfde vormelijke configuratie lijkt te beschikken. Ze bezitten geen specifiek karakter, het zijn onbelaste woningen op het bed na, en de stedelijke karakters (die ze bewonen) nivelleren en verbleken door de grote stad stelt Kranzfelder.¹³⁶ Hoewel de auteur opnieuw met vermanende vinger de stad lijkt terecht te wijzen, en we opnieuw met recht en rede kunnen afvragen of dit proces ook niet plaatsvindt in de egale suburbs en meer geïsoleerde rurale samenlevingen (en daar misschien nog sneller dan in de stad), moeten we hem gelijk geven voor het andere gedeelte. Ook bij Jarmusch lijkt deze intramurale vaststelling te kloppen; in *Stranger Than Paradise* maakt het flat van de hoofdfiguur Willie er vanaf de eerste oogopslag een bepaald mistroostig en lapidaire indruk, zoals we daarnet al zagen, een permanente woning als continue non-plaats. Het lijkt markant te noteren dat deze gelijkenissen in binnenkamers lijkt te weergalmen in het feit dat hij en zijn vriend Eddie er hetzelfde uitzien qua kleren en zelfs fysisch enige gelijkheid vertonen, waarvan ik niet op de hoogte ben of dit op toeval berust of het bewust meespeelde in de casting van de acteurs (John Lurie en Richard Edson, beiden net als Jarmusch actief in de toenmalige New Yorkse scene). De pariteit tussen de mannelijke hoofdrolspelers staat emblematisch in contrast met de Hongaarse nicht Eva die haar eigen Hongaarse stijl blijft bewaren, ondanks opmerkingen daaromtrent van haar neef die alles in een synthetisch Amerikanisme wil hullen. Ook in de film *Down By Law* zijn twee van de drie protagonisten gelijkaardiger dan ze willen inzien, tot op het punt (de symbolische tweesprong) dat ze beslissen kleren verwisselen. Deze wissel wijst op het belang aan uiterlijke representatie die de personages cultiveren. De figuren zijn herleid tot hun fysische aanwezigheid, tot een masker dat kan geadopteerd worden,¹³⁷ wat we in vooral in de symbolistische films gaan terugvinden. Ook al is hun voorkomen vaak onorigineel, betekent dat niet dat het onbelangrijk is geworden voor hen. Integendeel, de figuren schenken veel aandacht aan hun persoonlijke stijl, wat tezelfdertijd als komisch en verfijnd overkomt.¹³⁸ Suarez ziet in dat dit in verband staat met gender; mannen blijken humeurige, oncommunicatieve en onthechte imago's, waardoor ze zich gedwongen bezighouden met stijl,

¹³⁵ SUAREZ J. A. (2007), p. 147

¹³⁶ KRANZFELDER (2006), p. 132

¹³⁷ SUAREZ J. A. (2007), p. 56

¹³⁸ SUAREZ J. A. (2007), p. 57

volgens Mulvey traditioneel gepercipieerd als een vrouwelijke eigenschap, een gegeven dat Jarmusch toelaat te spelen met de conventies van gender en vrouwen als analysator opvoert.¹³⁹ Tevens getuigt Suarez zijn inzicht in de materie door deze mannelijke aandacht van het individu voor zichzelf in de subculturen die zich ontwikkelden tijdens de jaren van Reagan en Thatcher te kaderen, een grim klimaat van verminderde verwachtingen, werkloosheid, conservatisme waarop gereageerd werd door toenemende zelfbepaling en uitbouw van persoonlijke stijl, geholpen door technologische ontwikkelingen als de opkomst van de video en walkman.¹⁴⁰ Deze apparaten als metonymieën voor de conditie waarin de moderne mens terechtkwam tonen de inkeer in het eigene, het individu en het persoonlijke, gekoppeld aan het aanmeten van de doorslaggevende en allesbeheersende stijl die de personages tentoonstellen, moet gezien worden in het licht van de zoektocht naar stabiliteit in een onstabiele wereld. Het is een paradoxaal gegeven, het persoonlijke (uitwendig manifesterend in de ostentatieve stijl) door middel van het exclusieve collectieve (de subcultuur). “The characters serve as excuses to delve into the intricacy of the object world – Eva’s tape player, Mitzuko’s Elvis picture collection, Ghost’ Dog’s weapons and table top assortments,”¹⁴¹ bepaalt Suarez adequaat. Mensen communiceren via objecten en stijlen, een gegeven dat ontbreekt in Hoppers schilderijen, de aanwezigheid van de figuren, waartoe hun bestaan is, lijkt te worden gedefinieerd door hun ouderdom en geslacht, niets meer, tenzij de ruimte waarin ze zich zouden bevinden.

De stad New Orleans in *Down by Law*, die deels ’s nachts werd opgenomen, doet ons denken aan Hoppers ets *Night Shadows* (1921, afb. 9). Deze afbeelding heeft een ongewone gezichtspunt en scherp straatlicht om een nachtelijke stad vol spanning te creëren, waarin een eenzame wandelaar zich ongemakkelijk voortbeweegt.¹⁴² Jarmusch’ beeld met de figuur van Zack die door de lege straten trekt heeft dezelfde kenmerken, behalve dat de figuur een minder gejaagde indruk maakt, hij lijkt deel van de stad geworden, beweegt zich niet naar een bepaald doel zoals het bij Hopper het geval is. Hij lijkt zich bij zijn lot te hebben neergelegd, in tegenstelling tot de figuur van Hopper die zo snel mogelijk iets wil bereiken. De ets en de sequens doen heel sterk denken aan de film noir, een genre dat doorheen het eerste deel van *Down by Law* is geweven en ook in de beeldtaal van Hopper tot uiting komt. Het lijkt mij geen sinecure te bedenken wie wie heeft beïnvloed, het is een kluwen aangezien film noir en Hopper elkaar wederzijds beïnvloedden en het filmgenre op zichzelf al moeilijk te definiëren is en vele onduidelijke inwerkingen ondervonden heeft van andere entiteiten (Duits expressionisme...).

Als we Goodrichs gevatte citaat over de indringendste eenzaamheid tussen miljoenen er nog eens in beschouwing brengen, kunnen we echter bemerken dat ze misschien toch zelfs nog duidelijker te voelen is tussen een beperktere groep die zich in de nabijheid bevindt, een vaststelling die lijkt bewezen te worden in Jarmusch’ *Coffee And Cigarettes*. Deze film focust op ontmoetingen waar het samen zijn een gemeenschappelijk alleen zijn wordt en waar communicatie leidt tot constante misverstanden en rivaliteit.¹⁴³ De figuren lijken zich te bevinden in een situatie waarbij men eigenlijk niet alleen wil zijn maar evenmin boodschap heeft aan de ander. Het symbolische gebruik van koffie en sigaretten kan men beschouwen als de genotsmiddelen van degene die alleen wil zijn, ze brengen alleen genot bij zichzelf (en soms ongemak bij de ander), zoals de protagonist van Bachs *Coffee Cantata*, de Parijse ‘grisettes’ (straatlopers in Baudelaire’s *Spleen de Paris*) en de dandy volgens de Banville.¹⁴⁴ Het is een puur individuele daad die vergeleken kan worden met de walkman, wijst op een terugplooiing in zichzelf, een verzanding in de eigen binnenwereld, een acute daad van individualisme. Het roken in deze context komt vaak terug in de iconografie van Jarmusch maar ook van Hopper. Een merkwaardige situatie is die in *Sunday*

¹³⁹ SUAREZ J. A. (2007), p. 68

¹⁴⁰ SUAREZ J. A. (2007), p. 57

¹⁴¹ SUAREZ J. A. (2007), p. 146

¹⁴² HOLTHOF M. (1993), p. 16

¹⁴³ SUAREZ J. A. (2007), p. 91

¹⁴⁴ SUAREZ J. A. (2007), p. 91

waar we een figuur zien dat verzonken is in gedachten, maar met een schijnbaar onaangestoken sigaar in de mond. Het is enigmatisch dat Hopper zijn figuur geen actieve relatie met genotsmiddelen laat aangaan. Is het een reflectie op zijn buitengesloten positie uit de beschaving, zonder toegang tot de natuur?¹⁴⁵ De tegenstelling tussen roken en niet-roken wordt als motief ook weerspiegeld in *Dead Man*, waarbij de onhandige held William Blake (een niet-roker ook al wordt hij meermaals om tabak gevraagd) evenals de figuur in *Sunday* (1926, afb.10) uit de raderen van de industriële sociëteit lijkt geduwd te worden en terugvalt op zichzelf. De protagonist in de film die toevallig dezelfde naam draagt als de poëet, wordt steeds verder uitgesloten uit de machinerie van de maatschappij tot het punt waarop hij de natuur in moet vluchten, die nog niet onderworpen is door de mens, onherbergzaam is en ruw. Deze transitie doet denken aan de schilderijen van Hopper waarin geborgenheid en onherbergzaamheid in elkaar overgaan (ze hebben dezelfde oorsprong),¹⁴⁶ een denkwijze die ons doet denken aan Freuds theorie over de gespletenheid van het unheimliche, een thema dat we zullen behandelen in het hoofdstuk over Tuymans. De verstedelijkte wereld brengt wanorde en onduidelijkheid teweeg waarin de enige oriëntatiepunten reclame lijken te zijn, zoals in *Gas* (1940, afb. 11) of *Drug Store* (1927, afb. 12).¹⁴⁷ Maar deze bakens zijn even hol als de maskerachtige gezichten van de mensen. De ruimtes van Hopper zijn plaatsen die overal en nergens zijn in de moderne wereld, die enkel precies gelokaliseerd kunnen worden in het geheugen en verbeelding van iedere kijker, het zijn ruimtes die een emotionele respons kunnen uitlokken.¹⁴⁸ Dit is voor Hopper en Jarmusch zo, die toevertrouwt “We shot [Ghost Dog] mostly in Jersey City because it’s incredibly difficult to identify.”¹⁴⁹ Net als Hopper en Wall doet Jarmusch aan een bewuste reductie van informatie. “It’s like using black and white for certain stories rather than colour – black and white gives you less information. That’s the only real difference, psychologically speaking, you are not giving the audience the information about what colour a shirt is, so it has a very strong effect. Those little things become big.”¹⁵⁰ Ook voor Edward Hopper is het zo dat de oriëntering zich vooral in de verbeelding en het collectief geheugen bevindt, maar eveneens verwijst hij naar de historische frontier in de Amerikaanse ruimte.

5. DE BUFFELJACHT: FRONTIER

“*Things which are alike, in nature, grow to look alike.*” – Nobody, *Dead Man*

Het thema van de Amerikaanse frontier wordt met bravoure uitgewerkt in Jarmusch’ *Dead Man* (1995), een film die op ongewone wijze de conventies van het westerngenre bespeelt en overeenkomsten biedt met Hoppers werken die eveneens verplaatsing en dialectiek tussen natuur en samenleving centraal stellen. De film betekent de aanvang van een reeks symbolistische films (*Dead Man*, *Ghost Dog*, *Broken Flowers*) in het corpus van de Amerikaan waarbij hij afstapt van het eerder minimalistische en episodische die we terugvinden in zijn eerdere films. Jarmusch’ ingrijpende benadering van het westerngenre werd door sommige critici omschreven een *anti-western* of *acid western*.¹⁵¹ Van meet af aan wordt in *Dead Man* de cinematografische code van de antithese waarop de western zich doorheen zijn bestaansgeschiedenis consequent heeft gebaseerd geëmaneerd doorheen talrijke duidelijke en minder duidelijke symmetrische opposities (de weerspiegeling en verdubbeling is een belangrijke metafoor in dit werk, zowel op gebied van mensen, plaatsen en tijd), waarvan de relatie tussen natuur en beschaving gerepresenteerd in de

¹⁴⁵ RENNER R. G. (2007), p. 24

¹⁴⁶ RENNER R. G. (2007), p. 42

¹⁴⁷ RENNER R. G. (2007), p. 25

¹⁴⁸ RENNER R. G. (2007), p. 17

¹⁴⁹ SUAREZ J. A. (2007), p. 164

¹⁵⁰ SUAREZ J. A. (2007), p. 165

¹⁵¹ Andere voorbeelden van films die op originele wijze met de genreconventies van westerns spelen zijn o.a. *El Topo* (Jodorowsky, 1970), zoals bevestigd door Rosenbaum.

begrenzing frontier er een van is. De polarisaties die als ruggengraat van de film optreden worden al doorheen de bevreedende en hypnotiserende eerste minuten van de openingscène geëmaneerd: mens en technologie, mens en natuur, kolonisatie en de autochtone bevolking, urbane en rurale, bewustzijn en slaap, begrijpen en misverstand, realisme en surrealisme, roofdier en prooi, oost en west, het ethische en immoraliteit, leven en dood. *Dead Man* herschrijft volgens Suarez op ironische en passieve manier de mythe van de Amerikaanse frontier, en contesteert de geïdealiseerde interpretaties die bewust ingebed werden in het nationale geheugen.¹⁵² Jarmusch ontnemt de frontier zijn claim van overwinning op de natuur en problematiseert de democratische waarden hoog in het vaandel gesteld door Turner, de architect van de frontier en ontmaskert ze als het speelterrein van heerszuchtige oligarchen, als een territorium geveld door industrie i.p.v. een gepostuleerde utopie van onuitputtelijk natuurlijk reserves.¹⁵³ De film speelt zich af in het decennium van de Indian Wars, een erg bloederige episode in de geschiedenis van de Verenigde Staten, waarin het beeld van de Native American verschoof van nobele wilde naar onberedeneerbare bruto.¹⁵⁴ In de film wordt bijvoorbeeld gerefereerd naar de grootschalige buffeljacht door settlers, een door president Jefferson gesanctioneerd middel om de Indiaanse bevolking van hun belangrijkste bron van leven te beroven, en deze onfortuinlijke groep tot een artificieel agrarisch bestaan te dwingen.¹⁵⁵

Het nederzettingsspatroon in de westelijke V.S. werd door Turner in zijn *Turner Thesis* geïnterpreteerd als een intensief gebeuren dat het Amerikaanse volk heeft gevormd in zijn collectieve persoonlijkheid, en zette zich daarmee af tegen Europese volkeren die de dwingende beslechting van een gevecht met de natuur ontbeerden.¹⁵⁶ Jarmusch doorprikt dit illusoire beeld van de V.S. als territorium waar individualisme verheerlijkt werd of de cultivatie van *the strenuous life* zoals Theodore Roosevelt gepropageerd werd en ontbloot het geheel als een setting van industriële vervreemding en genocide.¹⁵⁷ *The strenuous life* was een oproep om de grenzen van het mogelijke op te zoeken, verpersoonlijkt door Theodore Roosevelt (president van 1901-1909), die na een periode van zwakke voorgangers een actiever beleid inzette, meer macht naar zich toe trok en meer sociale maatregelen installeerde, opkwam voor het volk in zijn politieke aanpak van de Square Deal.¹⁵⁸ Het lijkt misschien op het eerste zicht onlogisch waarom Suarez dit concept betreft in zijn argumentatie aangezien de periode in de film de ambtstermijn en het sluiten van de frontier in 1890 voorafgaat. Echter wijst Suarez hiermee wijselijk op het feit dat de condities na de periode nauwelijks verbetering kenden en de machtsbekleders zich laatdunkend bleven uitten t.o.v. de Native Americans.

De Amerikaanse regisseur ondermijnt in zijn film het ontwerp van Manifest Destiny, de kunstgreep tot rationalisatie van een quasi-imperialistische expansie (de Native Americans werden aanvankelijk nog als een aparte staat beschouwd) waarbij beroep gedaan werd op een goddelijke terbeschikkingstelling van het land voor hun *multiplying millions*.¹⁵⁹ Jarmusch pulveriseert de conventies geassocieerd aan de western, gaat het medium gebruiken om uitdrukking te geven aan het omgekeerde van het beeld dat de western sinds zijn ontstaan heeft weergegeven. Deze realistischere weergave (ironisch doorheen de gedaante van een allegorie) heeft heel wat raakvlakken met Hoppers schilderijen, die net als degene van de Ash Can School, de natuurgetrouwe opname van de menselijke vormen aanwezig in de natuur niet zal schuwen en ook niet zal verbloemen, in tegenstelling tot de voorgaande traditie, zoals de Hudson School.

¹⁵² SUAREZ J. A. (2007), p. 104-111

¹⁵³ SUAREZ J. A. (2007), p. 104

¹⁵⁴ VERSLUYS K. [college] (2008)

¹⁵⁵ JEFFERSON T. en H. A. WASHINGTON (1854), p. 241-242

¹⁵⁶ VERSLUYS K. [college] (2008)

¹⁵⁷ SUAREZ J. A. (2007) 105

¹⁵⁸ VAN MINNEN C. [college] (2005)

¹⁵⁹ VERSLUYS K. [college] (2008)

Vaak corresponderen elementen in de film met entiteiten die de iconografie van Hoppers schilderijen uitmaken. Naast indicaties van de Amerikaanse natuurkracht en het regulerend vermogen van menselijke technologie merken we net als Hopper veel symbolische verwijzingen, zoals de naam al doet vermoeden vooral naar leven en dood. Het overlijden betreft voor beide kunstenaars niet enkel het stoppen van functioneren van de lichaamsfuncties maar stelt ook op symbolisch vlak een crisis van maatschappelijke significantie voor, de onmogelijkheid om als een zinvol sociaal wezen te fungeren.¹⁶⁰ De protagonist William Blake is iemand die de banden met het verleden kwijtgeraakt is, hij verloor beide ouders, kreeg de bons van zijn verloofde en derfde de positie van boekhouder in de metaalfabriek waarvoor hij zijn veilige thuishaven achterliet. Blake bekleedt geen rol meer in de impertinente gemeenschap waar hij is in beland en wordt door het kapitalistische stelsel als dood en identiteitloos beschouwd. Zijn lot lijkt onafhankelijk van hem gecreëerd, heeft hem op arglistige wijze zijn herinneringen en verleden ontnomen en zijn toekomst onmogelijk gemaakt, waarbij de overvloed aan memento mori waarmee hij consequent in confrontatie gebracht wordt een zekere vorm van humor impliceert. Als verwerkelijking van zijn sociaal lot raakt Blake in een onhandig vuurgevecht dodelijk gewond, waarna hij zijn belager weet te doden en de stad inruilt voor een vlucht doorheen het Amerikaanse landschap, hierbij vergezeld door de indiaan Nobody en op de hielen gezeten door premiejagers. De protagonist zal de identiteit aannemen van de mystieke Engelse poëet William Blake die zijn metgezel omwille van de toevallige gelijkkluidendheid van zijn naam op hem projecteert; en zal doorheen dit ontpoppen tot de belichaming van de overleden poëet naast een fysische en sociaal-maatschappelijke ook een historische *Dead Man* worden. Jarmusch en Rosenbaum zien hierdoor in Blake een soort tabula rasa, die passief rollen overneemt die anderen hem aangeven, maar Suarez betwist dit.¹⁶¹ Ik denk evenmin dat de protagonist een submissive acceptatie van zijn lot bezegelt maar dat er sprake is van een actieve transformatie, weliswaar ontluikt door zijn omgeving en de confrontatie met zijn non-existentie. Het personage William Blake in de film is geen levende die dood wilt maar een dode die wilt blijven leven. De naam van het personage Nobody verwijst zoals hij in de film uitlegt naar zijn tribale non-acceptatie maar lijkt ook een verwijzing naar de eenzaamheid die Blake ervaart in een wereld die hem totaal onbekend is, waar hij niet thuishoort, en leidt tot linguïstische lichtvoetigheid wanneer we Blake door *niemand* zien vergezeld worden, door *niemand* geholpen, etc. Taal speelt een belangrijke rol in de films van Jarmusch en vormt een belangrijke sleutel tot de interpretatie van zijn werk. De film opent met een beklemmend citaat van een van de meest begiftigde en raadselachtige der Belgen, Henri Michaux, dat voor de gevaren waarschuwt die het reizen met een dode man inhoudt, en niet zonder reden; bijna iedereen in de film heeft het rijk van de levenden verlaten wanneer de film is geëindigd. Suarez merkt op dat Michaux' literaire figuur Plume wel een antecedent lijkt van het personage William Blake (een glansrol van Johnny Depp).¹⁶² De literatuur vervult evenzeer als het landschap en gekozen objecten een zinnebeeldige functie als leitmotiv en bevatten metaforen die diepere reflecties bieden op het schouwspel. Blake's poëzie die kapitalisme en industrie bekritiseert bevestigt in *Dead Man*, die overeenstemt met Nobody's afwijzing van de blanke settlers die er een roofachtige attitude tot natuur op nahouden.¹⁶³ Niet alleen levert literatuur uitwendig betekenis, ook in Jarmusch' werk zelf treden boeken en literatuur op als dragers van codes en idiomen, naar wie de figuren hun identiteit zullen schikken, die de mens zin geven en zorgen voor een leidraad in een maatschappij die geen richting meer lijkt te kunnen bieden. Het is interessant de link met Hopper te leggen, evenals Jarmusch erg belezen, die eveneens het richtinggevende belang van literatuur lijkt te willen

¹⁶⁰ SUAREZ J. A. (2007), p. 111

¹⁶¹ SUAREZ J. A. (2007), p. 113

¹⁶² SUAREZ J. A. (2007), p. 107

¹⁶³ SUAREZ J. A. (2007) p. 102

aanduiden door zijn personages weer te geven al lezend. Volgens Godard, die invloed had op Jarmusch, is iemand filmen die leest het meest radicale cineastische gebaar.¹⁶⁴

Jarmusch' figuren leven en bezetten niet alleen hun fysieke ruimte maar ook externe "tekens", in een wereld waarbij architectuur weinig bescherming biedt, in tegenstelling tot de duurzamere boeken en herinneringen.¹⁶⁵ Dit idee lijkt te overeen te stemmen met de noties van fysieke vergankelijkheid die in alle entiteiten aanwezig zijn binnen het oeuvre van Hopper in tegenstelling tot de symbolische inhoud van boeken, maar evenzeer het licht als representant van kennis, allen verwijzend naar een (intellectueel) voortleven binnen Hoppers schilderijen. Lichaam wordt door Suarez gelijkgeschakeld aan de positie van architectuur, die beiden in staat zijn tot de bewaring en recuperatie van herinneringen, en analoog aan Hoppers iconografie van lichamen en gebouwen die ingehaald worden door de natuur zijn deze externe dragers van het geheugen even kwetsbaar is als de reïficeerde boeken. Uiteindelijk lijkt niets bestand zijn tegen de transitie van de tijd, zoals het kafkaëske motief van Odradek zal duidelijk maken die we aan bod zien komen in het hoofdstuk van Wall.

"In film criticism and cafe conversation, the word poetic generally applies to films that evoke a lofty sense of poetry. *Dead Man* is actually constructed as an epic film poem with rhyming figures and refrains" stelt Kent Jones.¹⁶⁶ Jones brengt hier accuraat de vermaledijde vervlakkings waaraan het begrip poëzie te lijden heeft in kaart; het adjectief poëtisch lijkt te pas en te onpas gebruikt als opportune *passé-partout* om bepaalde zaken van een beschrijven te voorzien, waardoor de echte betekenis als betrekking op de dichtkunst stilaan verliest. Zoals Jones aanwijst komt hierdoor de woordelijke aanduiding van de waarlijk poëtische dimensie van de film in gedrang, die boogt op de methodes van rijm en refrein. Doorheen de film (en ook in zijn andere films) worden letterlijk zinnen herhaald in verschillende contexten, waardoor een herkenbaarheid gecreëerd wordt binnen verschillende perspectieven. Het past in Jarmusch blik die op verschillende manieren naar een welbepaald iets kijkt en op tegelijk op dezelfde manier naar verschillende dingen tuurt.¹⁶⁷

Hierin schuilt zoals we zullen zien bij Tuymans een bron van het unheimliche; echo's van vroegere ervaringen worden vaag (een herhaald kijken is zoals elk meesterwerk betaamt aangewezen om tot de bodem te komen) geresoneerd doorheen de film, als de melodie van Neil Youngs begeleidende ongere gitaarlijn. Jarmusch werk is poëzie en geen proza.¹⁶⁸ De dialectiek tussen bekend en ongekend zorgt voor een onveiligheid in de veiligheid, maar ook een veiligheid in een epicentra van onveiligheid, een gegeven waar we ook in Hoppers werk van geconfronteerd worden. Er schuilt een herkenbaarheid in het vreemde doorheen de echo's van vroegere ervaringen in objecten en situaties, zelfs in namen; de plaats Machine uit het begin komt bijvoorbeeld overeen met het Makah dorpje op het einde. Jarmusch speelt constant met spiegelingen, met overeenkomsten, constante contradicties en weerklanken die de film meer dan andere, de draagwijdte van een allegorisch gedicht geven. De zwarte schermen die reeds aangehaald zijn voor *Stranger Than Paradise* leveren ook in *Dead Man* een eigen metrum, maakt de film een mengvorm van muziek en poëzie.¹⁶⁹ De fadeouts als adempunten en lyrische stiltes betekenen evenveel als hetgeen ertussen geplaatst wordt. Deze techniek doet Jarmusch' werk dezelfde indruk als Japanse cinema genereren, waar de shots aparte delen i.p.v. een groter geheel vormen.¹⁷⁰ Deze realisatie maakt de beelden uit de film vergelijkbaar met de schilderijen aan een muur, ook door de statische cameravoering in de minimalistische films (geen of langzame panning) gecombineerd met weinig knippen, zorgt voor een aanblik als bewegend schilderij. Dit

¹⁶⁴ SUAREZ J. A. (2007), p. 100

¹⁶⁵ SUAREZ J. A. (2007), p. 138

¹⁶⁶ ROSENBAUM J. (2005), p. 65

¹⁶⁷ ROSENBAUM J. (2005), p.13

¹⁶⁸ ROSENBAUM J. (2005), p. 57

¹⁶⁹ ROSENBAUM J. (2005), p. 66

¹⁷⁰ ROSENBAUM J. (2005), p. 44

brengt ons bij de volgende kunstenaar die ik wens te bespreken, wiens werk tot ons komt als cinematografische foto's volgens schilderkundige stijl.

III. DE SCHITTERENDE SYNTHETISCHE STILTE: JEFF WALL

INLEIDING

Geconfronteerd met de selectie van een fotograaf die verbanden met Hoppers werken vertoont, opteerde ik voor de innovatieve kunstenaar Jeff Wall, afkomstig uit de westkust van Canada (geboren in 1946 in Vancouver, British Columbia), genietend over een ontzaglijke graad van populariteit in de hele kunstwereld door de vernieuwing die hij heeft doorgevoerd in zijn metier. Al op vroege leeftijd vertoonde hij interesse voor kunstgeschiedenis en schilderen, passies die hij niet enkel theoretisch benaderde maar eveneens in de praktijk zette. Na een bezoek aan de Seattle World's Fair van 1962 (waar werken van o.a. Rothko, Kline, Motherwel aanwezig waren) voelde hij zich geroepen om zijn schildersstijl van natuurlijke abstractie naar abstract expressionisme te veranderen.¹⁷¹ Hij studeerde kunstgeschiedenis aan de Universiteit van British Columbia (van 1964 tot 1970) en doorging er evoluties doorheen pop art en minimalistische kunst om uiteindelijk terecht te komen bij conceptuele kunst.¹⁷² In 1970 vertrok de Canadese kunstenaar naar London om er kunstgeschiedenis aan het Courtould Institute of Art te gaan studeren (1970-1973).¹⁷³ Wall was echter rond die tijd in een problematische relatie met schilderkunst terechtgekomen, waardoor hij gedurende 7 jaar een einde stelde aan zijn kunstschepping en kunstgeschiedenis ging doceren. In 1977 kwam Jeff Wall tot de conclusie dat schilderen niet langer geschikt was om het moderne leven te representeren¹⁷⁴ waarop hij besliste om via fotografie verder conceptuele kunst maken.¹⁷⁵ Fotografie achtte hij wel adequaat en besloot in 1978 zijn kunstpraxis in 'cibachrome' installaties te presenteren na een confronterende Erlebnis met een verlicht reclamebord, een gegeven dat volgens hem geen fotografie, geen cinema, geen schilderij en geen propaganda was, maar wel associaties had met allen.¹⁷⁶ De *lightbox* is niet alleen een kruising tussen verschillende kunstvormen maar maakt integraal deel uit van de wereld, behoort tot de moderne tijd met links naar reclame, mode en spektakel.¹⁷⁷ Het zou op het moment zijn dat hij deze transparanten begon te maken dat Jeff Wall als een van de eerste fotografen voor zijn grootschalige werken internationale bevestiging wist te krijgen als kunstenaar.¹⁷⁸ Midden jaren '90 ging Wall ook over tot monochrome afdrukken op papier, naast de kleurdruk die bleef bestaan.¹⁷⁹

David Hockney stelde vast dat er anno 2002 iets met de fotografie aan de hand was, hij wist niet of ze dood is maar in ieder geval was ze aan het veranderen, en die verandering leek voor hem de kant van de schilderkunst op te gaan.¹⁸⁰ Een van de eerste fotografen die deze evolutie reeds decennia geleden lijkt ingezet te hebben is Jeff Wall. De significantie van Wall is duidelijk in zijn zin voor nauwgezette detailwerking gecombineerd met een intense dialectische omgang met de realiteit de de kijkers aandacht wenkt. De gecompliceerde en intrigerende relatie die hij

¹⁷¹ BROUHGHER K. en J. WALL (1997), p. 17

¹⁷² BROUGHER K. en J. WALL (1997), p. 17

¹⁷³ BLESSING J.(2007), p. 10

¹⁷⁴ LAUTER R. (2001), p. 20

¹⁷⁵ WAGSTAFF (2005), p. 76

¹⁷⁶ LAUTER R. (2005), p. 21

¹⁷⁷ BROUGHER K. en J. WALL (1997), p. 14

¹⁷⁸ KIRBY T. (prod.), *The Genius of Photography*, [tv-programma] (2007)

¹⁷⁹ BLESSING J. (2007), p. 14

¹⁸⁰ HOCKNEY D. (2002), p. 172

onderhoudt met de werkelijkheid, heeft hij gemeen met Hopper, beiden (re)construeren een zekere feitelijkheid, waar onder de schijn van toevalsmatigheid een geheel raderwerk van vooraf bepaalde beslissingen schuilt. Het was doorheen de reportage *Jeff Wall* (1999) van Alexander Oey dat mij voor het eerst inzage geboden werd in die manier waarop hij zijn eigen universum genereert en controleert, opgebouwd uit geësceneerde elementen uit de daagse realiteit die hij in een nieuw fotografisch amalgaam opnieuw laat plaatsvinden, laat terugvloeiën in de wereld. Achter de foto's schuilt een proces van uitgekiende schilderkundige technieken, die de beelden tot belangwekkende entiteiten vormgeeft.

Bepaalde foto's van Wall onthulden voor mij doorheen hun beeldtaal en themata reeds vroegtijdig overeenkomsten met de situaties die men aantreft in de werken die Hopper voortbracht, en hoe meer ik las tijdens het onderzoek, hoe meer parallellen mij ook opvielen in het creatieproces.. De keuze voor Jeff Wall leek mij bij de aanvang van de bachelorpaper een vanzelfsprekende keuze, gestoeld op eigen (weliswaar allesbehalve onfeilbare) interpretatie. Niet onaanzienlijk was dan ook mijn opluchting voor de opzet en verloop van dit onderzoek om tijdens het verder verwerken van de literatuur in de Tate catalogus over de Hopper tentoonstelling te stuiten op de vermelding dat Wall de invloed van Edward Hopper zelf erkent in een gesprek met Sheena Wagstaff in mei 2003.¹⁸¹ In het artikel *Eyes Wide Open, With Stories to Tell* van Roberta Smith ziet Smith ook een invloed van Edward Hopper in de schilderkunst van Jeff Wall.¹⁸²

Wall is altijd bereidwillig en vaardig gebleken openlijk uit te weiden over zijn kunst en het uit de doeken doen van zijn invloeden, waarbij hij invloeden en translaties op een integere manier verduidelijkt. (In dit opzicht komt hij overeen met Tuymans.) Een verdere toelichting van de artistieke absorptie van Hoppers afbeeldingen trof ik in mijn literatuuronderzoek spijtig genoeg nergens aan. Het gegeven dat Wall het niet nalaat om in zijn uitspraken en geschriften duidelijkheid te scheppen omtrent de kennis die resulteert in zijn werk, staat in fel contrast met Hopper, die beducht was om zijn terughoudendheid en extreme spaarzaamheid in verbale of schriftelijke verduidelijkingen omtrent zijn werk, hij achtte de symboliek in het werk als voldoende verklarend voor zijn schilderijen en etsen. Wall herwerkt vaak bepaalde kunsthistorische invloeden letterlijk, maar is natuurlijk meer dan louter kunsthistorische tolk die citeert. De vertalingen die hij levert vinden hun oorsprong steeds in zijn omgevende leefwereld, de stad en de rondliggende gebieden, een vorm van update die het geheel een intrinsieke meerwaarde geven en het mogelijk maakt nieuwe verbanden te leggen. Ook gaat hij de beelden die hij vastlegt vanaf 1991¹⁸³ via het gebruik van computerprogramma's manipuleren en combineren, een interessante aanpak die deel uitmaakt van de beduidende innovaties present in Walls werk. Ook de gebruikte drager en expositiewijze getuigt van een doordachte methode, waarbij het duidelijk wordt dat Wall de mediale mogelijkheden die hem aangereikt worden duidelijk benut en innovatie niet schuwt.

Walls uitgangspunt is dat hij in zijn werk het narratief, de picturale traditie en cinema wil incorporeren.¹⁸⁴ Deze observatie van Brougher geeft de kern aan van Walls werk: een convergentie van verschillende disciplines waarvan hij eigenschappen gaat verweven, een vorm die meer is dan artistieke actualisering, eerder een kruisbestuiving, ook merkbaar bij de andere kunstenaars in het onderzoek. Wall keert in zijn fotografie terug naar het geconstrueerde van de 19e eeuw en verbindt dit met hedendaagse topics, zoals gender, de blik van man en vrouw naar elkaar, raciale stereotypering...¹⁸⁵ Een van de consequenties van de overname van principes uit de schilderkunst is de weergave van zijn foto's in een gewichtig groot formaat. Deze worden geplaatst in metalen lichtboxen achter een plaat van plexiglas met transparante plakband om

¹⁸¹ WAGSTAFF S. (2004), p. 13

¹⁸² SMITH R. [internet] (2007),

¹⁸³ WAGSTAFF (2005), p. 176

¹⁸⁴ BROUGHER K. en J. WALL (1997), p. 13

¹⁸⁵ KIRBY T. (prod.) [tv-programma] (2007)

schaduwen te vermijden.¹⁸⁶ Achter elke transparant is er een veelheid aan smalle daglichtfluorescente buizen geplaatst zodat de transparant vanuit de achterkant gelijk verlicht wordt.¹⁸⁷ Dit maakt de foto's tot gigantische dia's die de luminositeit bezitten van een oude meester en de impact van een modern billboard.¹⁸⁸ De link met reclame werd versterkt doordat *The Destroyed Room* (1978) bijvoorbeeld achter het raam van een galerij getoond werd.¹⁸⁹ Deze secure werkwijze, geïnspireerd door een revelatie met lichtreclame langs de kant van de weg als een brandende doornstruik, gecombineerd met de lijvige afmeting wijst op de waarde die hij schenkt aan het bewaren van duidelijkheid en levensechtheid, gecombineerd met het vrijwaren van het onderscheid van details in zijn werk. Dit wordt ook toegelaten door de realistische scherpste en luminescente eigenschappen van de installatie. Net als de verlichte publiciteitsborden weten de geillumineerde foto's de aandacht te trekken en te behouden in de tentoonstellingsruimte, baden ze in een artificieel kunstlicht dat met de transparant ervoor een bijzondere spectrale dynamiek teweegbrengt. Tevens wijzen ze op een aperte inbedding in het scala van multimediale toepassingen die onze technologisch tijdperk ter beschikking stelt. Jeff Walls werk werd en wordt nog steeds - evenals de andere kunstenaars in het onderzoek - bijzonder positief onthaald bij het brede publiek en omarmd door de populaire cultuur. Getuige van de breedheid in zijn erkenning is het feit dat *The Destroyed Room* bijvoorbeeld gebruikt als titel en artwork voor een compilatiealbum van de invloedrijke rockgroep Sonic Youth en Wall tijdens de spanne van het onderzoek gedecoreerd is als Officer of the Order of Canada "for his contributions as an influential art photographer whose work has been exhibited around the world, and for his mentorship of a generation of young artists."¹⁹⁰

COMPARATIEVE ANALYSE **TUSSEN EDWARD HOPPER EN JEFF WALL**

De gelijkenis met Wall wens ik te toetsen op de vlakken waar voor mij de meest significante parallellen terug te vinden zijn. De concreta bevinden zich op het gebied van:

- Het productieproces waar vooral de overeenkomst zich op basis van de enscenering voordoet.
- Het politieke en maatschappijkritische element in de kunst van Jeff Wall en Edward Hopper.
- De representatie van ruimte: dialectiek tussen binnen en buiten, met speciale aandacht die uitgaat naar lege kamers en non-plaatsen, alsook het motief van vensters en eraan gekoppeld de mannelijke voyeuristische blik.
- De menselijke aanwezigheid in het Amerikaanse landschap en het problematiseren van de behandeling van de natuur door de mens.
- De betekenis van gebaren, die uiting geven van een innerlijke psychologie en communicatie tot de ander.

¹⁸⁶ LAUTER R. (2001), p. 124

¹⁸⁷ LAUTER R. (2001), p. 124

¹⁸⁸ KIRBY T. (prod.) [tv-programma] (2007)

¹⁸⁹ BLESSING J. (2007), p. 10

¹⁹⁰ N.N., 'Governor General Announces New Appointments [internet] (8 februari 2008)

1. WERKELIJK, AL TE WERKELIJK: PRODUCTIEPROCES

*“I’m always at a loss when asked for facts about any of my pictures or to describe how any of them came to be made, it is so often a complicated mental process.”*¹⁹¹ - Edward Hopper

In dit onderdeel wens ik de manier waarop het kunstwerk ontstaat voor Edward Hopper en Jeff Wall te bestuderen. De klemtoon ligt vooral op het idioom waarin elementen uit de realiteit vervormd, beïnvloed en aangewend worden in de artistieke opbouw. De compositorische configuratie kunnen we vaak beschouwen in termen van enscenering, gebruik makend van talrijke technieken uit verschillende vakgebieden waardoor het geheel een crossmediaal gegeven wordt.

Het is veelbetekenend dat Hoppers schilderijen ons aan foto’s doen denken en Walls foto’s ons aan schilderijen doen herinneren. Hopper was een kunstenaar waarbij elke afgewerkte afbeelding voorafgegaan werd door veelvuldige contemplatie, die doorheen impulsen uit het regressieve deel van het onderbewuste hun weg naar het canvas vonden.¹⁹² De typerende methode die hij aanwendde, die observatie en imaginatie wist te bundelen, vindt zijn oorsprong in Hoppers vroege opleiding onder Robert Henri.¹⁹³ In zijn latere etsen moest hij zich baseren op schetsen of zijn geheugen, wat hem aanspoorde tot improvisatie van subject en compositie, een creatief proces die hij later eveneens ging toepassen op olieverfschilderijen die dan naast directe weergaven ook uitvindingen van subjectmaterie en compositie gingen bevatten.¹⁹⁴ Zo werden zijn volwassen olieverfschilderijen uiteindelijk realisaties van ingebeelde materie of ontwikkeld vanuit simpele schetsen gemaakt op locatie, gesynthetiseerd in de studio.¹⁹⁵ De representaties van de leefwereld die Hopper op deze manier maakt kent een parallel met Wall die een totale controle lijkt te hebben over het beeld, die het fotografische beeld onderhevig maakt een doortastend en nauwlettende voorbereiding. Beide kunstenaars beschikken over een volkomen vooraf bepaald vocabularium die niets aan het twijfel lijkt over te laten, Walls foto’s zijn even geconstrueerd als Hoppers werk en beiden pogen een vorm van realisme op te wekken langs secure paden. Het verloop voor Hopper en Wall lijkt te zijn afgemeten als de constructie van een film, de invloed van dit medium laat duidelijk zijn sporen achter op het oeuvre van beiden. Elk beeld van Hopper, vooral uit de werken die we het beste kennen, heeft volgens Wells de kwaliteit van een mise-en-scène: de setting is een gesimplificeerde theatrale achtergrond, de figuren zijn acteurs in een droomachtige stuk dat we lijken te herkennen maar niet volledig kunnen herinneren.¹⁹⁶

• OBSERVATIE

*“[Over de keuze van zijn subjecten] I do not exactly know unless it is that I believe them to be the best mediums for a synthesis of my inner experience.”*¹⁹⁷ - Edward Hopper

Jeff Wall en Edward Hopper vertrekken beiden vanuit de wereld die hen omsluit voor de selectie van hun onderwerpen. De plaatsen en settings waarin de mensen in Walls foto’s zich bevinden, of waarin ze afwezig zijn, kunnen we volgens Lauter beschouwen als een exemplarische topografie van een wereld en maatschappij die de kunstenaar voortdurend ervaart en observeert.¹⁹⁸ De dagelijkse wereld is het werkgebied van deze realistische kunstenaars, waar ze

¹⁹¹ GOODRICH L. (1983), p. 109

¹⁹² O’DOHERTY B., *Portrait: Edward Hopper*, p. 73, zoals geciteerd in: WELLS W. (2007), p. 237

¹⁹³ LEVIN G. (1984), p. 13

¹⁹⁴ LEVIN G. (1984), p. 39

¹⁹⁵ LEVIN G. (1984), p. 39

¹⁹⁶ WELLS W. (2007), p. 224

¹⁹⁷ GOODRICH L., zoals geciteerd in LEVIN G. (1984), p. 52

¹⁹⁸ LAUTER R. (2001), p. 13

elementen uit selecteren om op een selectieve manier taferelen uit te destilleren die ogenschijnlijk natuurgetrouw en herkenbaar aanvoelen. De buitenwereld sijpelt door in de gedachtewereld van beide kunstenaars en levert hen de materialen om een vorm te maken, die tot een coherent aspect van het allesomvattend wereldbeeld van de kunstenaar gesmeed wordt en zichtbaar wordt gemaakt voor de toeschouwer, die evenzeer deel uitmaakt(e) van die wereld. De Amerikaanse schilder doordacht het hele idee voor hij het realiseerde, “It’s a long period of waiting and arising emotion” vertelde Hopper zelf, waarbij hij bewust was van verlies en ongewenste toevoegingen doorheen het proces van externalisering.¹⁹⁹ De stad en zijn anonimiteit gaven Hopper doorheen introspectie wat hij noemde *an idea*, er gebeurde een procédé waarbij overblijfsels van observaties botsen met herinneringen en gevoelens.²⁰⁰ Het komt tot een evenwichtsoefening voor Hopper om zijn innerlijke te combineren met wat zich uiterlijk tot hem aandient.

Wall nam aanvankelijk foto’s uit de auto voor zijn eerste werk *Landscape Manual* (1969-70). Dit werk vertrok uit een willekeurige speurtocht waarbij hij de foto’s als basis voor narratieve teksten ging aanwenden.²⁰¹ Het wordt voor Wall als een soort flaneren beschreven waarbij de idee de gedaante krijgt van een werkelijke plaats, altijd interessanter en rijker in suggestie dan zijn initiële gedachte.²⁰² Aangezien flaneren volgens mij ook de intentie inhoudt gezien te worden, en ik sterk betwijfel of Wall hiernaar dingt, ben ik geneigd af te zien de omschrijving van de handeling als flaneren over te nemen, en kunnen we het eerder met de noemer observeren aanduiden. Lütticken ziet de flaneur als een attentieve observator, een soort voyeur, en verbindt hem met Poe’s verhalenverteller, die niets anders doet dan “de man in het publiek” observeren, iets dat in de moderne wereld niet meer kan bestaan.²⁰³ Wall en Hopper versterken deze indruk door hun weergaves van de realiteit in een vertraagd proces weer te geven, die de realiteit zelf construeert. Deze observaties van de 20^e-eeuwse flaneur hoeven niet instantaan te leiden tot een opname in het creatieproces, maar worden verwerkt en herwerkt. Walls geheugen brengt soms een plaats die hij ooit geregistreerd en vastgezet heeft, pas later in bepaalde afbeelding.²⁰⁴ Hetzelfde gebeurt bij Hopper, die rondwandelde in de buurt van zijn verblijfplaats en schetsen of olieverf maakte, of gewoon de zaken in zich opnam om het later doorheen herinneringen in verf te destilleren op doek. We zien dat herinneringen via het onderbewuste hun invloed hebben op bepaalde werken. Door het onderbewustzijn aan te spreken brengt hij ingebeeldde veranderingen teweeg die hij vertaalt in het werk.

- ONDERBEWUSTE

De aantrekkingskracht van Hoppers beelden liggen in hun herkenbaarheid die afkomstig is uit de transmutatie tot archetype door het onderbewuste, die zorgt voor het gemak interpretaties te vinden om het geheel betekenis te geven. Deze interpretaties kunnen leiden tot een anekdotische invulling, die Wagstaff in hun geldigheid afwijst, aangezien ze samenvat dat Hoppers schilderijen geen voltrokken feit in de wereld melden maar de encensering van een heringebeelde gebeurtenis in narratieve picturale termen.²⁰⁵ Wall ontleent net als Hopper veel van zijn thematiek en motieven aan de gestalten van personen, objecten en gebaren die dwalen in de nevelrijke onderbewuste regionen, datgene ontkiemd buiten de rationaliserende grijparmen van het regulerende bewustzijn. Wall gaat niet uit van vaste ideeën of concepten, maar vanuit

¹⁹⁹ O’DOHERTY B. (2004), p. 87

²⁰⁰ O’DOHERTY B. (2004), p. 87

²⁰¹ BROUGHER K. en J. WALL (1997), p. 20

²⁰² BARENTS E. ‘Typology, Luminescence, Freedom’ in: *Jeff Wall: Transparencies*, New York, 1987, p. 97), zoals geciteerd in: LAUTER R. (2001), p. 13

²⁰³ LÜTTICKEN S. (1999), p. 320

²⁰⁴ BARENTS E. in: ‘Typology, Luminescence, Freedom’ in: *Jeff Wall: Transparencies*, New York, 1987, p. 97), zoals geciteerd in: LAUTER R. (2001), p. 97

²⁰⁵ WAGSTAFF S. (2004), p. 21

gefragmenteerde herinneringen en beelden die zijn geheugen heeft geregistreerd: plaatsen, figuren, motieven uit de kunstgeschiedenis...²⁰⁶ Die eerste twee registraties van plaatsen en figuren ontspringen in de toestand van fysieke aanwezigheid in verschillende omgevingen van de werkelijkheid, in plaatsen van verblijf of ophoud. Hopper was eveneens sterk overtuigd van de verdienstelijke aspecten van het ‘veldwerk’ met zijn ontdekkingen op toevalsmatige basis, die gecontamineerd worden door eerder voorgenomen ideeën. Wall en Hopper lijken beiden door het capricieuze lot tot confrontaties geleid met bruikbare elementen, die overeenstemmen met de reeds vastgelegde contouren in het voorafgaande creatief mentaal proces, of slaan de elementen (bewust of onbewust) op in hun geheugen om ze later te gebruiken. Maar reeds bij die vastlegging - de preliminaire mentale processen die het veldwerk voorafgaan - zijn al opgedane indrukken en bedwelmende impressies aanwezig, iets wat ook Jarmusch duidelijk weet te benutten. Er bestaat dus een complexe samenhang en wederkerende dialectiek tussen realiteit en de mentale vormbepaling, waarbij de evolutie zich niet eenmalig voordoet maar meermaals, als een groeiende kristallisatie van de elementen tot werk.. Door herhaling worden de motieven samengekoppeld en geamalgameerd, zoals volgend citaat van Hopper bewijst.

“The idea had been in my mind a long time before I painted it. It was suggested by glimpses of lighted interiors seen as I walked along city streets at night, probably near the district where I live (Washington Square) although it’s no particular street or house, but is really a synthesis of many impressions.”²⁰⁷ Zoals dit citaat van Hopper bevestigt gaat het voorbereidende werk steeds uit van toevalsmatige individuele indrukken waarvan de bestanddelen hun identiteit verliezen en zich gaat vermengen met de andere gestalten. Dit inleidend proces dat deel uitmaakt van de praxis mag men onder geen beding verwaarlozen, het is een essentiële *stepping stone* voor het creatieproces, zoals het volgende citaat van Wall staft.

"I like to think that sometimes my work begins by not-photographing, that is by seeing something, by being a witness, but not photographing. (...) so I remember it and I later decide that it has the potential to be a picture, the kind of picture I want to make"²⁰⁸ Walls en Hoppers werk is geen rechtstreekse overname van de realiteit, maar de absorbtie van elementen die onbewust warden gemanipuleerd.

- CREATIE

“Mr. Pollock, the classical artist had a world to express and they did so by representing the objects in that world. Why doesn’t the modern artist do the same thing?”

H’m – the modern artist is living in a mechanical age and we have a mechanical means of representing objects in nature such as the camera and photograph. The modern artist, it seems to me, is working and expressing an inner world – in other words – expressing the energy, the motion, and other inner forces.”²⁰⁹ – Jackson Pollock

Het inspiratieproces van Wall en Hopper gaat er dus van uit dat ervaringen en gebeurtenissen van buitenaf opgeslagen worden in het geheugen en die in een volgende stap langzaam gaan amalameren via het onderbewuste creatieve systeem, in beweging gebracht en gespijsd door zijn wezenlijke verbeeldingskracht. Gaandeweg worden figuren uit de realiteit in een groter geheel geschoven als een legpuzzel, het reeds geregistreerde wordt in scène gezet om tot een zorgvuldig georchestreerd artistiek geheel te komen. (Hopper zal dit doen via vele voorbereidende schetsen, Wall via vele foto’s en zijn computerprogramma, waarover later meer.) Hoppers en Walls verschillende geobserveerde beelden gaan in elkaar op via de kracht van de verbeelding tot ze een

²⁰⁶ LAUTER R. (2001), p. 14

²⁰⁷ LEVIN G. (1984), p. 60

²⁰⁸ KIRBY T. (prod.) [televisieprogramma] (2007)

²⁰⁹ POLLOCK J. (2003), p. 584

fictief 'perfect' conglomeraat of gepast object gingen vormen, een vorm van geïndividualiseerde archetype. Een gepast voorbeeld hiervan is het tankstation dat centraal staat in Hoppers *Gas*. Dit bouwwerk is een soort fusie, een composiet opgebouwd uit bestanddelen van verscheidene tankstationmodellen die Hopper uit de werkelijkheid haalde. Hij verkende een gebied op zoek naar bruikbare modellen, wat hem uiteindelijk twaalf voorbereidende schetsen opleverde.²¹⁰ Ook voor *New York Movie* (1939, afb. 13) bestudeerde en ontleedde hij vele New Yorkse cinemazalen om individuele architecturale deeltjes en effecten te kunnen combineren en via allerlei voorbereidende schetsen te assembleren tot een finale compositie.²¹¹ Hopper definieerde een sterk onderscheid tussen *from the fact*²¹² en ingebeeld. De mate van transformatie varieerde, maar we kunnen stellen dat alle 'volwassen' olieverfschilderijen in wezen samengestelde afbeeldingen waren.²¹³

Hopper zocht constant naar motieven in de wereld die hem raakten, *visual facts* zoals hij die noemde.²¹⁴ Wanneer gevonden transformeerde hij deze, combineerde hij het met verschillende settings of details van andere motieven tot hij kwam tot een configuratie die het dichtst kwam bij de expressie van zijn innerlijke gevoelens.²¹⁵ Hierin schuilt het elementaire verschil met Wall, die geen innerlijke gevoelens wilt weergeven maar eerder symbolen die bepaalde krachten in de maatschappij en wereld vertolken. Echter doet hij dit op dezelfde manier als Hopper; via het onderbewuste dat begint te spelen tijdens zijn wandelingen. Ook al is het scannen naar te gebruiken onderdelen een bewust proces, en gebeurt de afbakening en vergelijking met de realiteit in volle bewustzijn, toch kan het belang van de processen van de onderbewuste psychische belevingswereld onmogelijk gering schat worden, ze gaat evenzeer in communicatie met de realiteit als het bewuste. De elementen kunnen dus zowel stoffelijk als onbestaande zijn. Zoals Wall zelf verklaart: "There has to be something in front of the camera, whether you've seen it or not, or something out of your imagination or something you read, heard, captured."²¹⁶ Dit alles culmineert in het geopenbaarde en concreet tastbare eindproduct, bestaande uit symbolische vormen in zijn eigenheid bruikbaar als element voor een mythologisering die een verdere uitbouw van het collectieve bewustzijn toelaat.

Wall wijst door zijn homogenisering van elementen uit de geesteswereld en fysische wereld op de waarde van entiteiten die reeds in het geheugen opgeslagen zijn, door individuele herinneringen en het collectief geheugen. De problematiek van individuele en collectieve herinneringen is al het onderwerp geweest van menig wetenschappelijk onderzoek. Assman bijvoorbeeld wijst op het feit dat herinneringen op zichzelf fragmentair en gelimiteerd zijn, en pas vorm en structuur krijgen door een narratief.²¹⁷ In ons geval kunnen we de gemodificeerde esthetiek (gecombineerd met andere zaken) beschouwen als de creatie van een narratief binnen een object dat de verschillende herinneringen vormgeeft. Bartlett wees op het feit dat het geheugen zich in wezen middels creatieve processen voortbeweegt, in tegenstelling tot de gedachte van statisch en solide, onbenaderbare vorm van geheugen.²¹⁸ De opgenomen data zijn het resultaat van een creatief proces, dat niet perfect is, waarbij in het geheugen onbewust getransformeerd wordt, en dus de gangbare analogie tussen geheugenmechanismen en de invariabele harde schijf van een computer geheel niet aan de orde is.²¹⁹ Het kunstwerk van Hopper en Wall is een product van een transitie op mentaal vlak van informatie die onvermijdelijk doorheen een mentale vervorming gaat.

²¹⁰ SOUTER G. (2007), p. 196

²¹¹ SOUTER G. (2007), p. 184

²¹² GOODRICH L. (1983), p. 109

²¹³ GOODRICH L. (1983), p. 112

²¹⁴ SCHMIEDT W. (2005), p. 46

²¹⁵ SCHMIEDT W. (2005), p. 46

²¹⁶ REISS B., (2001) p. 186

²¹⁷ VAN BRUANE, A.-L. [college] (2008)

²¹⁸ GEARY (1996), p. 19

²¹⁹ GEARY (1996), p. 19

Hopper antwoordde op vragen waar subjecten vandaan kwamen laconiek met antwoorden als “nergens” en “hierbinnen” waarbij hij op het voorhoofd tikte.²²⁰

- SIMPLIFICATIE

“I find in working, always the disturbing intrusions of elements not a part of my most interested vision, and the obliteration and replacement of that vision by the work itself as it proceeds. The struggle to prevent that decay is, I think, the common lot of all painters to whom the invention of arbitrary forms has lesser interest” - Edward Hopper

Simultaan aan het gieten van individuele en collectieve herinneringen in vooropgestelde symbolische concepten om een eigen gegeneraliseerde picturale arrangementen te produceren en zo een weerslag van zijn cerebrale wereld op te trekken, gebeurt een belangrijk proces van schiften en weglaten van incoherente elementen binnen het beeldkader. Men kan ook stellen dat de zinnebeeldige opmaak die onbelangrijke elementen weghaalt uit het panorama het karakter van de aanwezige figuren definieert.²²¹ Als we Walls en Hoppers werken bestuderen merken we de spaarzaamheid inzake het weergeven van deze symbolen, maar Wall verschilt van de Amerikaanse kunstenaar doordat de elementen die hij wel beslist te tonen, met aanzienlijke scherpte door de camera vastgelegd zijn, en zich uiterst detailrijk en duidelijk identificeerbaar presenteren aan de toeschouwer. Segal stelde ooit dat “When you get to Hopper all of a sudden you have to put on your sunglasses”²²², waarop we zouden kunnen toevoegen dat voor de werken van Wall men best een leesbril kan gebruiken. We merken dat achter de aanblik van een toevallige snapshot er een doorgedreven orde en compositie ligt, elk detail is zorgvuldig geplaatst en alle toevallige elementen zijn geweerd.²²³ Hierin schuilt een belangrijk verschil: Wall acht het noodwendig een mate van zuiverheid en accuratesse in zijn onderdelen weer te geven, waardoor de indruk gewekt wordt van het reële en toevalsmatige aan te treffen, terwijl Hopper de verdrijving van details in zijn weinige symbolen doorvoert, vermoedelijk door het gewicht van het impressionisme en zijn voorliefde voor Manet. Bijvoorbeeld zijn de geschilderde afbeeldingen van een schilderij in de picturale ruimte binnen Hoppers beeldkader vaak diffuus en moeilijk te lezen, terwijl ze ongetwijfeld een grote inbreng zouden kunnen leveren in de ontcijfering van de compositorische principes. In *Seven A.M.* (1948, afb. 13) onder andere is de onzekerheid rond de aard van de winkel deels te wijten aan de schaarste in symbolen (niet in symboliek) maar tevens aan de zuinigheid in de details waarmee ze weergegeven zijn, zoals de foto in de etalage. Hoppers economische composities ontwijken volgens Levin onnodige details en de onderwerpen suggereren slechts een subtiele symbolische inhoud.²²⁴ Levins indrukwekkende autoriteit spreidt zich stelselmatig tentoon, al ben ik van mening dat Hoppers vormen een grotere symbolische lading suggereren dan “slechts subtiel”. De weergegeven objecten lijken boekdelen te spreken over hun rol in het schilderij, over de motieven waarom Hopper ze heeft gekozen als vorm van uitwendige psychologisering. De tendens van simplificatie past eveneens in zijn voorzichtige en nederige aanpak, die de protestantse ethos van New England kan omschrijven in termen van *thriftiness* en uiterlijke beheersing van gevoelens. Hoppers schilderijen lijken door hun beantwoording aan deze eigenschappen stevig ingebed in de sfeer van New England. Sociale controle was hoog in de kleine traditionele dorpjes en moet vermoedelijk voor Hopper als verstikkend ervaren zijn geworden, als sterke tegenstander van overheidsinmenging zoals we later zullen zien..

²²⁰ GOODRICH L. (1983), p. 112

²²¹ LAUTER R. (2001), p. 15

²²² SCHMIEDT W. (2005), p. 100

²²³ BROUGHER K. en J. WALL (1997), p. 14

²²⁴ LEVIN G. (1984), p. 5

Het verschil in aanblik tussen Wall en Hopper in termen van detail leidt er hoegenaamd niet altijd toe dat verschillen in de algemene herkenbaarheid van de weergegeven tafereelen zich openbaren. We zouden kunnen stellen dat de identificatie er soms in bepaalde zin zelfs gebaat is bij het ontnemen van een ‘realistischer’ (lees: detailrijke) inkleding, aangezien het meer mogelijkheid biedt voor eigen invulling.

De reeds aangehaalde verbanning van schijnbaar toevalsmatige elementen uit de composities van beide kunstenaars brengt het picturale geheel tot een impressie van dromerigheid, inclusief het gevoel dat alles wat aanwezig is, een symbolische concentratie geniet, een onderlinge betekenis heeft, alle verbanden in de wereld van het tafereel een holistische eenheid vormen. Deze mate van correspondentie en betekenis zien we niet enkel in de objecten maar ook in de thema’s en situaties, wat zich teleologisch manifesteert in de films van Jarmusch waar toevallige gebeurtenissen en overeenkomsten sterk vooraf bepaald lijken. De mindere detaillering bij Hopper werkt dit proces in de hand, maar hetzelfde gebeurt bij Wall door de schilderkundige aanpak.

Wat is nu die symbolische interpretatie van objecten? Levin maakt op dat Hopper bij alledaagse objecten suggesties van erotiek, nabije verlies of dood aanbracht.²²⁵ De bekendste van Hopper beschrijvers voegt eraan toe dat deze zijn meest voorkomende thema’s zijn; ze belichamen liefde, eenzaamheid en dood.²²⁶ Wall deelt het thema van de eenzaamheid en de dood, maar liefde ontbreekt op directe wijze, die we zouden kunnen vervangen door maatschappelijke status. Door zijn rijkdom aan details lijkt het werk van Wall sterker ingebed in zijn tijd dan dat van Hopper, die een tijdlozere universaliteit uitstraalt, wat misschien ook deels verklarend kan zijn voor zijn algemene populariteit. Door de verwijdering van (tegenstrijdige) objecten sluipt er tevens een vorm van doelmatigheid en oriëntatie in het werk van de twee kunstenaars, te linken met de droomsituatie van onderlinge betekenis. Soms wordt, zo neemt Wells aan, door de compositorische simplificatie en de eliminatie in de ruimtes van hetgeen tegenstrijdig is aan het narratief, het lineair perspectief het belangrijkste voor de visuele retoriek van een schilderij.²²⁷ Het proces van elimineren van elementen die geen deel uitmaakten van zijn visie noemde Hopper zelf *obliteration*.²²⁸ Als we *Gas* er nogmaals bij nemen, zien we dat alle efemere details geweerd zijn, de voorkeur gegeven aan de compacte archetypes: het artificiële licht, de nacht, de weg, de brandstof, de lucht.²²⁹ Deze neiging lijkt terug te keren in elk werk van Hopper, waar een geconcentreerde hoeveelheid symbolen aanwezig zijn als bouwtenen om het narratief mee te construeren, hun overloze symboliek veroorzaakt door de deconstructie in de *obliteration* zowel in hoeveelheid als in details. Hopper en Wall lijken de realiteit te ontmantelen en opnieuw te figureren op hun manier, we krijgen de indruk dat niks aan het toeval overgelaten lijkt, dat alles minutieus gepland is, vooraf gemarkeerd, alle weergegeven elementen zijn als rekwisieten op een set. Dit gebeurt ook bij Wall, maar onder een stevigere verhulling, zijn composities geven op het eerste zicht de suggestie wel overbodige zaken te tonen, zoals bijvoorbeeld afval of vuil, maar in werkelijkheid is alles even vooraf bedacht als Hopper, is het even afgepast. Doordat alles in de schilderijen en foto’s een product van een doelbewuste en nauwgezette keuze is, en deze dan nog gereduceerd zijn tot het essentiële, valt er veel informatie te halen uit de werken. De keuze van onderwerpen, zo draagt Levin aan, onthult veel over Hoppers persoonlijkheid en smaak, en daarenboven ook over het cultureel klimaat van zijn tijd.²³⁰ Door het samenvoegen en weglaten, het bewerken en in verband brengen van herinnerde elementen als methodisch instrument, vindt er een vervorming van topografische en figuratieve segmenten plaats tot visuele hyperbolen. Deze richtte zich bij Hopper waarschijnlijk op een esthetisering van zijn modellen en bij Wall op

²²⁵ LEVIN G. (1984), p. 52

²²⁶ LEVIN G. (1984), p. 66

²²⁷ WELLS W. (2007), p. 36

²²⁸ WELLS W. (2007), p. 172

²²⁹ WELLS W. (2007), p. 219

²³⁰ LEVIN G. (1985), p. 5

een accentuering van de twijfelachtige en dubbelzinnige eigenschappen die de maatschappij eigen is.

De strategie van Wall schuilt erin het individuele geheugen te beïnvloeden door de beelden van het collectieve geheugen bij de kijker in gedachten te brengen, de lichaamstaal in archetypische gedragsmodi.²³¹ Hopper baseerde zich volgens mij niet bewust op een dergelijke strategie, maar we zien in zijn werk(wijze) ook het gebruik van het collectief geheugen, de archetypes die hij terugvond in zijn omgeving. Hij bracht een geheel aan ‘authentieke’ beelden van plaatsen, interieurs, gebaren... in translatie die in de contemporaine Verenigde Staten vrijwillig of gedwongen in aanraking kwamen met de overgang naar een meer gedecoreerde en gecompliceerde maatschappij, waar vooruitgang hand in hand scheen te gaan met deficiëntie. Hopper zette gewild de mechanismen, de scharnieren van zijn tijd in de verf opdat de herinneringen eraan later niet zou teloorgaan, doorheen een toeëigening in de vorm van een actieve op- of overname van gevonden onderdelen en de verwerking op doek, die zijn innerlijke levenswereld weerspiegelden. Deze onderdelen zouden doorheen de jaren weinig visuele actualisatie doormaken; het is tekenend dat Hopper in zijn latere levensjaren nog steeds de figuren en omgevingen vormgaf zoals ze er vroeger uitzagen, als een onveranderd theaterdecor, bleef hij vasthouden aan zijn dromerige en romantische invulling. Zoals Schmiedt opmerkt draagt Hoppers werk een tijdloosheid uit, ook al lijkt het alsof het vastzit in de jaren 1920-1930.²³²

Wall bespeelt virtuoos dezelfde registers in zijn scenische scheppingen als Hopper. De “hint naar specificiteit gecombineerd met een simultane, niet veronachtzaambare universaliteit, maar ook de synthese van buiten- en binnenwereld”, zoals Lauter het adequaat onder woorden brengt.²³³ Dit heeft hij gemeen met Hopper; al leidt de relatie tot het specifieke niet tot overstijgen zoals bij Hopper maar eerder een gebruik, (i.t.t. tot het exploiteren van het specifieke door Tuymans). Hoppers werk aspireert allesbehalve een exacte replica van anekdotische entiteiten te zijn (zoals soms bij Wall het geval is) maar wordt doelbewust vervormd door de deformerende werking van het geheugen. Hopper koesterde hierbij het verlangen om een vorm van plausibiliteit te bereiken, door ons een minimum aan nodige informatie aan te bieden, te suggereren als een scène die uiteindelijk kan gebeuren: een geschilderde manifestatie van Goethe’s “reproductie van de wereld die mij omringt doorheen de wereld die in mij zit”.²³⁴

- BEWERKING

In het productieproces van Wall worden de uitgekozen figuren en scènes individueel gefotografeerd in verschillende shots, en nadien geassembleerd via fotografische of digitale methodes.²³⁵ De duur van Walls creatieproces wordt ook verlengd tot die van een schilder, hij blijft foto's nemen tot hij bij het juiste beeld belandt. Door de gecombineerde aard van Walls procédé, het inbrengen van de schilderkunst in de fotografie, treedt er een modus van vertraging op in de momentopname die geassocieerd wordt met de fotografie. Volgens hoogleraar psychologie Douwe Draaisma zet de fotografie de tijd stil en bieden foto's (die hij analoog aan schrift als externe geheugens beschouwt) een mechanische, exacte weergave van hoe iemand er op dat moment uitzag, terwijl de schilderkunst het gezicht tot leven brengt, waardoor laatstgenoemde gemakkelijker herinneringen losmaakt dan een foto, evenals films die ook een indringender effect hebben.²³⁶ Dit citaat van Draaisma brengt ons tot de reflectie hoe de twee disciplines van beide kunstenaars kenmerken overnemen van elkaar. Hopper lijkt zijn taferelen te bevriezen alsof het door een foto is vastgelegd en door de lens is ingekapseld, en negeert de

²³¹ LAUTER R. (2001), p. 15

²³² SCHMIEDT W. (2005) 11

²³³ LAUTER R (2001), p. 15

²³⁴ WAGSTAFF S. (2004), p. 21

²³⁵ LAUTER R. (2001), p. 17

²³⁶ VERBEKEN P. (2008), pp. 154-155

eigenschap van de schilderkunst die gezichten tot leven brengt, Hoppers gezichten lijken ondoorzichtig en verstrakt, als schermen. De beschrijving die Draaisma biedt over de aard van het schilderij kunnen we boekstaven onder de noemer van ‘polyfocaliteit’, wat we zullen behandelen bij Tuymans. (We kunnen al vermelden dat Tuymans de polyfocaliteit ook zal miskennen door het fotografische karakter van zijn werken.) Verder stelt Draaisma dat bij het schilderen ook een illusie van het onmiddellijke aanwezig is, die het tevens mogelijk maakt om dingen, die in de realiteit nooit zouden kunnen samengaan, weer te geven.²³⁷ Dit is een gegeven waar klassieke fotografie nooit volledig capabel toe was, tot computermontage die grens ophief. We kunnen hierbij opmerken dat fotocollage wel bestond voor de intrede van de computer om delen samen te brengen, maar nog niet om gefantaseerde creaties te brengen. De effecten en modificaties waar Wall over beschikt lijken overeen te komen met Hoppers technieken zoals behandeld in het tankstation in *Gas*. We kunnen ons niet van de idee ontdoen dat de denkbeeldige vormingsmogelijkheden, waarvan het tot pure registratie beperkte medium fotografie een overgroot deel van zijn bestaan was van gespeend, met de doorbraak van de computer (en de bijhorende steeds verbeterende beeldverwerkingprogramma’s) mogelijk maakte de schilderkunst op dat vlak ingrijpend bij te benen. Een illustratie hiervan vinden we in fantastische taferelen als *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)* (1992) of *Vampires on a Picnic* of het dubbelportret dat hij maakte van zichzelf, een referentie naar de schilderkunst en het ambivalente karakter van zijn oeuvre. De grens tussen realiteit en imaginatie vloeit voort in elkaar, vervalt en assimileert elkaar, gebeurtenissen die weergegeven zijn kunnen niet getraceerd worden, geïdentificeerd als vals of authentiek. Beiden hebben elkaar nodig en manifesteren zich in de afbeeldingen van beide kunstenaars als een mengsel, waarbij ze tegelijk plausibel en ondoenlijk blijken. Door de elektronische beeldmanipulatie zijn de picturale werelden van Wall onmogelijk te decoderen via lineaire interpretaties.²³⁸ Eveneens is dit bij Hopper het geval, wat een duidelijke consequentie is van het putten uit het onbewuste, wat we ook zien gebeuren in surrealistische stromingen, die geducht zijn de werkelijkheid moedwillig te ontregelen.

Naast de eigen gepercipieerde en gefotografeerde elementen uit de dagelijkse realiteit puurt Wall zoals eerder vermeld ook inspiratie uit het domein van de kunstgeschiedenis. Wall citeert hierbij niet op gratuite wijze maar legt uitgekende parafrasen aan de dag. Zo is *Picture for Women* (1979, afb. 15) gebaseerd op Manets *A Bar at the Folies-Bergère* (1882). Ook Hopper lijkt de invloed van dit schilderij ondergaan te hebben, zo doet de *usherette* van *New York Movie* Hobbs denken aan Manets barvrouw, allebei vervreemd van een wereld van valse rijkdom die ze bedienen, een ideologische gedachte.²³⁹ Ook het spiegelmotief en de vrouwfiguur van *Automat* (1927, afb. 16) refereert naar het schilderij. Het werk van Manet problematiseert de uiterlijke en psychologische relatie tussen weergever en het weergegevene en ontwricht de illusie van werkelijkheid door het feit dat de kunstenaar op indirecte wijze onderwerp wordt. We zien Manet en Wall verschijnen, wat implicaties teweegbrengt op het vlak van kunstenaar als kijker, als observator, en ook voor het publiek, dat zich bewust wordt van de letterlijke identificatie met de gereflecteerde kunstenaar en zijn gezichtspunt. We kunnen deze twee werken vergelijken met Tuymans’ *Mirror I* (2005) waarbij de spiegel obscuur is geworden, onreflecterend, de schilderkunstige representatie lijkt defect en verloren. Bij Hopper hebben we bij *Automat* niet te maken met een spiegel maar vensterglas, dat door de samenvoeging van duisternis buiten en het licht binnen, beperkte reflecterende kwaliteiten heeft gekregen, enkel de lichten en delen van het plafond verschijnen emfatisch gespiegeld op het venstervlak. Het maakt de indruk van een tunnel, brengt een zeker metrum en ritme in het schilderij, de illusie van een voorwaartse beweging, doet denken aan

²³⁷ WALL J. (1996), p. 134

²³⁸ LAUTER R. (2001), p. 18

²³⁹ HOBBS, (in: Edward Hopper, New York, Harry N. Abrams, 1987 p. 111), zoals geciteerd in: WELLS (2007), p. 111

straatlampen in een bewegende auto. Hopper maakt een allusie op Manet, maar zijn aliënatie is verder doorgedreven dan laatstgenoemde; maar ondanks de zwaarmoedigheid en uitzichtloosheid die het werk net als vele andere oproept, was Hopper volgens O'Doherty zelf niet depressief (in tegenstelling tot wat bepaalde mensen die hem nooit ontmoet hadden beweerden).²⁴⁰ Zouden er politieke factoren meespelen in het werk?

2. BREUKLIJNEN: POLITIEK

“There was little to tell about it. It was entirely improvised from memories of glimpses into rooms seen from the streets in the East Side in my walks in that part of the city. No implication was intended with any ideology concerning the poor and oppressed. The interior itself was my main interest – simply a piece of New York, the city that interests me so much,”²⁴¹ getuigt de Amerikaanse kunstenaar in een brief aan Marian Ragan van 10 februari 1956.

Het lijkt zinvol om even stil te staan bij de sociaal-politieke dimensies in de werken die we behandelen. Waar Wall (en Tuymans) via hun afbeeldingen op een quasi onverhulde wijze maatschappelijke thema's en gebeurtenissen aan de kaak stellen, gebeurt bij Hopper de kritiek die hij wil uiten eerder onderhuids en indirect. Het citaat van Hopper zou doen vermoeden dat enige kritische expressie ten opzichte van de bestaande maatschappelijk orde in Hoppers werk onbestaande zou zijn, maar impliciet zijn toch sporen van commentaar aan te treffen in zijn oeuvre. Op geraffineerde wijze levert het beeld dat hij schetst - en wellicht belangrijker het beeld dat hij beslist om niet te schetsen - een inzage in zijn politiek en sociaal wereldbeeld, dat we behoedzaam kunnen koppelen aan zijn electorale voorkeur naar republikeins conservatisme. Het is bijvoorbeeld bekend dat Hopper bitter weinig sympathie kon opbrengen voor Franklin D. Roosevelt en zijn voor tegenstanders als 'socialistisch' bestempeld beleid om een doeltreffend antwoord te bieden op de Grote Depressie.²⁴² Het werk *August in the City* (1945) is volgens Wells te beschouwen als een gemaskeerd sarcastisch en misantropisch commentaar op de dood van de president en de gevoelens van rouw die dit losmaakte in het land.²⁴³ Hopper keek neer op de beslissingen van de overheid tot economisch herstel en sociale bescherming, en beschouwde het New Deal als weggegooid geld.²⁴⁴ Voor zover ik kan bepalen denk ik niet dat Hoppers antipathie jegens “King Franklin” te maken heeft met het gegeven dat hij op financieel vlak geen last ondervond van de Grote Depressie. Hoppers aversie moet gekaderd worden in zijn vijandschap tegenover begrenzende gouvernementele maatregelen en de veroordelingen van kerken en belangengroepen.²⁴⁵ Bepaalde schilderijen alluderen hierop, door de weergave van mogelijke morele transgressie, zoals *Bootleggers* (1925) en *Girlie Show* (1941, afb. 17), zoals we later zullen zien. De verstilde atmosfeer in zijn werk wekt het paranoïde gevoel van samenzweringen en confidenties op, zoals bijvoorbeeld in *Conference at Night* (1949, afb. 18), die doet denken aan de kortverhalen van Raymond Chandler. Deze dimensie wordt versterkt door de intense schaduwwerking, een reminiscentie van film noir, een genre waarin zich een sterke polarisatie aftekent tussen goed en kwaad, waarheid en leugen, en zijn weerklank vindt in de schaduwbeelden. Hopper en Walls werken baden in de sfeer van latente misdaad, corruptie, instabiliteit, cynisme en erotiek eigen aan de film noir.

Een ander gebied uit dit filmgenre, waar Hoppers iconografie eveneens inzage toe biedt, zijn genderrelaties. Doorheen de Grote Depressie, kwamen vrouwelijke aspiraties en frustraties op het vlak van gelijkheid tot de oppervlakte, wat waarschijnlijk een conservatieve geest als Hopper

²⁴⁰ O'DOHERTY B. (2004), p. 85

²⁴¹ SOUTER G. (2007), p. 180

²⁴² SOUTER G. (2007), p. 180

²⁴³ WELLS W. (2007), p. 113

²⁴⁴ WELLS W. (2007), p. 113

²⁴⁵ WELLS W. (2007), p. 206

danig moet hebben geïrriteerd.²⁴⁶ In de film noir treden zelfstandige vrouwen op de voorgrond die veelvuldig als bedreigend ervaren werden en die hun weergave op het scherm vaak beperkt zagen tot een vertolking als femme fatale. Als we de historische context in beschouwing nemen kunnen we deze perceptie verbinden aan de groeiende zelfstandigheid van vrouwen tijdens de Tweede Wereldoorlog.

Hoppers tegenzin om zijn picturale wereld te actualiseren, de preferentie om zijn figuratie steeds in dezelfde periode te vertoeven zou het ons mogelijk kunnen maken de link te leggen naar zijn politiek standpunt. De absentie van wolkenkrabbers, onzichtbare sporen van kosmopolitisch lawaai, geen massa's die tot uiting komen, amper etnische diversiteit, kunnen allen als veelzeggend ondervonden worden. Wat we wel consistent te observeren krijgen zijn de merendeels uniforme leden van de *white middle class* die zijn geboorteplaats bevolkten. In zijn vroege Parijse periode maakte hij wel karikaturen in waterverf van de lagere klassen van de Franse samenleving²⁴⁷ maar het blijft voor mij een hiaat vanuit welke motivatie hij dit onderwerp koos. Dit kan naar ik meen bedoeld zijn om enig commentaar te verstrekken maar evenzeer louter uit esthetische overwegingen gebeurd zijn.

Ondanks de ietwat artificiële esthetiek en portrettering van de wereld door de fixering in een vast tijds kader en sociale omgeving verbloemt Hopper de problemen die de deze sociale stratus treft niet, de moeilijkheid op het gebied van communicatie, economie... worden niet geschuwd. Stiles stelt dat Hoppers afbeeldingen inhaakten op de grijze jaren die volgden op de crash van Wall Street, waarbij menselijke existentiële berusting de beelden van die periode domineert en het stoïcijnse, onbuigzame, afgemeten oog van Hopper doordrenkt.²⁴⁸ Als we dit vergelijken met Wall blijft de politieke boodschap die Hopper in zijn werk stopte beperkt, aangezien de Canadees zich aan een duidelijk profilering waagt op een veel breder terrein van het sociaal-kritische. Wanneer we bijvoorbeeld *Office Hallway, Spring St., Los Angeles* (1997) observeren, merken we op het eerste zicht een doordeweeks banaal tafereel op, tot men de zaken waarneemt die de foto onderscheiden van een simpele snapshot: het artificiële centraal perspectief (in het echte leven bijna nooit ingenomen), de spanning tussen voor- en achtergrond door de lichtwerking en de symmetrie van de figuur.²⁴⁹ Deze oorspronkelijk schildertechnische technieken worden uitstekend gecamoufleerd onder de sluier van de foto, waardoor Wall het alledaagse gebruikt als vermomming. Hopper onderkende eveneens de soms vervreemdende werkingen die een bepaald perspectief kon opwekken, zoals in *Approaching a City* en *Gas*, waarbij het lineair perspectief ons niet automatisch naar de illusie van 3^e dimensie brengt maar tot een gebied van duisternis en geïmpliceerde angst.²⁵⁰ Vaak manipuleert Hopper ook nog eens deze verhoudingen en perspectief, om dit gevoel van onraad te versterken, zodat de illusie van werkelijkheid bewust wordt verstoord. Het lijkt een vorm van in vraag stellen, het verduidelijken van de status als irreële creatie met onwerkelijk karakter. Zo wijst Souter erop dat er in *Seven AM* iets mis lijkt met de muur waarop de klok is opgehangen.²⁵¹ Ook is bij het huis van *High Noon* (1949, afb. 19) lijkt de 2^e verdieping te klein in vergelijking met de vrouw, zo stelt hij verder²⁵², maar dit kan misschien een soort zolder zijn, of het huis kan bestaan uit een grote kamer. De stoelen, de kom, schaduwenanarchie in het eetcafé van *Sunlight in a Cafeteria* (1958, afb. 20) zijn voor Wells onnatuurlijk.²⁵³

Wall creëert met zijn transparant *Office Hallway, Spring St., Los Angeles* een commentaar op de fotografische snapshot, op dezelfde manier als Hopper een commentaar levert op de

²⁴⁶ WELLS W. (2007), p. 131

²⁴⁷ SOUTER G. (2007), p. 26

²⁴⁸ STILES K. (1997), p. 71

²⁴⁹ LAUTER R. (2001), p. 36

²⁵⁰ WELLS W. (2007), p. 36

²⁵¹ SOUTER G. (2007), p. 221

²⁵² SOUTER G. (2007), p. 222

²⁵³ WELLS W. (2007), p. 122

schilderkunst; door zijn gedwongen aard, door het doordrijven van het stereotiepe en de doordrukte encenering die het geheel de aanblik verstrekken van een still uit een film. Over *Office Hallway* wijdt Wall uit: “(...) a little bit of film noir feeling, which I want, because I think it’s a historical sense, the image. And it means something about this particular city, and the characters who were in those films are almost archetypal. (...) an almost secret feeling, that you never really know what’s going on inside each office.”²⁵⁴ Wall legt de connectie met de film noir en het belang van Los Angeles voor film, waardoor de beeldtaal en inhoud van de foto tevens een duidelijke referentie wordt naar het artificiële cinematografische bedenksel. Door de plaats te vermelden wordt de filmische invloed in Walls werk bewust blootgelegd, hij wil dat de kijker zich bewust is van het kunstmatige aan de afbeelding.

Door de focus op een binnenruimte en op de bewuste afwezigheid van afleidende details concentreert onze blik zich op de mannelijke figuur, op zijn handelingen en als consequentie zijn levensverhaal.²⁵⁵ Belangrijk te beseffen bij deze eigenschappen in foto’s is dat de omgevingsfeer gaat dienen om de weergegeven persoon te definiëren,²⁵⁶ door de schaarsheid aan informatie die we ondervinden, door de gebrek aan veelzeggende objecten of personen die het narratief kunnen dicteren. Walls referentie naar Hollywood en de film noir schuilt eveneens in de context van de detective en de *whodunnit*, waar de kijker samen met de fictieve speurder (in dit geval de cameralens) op zoek moet gaan naar *clues* om het raadsel op te lossen. Dezelfde speurtocht zien we bij Hopper voorvallen, in de zoektocht naar antwoorden op de vragen die de ongedefinieerde identiteiten genereren, waarbij de deuren lijken te wijzen op de vele gegevens die nog onbekend zijn en waarschijnlijk zullen blijven. We krijgen door het zoeken als het ware een spiegel voor ons gebracht; de toeschouwer zit evenzeer als de weergegeven personen vast in een stadium van reflectie en overdenken waarin we de figuren aantreffen, weliswaar met de ‘fictieve’ figuur als aanleiding, katalysator van onze eigen mentale werkzaamheden. We kunnen opgezadeld met de onvermijdelijke taak te graven naar het verhaal, het begin, het einde, de moraal, omdat kennis van het narratief en verklaringen in onze dagelijkse beeldcultuur meer dan ooit zo alom vertegenwoordigd en voor handen zijn. In zekere zin heeft het huidige informatietijdperk met instantane informatieverwerving (toegankelijk via het internet) over vrijwel alles, de frustratie rond de gesloten schilderijen en de onwetendheid die daaruit voortvloeit vergroot. Hierdoor tergt het ons als we opmerken niet meer te weten kunnen komen over Hoppers en Walls figuren, hun ware gezicht achter de onduidelijke maskers en de mogelijke dekmantels, de motivaties en verlangens die hen naar de plek hebben gebracht waar wij ze schijnbaar toevallig aantreffen. Door het gebrek aan informatie worden we zoals Lauter eerder aangaf gedwongen de omgeving aan te wenden om inkijk te krijgen in de situatie. Het was de bedoeling van Hopper, doorheen zijn werk geworteld in archetypes, om ons eigen interpretatievermogen aan te spreken, onderdeel te worden van het schilderij, en de componenten waarmee we het te fabriceren verhaal in ons geheugen hun oorsprong laten vinden. Al is waakzaamheid geboden voor de al te eenvoudige (letterlijke) interpretaties van de figuren op basis van simpele vergelijkingen en oppervlakkige gelijkvormigheid zijn verraderlijk. Zelfs veel teksten over Hopper vervallen voor Wagstaff in de verkeerde lezing van schilderijen door het bieden van reducties op basis van letterlijke of anekdotische interpretaties van de emotionele staat van zijn figuren of van de kunstenaar zelf.²⁵⁷ “In spite of his [Hoppers] restraint, however, he achieves such a complete verity that you can read into his interpretations of houses and conceptions of New York life any human implications you wish; (...)” valt Charles Burchfield, Hoppers collega, op.²⁵⁸ Hij raakt met dit citaat een belangrijk aspect in het oeuvre van Edward Hopper dat we ook aantreffen bij Wall; de weergave van de mogelijke waarheid. Doch heeft Burchfield het voor mij aan het verkeerde eind als hij stelt

²⁵⁴ OEY (reg.) [tv-programma] (1999)

²⁵⁵ LAUTER R. (2001), p. 36

²⁵⁶ LAUTER R. (2001), p. 36

²⁵⁷ WAGSTAFF S. (2004), p. 14

²⁵⁸ SCHMIEDT W. (2005), p. 10

dat dit “in spite” van Hoppers terughoudendheid zich openbaart. Het is immers doorheen het spaarzame en beheerste, de neutraliserende ‘essentialisering’, dat de waarheid en de algemene betekenis zich ontplooit voor de kijker. De obliteration die Hopper doorvoert kunnen we linken aan Jarmusch’ precieze uitweiding over de verdiensten van het reduceren. (Tekst 1 in de Appendix). Ook Wall voert een essentialisering uit waardoor onder de indruk van een snapshot er een even geënceneerde strategie rust als de schilderkundige constructies van Hopper. Ook Walls afbeeldingen zorgen voor een snelle reflex bij het publiek om een persoonlijke interpretatie van de scène in kwestie op basis van eigen autobiografische elementen aan te lengen en met psychologische projectie te synthetiseren. O’Doherty benoemt deze afbeeldingen als *master-images*; iconische werken die onmiddellijk de gedeelde waarden in een opvallende wijze tonen, een term die hij ontleent aan Novakin.²⁵⁹ O’Doherty ontzenuwt de interpretatie van sommige auteurs en observators die in Hoppers werk de verschijning van grootstedelijke vervreemding zien terwijl het oeuvre van de schilder onmiskenbaar het onderzoeken is van de innerlijke ruimte.²⁶⁰

“To put this character who wouldn’t normally appear in this context in [sic], seems to be an interesting way of registering change,”²⁶¹ vertelt Wall ons verder over *Office Hallway*. In vergelijking met Hopper lijkt Wall ons minder strobreed in de weg te leggen in onze queeste naar verduidelijking, door een toenemende materialisatie van detaillering en een grotere diversiteit in de weergegeven figuren en objecten die gemakkelijker aanleiding geven tot de creatie van betekenis. Is het kunstmatige karakter dat tevoorschijn treedt onder de schijn van realiteit bij een grondigere bestudering van de foto een kritisch commentaar op de moeizaamheid of zelfs virtualiteit van niet-staatsburgers om sociale mobiliteit te bereiken in de hedendaagse V.S.? Of is het uitsluitend een letterlijke herinnering, waarbij Wall terugkeert naar een zelf meegemaakte ervaring? Of misschien beide, zoals hij deed voor *Mimic* (1982)? We vermoeden alleszins het eerstgenoemde, daar Wall volgens Lauter in zijn werk de onderdrukte mensen in de lagere klassen een plaats geeft en terug hun waardigheid verleent.²⁶² Hij plaatst vraagtekens bij de Amerikaanse Droom, een thema dat ook bij Jarmusch en Hopper een prominente plaats inneemt, al ligt de klemtoon bij Wall op het economische, terwijl ik de indruk heb dat bij de twee anderen de klemtoon vooral op sociale interacties en de culturele sfeer te vinden is.

Zo werden de inwoners van New York in de vroege 20^e eeuw geconfronteerd met enkele urgente sociale moeilijkheden. De leefomstandigheden waren in bepaalde gebieden zoals de Lower East Side²⁶³ als dichtste punt bij Ellis Island, de poort tot de V.S. voor toenmalige immigranten, ronduit erbarmelijk als gevolg van overbevolking en uitbuiting waaraan voornamelijk de nieuwe inwoners slachtoffer van werden.²⁶⁴ Hopper heeft deze problemen van deze stratificatielaag nooit weergegeven, nooit aangegrepen als uitdrukking van zijn gevoelens. In tegenstelling tot bijvoorbeeld de stadsrealist Sloan van de Ash Can School, die wel de focus op de grauwe lagere helft van de stadspopulatie plaatste.²⁶⁵ Anderzijds pleit het biografische feit dat Hoppers vader werkzaam was op het gebied van handel, een kruidenierszaak opende maar faalde enig groot succes te bereiken,²⁶⁶ wat misschien een effect had op de jonge Hopper, en mogelijk leeft dit thema verder in bepaalde werken die een impliciet een economische ondertoon declameren als *Early Sunday Morning*, *Sunday* of *Seven AM* waar de winkelpuien een verlaten, duistere en lege indruk maken. Dit zou kunnen indiceren dat Hopper wel degelijk kritische tonen uitte m.b.t. het economische, maar Hopper was stoïcijns van inborst en bezat een wereldbeeld waarbij hij de

²⁵⁹ O’DOHERTY B. (2004), p. 83

²⁶⁰ O’DOHERTY B. (2004), p. 88

²⁶¹ OEY A. [documentaire] (1999)

²⁶² LAUTER R. (2001), p. 37

²⁶³ Het gebied waar Jarmusch later zijn zich zou gaan vestigen.

²⁶⁴ VERLUYS K. [college American Culture] (2008)

²⁶⁵ SOUTER G. (2007), p. 40

²⁶⁶ SOUTER G. (2007), p. 13

entiteiten in de wereld er niet toe in staat achtte veel te veranderen,²⁶⁷ dus blijft het onzeker of enig tafereel tot stand kwam om problemen aan te kaarten in de hoop op verbetering.

Walls *Milk* (1984, afb. 21) is dan weer wel een werk dat geen bedekking tolereert omtrent zijn duidelijk economische en sociaal-kritische inhoud via de zeer gespannen en driftige weergave van iemand die uit zijn eenzaamheid treedt en de publieke ruimte binnenstapt om daar uitdrukking te geven aan zijn sociale non-acceptatie.²⁶⁸ *Milk* (1984) dankt zijn ontstaan aan Walls observatie van een roepende man voorzien van een melkkarton in een papieren zak waar hij in de reconstructie bepaalde zaken aan veranderde, en hierdoor het subject iets veranderde.²⁶⁹ Net als Wall ziet Hopper zaken in het dagelijkse leven die hij dan gemodificeerd herhaalt en laat opdraven als symbolen, maakt een persoonlijke en private reconstructie van de wereld, in mentale vorm voor Hopper en werkelijk voor Wall. De doorslag van geweld in het oeuvre van Wall ontwikkelt zich doorheen geladen situaties waarin meer kwetsbare groepen als vrouwen (*The Destroyed Room*) of kansarme personen (*Milk, Bad Goods* (1985)) het slachtoffer dreigen te worden. Het valt moeilijk om in Hoppers een vorm van werk geweld te onderkennen, maar toch kunnen we net als in de werken van Wall situaties interpreteren waarin geweld, al dan niet tegen vrouwen zou kunnen volgen (*Summer Evening* (1947)) of heeft plaatsgevonden (*Summer Interior* (1909)). Als we het vergelijken met Tuymans zien we dat zijn geweld vooral schuilt in de onthechting en onverschilligheid.

De bevroren beweging in *Milk* geeft de hulpeloosheid weer inherent aan de confrontatie met de eeuwige stilstand van armoede en marginalisatie, waardoor de continuïteit van de onwrikbare existentiële en sociale problemen (zoals geweld of repressie) niet veranderd lijkt te kunnen worden.²⁷⁰ Het lijkt interessant in dit sociaalkritisch kader te vermelden dat Walls *Milk* model stond voor een stencil in Zurich (Bijlage 2), wat we kunnen linken aan het visie van Michel Bassand over graffiti, waarvan het aanbrengen en de aanwezigheid ervan voor hem een daad is van symbolische inbezitneming tegen een overheidsbeleid dat, analoog aan Walls boodschap in *Milk* uiteindelijk wel als machtige de toeëigening zal tenietdoen.²⁷¹ We kunnen deze graffitikunst ook interpreteren als de Certeau's vormen van ongestructureerde en pragmatische 'verkondiging' waarmee de alledaagse persoon de neutrale stad zin kan geven, als tersluikse tactiek van de stemlozen die monddood zijn gemaakt in de maatschappij.²⁷² Deze interpretatie sluit naadloos aan bij de bedoeling die achter *Milk* staat, de uitdrukking van een groep verstoken van macht, geïsoleerd door de machtigen, waardoor er een vorm van reïficatie optreedt; het werk dat Wall destilleerde uit de realiteit wordt op zijn beurt gebruikt om terug realiteit te worden en dezelfde boodschap te leveren als de man die model stond voor Milk. Wanneer we 'Tonkins' classificatie van de verschillende functies van stedelijke graffiti erop nahouden is het moeilijk te bepalen wat de stencil-kopie van *Milk* is: politieke reactie (aankaarten van sociale wantoestand), demarcatie van een persoonlijke aanwezigheid (de afbeelding schreeuw tot aandacht), of gewoon kunstvorm (artistieke expressie)?²⁷³ Ik vermoed dat het antwoord in een combinatie van de drie ligt. Het lijkt ook interessant de link te leggen tussen stencilkunst en graffiti, waarbij stencils eerder aansluiten bij eigenschappen van Walls fotografie zoals de mogelijkheid tot meerdere reproducties. Of de persoon bewust voor de stencil gekozen heeft omdat ze meer gelijkens bezit met het werk van Wall is onduidelijk op te maken. In Walls werk zelf worden we soms geconfronteerd met deze vorm van toeëigening o.a. de graffiti in *Dawn* (2001).

²⁶⁷ O'DOHERTY B. (2004), p. 85

²⁶⁸ LAUTER R. (2001), pp. 90-91

²⁶⁹ LAUTER R. (2001), p. 90

²⁷⁰ LAUTER R. (2001), p. 91

²⁷¹ BASSAND M., *Urbanization: Appropriation of space and culture*, New York, 1990, zoals geciteerd in: FRIJHOFF W. (1997), p. 103

²⁷² DE CERTEAU M., *L'invention du quotidien*, Parijs 1980, zoals geciteerd in : FRIJHOF W. (1997), p. 112-

116

²⁷³ TONKINS F. (2005), p. 140-142

Door een alledaagse scène uit zijn tijds kader te lichten plaatst Wall de situatie in een context van tijdloosheid en vat hij een steeds herhalend menselijk fenomeen.²⁷⁴ Hoppers werk lijkt dezelfde existentiële problematiek toegedaan, waarbij een momentopname noties van een eeuwigdurende cyclus impliceert of eerder een verstikkende stilstand. Verschillend van Hopper zorgt het gevoel van dynamische activiteit die te gelde gemaakt wordt in *Milk* ervoor dat verschillende volgende beelden verwacht worden in het inbeeldingsproces, in tegenstelling tot Hopper die in zijn taferelen de indruk schept dat het gekozen moment zelf wel eens eindeloos zou kunnen zijn, als een soort onwrikbaar immobiel tijdsvacuüm, alsof bevroren in tijd. De personen en objecten in Hoppers werk lijken al een hele tijd zich in dezelfde positie te hebben bevonden, en het lijkt weinig waarschijnlijk dat er snel verandering in de statische taferelen zal komen. Ook de consistentie doorheen Hoppers oeuvre kunnen we eraan vasthechten, de duidelijke lijn die men kan trekken qua inhoud en stijl die refereert naar een identiteit van ongewijzigdheid doorheen verschillende scènes. Het is de vraag of het opgevat is als een organisch verloop of eerder een doelbewuste beweging. Het volgende citaat laat zien dat het vanzelfsprekend en spontaan leek voor Hopper dat zijn oeuvre dergelijke graad van consistentie uitstraalt. “In every artist’s development, the germ of the later work is always found in the earlier. The nucleus around which the artist’s intellect builds his work is himself, the central ego, personality, or whatever it may be called, and this changes little from birth to death. What he was once, he always is, with slight modifications. Changing fashions in methods or subject matter alter him little or not at all.”²⁷⁵ De statische beelden van Hopper en Walls dynamischere aspecten lijken te refereren naar hun politieke inbedding. Afgezien van de afwezigheid van expliciet en complex sociaal commentaar bij Hopper zien we in zijn oeuvre overeenkomsten opduiken met de afbeelding *Office Hallway*.

3. RUIMTE

*“The look of an asphalt road as it lies in the broiling sun at noon, cars and locomotives lying in godforsaken railway yards, the steaming summer rain that can fill us with such hopeless boredom, the bland concrete walls and steel construction of modern industry, mid-summer streets with the acid green of close cut lawns, the dusty fords and gilded movies, all the sweltering tawdry life of the American small town, and behind it all, the sad desolation of our suburban landscape. He derives stimulus from these, that others flee from a pass with indifference.”*²⁷⁶ – Edward Hopper

Dit lyrisch citaat van Edward Hopper over de iconografie van zijn ambtgenoot Burchfield kan eveneens op Hoppers werken toegepast worden, daar de intense en affirmerende relatie die hij beschrijft hij ook zelfonderhield met zijn omgeving. Hij was een rabiante en nauwlettend observator van de Amerikaanse ruimtelijke arrangementen die hij incorporeerde ze om uitdrukking te geven aan innerlijke sentimenten. De teneur van de tekst, die wijst op de toenmalig weinig courante subjecten, vinden we ook terug bij de schrijver van de tekst. De gecreëerde ruimtes getuigen van de afzondering en verlatenheid waarover hij spreekt, zowel op het platteland als de stedelijke omgeving.

Een niet te veronachtzamen feit is dat de vormen waarop de menselijke figuren weergegeven worden in Hoppers werk geen variatie lijken te ondergaan in de verschillende ruimtes, in tegenstelling tot Wall, wiens differentiatie in landschap een verandering van voorstellingswijze in de figurale subjecten typeert. In zijn buitenscènes is de aanwezigheid van mensen beperkt tot een rol als rekwisiet, terwijl ze in de binnenscènes als volwaardige personages en leidende acteurs

²⁷⁴ LAUTER R. (2001), p. 91

²⁷⁵ GOODRICH L. (1983), p. 18

²⁷⁶ HOPPER E., ‘Charles Burchfield: American’, (in: *The Arts*, vol. 14, nr. 1, (juli 1928), pp 6-7), zoals geciteerd in: IVERSON M. (2004), p. 60

opereren.²⁷⁷ We vragen ons af of dit onderscheid zijn oorsprong vindt in een romantische notie van de natuur die de mens op zijn nietigheid wijst, wat in de massieve en monumentale bosrijke gebieden van British Columbia niet tot verbazing zou horen te leiden, en de pragmatische denkbeeld van het stedelijke als een habitat volledig vormgegeven door menselijke factoren, waardoor de mens centraal staat en dus volwaardig in focus treedt. Lauter constateert nog een verdere indeling afhankelijk van de ruimte voor Wall. In de straatscènes vindt de interactie hoofdzakelijk in de vorm van een conflictsituatie plaats, terwijl binnen een architecturale omgeving de geënceneerde setting de vorm aanneemt van interpersoonlijke relaties of discussies, en tenslotte in de lege of verlaten ruimtes de kijker geconfronteerd wordt met eenzaamheid en desolate indrukken.²⁷⁸

- CEREBRALE TOPOGRAFIE

“Hoppers werk leunt erg aan bij de visie die wij Europeanen hebben van het Amerikaanse landschap. En tegelijk leunt het ook nauw aan bij het meest prangende product dat uit dat land komt, de Amerikaanse cinema. We hebben misschien honderden Amerikaanse landschappen gezien in die films, landschappen waar Hopper elementen uit distilleert, zoals een pompstation, een gas station.”²⁷⁹ – Jan De Cock

De menselijke omgevingen leveren de mens in het dagelijkse leven een systeem van coördinaten en contextuele oriëntatie die zowel in de realiteit als in afbeeldingen alle acties en interacties bepalen, verklaart Lauter op basis van een artikel van Hölscher.²⁸⁰ De ervaren omtrek, vervolgt Lauter, door architectuur, stadsplanning en landschapsontwerp bepaald, beïnvloedt alle aspecten van ons leven en organiseert alle bewegingen en handelingen in de ruimte als een geformaliseerde mise-en-scène.²⁸¹ Deze eerder deterministische visie, waarbij het lot en gedrag van de hedendaagse homo sapiens bepaald wordt door de ruimtelijke omstandigheden die door een beperkte groep machtshebbers georchestreerd is via planologen, waarbij de menselijke wil kneedbaar is en de mens tot onmacht drijft en levenslang veroordeelt tot een ondergeschikte rol, wordt betwist door de Certeau. De historicus en cultuurwetenschapper geeft zoals we reeds gezien hebben aan dat ook de onmachtige categorie mensen een plaats selectief kan lezen en het symbolisch invulling kan geven, en aldus toeëigenen, waardoor de plaats een werktuig wordt.²⁸² Het is in de kunst van Hopper en Wall de vraag of de architectuur in de afbeeldingen de menselijke figuren beheerst - wat ik zou willen benoemen als de deterministische benadering, die uitgaat van de mening dat de menselijke geest fundamenteel beïnvloed wordt door zijn omringende architecturale conditie. Daartegenover staat de visie waarbij de mensen de ruimtelijke ordening en interieurs zelf bepalen en gaan inkleden, waardoor de architectuur een functionalistische weerspiegeling wordt van hun maatschappijbeeld - wat ik als de relativistische benadering wil definiëren. Auteur en filosoof Alain de Botton verklaart zelf: “Ik geloof dat er een analogie is tussen een goed gebouw en een goed mens, tussen de deugden die je aan een huis toekent of aan een vriend. Zo heb je huizen die arrogant zijn, blind voor hun omgeving, die hun burens niet kennen,”²⁸³ een statement waarin we een relativistische visie kunnen onderscheiden. De dialectiek die bestaat bij Wall tussen architectuur of omgeving en het gedrag dat de mensen tentoonspreiden, kunnen we voorzichtig als deterministisch typeren. De conflicten die plaatsgrijpen in de straat lijken voor Wall in causaal verband te staan met de openbare ruimte

²⁷⁷ LAUTER R. (2001), p. 29

²⁷⁸ LAUTER R. (2001), p. 29

²⁷⁹ RUYTERS M. (2007), p. 4

²⁸⁰ LAUTER R. (2001), p. 22

²⁸¹ LAUTER R. (2001), p. 22

²⁸² DE CERTEAU M., *L'invention du quotidien*, Parijs 1980, zoals geciteerd in : FRIJHOF W. (1997), p. 112-

116

²⁸³ SCHAEVERS M. (2006), p. 154

waar mensen elkaar ontmoeten en met elkaar in aanraking komen, waartoe onvermijdelijk fricties voorkomen. De invloed van een gesloten ruimte daarentegen leidt tot een vernauwing van de banden die aangegaan worden, weliswaar ook niet zonder problemen zoals Walls *The Quarrel* (1988, afb. 22) demonstreert. De distinctie die Lauter onderkende tussen de verschillende concorderende types afhankelijk van de streek waarin ze zich bevinden, bevestigt het vermoeden dat Wall er een deterministische zienswijze op na houdt. Hoppers werken kunnen we mogelijk benoemen als relativistisch, aangezien de omgeving, (ongeacht dit de straat, binnenruimte, of natuur is), het gedrag van de mensen niet lijkt te conditioneren, de figuren geven hun eigen onafhankelijke invulling aan de ruimte, en de omgeving lijkt zich naar hen te schikken, hun gevoelens te imiteren, in de meeste gevallen eigenen ze zich het toe als een plaats voor afzondering en overpeinzing. Zelfs in de persoon Hopper en zijn schilderpraxis zouden we de relativistische methode kunnen ontwaren, daar hij het landschap interpreteert en als symbool aanwendt om uitdrukking te geven aan het innerlijke universum dat hij ervaart. Dit in tegenstelling tot de deterministische kunst van Wall die de ruimtelijke constitutie aangeeft als beslissend voor menselijk gedrag, zoals bv. zijn eerste werk *Landscape Manual* aangaf, waarin hij narratieven construeerde op basis van foto's die hij maakte van ruimtes.

Echter, plaats en ruimte kunnen voor Hopper en Wall meer dan enkel als bepaling voor gedrag fungeren. In ons geheugen bestaat er een uitgedachte topografie die herinneringen voortbrengt, een netwerk waarbij alle plaatsen in het heden een narratieve reconstructie van onze herinneringen mogelijk maakt.²⁸⁴ Analooq aan Valéry die stelt dat wandelen herinneren is.²⁸⁵ Maar het omgekeerde is eveneens waar: herinneren is wandelen doorheen een mentaal plattegrond. Volgens mij is men zich bewust van de associaties die de buitenwereld evoceert – d.i. alle gebouwen: zowel het vertrouwelijke als het onvertrouwde – en handelt de uitwendige architectuur als een soort van enorm mnemotechnisch apparaat waar onnoembare herinneringen opgeroepen kunnen worden en in een blijvend proces verwerkt worden. Plaatsen worden aan sentimenten gelieerd, die zich samen in het geheugen nestelen. Deze externe wereld bepaalt niet enkel de individuele geheugenactiviteit maar elke plaats die ooit bezocht is en een bepaalde indruk gemaakt heeft, delen we in de constructie van het collectieve geheugen.²⁸⁶ Iets gelijkaardig gebeurt bij de visuele weergave van plaatsen en gebeurtenissen: de in een afbeelding geplaatste herinneringen van de kunstenaar, verbonden aan een topografie, worden ook deel van het collectieve geheugen.²⁸⁷ Het is dus een dubbele correlatie, waarbij zaken uit de realiteit en kunstgeschiedenis vertaald worden in (individuele en collectieve) herinnering en kunst die op hun beurt weer realiteit en kunstgeschiedenis gaat bepalen.

House by the Railroad (1925, afb. 23) rijst volgens Wells op als een moederlijke plaats, een habitat die we allemaal hebben gekend en verloren hebben, dat plotseling teruggezien wordt in het lage perspectief van een kind.²⁸⁸ Deze opvatting impliceert dat de connectie tussen het huis en het moederlijke en familiale, het huis als punt van herinnering beschouwt waardoor we de veronderstelling durven maken dat Hoppers huizen de materialisatie van jonge herinneringen maar evenzeer de vergetelheid ervan vertegenwoordigen. Het huis staat er immers alleen en verlaten bij, die enkel tegemoet kan gekomen worden achter het venster van een bewegende trein. Gekoppeld aan het klimaat van technologische progressie zien we Hoppers huis als letterlijk gepasseerd door het moderne tijdperk, hij wijst met het werk op de moeilijkheid tot herinneren in het dagelijkse leven. De woning schijnt vluchtig, als de vele huizen die we reeds hebben zien voorbijgaan vanuit treinen, auto's, entiteiten die voortvloeien in elkaar door de snelheid van observatie en de hoeveelheid van gelijkaardige gebouwen. Ook Tuymans past dit

²⁸⁴ LAUTER R. (2001), p. 22

²⁸⁵ VALÉRY P., Cahiers 3, Frankfurt/Main, 1989, pp. 422, zoals geciteerd in: LAUTER R. (2001), p. 22

²⁸⁶ LAUTER R. (2001), p. 22

²⁸⁷ LAUTER R. (2001), p. 22

²⁸⁸ WELLS W (2007), pp. 172-174

thema in zijn werken toe, waar we ons de vraag stellen of we het beeld concreet in realiteit gezien hebben of het een verbeelding was achteraf, een type spookbeeld dat evenzeer de dialoog aangaat met reeds ingeprente beelden en het collectieve geheugen.

De abstrahering die Hopper doorvoert in zijn ruimtes is een consequentie van het chronisch gebrek aan details door de simplificerende en reductieve eigenschappen van zijn *obliteration* waar we al uitvoerig op hebben gewezen. Ze refereren niet naar specifieke plaatsen maar zijn types van plaatsen: de projecties van zijn verbeelding, zijn 'innerlijke' blik.²⁸⁹ Net zoals hij niet naar individuele concrete personen of objecten verwijst maar naar archetypes ervan, zijn de types plaatsen vormgegeven door het raderwerk van het individueel en collectieve geheugen; oerbeelden uit het onbewuste waarmee hij speelt en die de functionele bouwstenen vormen voor de bewuste symbolische representatie van zijn geestestoestand. De Sloveense filosoof Slavoj Žižek maakte ooit een vergelijking tussen het huis in *Psycho* (1960) (gebaseerd op *House by the Railroad*) en de psyche van hoofdpersonage Norman Bates in de film: het ego op het gelijkvloers, superego eerste verdieping en id in de kelder.²⁹⁰ Eveneens kunnen we de gebouwen van Hopper analyseren in verschillende aspecten van Hoppers persoon. Het huis is een extensie van de bewoner voor Jacobs, een etalage voor statussymbolen als goed gekozen schilderijen, geleerde boeken, souvenirs van verre reizen of een uitgekende platencollectie.²⁹¹ We stellen vast dat Hoppers verlaten huizen zowel een melancholische manifestatie van zichzelf zijn, als een echo van een en nostalgisch verlangen naar een plaats die enkel nog in zijn werk en geheugen bestaat (hoewel zijn geboortehuis nog altijd bestaat en te bezoeken is in Nyack²⁹²).

Een reden voor het verzaken een precieze detaillering aan te brengen voor Hopper ligt in het denkproces dat het geheel van reeds gesmede herinneringen heeft afgevlakt, figuurlijk en letterlijk. Muren worden minder gedetailleerd en enkel de noodzakelijke details blijven het beste overeind. Menselijke gelaten worden monotone en vage maskers, een dosis uniformering maakt zich meester van hun uiterlijke kenmerken, ze lijken sowieso al niet gebrand op het duidelijk maken van emoties, we zullen nooit veel kunnen deduceren. Ook bij Wall worden gezichten (vooral vrouwelijke) vaak obscuur weergegeven, wat bewijst dat hij de context wil onderstrepen en de individualiteit wegwerken, en de kijkers identificatie met het subject ontmoedigen.²⁹³ De lege gezichten, met ontoegankelijke emoties, die niets verhullen hebben een groot aandeel in het mysterie van Hoppers schilderijen.²⁹⁴ Ook bij Tuymans zullen we deze vervormingen terugvinden waaraan een beeld onderhevig is door toedoen van de tijd, door de overschakeling van medium, door de onbetrouwbaarheid van de menselijke geest. Het is onzeker of Hopper zijn puur fictieve kamers heeft weergegeven zonder al te veel details om de schijn van een door het geheugen geabstraheerde ruimte weer te geven.

De setting van de handeling stemt niet alleen overeen met de interne geesteswereld van de kunstenaar. De plaats van de actie lijkt de mentale staat van de personages zelf te reproduceren, stelt Reiss, en de interpersoonlijke relaties, communicatieve structuur of potentieel conflict te benadrukken.²⁹⁵ Deze interpretatie lijkt de relativistische visie te behelzen, maar het brengt een vraagstuk teweeg in de traditie van de causale tweestrijd van het kip-en-eiprobleem. Reflecteert het landschap de gemoedstoestand van de figuur (relativistisch) of reflecteert de figuur de gemoedstoestand van de omgeving (deterministisch)? Zoekt de figuur bewust de plaats op, heeft hij ze ingekleed op een manier dat ze correspondeert met zijn interne wereld of is de interne wereld veroorzaakt door de buurt waarin hij zich ophoudt? Misschien hebben we te maken met

²⁸⁹ WAGSTAFF S. (2004), p. 17

²⁹⁰ VAN BOGAERT P. (2007), p. 11

²⁹¹ VAN BOGAERT P. (2007), p. 11

²⁹² DEWULF B. (2004), p. 7

²⁹³ BLESSING J. (2007), p. 22

²⁹⁴ WELLS W. (2007), p. 66

²⁹⁵ REISS B. (2001), p. 187

een cirkelredenering, waardoor het enkel zinvol is de kwestie te bekijken in naar het groter geheel; beide interpretaties vertrekken vanuit het feit dat zoals het landschap in de odyssee een reflectie biedt op de situatie van de persoon, ook de architecturale intra- en extramurale omgeving een weerspiegeling van de gemoedstoestand.

De relatie tussen persoon en setting bij Wall is variabel; gaande van sterke aanwezigheid op de voorgrond tot een verre positie in de horizon, of algeheel verdwijnen zodat de ruimte dominant wordt, ook al blijft deze de indruk geven gebouwd te zijn rond een menselijke psychologie.²⁹⁶ Dit verschilt van Hopper, die zijn personages (als ze aanwezig zijn) steeds op het voorplan laat treden, en zich duidelijk profileren in de ruimte. Een bijkomende bedenking is de mogelijke aanwezigheid van figuren die buiten het de grenzen van perceptie bestaan; achter gordijnen, muren, of net buiten het beeldvlak weggeborgen en verstopt voor de kijker. Hopper drong erop aan dat kunstenaars zich altijd bewust zijn van de ruimtes en elementen buiten het frame, en eiste dat kijkers zich er even bewust van waren.²⁹⁷ Bij Wall zijn de omsloten ruimtes vaak doosvormig en zitten of staan mensen dichtbij een muur, merkt Reiss op,²⁹⁸ terwijl ze bij Hopper meestal centraal geplaatst zijn.

Reiss is verder van mening dat Wall toont waar de mensheid zich bevindt omdat we de omgeving zelf gecreëerd hebben, met het achterliggende idee dat de dingen die ons omringen, de dingen die we ontworpen en gemaakt hebben, onthullende verklaringen bieden over ons.²⁹⁹ Hoewel deze notie zou kloppen voor Hoppers beelden, schijnt deze notie voorbij te gaan aan de werken waarbij Wall de tweeledigheid tussen machtsgroep en de machtelozen weergeeft. Wanneer Wall de Native American (of Amerindian, de meer adequate term heden ten dage) in *Bad Goods* (1985) weergeeft, is deze niet verantwoordelijk voor het landschap waar hij zich in bevindt, hij is het slachtoffer van de invloed die anderen voor hem gecreëerd hebben. Toch klopt Reiss' idee wanneer bepaalde gegevens bij Wall een toeëigening van de ruimte impliceren, zoals *The Storyteller* (1986, afb. 24) waarbij verhalen de ontologische destructie van natuurlijke herinneringsbronnen (de massieve brug) counteren door verder doorverteld te worden en de identiteit gevrijwaard wordt. Door de handeling te fotograferen stelt Wall ook de herinnering aan de verhaalvertelling zelf veilig. De situatie voor de Native Americans ziet er allerminst rooskleurig uit in het werk, de betonnen structuur van de brug torent boven hen uit en maakt een ongenaakbare indruk, terwijl de elektriciteitsdraden een artificiële horizon creëren en wijzen op de afwezigheid van een natuurlijke einder, de absentie van een uitweg. De spanning in de foto lijkt te wijten aan de aanzienlijke oppositie tussen de mensgemaakte synthetische grijze brug en de warme kleur van het bos, dat twee driehoeken vormt en de indruk geeft diametraal tegenover elkaar te staan.

Ook Walls werk *Cyclist* (1996, afb. 25) hanteert het patroon waarbij de ruimte het individu karakteriseert; de publieke maar desolate plaats waar de fietser zich in bevindt, wordt bijna automatisch geassocieerd met de mannelijke persoon.³⁰⁰ Het mentaal traject dat afgelegd wordt in de confrontatie met het werk waarbij er gezocht wordt naar overeenkomsten, in de overtuiging dat er een onlosmakelijk verband moet bestaan tussen de persoon en de omgeving, is noodwendig in de statische, weinig onthullende foto's van Wall of schilderijen als Hopper. De persoon op de fiets lijkt niet te willen of kunnen communiceren en laat door zijn gesloten houding bewust de omgeving voor zich spreken. Hij toont zichzelf niet, verhult zich met zijn lichaam en jas en staat zijn habitat toe om zijn identiteit creëren. De persoon wil anderen ontvluchten,³⁰¹ maar omdat hij de mogelijkheid niet bezit tot het terugtrekken tussen muren nestelt hij zich in een imaginaire binnenruimte. Enkele auteurs verbinden het werk met De Sica's

²⁹⁶ REISS B. (2001), p. 187

²⁹⁷ WELLS W. (2007), pp. 163-164

²⁹⁸ REISS B. (2001), p. 187

²⁹⁹ REISS B. (2001), p. 189

³⁰⁰ LAUTER R. (2001), p. 76

³⁰¹ LAUTER R. (2001), p. 77

neorealistische film *Ladri di Biciclette* (1948) dat naast het motief van de fiets ook de radeloosheid van een sociale groep weergeeft, in een samenleving die onverschillig lijkt t.o.v. het lot van de minder gegoeden die met allerhande tegenwerkingen te maken krijgen en het net als *Milk* het onvermogen weergeeft om te ontsnappen aan zijn situatie. Blessing maakt de link met neorealisme in de zin dat Wall zijn beschrijving als “*near documentary*” beschrijft, het beschrijven van gebeurtenissen die kunnen plaatsgevonden hebben zonder dat er iemand ze letterlijke gezien heeft.³⁰² De neorealistische opvatting lijkt pal tegenover Hoppers interpretatie van realisme te staan, waarin zijn leefwerelden vrij lijken van zonde of afval, dromerig en beperkt, terwijl de stad van Wall het aura van de werkelijkheid bezit. Het neorealisme stond voor het alledaagse en eenvoudige, realistische settings in echte locaties in een documentairestijl, zaken die passen in Walls benadering.

- NONPLAATS

Wanneer we zoals vermeld naar de omgeving kijken om de figuren een betekenis en gelaat toe te kennen, lijkt dit verhinderd te worden door de vele non-plaatsen waarin de personages zich bevinden. Non-plaatsen worden door Reiss omschreven als een plaats die geen identiteitscreatie toelaat, een desolate en trieste indruk oproept, fungeert is als transitieplaats maar ook als locatie van chaos of geweld, economische exploitatie en destructie.³⁰³ Echter is het gebrek aan identiteitsverwerving die de plaats veroorzaakt, ook een vorm van identiteit, net zoals een anoniem vertrek evenveel betekenis kan opwekken als een persoonlijke kamer door zijn anonieme objecten.

In *Volunteer* (1996, afb. 26) zien we een semi-publieke plaats, die een steeds groter aandeel in ons dagelijks leven innemen, die bezocht worden op een korte tijd (stations, luchthavens...) en een periode van transitie markeren tussen 2 plaatsen, en vaak vergeten worden nadien.³⁰⁴ De non-plaats heeft ook een groot aandeel in de films van Jarmusch en zijn emblematisch voor het belang die hij inziet in de tijd tussen handelingen. Deze tijd kenmerkt het leven en is vluchtig, waardoor in *Mystery Train* Jun foto's maakt van details van de non-plaats (de hotelkamer) en verklaart dat het net die zaken zijn die anders vergeten worden.

De non-plaats wordt verlaten om zich naar de volgende non-plaats te bewegen, men heeft geen locatie om naartoe te gaan, alles voelt als een non-plaats aan. Ook Hopper contrasteert vaak dit thema in zijn weergave van reizen en verplaatsing, een gegeven dat zich ook manifesteerde in zijn eigen leven. De ontworteling van de moderne mens snijdt hij ook aan door de weergegeven auto- en spoorwegen. Deze verdwijnen vaak buiten het zicht, leiden naar het onbekende, waardoor onze blik zich beperkt tot de glimp van een doortocht. De banen zouden we ook kunnen interpreteren als een vorm van predestinatie, in de context van het protestantisme, de onveranderlijke rigiditeit van afgezonderde spoor of rijstrook, dat geen deviatie toelaat, en vooraf bepaald is. Deze iconografie past natuurlijk bij de Amerikaanse uitgestrekte ruimte, het zijn beelden die thuishoren in het terrein van de filmische roadmovie en de literaire travelogue, vaak doordrenkt van een zekere eenzaamheid en wat ik zou kunnen omschrijven als *tristesse du chemin*. Concrete voorbeelden van deze starre routes vinden we bij *Four Lane Road* (1954, afb. 27) (waar de horizontale stroken de immobiliteit van de tankstationeigenaar beklemtonen).³⁰⁵ De sterke emotie van de vrouw contrasteert hevig met de stoïcijnse aanblik van de man, wiens lijdzaamheid en gelatenheid een consequentie lijkt van de onveranderlijkheid van de wegen. Non-plaatsen als Hoppers *Hotel Room* (1931, afb. 28) en *Hotel By the Railroad* (1952) en de andere hotelkamers en lobby's in zijn werk suggereren de desoriënterende ervaring van een thuisloos leven,³⁰⁶ die eigen is

³⁰² BLESSING J. (2007), p. 18

³⁰³ REISS B. (2001), p. 190

³⁰⁴ LAUTER R. (2001), p. 76

³⁰⁵ SOUTER G. (2007), p. 214

³⁰⁶ LEVIN G. (1984), p. 79

aan de Amerikaanse uitgestrektheid. Het is ironisch dat Wall en Hopper vaak kiezen voor plaatsen die een bepaalde tijdelijkheid vertonen, zoals de non-plaatsen, en er een vorm van oceanische tijdloosheid in stoppen. Wall laat deze ruimtes in een wanorde achter, om de indruk van onpersoonlijkheid te bekampen.³⁰⁷ De lapidaire afstandelijke omgevingen van Wall dragen de sporen van gebruik, waardoor de afwezigheid duidelijker oogt, maar ook identiteit gemakkelijker lijkt gecreëerd te kunnen worden, in tegenstelling tot de effen weerspiegeling die bij Hopper het geval is, alsof het een prent uit een modelboek is, of een kamer die op het punt staat bewoond te worden, in tegenstelling tot Walls ruimtes die blijf geven plekken des onheils te zijn. Maar ongeacht de aanwezigheid van identiteit of niet, beide kunstenaars laten de eenzaamheid van non-plaatsen hardvochtig voelen. Naast de motieven van non-plaatsen en auto- en spoorwegen wijzen ook boten, lezen, theater en film op de eenzaamheid in tafereelen met verlaten ruimtes of individuen die vluchten van anderen.³⁰⁸

We zien bij Hopper dat bepaalde ruimtes de indruk geven een muur te hebben verloren, die een onzichtbare doorgang creëert waardoorheen we kijken. Deze ‘vierde muur’ van het proscenium theater laat ons het te bekijken tafereel zien alsof deel uitmaakt van een film- of televisieset, wat versterkt wordt door de indruk van strakke encensering in de werken van Hopper. Ook voor Wall is de actie een vorm van schijnvertoning, evenwel veel natuurgetrouwer weergegeven dan Hopper. Evenzeer krijgen we hierdoor de indruk dat in de foto’s van Wall een gebeuren plaatsvindt op een podium, dat het een scène is van een toneelstuk.³⁰⁹

Waar men rust, veiligheid en geborgenheid verwacht in de binnenruimte, heeft zich bij Wall en Hopper binnenshuis eveneens een stringente koudheid zich meester gemaakt van de plaats. De individualiteit waar de personages van beide kunstenaars zich aan vastklampen lijkt geen verlichte vruchten voort te brengen maar heeft baan geruimd voor een leegte die Hopper nog eens extra benadrukt door de rudimentaire huiselijke omgevingen, en bij Wall door een zekere mechanische en industrieel gefabriceerde steriliteit. De gebouwen en objecten lijken ondanks hun symboliek onpersoonlijk, de figuren lijken vervreemd van de elementen waarmee ze omringd zijn. De aandacht voor interieurscènes als een uitdrukking van de toenemende eenzaamheid van de kunstenaar en zijn terugtrekken in een innerlijke wereld ving vanaf het midden van de 19^e eeuw aan.³¹⁰ Als we Hopper en Wall vergelijken zien we dat voor Hopper de spanning zich onderhuids voordeed terwijl deze bij Wall in het openbare treden. Is de afgebeelde situatie van *Insomnia* (1994) misschien een logische escalatie van de kiemen van sociale exclusie en onbehagen die bij Hopper reeds het licht zagen?

- VERLATEN RUIMTES

“*In solis sis tibi turba locis.*”³¹¹

Een interessante vergelijking kunnen we trekken tussen het werk van Edward Hopper en de Haarlemse meester Pieter Jansz. Saenredam en zijn werk *Interieur van de St-Bavokerk, Haarlem* (1636, afb. 29). Beide schilders tonen schaarse figuren in ijzige interieurs die tegelijk vreemd en bekend ogen. Voor Jonathan Meades getuigen zijn werken van een noordse secularisatie, een gebrek aan incidenten, passie en personen.³¹² Het is een interessante denkpiste om te onderzoeken in hoeverre Hopper beïnvloed was door het protestantisme en zijn iconoclasmie, of ze zijn idioom van *obliteration* hebben beïnvloed. Maar niet alleen op vormelijk vlak lijken

³⁰⁷ LAUTER R. (2001), p. 48

³⁰⁸ LEVIN G. (1984), p. 69

³⁰⁹ LAUTER R. (2001), p. 47

³¹⁰ LAUTER R. (2001), p. 46

³¹¹ “*Wees een groep op jezelf in eenzame ruimtes*”, zoals geciteerd in: DE MONTAIGNE M. (1991), p. 270

³¹² MEADES J. (pres.) [tv-programma] (2001)

Saenredam en het protestantisme een vergelijking met Hopper te doorstaan, ook inhoudelijk, daar de Nederlandse meester eveneens de hedendaagse menselijke conditie duidelijk maakte. Hij wees op de koudheid, die objectief, flets en gedempt is, Saenredams werk laat niets gebeuren op de meest nadrukkelijke manier.³¹³ Saenredam lijkt op die manier een voorganger van Hoppers innerlijke immobiliteit en leemte. Die afwezigheid zorgt voor onheilspellende gevoelens en ongemak, overtuigen de kijker zich af te vragen wat er niet getoond wordt, impliceren een onuitgesproken metafysisch mysterie, geen transcendentaal mysterie, het menselijke leven, sensibilliteit en vindingrijkheid staan centraal.³¹⁴ Dit antropocentrisch standpunt vinden we ook terug bij Hopper, die de mens, of beter gesteld de inhoudsloosheid – en zijn eigen universum centraal plaatst, waarbij architectuur als een vervolmaking van de menselijke psyche kan dienen. We denken aan Hoppers ode aan de elektriciteit en architectuur, brengt de focus op het humane potentieel of insufficiëntie.

“Hopper had no small talk, he was famous for his monumental silences, but like the spaces in his pictures they were not empty,” verklaart Goodrich over de kunstenaar en zijn werk.³¹⁵ Hoppers vele lege muren, open ramen en dramatische façades spreken in plaats van de stille bewoners, treedt Anfam Goodrich bij.³¹⁶ Maar in dezelfde Tate Modern catalogus als Anfam neemt Iverson een falen van deze expressie waar: de gebouwen zijn vaak teruggetrokken en oncommunicatief voor haar.³¹⁷ Hierdoor komen we in een debat terecht over de mogelijke zeggingskracht die de binnenruimtes bezitten. Ik ben van mening dat Anfam en Goodrich het aan het rechte eind hebben, waarbij de oncommunicatieve ruimtes toch communiceren in hun onwil tot communicatie. Zo ook zijn de donkere of verhinderde ruiten voor Wall vol expressie, evenals de gesloten gordijnen voor Hopper. Zoals we uit het citaat van Goodrich kunnen deduceren zijn de lege ruimtes bij Hopper, maar ook Wall, niet zomaar inhoudsloze ruimtes, maar plaatsen die een gevuld zijn met symboliek en een sluimerende of nasmeulende aanwezigheid Walls van mensen verstoken indiceren de grens tussen aanwezigheid en afwezigheid, tussen gemeenschap en individu. Vele werken van Wall die handelen over het geheugen van een plaats, behelzen locaties die verlaten, vergeten of genegeerd werden, door de afwezigheid van mensen.³¹⁸ De leegte is suggestief en heeft in bepaalde gevallen een sterkere draagkracht dan een bevolkte of van objecten voorziene ruimte. De loosheid bevat zich steeds echo’s van tegenwoordigheid en lijkt die door zijn vacuüm te accentueren, de sporen worden duidelijker dan wanneer mensen aanwezig zouden zijn. Hoppers lege plaatsen (steeds ruimtes waar we normaal gezien mensen verwachten) suggereren constante gevoelens van eenzaamheid voor een publiek dat steeds meer geïnteresseerd raakte in psychoanalytische gedachten en bewust van de groeiende anonimiteit van contemporain stedelijk leven.³¹⁹

Een van de laatste schilderijen van Hopper, *Sun in an Empty Room* (1963, afb. 30), een soort prototype van de lege ruimte, waarbij het zonlicht verhindert ons de ware toedracht te zien.³²⁰ De kamer roept sterke associaties met translocatie en verlating op, bespeelt het register van verwachtingen waarvan de associatie tussen woning en bewoner aan de basis ligt, en brengt een psychologisch gemakkelijke overeenkomst te berde met het figuurlijke ‘leeg zijn’. Het zonlicht wordt hier niet de significantie van de intellectuele of psychische openbaring of spirituele ontsluitende ontdekking (het alziende oog, infra) maar de antipode van het levenslicht, vergelijkbaar met het visioen van het hiernamaals van Bosch. De referentie met de dood wordt

³¹³ MEADES J. (pres.) [tv-programma] (2001)

³¹⁴ MEADES J. (pres.) [tv-programma] (2001)

³¹⁵ GOODRICH L. (1983), p. 57

³¹⁶ ANFAM D. (2004), p. 41

³¹⁷ IVERSON M (2004), p. 63

³¹⁸ LAUTER R. (2001); p. 34

³¹⁹ LEVIN G. (1985), p. 6

³²⁰ WELLS W. (2007), p. 165

versterkt door de kruisvorm via de schaduwwerking die men kan opmerken aan het raam, een patroon dat Hopper regelmatig zijn werk is ingeslopen, vermoedelijk als allusie op de dood. De manier waarop het licht vol gratie de kamer intreedt en zich nestelt op de wand doet vermoeden dat de kamer niet bedoeld is om bewoond te worden maar om de lichtinval en schaduwbeelden te ornamenteren, wat versterkt wordt door het bekende citaat van de schilder: “I wasn’t interested in drawing people grimacing and posturing, maybe I’m not very human, what I wanted to do was to paint sunlight on the side of a house.”³²¹ Maar wat Hopper wil doen staat niet noodzakelijk gelijk aan wat hij wil tonen. Wanneer O’Doherty vroeg wat Hopper wilde bereiken met het schilderij was hij stil en na verder doorvragen antwoordde hij ietwat gespannen “I’m after ME’.³²² De psychologische identificatie met de onbezette ruimte zou kunnen refereren (gezien de late leeftijd waarop hij het werk voltooidde) dat Hopper in zijn oeuvre weergegeven heeft wat hij wou weergeven, doorheen de tijd voerde de Amerikaanse schilder een *obliteration* door, die in *Sun in an Empty Room* culmineert in het punt van algehele abstrahering zonder zijn geliefde licht en architectuur op te geven. Hopper maakt misschien de reflectie naar het feit dat hij met dit werk alles heeft weergegeven, op het eindpunt is gekomen van wat hij wilde uitdrukken en laten zien. Deze theorie is niet onwaarschijnlijk; Hopper maakte met *Two Comedians* (1965, afb. 31) eveneens een allusie op de finaliteit die hij bereikt had in zijn schilderpraktijk. Het idee van melancholie van oude leeftijd, verlies, is vaker vervat Hoppers afbeeldingen, zoals het naderende einde in *A Woman in the Sun* (1961).³²³ Ook kunnen we in het raam een memento mori interpreteren als zandloper die bijna volgelopen is, het zicht uit het raam bijna helemaal ingenomen door een groene vorm die onderaan in schaduw gehuld is. Misschien kunnen we het groene linken aan de groenheid van ziekte, het was bekend dat Hoppers gezondheid erop is achteruitgegaan in zijn laatste levensjaren. Het uitzicht lijkt weldra te zullen verdwenen zijn maar er is voor hem nog het licht buiten het beeld van het schilderij, buiten de schilderkunst en buiten het leven. Deze geestelijke contemplatie staat in contrast met de praktische en pragmatische indruk die *Walls Swept* (1995, afb. 32) maakt.

In *Swept* wordt leegte symbool voor een persoon die zich bevrijdt van zijn gewoonte tot wanorde.³²⁴ Er zijn geen elementen aanwezig die zonder externe informatie de reden en toedracht van de ontleding van de plaats zouden kunnen ontmaskeren, zelfs geen flarden van geheimen van het ruimtelijke geheugen worden visueel prijsgegeven. De leegte is recent, er is een handeling gebeurd, wat geïndiceerd wordt door de verleden tijd in de titel.³²⁵ Het is in realiteit de studio van de kunstenaar die leeggemaakt is, weet Lauter, een soort tabula rasa die contemplatie mogelijk maakt, waarna hij zijn palet tot zwart-wit beperkte.³²⁶ De gaping die de kamer tentoonstelt is een manier om een discontinuïteit te creëren met het verleden, een metafoor voor de creatieve hiaat en heroriëntatie. Wall brengt zijn eigen invulling van het studioportret, dat geleegd onherkenbaar is gemaakt, als de anonimiteit inherent aan de personages en ruimtes in zijn werk. Een motief die bijdraagt tot de leegte in de ruimte is het afdekken van het raam, een gegeven waar het raadzaam is om even dieper op in te gaan.

- VENSTERS

“Celui qui regarde au dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée.” Baudelaire, Les Fenêtres.³²⁷

³²¹ GOODRICH L. (1983), p. 21

³²² O’DOHERTY B. (2004), p. 86

³²³ WELLS W. (2007), p. 97

³²⁴ LAUTER R. (2001), p. 56

³²⁵ BLESSING J. (2007), p. 14

³²⁶ LAUTER R. (2001), p. 56

³²⁷ BAUDELAIRE C. (2006), p. 182

De speciale atmosfeer van een binnenruimtefoto is gebaseerd op de duidelijke scheiding tussen binnen en buiten, interne en externe wereld, onderkent Lauter.³²⁸ Bijzonder veelzeggend treden hierbij deuren, ramen en gaten op als visuele methode om op de aanwezigheid van de andere ruimte en de begrenzing ertussen te wijzen, maar tevens fungeren ze paradoxaal ook als verbindingpunten en communicatieluiken. De aanwezige vensters bij Wall en Hopper kunnen we omschrijven als letterlijk en figuurlijk indringend. Wanneer deze metaforen van connectie geblokkeerd worden, krijgt het geheel een geladen dimensie, zoals in Walls *Insomnia* (1994) waar doorheen het raam de muur van de burens geplaatst is, wat de onmogelijkheid tot communicatie benadrukt.³²⁹ Andere, en meer expliciete voorbeelden hiervan vinden we bij *Blind Window # 1* (2000, afb. 33) en *Blind Window # 2* (2002, afb. 34) waarbij het binnenraam van de plaats (een garage) dichtgemaakt is met hout wat wijst op een langdurige of permanente scheiding van mens en plaats, waardoor Wall tijdsconcepten als 'korte en lange duur', 'altijd'... in vraag stelt en de gevolgen van grensbepalingen op de korrel neemt.³³⁰

De observatie doorheen het raam is abrupt verhinderd maar toch laat Wall de toeschouwer een blik toe binnen de ruimte, waardoor het een vorm van averechts voyeurisme wordt, die de buitenwereld (die het venster niet heeft dichtgespijkerd) de visuele toegang ontzegt maar de kijker wel toelaat binnen te kijken in de ruimte. Al wijst Wall de voyeur aan de binnenzijde evenzeer op de onmogelijkheid tot voyeurisme door de focus op de afdekking. Net zoals de kunstenaar in zijn werk de blik van de kijker laat rusten en focussen op de outsider., laat onze identificeren met de (verdwenen) personen aan de binnenzijde, waardoor de outsider ironisch de persoon aan de binnenkant, de *insider* is geworden. Het is onduidelijk wat de reden is van het isolement, een attitude om klimatologische buitensporigheden te pareren, simpelweg een verlaten huis of een de blikken van de buurt te vermijden? Wall brengt met dit werk een claustrofobische reactie teweeg, versterkt door de vergrendelende balk in *Blind Window Nr. 1*, die een vlucht doorheen romantische noties van het raam verhindert. Doorheen de kunstgeschiedenis heeft het venster steeds gefungeerd als transparante grens tussen interne en externe, een dweperige gezichtspunt dat werelden toont die fysiek onbereikbaar zijn. Bij Wall worden de vensters als teken van verlangen en verwachting symbolen van de menselijke isolatie, de focus op gesloten ruimtes onderlijnt de geslotenheid van de mensen.³³¹ Het venster op de wereld lijkt te verdwijnen, enige affiliatie met de rest van de samenleving is geblokkeerd en de laatste resten hoop op een connectie met de samenleving wordt afgesloten. Belangrijk is ook de exclusie van de zon, waardoor de notie van dag of nacht onvermijdelijk zal verdwijnen, wat de interpretatie als het afgesloten raam als in vraag stellen van tijd door Lauter intensiveert, en een gevoel van sensorische deprivatie teweegbrengt. De vensters laten de wereld niet toe om inzage te krijgen in Walls praktijk, evenmin kan de foto dit.

De vensters bij Hopper leveren inzage in de preoccupaties van de figuren die Hopper afbeeldt, zoals de auto in *Western Motel* (1957, afb. 35). Wells leert de auto in het vensteroppervlak aan Hoppers verbod Jo te laten rijden, de vrouw in het beeld wordt door de muur gescheiden van auto, in een ruimere context het afwijzen van huiselijke gelijkheid.³³² Het werk is een van de weinige waarbij de kijker door de vrouwelijke figuur direct aangekeken wordt, wat de theorie van het biografische in de hand werkt. Maar hierdoor krijgen we ook de indruk dat de kijker ontdekt is, die in alle andere werken onopgemerkt als heimelijke getuige elk tafereel kon gadeslaan. Soms lijkt het wel of Hopper zijn voyeurisme zelf ironiseert, bijvoorbeeld wanneer we de vensters in zijn weergegeven huizen als personificaties van ogen zouden aanzien. In *Summertime* (1943) bijvoorbeeld zien we links twee vensters waarin het rechtse gordijn door de speling van de wind naar binnen geblazen wordt. Door het duidelijke zwart-wit contrast lijkt een iris gesimuleerd die

³²⁸ LAUTER R. (2001), p. 46

³²⁹ LAUTER R. (2005), p. 47

³³⁰ LAUTER R. (2005), p. 55

³³¹ REISS B. (2001), p. 188

³³² WELLS W. (2007), p. 111-113

duidelijk in de richting van de vrouw (vermoedelijk dicht in de buurt van Hoppers ideale vrouw) lijkt te kijken. Ook in *High Noon* evoceren de twee vensters in het dak twee ogen, waarvan er een lijkt samenzweerderig te knipogen, alsof het huis het geheime voyeurisme goedkeurt. Deze ogen gericht op de scènes maken de reflexieve gedachte mogelijk dat het de kunstenaar is die het geheel in de eerste plaats ziet en er verantwoordelijk voor is, dat het Hoppers visie is. Ook kunnen we het interpreteren als de reflectie dat we niet alleen zijn, dat de schilderijen bekeken worden door vele andere mensen.

Deze spelerei staat in relatie met de subtiele humor waarmee Hopper zijn werken voorzag. Zo kunnen we *Night Windows* (1928, afb. 36) volgens Wells als een voorbeeld van zelfspot beschouwen aangezien het tafereel wordt gedomineerd door Hoppers voorliefde voor het vrouwelijke achterwerk.³³³ In *Western Motel* vertonen de heuvels op de achtergrond overeenkomsten met de gracieuze vorm van de aanwezige wagen, wat in het licht van de biografische gegevens bedoeld zou kunnen zijn om zijn vrouw verder te sarren. En in *Shakespeare at Dusk* (1935, afb. 37) zien we dat er “*Watching US [ons]*” verschijnt. Hint Hopper hiermee dat de blik op hem gericht is als toneelspeler op een podium? Of brengt schuilt de humor in het feit dat het schilderij zich bewust is van de starende blikken en dit jennend signaleert aan mogelijke wandelaars in het park? Hopper speelt op virtuoze manier met de blik van de kijker, wijst hem op het feit dat we eigenlijk naar hem kijken, zijn innerlijke constructie die diep persoonlijk is en geen uiterlijke realiteit is, nergens kan gevonden worden maar toch mogelijk te betreden door de toegang die hij ons verleent. Vaak is hetgeen uit het raam zichtbaar is niet goed zichtbaar voor de kijker, waardoor Hopper vermoedelijk het onderbewuste aanduidt en de zichtbare figuren en objecten in de kamer laat overeenstemmen met het bewuste, in tegenstelling tot het metafysische in de romantische periodes. De schilder duidt hiermee op het onkenbare verlangen dat diep verborgen zit, verborgen achter verhullende gordijnen. Het is duidelijk dat Hopper zijn wortels had in de 19^e-eeuwse romantiek en fin-de-siecle symbolisme.³³⁴

Ook de verlichte transparanties van Wall in hun geheel kunnen we opvatten als vensters, als membranen die de grens vormen tussen twee ruimtes, de een buiten bereik voor de ander. Ze evoceren bevroren televisieschermen die voor de moderne mens een venster op de maatschappij en wereld is. Op deze manier worden *Blind Window Nr. 1* en *Nr. 2* dubbele bewegingen; we krijgen een venster te zien dat een besloten venster weergeeft. De studio van de Canadese kunstenaar wordt afgeschermd van de buitenwereld en hij krijgt niets meer te zien. Het afdekken van vensters refereert ook naar het ontstaansproces van fotografie. Walls cibachrome installaties kunnen we koppelen aan *Slide Nr. 1* (2002, afb. 38) en *Slide Nr. 2* (2002, afb. 39) van Tuymans, een werk waarbij een projector een figuurlijk vensteropening in licht projecteert, die de leegte van de wereld, door middel van de muur en de afbeelding zelf toont. De fysische afmetingen en constructie van een schilderij laten gemakkelijk toe deze te vergelijken met een mobiel venster, een artificieel uitzicht op het licht, op het niets. In *A View From an Apartment* (2004-2005, afb. 40) bijvoorbeeld maakt het raam de indruk dat het een *lightbox* is, een decorum dat een artistiek en statisch venster biedt als transparant voor een lichtbron, als een beklivende fantasmagorie. Het werk maakt eveneens duidelijk dat het venster ook figuratie kan bevatten, wat de afbeelding een verregaande overeenkomst met Hopper oplevert. Aangezien de afbeelding van het exterieur door beeldbewerking in het venster geplaatst is kunnen we al spreken van een kunstwerk binnen een kunstwerk. Het raam als centrale motief, zoals de titel al aangeeft, biedt een uitzicht op een andere wereld, is het primaire onderwerp van *A View from an Apartment*. Het venster trekt de aandacht, werkt als een aanzuigend toegangsluik naar een mogelijke oplossing voor het enigmatische karakter van de foto. Het biedt het zicht op de processen letterlijk en figuurlijk achter het tafereel, de industrie, het verdwijnen van de natuur.

In een beschouwing over licht en schaduw brengt Jeff Wall naar voor dat een normale foto of schilderij met hetzelfde licht belicht wordt als de toeschouwer, en er daarom platter uitziet dan

³³³ WELSS W. (2007), p. 85

³³⁴ ANFAM D. (2004), p. 35

een verlichte transparant, film, televisie... die over eigen, tweede, verborgen, niet-materiële lichtbron beschikt.³³⁵ In deze conditie ziet Wall het bestaan van twee werelden in 1 moment, voor hem een centrale vorm van moderniteit.³³⁶ Deze dubbele werelden in Walls fotografie verwijzen ook naar de polyfocaliteit die de schilderkunst bezit. De verlichte afbeelding bezit meer diepgang, meer autonomie en energie dan de gewone te verlichten afbeelding.

We onderkennen het belang van wat niet gezien wordt, buiten beeld ligt, en dit wordt enkel geaccentueerd door het motief van het venster. Al kan dit ook omgekeerd gebeuren door bepaald objecten in het zicht te plaatsen. De begrenzing van onze blik intensificeert volgens Wells bijvoorbeeld in *The Circle Theater* (1936) de concentratie op het verbergend elementen en hetgeen verborgen wordt.³³⁷ Hopper brengt duidelijke elementen aan die de kijker aanzet tot reflectie over hetgeen de compositie kan vervolledigen, zoals bijvoorbeeld in *Automat*, waar alles lijkt verduisterd te worden door het glas, alsof het ondoorzichtig is en alles gaat verslinden. Een interessante deviatie op de gebruikelijke vrouwen die in de schilderijen nooit het membraan van het venster doorbreken, is de vrouwelijke figuur in *Four Lane Road* (1954) die door het raam breekt met haar hoofd en torso om zichzelf te laten horen en ten dele te laten zien.³³⁸ Vaak dragen de vrouwen bij het raam een aura van ambiguïteit en mysterie met zich mee maar in dit geval is het een snijdende aanwezigheid.³³⁹ Gezien de biografische informatie, valt dit schilderij via intuïtieve impulsen te vertalen als het binnendringen van Jo in Edward Hoppers leefwereld, (zelfs iconografisch bevestigd door de spiegel boven het hoofd van de man), iets waar hij huiverig tegenover stond, getuige het feit dat hij op een bepaald punt doorheen hun appartement een lijn had getrokken die zijn eega vooral niet mocht overschrijden. Deze stelling wordt versterkt door de sigaar die de persoon vasthoudt, dat zoals we bij het hoofdstuk van Jarmusch hebben gezien, een strikt persoonlijk genotsmiddel is dat op individuele terugplooiing wijst. Maar de sigaar is niet aangestoken, wat wijst op een tekort, een onmogelijkheid tot rust en de aandacht op zichzelf. Ook in *A Woman in the Sun* lijkt de sigaret niet aangestoken, wat Schmiedt bevestigt,³⁴⁰ en lijkt overeen te komen met de onmogelijkheid tegemoet te komen aan haar eigen voornemens. *Four Lane Road* is (in de traditie van *Western Motel*) mogelijkerwijs ook een sociaal-kritisch commentaar op de groeiende vrouwelijke onafhankelijkheid die we eerder bespraken in het kader van de film noir, de grotere vrouwelijke betrokkenheid die het dagelijkse leven begon te kennen. De man wordt volgens Souter door zijn vrouw, die ten tonele verschijnt als een letterlijk boegbeeld van een schip, van luiheid beticht.³⁴¹ De vrouw is ongewoon expressief in haar gelaatsuitdrukking, de koele en afwachtende wederhelft in *Western Motel* verschilt totaal van de in toorn ontstoken harprij door het raam. Criticus Nicolas Jenkins doet het schilderij af als "louter anekdotisch"³⁴² maar ondanks de waarschijnlijk anekdotische insteek is het meer dan dat; het getuigt van een veel uitvoeriger maatschappijbeeld van Hopper, dat een sociaalkritische expressie lijkt te ondersteunen. Evenals Walls werken van anekdotische inslag die een veelzeggende inhoud genieten die hen van het momentane onderscheidt, het anekdotische overstijgt. Het gevaar ligt in het louter benaderen van de schilderijen/foto's als anekdotisch, en zich op die manier blind stellen voor de diepgang en overvloed aan betekenis.

³³⁵ BARENTS E., 'Typology, Luminescence, Freedom' in: *Jeff Wall: Transparancies*; New York 1987), zoals geciteerd in LAUTER R. (2001), p. 99

³³⁶ BARENTS E., 'Typology, Luminescence, Freedom' in: *Jeff Wall: Transparancies*; New York 1987), zoals geciteerd in LAUTER R. (2001), p. 99

³³⁷ WELLS W. (2007), p. 41

³³⁸ WELLS W. (2007), p. 139

³³⁹ WELLS W. (2007), p. 139

³⁴⁰ SCHMIEDT W. (2005), p. 76

³⁴¹ SOUTER G. (2007), p. 214

³⁴² JENKINS N., 'Edward Hopper and the American Imagination', in: *ARTnews*, vol 94 nr. 8, oktober 1995, p. 145, zoals geciteerd in: WELLS W. (2007), p. 139

Het gegeven van het venster is dermate aanwezig in Hoppers oeuvre dat het niet hoeft te verwonderen dat er in het meest iconische werk van de kunstenaar dan ook een venster de hoofdrol opeist, in een groteske gedaante. *Nighthawks* (1942, afb. 41) maakt door middel van zijn te grote venster het contrast tussen het felverlichte toevluchtsoord en de duisternis buiten groter en geeft het geheel een filmische kwaliteit volgens Wells.³⁴³ Het venster kan ook opgevat worden als een kader binnen het kader, wat de analogie tussen venster en schilderij confirmeert. Het werk werd gemaakt ten tijde van de aanval op Pearl Harbour³⁴⁴ en we kunnen de betekenis van het werk in het licht van deze context analyseren: het café die het veilige Amerika representeert in een opvallend onverlichte buitenwereld. Amerika werd doorheen de geschiedenis beschouwd als een baken van illuminerende en exceptionele zekerheid, we denken aan de erfenis van de Manifest Destiny, de Monroe Doctrine... Ver van het gestalte geven aan grootstedelijke vervreemding zoals sommigen durven te beweren, is *Nighthawks* volgens Wells Hoppers representatie van een kleine maar belangrijke overwinning in een woelige tijd: het standhouden tegen de leegte.³⁴⁵

Het vergrendelen en blokkeren van vensters lijkt ook verband te hebben met de maatschappelijke tendensen. Lauter ziet de geschiedenis van de binnenruimteschilderijen nauw verbonden aan de opkomst van moderne subjectiviteit; de terugtrekking in een interieur refereert naar de scheiding van mens en wereld en de verwijdering van sterke sociale of religieuze banden, een staat die Lukács beschrijft als “transcendente dakloosheid”³⁴⁶. Het klopt dat de afgebeelde scènes die binnenskamers plaatsvinden toevluchtsoorden vormen, beschut en afgeschermd van de buitenwereld. We kunnen de binnenruimte beschouwen als een emanatie van een van de centrale – een van de belangrijkste me dunkt – thema’s in het oeuvre van Hopper en Wall: de individualiteit. Deze individualiteit is niet volledig afgerasterd van de buitenwereld, want Hoppers binnenruimtes, als verpersoonlijking van zijn eigen mentale wereld, en die van Wall, als metafoor voor de menselijke problemen, missen wanden, zoals infra gesteld. Hopper was niet oncommunicatief, getuige de muur of venster die hij liet verdwijnen opdat de relatie met het publiek zou bestaan en de gevels die hij wel laat staan die ons de scène helpen toelichten. Ook de buitgevels spreken boekdelen; de overeenkomst tussen huizen en Hoppers menselijke vorm is duidelijk gezien de overeenkomsten in lichamelijke constitutie. In *Approaching a City* geeft hij de twee gebouwen weer als Hopper en Jo, gebruikt de archetypes van huizen om impliciet een rijk en ambigu narratief op te bouwen.³⁴⁷

Net als Wall toonde Hopper ook afgesloten ramen, zoals in Rockland, Massachusetts, waar de schilder een verlaten huis nabij een scheepswerf weervond en het schilderde het met waterverf, en *Haunted House* (1926) (ook gekend als *Old Boarding House*) titelde, waarbij vooral de dichtgemaakte ramen opvallen.³⁴⁸ Zoals de naar Hoppers standaarden ongewoon sinistere en evocatieve titel al doet vermoeden, zijn de belemmerde ramen voor Hopper krachtige echo’s van de eenzaamheid en verlating, atmosfeer van existentiële angst die de afbeelding toont. De afgesloten vensters zijn tevens een metafoor voor het sterven, het afwezig zijn van alle sporen van menselijkheid.

Wanneer hij dan het tegenovergestelde weergeeft, open vensters, schuiven en ramen zoals in *Office at Night* (1940) hint dit volgens Levin zonneklaar naar psychologische openheid, en de mogelijkheid van erotische ontmoeting.³⁴⁹ In Hoppers werk zien we vaak vrouwfiguren

³⁴³ WELLS W. (2007), p. 210-211

³⁴⁴ WELLS W. (2007), p. 211

³⁴⁵ WELLS W. (2007), p. 214

³⁴⁶ LAUTER R. (2001), p. 46

³⁴⁷ WELLS W. (2007), p. 45

³⁴⁸ LEVIN G. (1985), p. 8

³⁴⁹ LEVIN G. (1984), p. 66

verschijnen naast geopende deuren of ramen, die ook aan het erotische kunnen verbonden worden. Dit is reeds een oud motief, reeds in Oud-Nederlandse schilderijen kunnen we het opmerken, o.a. in geopende kannen.³⁵⁰ De openheid van een raam is een verbinding maar ook een symbool voor acceptatie en affirmatie van de wereld. Zoals in de romantische 19^e-eeuwse kunst, symboliseerde het venster de uitdijende wereld maar werkt het ook als een barrière die de kijker/voyeur scheidt van het drama erbinnen.³⁵¹ Het kijken naar buiten kan de facto enkel doorheen een raam, en in dat opzicht is elk schilderij al een raam op zich, en vermoedelijk was dit Hopper niet ontgaan. Het raam als metafoor van een inperking en begrenzing, met licht dat contrasteert met de nacht, als een drempel tussen hier en nu en een buitenwerelds domein is al oud (bv. deuren tot de onderwereld op Romeinse sarcophagen...) ³⁵²

Voor Iverson is het venster een metaforisch beeld van depressie en ingekeerde reflecties³⁵³ een visie die ik niet deel, tenzij indirect of ironisch, wanneer het raam niet het verhoopte uitzicht biedt of het zicht simpelweg belemmerd is. Het raam, met zijn blik naar buiten toe contrasteert volslagen met de blik inwaarts gekeerd, die zelfbespiegeld is. Iverson gaat kennelijk voorbij aan de connotatie van de neergeslagen blik met depressie, waarbij dit het omgekeerde is van het meer actieve blik naar buiten toe. Ook kan ik de mening van Iverson dat het raam de connectie met het rijk van de abstracte gedachte symboliseert, in tegenstelling tot het raam als opening tot de alledaagse realiteit of metafoor van seksueel verlangen (bries), dat staat het voor spirituele en romantische doelen,³⁵⁴ niet delen. Hopper lijkt meer naar een affirmatie van het dagelijkse leven of een erotisch verlangen te neigen dan naar abstracte gedachten, neig ik te verwachten. Nochlin stelt dat de ramen en het licht vanuit de ramen de statische figuren vastzetten.³⁵⁵ Op die manier helpt het licht duidelijk aan het creëren van de typische immobiele en onveranderlijke tableaux. Ook in een lege kamer lijkt het licht het geheel in een roerloze staat onder te dompelen.

- VOYEURISME

“*Non est curiosus, quin idem sit malevolus*”³⁵⁶

Een equivalent van de lege ruimte voor Hopper en Wall zouden de naakte lichamen van de personen in hun werk kunnen zijn. Evenmin als de leemtes zonder objecten krijgen we geen indicaties wie ze zijn door hun gebrek aan kleren, zonder kledij lijken ze moeilijker identiteit te verwerven, hun gebruikelijke rol aan te nemen. Wells maakt het semantische verschil tussen *nude* en *naked*, waarbij *nudity* kan beschouwd kan worden als *nakedness* in een bijna perfecte, geïdealiseerde staat (zoals aan te treffen bij Rubens, Matisse...).³⁵⁷ Dit leidt tot de omschrijving van de naakte figuren in Hoppers schilderijen als mensen die *naked* zijn; vol schaamtegevoel, kwetsbaarheid en onschuld, dat Wells koppelt dit aan het onderscheid tussen het Mediterrane en het noordse, Angelsaksische, protestante.³⁵⁸ In zekere zin lijkt dit te kloppen, we denken aan de grillige naaktportretten van Schiele of Munch, getuigen van een ongemakkelijke relatie met het eigen lichaam als een verwrongen en gekartelde omhulsel. Dit oncomfortabele aspect vindt ook zijn uitwerking in het werk van Tuymans, zoals we later zullen zien. Jonathan Meades,

³⁵⁰ VAN BRUAENE A.-L. [college] (2008)

³⁵¹ WELLS W. (2007), p. 39

³⁵² ANFAM D. , p. 43

³⁵³ IVERSON M. (2004), p. 58

³⁵⁴ IVERSON M. (2004), p. 60

³⁵⁵ NOCHLIN L., ‘Edward Hopper and the Imagery of Alienation’, in: *Art Journal*, vol. 41 nr. 2 (zomer 1981) p. 139, zoals geciteerd in: IVERSON M. (2004), p. 58

³⁵⁶ “*Niemand is nieuwsgierig die ook niet kwaadwillend is.*”, Plautus, *Stichus*, vs. 208, zoals geciteerd in: BACON F., *Over liefde, de dood en het leven*, Amsterdam, Bert Bakker, 2005, p. 30

³⁵⁷ WELLS W. (2007), p. 92

³⁵⁸ WELLS W. (2007), p. 92

getalenteerd Brits cultuurcriticus, vat het zelfbeeld van de Noord-Europeaan stuurs samen: “To be northern is to feel forever ill at ease with one’s self.”³⁵⁹

Walls naaktfiguren bezitten eveneens de problematische conditie die Wells schetst; zo is *Stereo* een *naked* parafrase van een *nude* voorbeeld (Manet’s *Olympia*) of maakt hij het naaktmodel onnatuurlijk groot, waardoor het als een vreemd object in de ruimte optreedt.

De kunstenaars maken in hun werk referenties naar het voyeurisme, door hun ongemerkte observaties, o.a. doorheen de stilte, het motief van de vensters en het ontbreken van oogcontact. Het voyeurisme met zijn hint naar exploitatie wordt versterkt door het paar schilderijen dat Hopper maakte van naakte vrouwen, stelt O’Doherty.³⁶⁰ Maar Wells vindt dat zijn werken door vele auteurs vaak ten onrechte gekarakteriseerd worden als voyeuristisch, Hoppers vermeend voyeurisme is in wezen een mimetisme en geen klinische conditie, die hij bewust aanwendt voor de narratieve kracht van het beeld.³⁶¹ Deze opmerking van Wells levert een ander perspectief op Hoppers werken, vooral in combinatie met Laura Mulvey’s vaak geciteerde redevoering over de mannelijke blik. In haar uiteenzetting m.b.t. film stopt de voyeuristische mannelijke blik het verloop van het narratief.³⁶² Door de mannelijke blik in Hollywood was er een code gecreëerd die op verschillende sferen in de maatschappij inwerkte, en de vrouwen in geïmmobiliseerde en verstomde rollen van objecten plaatste.³⁶³ Hoppers naaktportretten van naakte vrouwen voor vensters en *Girlie Show* (1941) onderbouwen deze theorie, en ik sluit mij aan bij de reflectie dat Hoppers werk geen echt voyeurisme is in de zinnelijke vorm maar een methode is, een toepassing is van het motief die past in Hoppers artistieke aanpak waarbij hij zijn eigen universum creëerde. De Amerikaanse schilder gebruikt de topos van de voyeuristische blik, en lijkt dit eveneens te doen om de reflectie te maken over identificatie met de personen en objecten die bekeken worden. De kern van Hoppers observatie is immers de materie van het *self*, een artificiële entiteit die hij als persoonlijkheid en identiteit omschreven heeft, en verspreid is in zijn geconstrueerde personages.³⁶⁴ We kunnen het voyeurisme aanzien als de vragende blik op zichzelf gericht, een introspectie in het mentale toneelspel, analoog aan de film noir, waar de protagonist zich vragen stelt bij zijn rol en de noodwendigheid van alles. De schilderijen fungeren als bühne voor de personificaties van zijn eigen gedachten, worden een metafoor waarnaar hij ongemerkt kan staren, in een poging zichzelf beter te begrijpen, met de afstand en tegelijk nabijheid die het de voyeur betaamt. In die zin slaat de omschrijving van Tuymans van Hoppers werk als fetisjistisch poppenspel op een extrinsieke reconstructie van Hoppers bewustzijn en zijn daden, doorheen de verschijning van een voyeuristische blik, die zoals Mulvey aangaf, het reeds statische beeld door de associatie van voyeurisme en stilstand, de indruk doet geven dat het narratief zich ontplooit. Hopper simuleert voyeurisme om het immobiele beeld de illusie te geven dat het enkel door het voyeurisme stilstaat, waardoor er gemakkelijker voor- en nabeelden geëvoeerd worden. Het voyeurisme is dus een instrument tot artistieke expressie, tot creatie van het narratief.

Een plaats die gemaakt en bedoeld lijkt voor het ongestoorde gluren en verbonden aan het narratief is de bioscoop, die Hopper frequent bezocht. De constructie van de beleving van de pellicule in de filmzaal refereert zoals Mulvey al aangaf naar het voyeurisme, als het gadeslaan in het donker met de focus op het witte doek als venster. In cinema werden vrouwen gepresenteerd als objecten voor de mannelijke voyeuristische blik, parallel aan de patriarchale samenleving, waar Wall in *Picture for Women* kritiek op geeft.³⁶⁵ Het is een spel tussen interieur en exterieur, en bevat

³⁵⁹ MEADES J. [tv-programma] (2008)

³⁶⁰ O’DOHERTY B. (2004), p. 94

³⁶¹ WELLS W. (2007), p. 89

³⁶² MULVEY L., ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’, in: *Film Theory and Criticism*, MAST G., COHEN M. en L. BRAUDY (eds.), New York, 1992, zoals geciteerd in O’DOHERTY B. (2004), p. 94

³⁶³ MULVEY L., ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’, in: *Screen*, vol. 16, nr. 3, (herfst 1975), zoals geciteerd in: WAGSTAFF S. (2005), p. 10

³⁶⁴ O’DOHERTY B. (2004), p. 95

³⁶⁵ BROUGHER K. en J. WALL (1997), p. 23

psycho-seksuele en politieke implicaties.³⁶⁶ Hierbij komen we tot de toedracht van Walls voyeurisme, nl. het sociaal-kritisch beklemtonen van de onderdrukking die de mannelijke blik teweegbrengt. In zekere zin kunnen we naast Walls afwijzing in Hoppers gebruiken een affirmerende handeling zien waardoor we kunnen spreken van een discrepantie tussen Hoppers en Walls standpunt t.o.v. het subject., tussen het bewaren en verwerpen van het archaïsche concept van de dominante man (en in het verlengde, de leidende pater familias). Wall brengt kritiek op het voyeurisme dat Hopper gebruikt, door zijn blik te incorporeren in het werk.

- DIALECTIEK VAN RUIMTES

*“Houses are built to live in, and not to look on.”*³⁶⁷

Het symbolische wezen dat in Walls *Odradek, Tàboritskà 8, Prague, 18 July 1994* (1994, afb. 42) tevoorschijn komt, wordt voor het eerst vermeld in Kafka's *Die Sorge des Hausvaters*, een verhaal waarin een huisbewaarder zich realiseert dat Odradek, een huisgeest, veel objecten, architecturen en individuele mensen kan overleven.³⁶⁸ Misschien schuilt hierin mede de verklaring voor Hoppers aansnijden van het bewustzijn voor de soliditeit van architecturale eenheden. Droegen voor Hopper muren en huizen dezelfde overlevende betekenis, representeerde het voor hem het regelmaat en standvastigheid in een fluïde wereld van snelle veranderingen en menselijke wispelturigheid, een situatie waarin hij zich niet kon aarden? Wanneer hij zichzelf schildert als huis, is dit een accentuering van de notie van het verder leven na de dood als schilder en doorheen zijn werk; het huis blijft bestaan, de borsteltoets is in realiteit even duurzaam als stenen van zijn woningen. Hopper schept een duidelijke emotionele afstand tussen de muren en de mensen. In die zin vormen de hotelkamers en transitplaatsen een acceleratie op het overleven van de gebouwen op de mens: het duurt maar een korte tijd voordat de mensen hun tijdelijke kamer weer verlaten, de band wordt tussen wand en menselijk lichaam wordt tot het minimum beperkt. Er huist een romantische vulling in de gedachte dat de woning verschillende bewoners kan kennen, op dezelfde wijze als objecten stille getuige zijn van vele gebeurtenissen (zoals we zullen zien in de historische werken van Tuymans). In de steden op het Amerikaanse continent leidde de constante instroom mensen tot de opbouw van appartementsblokken, die een omwenteling in sociale beleving en omgangsvormen teweegbracht. Dit leidde ertoe dat de trap daarbij een belangrijke ontmoetingsplaats wordt,³⁶⁹ die in realiteit bij Hopper leeg en ongebruikt zijn. Bachelard kent aan de trap de betekenis toe van plaats van geschiedenis en herinnering en Lauter interpreteert het eveneens als vanitassymbool.³⁷⁰ Analoog aan de betekenis van de mythische creatuur Odradek is de trap een bezitter van herinneringen die de mensen eerder dan de trap zullen verliezen door overlijden. Odradek maakt deel uit van dit proces van collectief herinneren en vergeten.³⁷¹ Wall verbindt het verholde wezen aan een trap in Praag, de geboorteplaats van Kafka; aan een vrouw die onthecht lijkt van haar omgeving en vermoedelijk de ruimte als een non-plaats beschouwt. Odradek en het ruimtelijk geheugen lijken verdwenen in de hedendaagse beleving van een huis en de wereld, door de losse band die men behoudt met architecturale elementen en herinneringen en op die manier is Odradek verworpen tot een levenloos onmachtig object. Odradek lijkt verslagen met zijn eigen wapens; tijd en evolutie hebben ervoor gezorgd dat herinneringen en hechting aan een plaats aan belang hebben ingeboet.

We kunnen deze concrete uitwerking van de trap ook extrapoleren naar het hele huis, wat het begin van dit stukje al duidelijk maakt. Vaak staat het huis daarbij in contrast met symbolen van

³⁶⁶ REISS B. (2001), p. 192

³⁶⁷ BACON F. (vol.1), p. 49

³⁶⁸ LAUTER R. (2001), p. 53

³⁶⁹ LAUTER R. (2001), p. 53

³⁷⁰ LAUTER R. (2001), p. 53

³⁷¹ LAUTER R. (2001), p. 54

transitie, zoals de vrouw in beweging in dit geval. Vrouwen als symbool van transitie komen bij beide kunstenaars naar voor, evenals meer expliciet in wegen of spoorlijnen. *House by the Railroad* bijvoorbeeld voert de antithese op tussen het huis en de sporen: het huis is de vorm, die staat voor het behoud, het blijvende terwijl de sporen technologie, overgang, obstakel.³⁷² De Praagse vrouw bezit dezelfde symboolwaarde als de treinsporen, staat voor doelmatige en pragmatische transitie, de blik op de toekomst, als antagonist van het doortimmerde woonhuis dat zich opstelt als bewaarder van de band met het verleden. Het is niet onwaarschijnlijk dat Wall zichzelf identificeert met het huis of Odradek, hij vat de scènes en mensen in foto's die beiden zullen overleven, maar voor Hopper lijken de voorbeelden waarbij Hopper zich identificeert met het standvastige legio. De redenen waarom Hopper zichzelf herkent in het huis is dus niet alleen op basis van uiterlijke kenmerken (zoals we eerder zagen) maar ook via figuurlijke betekenis; het huis als representatie van het blijvende en duurzame, wat we kunnen linken aan zijn socio-maatschappelijk standpunt van behoudsgezindheid. Het huis als rotsvaste bron van geheugen, als Odradek, wordt nog eens versterkt door de gelijkenissen met Hoppers geboortehuis die in vele geschilderde weergaven duidelijk wordt: het zijn de wortels van zijn jeugd die ingekapseld zijn binnen de muren van de woning. Het second empire huis stamt uit de 19^e eeuw en roept het onschuldigere en simpeler verleden van de V.S. op, maar nu achtergelaten door de moderne urbane leven en zijn complexiteiten.³⁷³ Hoppers canvas suggereert een glimp terug in tijd, alsof gezien bij toeval door een treinreiziger op weg naar elders.³⁷⁴ Door de blik dichterbij de spoorwegen te leggen (we zien niet de sporen achter het huis) geeft Hopper de precare situatie van het huis aan, de bedreiging door de ogenschijnlijk niets ontziende sporen.

Maar die herinneringen blijven niet zo onvermengd en ongerept als men meent of zou willen. Met *Morning Cleaning, Mies van der Robe Foundation, Barcelona* (1999, afb. 43) maant Wall aan tot voorzichtigheid in onze ondervinding van individuele en collectieve geheugens, door zijn construeerbare en manipuleerbare aard. Het paviljoen in Barcelona staat als representant voor het indringende effect van tijd op geheugen, waardoorheen ons geheugen vaak vervormd wordt onbewust zaken (we denken aan mechanismen als verdringen, verbloemen...). Hetzelfde principe hangt Tuymans ook aan: hij wijst op de contextgebondenheid van beelden, de metamorfose wanneer we de visuele relatie met het beeld verbreken, maar ook de absolute invloed van de media die onze eigen gepercipieerde beelden gaan verstoren, aanpassen of zelfs innemen. We zien tussen Wall en Hopper hier een gelijkenis in titelgeving; *Morning Cleaning, Mies van der Robe Foundation, Barcelona* (1999) zou als eerste deel evengoed een titel zijn die Hopper aan een werk zou geven. Jo schreef ooit in een brief aan Goodrich op 23 september 1959 "He'll [Edward Hopper] call it sunlight on the floor or something equally non-committal."³⁷⁵ Hopper wenste zelfs in zijn titels zo weinig mogelijk informatie te geven. Het tweede deel van Walls titel, waarin hij de locatie verduidelijkt, wijst op een verschillende aanpak. Het is opmerkelijk, dat verbonden is aan zijn schaarsheid in praten over zijn werk, hoe zakelijk en objectief de titels van Hopper zijn. Dit lijkt niet uit een onvermogen of wantrouwen ten opzichte van het woord te komen, Hopper was een belezen en begenadigd schrijver, maar vermoedelijk ligt de oorsprong van de puur descriptieve titels in zijn uitgangspunt dat het beeld voor zich moest spreken en dat de kijker zelf moest aan- en invullen.

³⁷² WELLS W. (2007), p. 174

³⁷³ LEVIN G. (1984), p. 47

³⁷⁴ LEVIN G. (1984), p. 47

³⁷⁵ WAGSTAFF S. (2004), p. 16

4. MENIG VADEM NAAR ATLANTIS: NATUUR

*“I was a traveller then upon the moor;
I saw the hare that raced about with joy;
I heard the woods and distant waters roar,
Or heard them not, as happy as a boy;
The pleasant season did my heart employ;
My old remembrances went from me wholly;
And all the ways of men, so vain and melancholy”*³⁷⁶
– William Wordsworth, Resolution and Independence

Wanneer we ons licht verder laten schijnen op de werken van de twee kunstenaars, merken we dat ze allebei een grondige band vertonen met het landschap uit hun omgeving. De extramurale onderwerpen van Hopper waren te vinden van het rurale New England (Maine, Vermont, Cape Ann en Cape Cod) tot South Carolina, New Mexico, New York City en omgeving, hij voelde zich aangetrokken tot kale architecturale vistas die hij ledigde van menselijke figuren, en weergaf in spaarse composities en situaties die eenzaamheid en solitude evoceren.³⁷⁷ Zijn vriend Burchfield stelde in een catalogus “Edward Hopper is an American – nowhere but in America would such an art have come into being.”³⁷⁸

Wall licht toe dat hij landschappen en stadsgezichten maakt om het proces van nederzettingen te bestuderen.³⁷⁹ Dit ontwikkelingspatroon van vestiging op het Amerikaanse vasteland is een recent gebeuren, waarbij de bevolking van de V.S. ten westen van het Aleghenies-gebergte (tot de westelijke kust) het land in ruwweg 100 jaar volledig innam, wat een verschrikkelijk hoog tempo verraadt.³⁸⁰ De band met de natuur werd gesublimeerd in de beeldende kunst, waar het landschap ofwel uitnodigend lonkte of een hindernis was die door de mens zou worden overwonnen. De geportretteerde gebieden bij Wall en Hopper zijn niet langer idyllische geïdealiseerde panorama’s maar een blik op een verstoorde natuur, waarbij het oeuvre van Hopper een overgang belichaamt, het beduimelen van de natuur is nog niet ver gevorderd, al duiken reeds menselijke elementen prominent op in het landschap. Deze synthetische factoren geven in Hoppers iconografie nog een harmonieuze indruk, al getuigen ze van beginnende spanning, die bij Wall duidelijk zal worden. De beschaving lijkt nog welwillend om te gaan met de natuur en Hopper ziet de schoonheid in de dialectiek tussen mangemaakt en natuurlijk.

Walls geboorteplaats Vancouver is een stad die een grondige effect heeft op zijn werk, die de ‘natuurlijkheid’ van het streek incorporeert.³⁸¹ De inwoners van British Columbia hebben volgens Brougher een dubbelzinnige relatie met hun omliggende natuurgebieden, die allesbehalve invloedarm zijn, en Wall zou het onromantische geïndustrialiseerde beeld van het kwetsbare landschap overnemen in zijn foto’s.³⁸² Walls landschappen vertonen de vernieling van de natuur, weliswaar op een serene en subtiele wijze. Deze verhullende kalmte komt voort uit de zorgvuldige mise-en-scène die hij in de fotografie aanbrengt, waardoor zijn fotografie het dichtst wordt dat de schilderkunst bij expliciete natuurproblematiek is gekomen. *The Old Prison* (1987) toont industrie en urbaan landschap, door Wall gelinkt aan “infinite landscape” zoals in 17^e eeuwse Hollandse landschapschilderijen zagen als stillevens.³⁸³ Overal laat

³⁷⁶ WORDSWORTH W. (2004), p. 108

³⁷⁷ LEVIN G. (1985), p. 5

³⁷⁸ SCHMIEDT W. (2005), p. 7

³⁷⁹ WALL J., ‘About Making Landscapes’, in: *Landscapes and other Pictures*, [tentoonstellingscatalogus]

Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, 1996, zoals geciteerd in: Wagstaff S. (2005), p. 111

³⁸⁰ VERSLUYS K. [college] (2008)

³⁸¹ BROUGHER S. (2005), p. 16

³⁸² BROUGHER K. en J. WALL, (1997), p. 21

³⁸³ LAUTER R. (2001), p. 111

de mens sporen na van zijn bezetting en destructie van natuur: grijpkranen, drijfhout, afval... waardoor de existentiële harmonie van mens en natuur verdwenen is en de mens wordt meer en meer een vreemd lichaam in de wereld van de natuur.³⁸⁴ Wall parafraseert de landschapsschilderijen naar hun hedendaags equivalent, waarbij de relatie met de natuur aangevuld wordt met een fotografisch realisme. Walls symbiose tussen fotografie en schilderkunst strijkt verder dan enkel de vormelijke eigenschappen. In zekere zin is de bezetting van de natuur die Wall indiceert al aanwezig bij Hopper, maar minder bedreigend en vergaand. De menselijke cultuur manifesteert zich reeds in het landschap maar de kwalijke gevolgen die bij Wall aanwezig zijn, zijn nog nergens te bespeuren. De gevangenis als dominerende menselijke aanwezigheid accentueert het beklemmende gevoel van opkomend beton en staal, wiens grijswaarden uitkomen tegen de natuurlijke kleurtonen, zoals we eerder in *The Storyteller* ervaarden. Wall en Hopper laten de mens kleiner ogen, als een kleine concentratie tegenover de producten die ze voortbrengen. Een werk doorspekt met motieven van Hopper is Walls *The Pine on the Corner* (1990) Huizen worden felverlicht door de zon, de discrepantie tussen onbezoedelde cultivatie van natuur die interageert met de ontwikkeling van menselijke nederzetting en de destructie van natuurlijke ruimte.³⁸⁵ De spar is een symbool voor de strijd tussen natuur en mens, en het kwetsbare evenwicht dat bestaat tussen beide, maar toch eveneens een grote kracht doet vermoeden. Deze paradox toont zich in de densiteit van Hoppers bossen, die de solide indruk van bergen maakt. Vaak komen ze dreigend en imposant over, zoals in *Seven AM* (1948). Beide kunstenaars spelen ook met het motief van de herovering van menselijke structuren door de natuur. Dit doet denken aan een tekstfragment van Blok die de relatie tussen natuur and cultuur bespreekt, waarbij hij de eruptie van de Etna gebruikt als metafoor voor het sociale rampscenario.³⁸⁶

"Human nature becomes more and more rigid, mechanized, more and more resembles a gigantic laboratory in which the vengeance of the elements is prepared. (...) Every promoter of culture is a demon, cursing the earth and devising wings in order to fly away from it. The heart of the advocate of progress breathes vengeance on the earth, on the elements, on the earth's crust not yet sufficiently hardened (...)"³⁸⁷

Een gebied dat er altijd even ongerept heeft uitgezien en wordt weergegeven door beide kunstenaars is de zee.

- ZEE

Walls *The Flooded Grave* (1998-2000, afb. 44) is een atypische portret waarbij er een surrealistische juxtapositie ontstaat tussen land en zee, waardoor het een letterlijk "zee-landschap" wordt. Het graf opent een wereld in de aardbodem die de mortaliteit van het lichaam inhoudt maar ook naar een alternatieve werkelijkheid verwijst: de zee, die leidt naar een ongeschonden zilt universum met associaties naar het paradijs, de transmigratie van zielen en verrijzenis, het graf als een poort tot een andere wereld.³⁸⁸ De perceptie van het graf kan misschien voorbereiding bieden op een wereld die niet handelt volgens de huidige regels en wetten die als objectieve waarheden aan ons verkondigd worden.³⁸⁹ Op deze manier wordt het tableau een decor van een escapisme, de wrijving en tweedracht tussen individuen onderling in de straten van de maatschappij wordt opgeheven in het domein van de ruime sop. Maar ook zien we de zee begraven liggen, wat erop wijst dat de hedendaagse mens zijn bevrijding niet kan vinden in het rijk der levenden. Tegelijk kan het opgevat worden als een kritische noot dat het failliet van de natuur tentoonstelt, natuur

³⁸⁴ LAUTER R. (2001), p. 112

³⁸⁵ LAUTER R. (2001), p. 89

³⁸⁶ BLOK A. (2002), p. 144

³⁸⁷ BLOK A. (2002), p. 144

³⁸⁸ LAUTER R. (2001), p. 114

³⁸⁹ LAUTER R. (2001), p. 114

en zelfs de woeligheid van de oceanen verhindert het ter aarde dragen niet. Het thema van verlossing doorheen de zee deelt Wall met Hopper, waarbij de zee het onvatbare representeert, de autonome entiteit die in tegenstelling tot de natuur op land niet onder enig menselijke controle geplaatst kan worden. Maar tegelijkertijd is het water in het graf niet meer dan een simpele plas water, is de zee even nietig als de mens. Ook Walls andere werken die begraafplaatsen aantonen; zoals *Holocaust Memorial in the Jewish Cemetery* (1987) stippen aan wat in *The Flooded Grave* is aangebracht; de enige 'authentieke' stroken natuur kunnen gevonden worden in het doodse, doordat de landelijke regionen getroffen worden door de nefaste werking van menselijke afbraakmechanismen.

Een grote parallel kan men trekken tussen het werk en *Rooms by the Sea* (1951, afb. 45) een van Hoppers latere schilderijen, die ook een duidelijke contemplatie weergeeft over het verlaten van het leven en het vraagstuk wat daarna volgt, met een duidelijke verwijzing naar de zee als open en mysterieus gebied. Wanneer we naar de kleur van de lucht kijken en het grijs in de kamer zien we dat beiden bijna overeenstemmen, het is via het lichtoppervlak dat binnentreedt dat het onderscheid in het werk teweegbrengt. Het zonlicht bezit een duidelijke kracht, het is alsof de deur geopend werd door de zon. De twee openingen aan beide kanten van de natuur hintten naar een tweeledigheid die de polarisatie tussen het menselijke (vergankelijke) en het natuurlijk (eeuwige) weergeeft. De dubbele lichtinval evoceert de zeilen van een schip, waardoor we ons het huis in het midden van een oceaan kunnen voorstellen, wat een plausibele allusie zou kunnen zijn op Hoppers thuis voelen op zee. Onloochenbaar is voor de schrijver dezès de hint naar de dood, de deur staat wagenwijd open naar het eindpunt, de openheid van de onbegrensde horizon. We denken ook aan *Dead Man* (1995) van Jarmusch, waar de antiheld William Blake zijn onverhoedse reisdoel bereikt aan de kust van de zee, en de protagonist afdrijft naar de onbekende horizon.³⁹⁰ De zee wordt vaak gezien als een eindpunt, zoals *Dead Man* bewijst, maar ook in *Stranger Than Paradise*, of Truffauts *Les 400 Coups*. (1959). Het vormt zowel een natuurlijk barrière als een middel dat voor lange tijd de mens in staat stelde om zich sneller te verplaatsen dan over land mogelijk was. Een werk is dat een gelijkaardig grondgedachte vertoont is *Stairway*, waarbij de uitgang op een begroeide heuvel lijkt aan te botsen die het werk tegengesteld maakt tot *Rooms by the Sea*, daar in plaats van de openheid van de zee, we geconfronteerd worden met een obstructie van de uitweg. *Rooms by the Sea* is het dichtste dat Hopper hij ooit zou komen bij het surrealisme in de stijl van Magritte,³⁹¹ niettegenstaande er weinig bewijs is dat hij met surrealisme enige affiniteit zou gevoeld hebben.³⁹² Het schilderij heeft de aanblik onmogelijk te zijn maar is in werkelijkheid plausibel omdat een scherpe duin niet opgemerkt wordt, Hopper maakt hiermee volgens Souter een zeldzame visuele grap.³⁹³

Hopper kwam altijd terug tot de zee en de kust doorheen zijn leven,³⁹⁴ door de passie die hij ervoor ontwikkelde in zijn geboortedorpje.³⁹⁵ De nautische thematiek had een nostalgische waarde en deed hem net zoals de vele gelijkvormige statige witte huizen terugdenken aan de leefomstandigheden van zijn jeugd, die onbereikbaar geworden waren. Hij had de desoriënterende zee daarvoor alreeds gebruikt (samen met zijn waarde als archetype) om de dominantie van natuur over de habitat van mensen te dramatiseren in *The Lee Shore* (1941).³⁹⁶

³⁹⁰ Aangezien Blake de trein neemt in Cleveland, Ohio, dat in 1832 d.m.v. het Ohio en Erie Canal toegang kreeg tot de Atlantische Oceaan via de St.-Lawrence Seaway, en eindigt aan de Stille Oceaan, kunnen we (aannemend dat de setting zich na 1832 afspeelt) daarin de overstap van de ene oceaan naar de andere zien en als een bevestiging beschouwen van de circulaire aspect i.p.v. het lineaire, een thema dat vaak in de film uitgewerkt wordt en naar voor treedt.

³⁹¹ WELLS W. (2007), p. 186

³⁹² WAGSTAFF S. (2005), p. 27

³⁹³ SOUTER G. (2007), p. 231

³⁹⁴ SOUTER G. (2007), p. 16

³⁹⁵ LEVIN G. (1984), p. 7

³⁹⁶ WELLS W. (2007), p. 186

Boten op zee vormen voor Hopper de ideale realisatie van het ontsnappen, zoals ook *Monbegan Boat* (1919), *The Martha McKean of Wellfleet* (1944).³⁹⁷

Evenzo vestigt *Ground Swell* (1939, afb. 46) de aandacht op het baken, dat net zoals de vuurtorens een waarschuwingssignaal biedt, vergelijkbaar aan de meer metafysische memento mori en de donkere wouden, een sinister element dat diepgeworteld zit in Hoppers oeuvre.³⁹⁸ Al in Bijbelse bronnen wordt de zee als het domein van het kwade beschouwd en daarom vertolken vuurtorens en de (al iets verder gevorderde) waarschuwingsboeien een belangrijke symbolische rol, vormen ze de pivoterende spil voor *Ground Swell*, waarrond de actie centrifugaal slingert. Het is een ongewoon dynamisch werk voor Hoppers gemiddelde statische oeuvre, dat de agitatie en het gevaar van een onzekere bodem tastbaar moet maken voor de kijker. Hopper poogde een zeker gevoel van vastheid en zekerheid in zijn gebouwen op te wekken, en de majesteitelijke constructie van de vuurtoren lijkt het schoolvoorbeeld daarvan. De vuurtoren is een personificatie van Hoppers identiteit, zowel fysisch, met zijn grote lengte, als psychologisch, daar hij sympathie ervaarde voor de vuurtoren omwille van het afgezonderde, het onthechte van de rest van de wereld,³⁹⁹ waartegenover de zee een bandeloze, kronkelende en onvoorspelbare kracht is. De zee toont de onoverwinnelijke natuurkracht die blijft bestaan tussen de mangemaakte eenzame architectuur, en straalt een hoop uit van overleven doorheen de menselijke interventies, zelfs de woestij van menselijke beschaving, waar men niet langer leeft. Misschien net als de personages van Hopper uitgroeien in de late 20^e eeuw tot Walls geplaagde personages, zien we de landschappen van Hopper verworden in Walls *wastelands*. Hoppers werk omvat de typologie van de tussenvorm, waar niet langer de vegetatieve idylle en harmonieuze gevoelens heersen maar het gedempte startschot van de onttakeling die Wall duidelijk zichtbaar in kaart brengt.

De Amerikaanse kunst heeft Amerika steeds romantisch voorgesteld, de schilders van de Hudson River School wijdden zichzelf aan de geïdealiseerde wilde en spectaculaire aspecten van het continent: de wildernis, de bergen, de zee... en wezen menselijke producten af.⁴⁰⁰

Het landschap als genre in de kunst is meestal niet politiek beladen geweest, ten hoogste een kritiek op de dreigende industrialisatie.⁴⁰¹ Een bekend voorbeeld hiervan is *View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, after a Thunderstorm* (1836, afb. 47) van Thomas Cole, stichter van de voornoemde Hudson School. Deze groepering van schilders manoeuvreerde zorgvuldig tussen de primitiviteit van het 'wilde' landschap en de mechanische wanorde van het industriële.⁴⁰² Het landschap dat het schilderij tentoonspreidt was toentertijd een toeristische attractie door de eigenaardige curve van de rivier die enige gelijkenis met het juk van een os vertoonde. Door de oppositie tussen licht en donker, wildernis en beschaving lijkt het een conventioneel verhaal van het menselijke dat de natuur overneemt, maar de storm (ook al kunnen we afleiden uit de titel dat deze over is) blijft bedreigend voor de mens.⁴⁰³ Hopper en Walls werk maken eveneens de kritische reflectie dat de aangetaste natuur niet zomaar dood en begraven is, maar nog sluipend weerwerk biedt, weliswaar niet expliciet doorheen natuurgeweld. Wat ook opvalt in *The Oxbow* - zoals hij ook genoemd wordt -, is de aanwezigheid van de schilder die ons aankijkt, een zelfreflexief aangeven van het schilderij als zijn visie en de construeerbaarheid van een beeld.⁴⁰⁴ Voor Wagstaff is deze kleine aanwezigheid, zoals ook in Jeff Walls *Steve's Farm, Steveston* (1980) een indicatie voor de ambigue relatie met de natuur.⁴⁰⁵

³⁹⁷ LEVIN G. (1984), p. 69

³⁹⁸ WELLS W. (2007), p. 203

³⁹⁹ LEVIN G. (1985), p. 5

⁴⁰⁰ GOODRICH L. (1983), pp. 9-10

⁴⁰¹ GAINES J. (2001), p. 158

⁴⁰² SCHAMA S. (2007), p. 391

⁴⁰³ VERSLUYS K., [college American Culture] (2008)

⁴⁰⁴ VERSLUYS K., [college American Culture] (2008)

⁴⁰⁵ WAGSTAFF S. (2005), p. 11

Door een diagonale scheiding wordt de primitieve, door storm geteisterde wildernis, (gelieerd aan het verleden), aan de overkant van de rivier getransformeerd in keurig ontgonnen velden onder een heldere hemelsblauwe lucht, (beschouwd als de toekomst).⁴⁰⁶ Cole koppelt volgens Schama het verleden aan de natuur, in tegenstelling tot Wall en Hopper die cultuur aan toekomst vasthechten. Het probleem met de weergegeven rivier, voor Cole een symbolische levensader (alle elementen in zijn werken hadden een specifieke betekenis⁴⁰⁷) is dat hoewel hij details als een roeiboot, zeilboot... heeft toegevoegd, de rivier nergens heengaat,⁴⁰⁸ wat doet denken aan de wegen van Hopper die altijd elders naartoe verdwijnen. Ook geeft Schama aan dat het evenwicht tussen bewoning en onschuldige wildernis magisch bevroren is op een moment van volmaakt evenwicht waardoor Cole het toenmalig denkbeeld dat elke beschaving van onschuld naar zelfopoffering voerde stil heeft gezet, om stil te staan bij een onmogelijk volmaakte plaats en moment.⁴⁰⁹ Cole ondermijnt de toenmalige illusie van progressie door de metafoor van de natuur als verleden die toekomst blijft bedreigen en is niet zo gedwee als sommigen denken. Maar behalve deze enkele kritische stemmen bleef het landschap in het Westen gereduceerd tot het domein van de postkaart.⁴¹⁰ Amerikaanse kunstenaars vertoonden zich heel handig in het vinden van manieren om te zorgen dat industrie en handel geen storende aanwezigheden waren in het Amerikaanse arcadië.⁴¹¹ (Later kwam ik in de literatuur terecht bij de vermelding dat Gail Levins biografie van Hopper (die ik omwille van zijn minder dwingende aard in het licht van dit onderzoek heb uitgesteld te lezen) een parallel toont tussen Hoppers “Valley of the Seine” en Cole’s *The Oxbow*, waarbij dit laatste schilderij waarschijnlijk ooit door Hopper is gezien.⁴¹²) Versluys maakt de mythe van New Engeland duidelijk: een tegenstelling tussen de geïdealiseerde, getemde en pittoreske natuur die zich etaleerde in de beeldende kunst en de realiteit van industrialisatie, burgeroorlog, massale immigratie en agriculturele crisis.⁴¹³ Net als Cole in *The Oxbow*, besluit Hopper de picturale verbloeming niet verder te zetten. Maar Hopper bracht het niet tot een expliciete breuk; de aanwezigheid van menselijke structuren in het rurale maken parallel aan Cole en de Hudson school geen synthetische of contrasterende indruk. Hopper hield van de relatie tussen natuur en de functionele vormen van mangemaakte zaken: de rechte lijnen van trein, wiegende bochten van de snelweg, de onaantastbare vorm van vuurtorens.⁴¹⁴ Een voorbeeld van een geslaagd grafisch samenspel tussen mens en natuur vinden we in *Railroad Sunset* (1929) waar Hopper de starre spoorlijn laat contrasteren met het curven van de heuvels waardoor een soort cadans optreedt. Soms treedt zelfs een vorm van concordantie op vanuit de menselijke vorm naar de natuur; zo zien we dat de vorm van de wagon van *Railroad Train* (1908, afb. 48) een gelijkvormigheid bezit met de stoomwolken erboven. Dit soort van interne echo’s verschijnen eveneens in waterrijke taferelen zoals tussen de gebolde scheepszeilen en golven in *The Martha McKean of Wellfleet* (1944) en de golven en boot in *Bootleggers*. Er bestaat een dialectiek tussen beide, ze leveren elkaar kracht en gedrevenheid, ondersteunen elkaar, ook al is het evenwicht tussen beide soms instabiel. Hoppers weergaves getuigen van een affirmatieve houding, ondanks de kritiek die hij uitte, waarvan *American Landscape* (1920, afb. 49) bijvoorbeeld een duidelijke positie inneemt als een van Hoppers onregelmatige en gedempte politieke statements.⁴¹⁵ Wells ziet in deze weergaven de arcadische onschuld door de gemechaniseerde

⁴⁰⁶ SCHAMA S. (2007), p. 392

⁴⁰⁷ SCHAMA S. (2007), p. 225

⁴⁰⁸ SCHAMA S. (2007), pp. 392

⁴⁰⁹ SCHAMA S. (2007), pp. 392-393

⁴¹⁰ GAINES J. (2001), p. 158

⁴¹¹ SCHAMA S. (2007), p. 393

⁴¹² SOUTER G. (2007), p. 43

⁴¹³ VERSLUYS K. [college] (2008)

⁴¹⁴ GOODRICH L. (1983), p. 89

⁴¹⁵ WELLS W. (2007), p. 175

moderniteit van de spoorweg doorbroken, een breuk in de voorheen Elysiaanse band tussen mensen en natuur.⁴¹⁶

Het brengt ons bij de tweeslachtige manier waarop Hopper omging met het thema natuur; enerzijds de aanvaarding en het gebruik ervan, maar tegelijk ook de profilering als criticaster van het mechanische geweld dat het bucolische in gevaar brengt. Deze paradoxale attitude is een benadering die aansluit bij de Amerikaanse gemeenschappelijke neiging tot simultane zelfkritiek en zelfverheerlijking. In de antithese tussen het romantische boerenleven en de moderne spoorweg die de geest van progressie uitwasemt neigen de sympathieën van Hopper volgens Wells lichtjes maar duidelijk naar het plattelandleven, aangezien het vee de spoorweg overstijgt.⁴¹⁷ Deze opvatting lijkt niet zo consistent, *Railroad Crossing* (1923) confronteert ons met het tegenovergestelde; een man met een rund staat voor een gesloten overweg ellendig in de regen, wat mij ertoe brengt het besluit dat beide mogelijkheden niet alleen plausibel maar ook daadkrachtig aanwezig zijn. Ik ben van mening dat Hopper zowel voorstander als tegenstander was en het gecompliceerde begrip van de technologische expansie met de nodige nuance tegemoet trad. Immers, de reensporen van *American Landscape* verdelen het landschap in twee delen: een met een groener gras en een dat minder sereen oogt, ruwe karakteristieken vertoont⁴¹⁸ waarmee Hopper vermoedelijk alludeert naar het spreekwoordelijke groenere gras, een misvatting waaraan personen met een te strenge positionering in het vraagstuk ten prooi zouden kunnen vallen. Dit gebeurt ook bij *Four Lane Road*, wat ons vermoeden versterkt gezien de biografische inhoud, en zou het een verklaring kunnen bieden tot de bedaardheid die de man voor de dag legt in de conflictsituatie waarin hij zich bevindt.

Een ander voorbeeld van een treintafereel waarbij we biografische inhoud kunnen linken om de genuanceerde visie van Hopper te kunnen staven is *Dawn in Pennsylvania* (1942, afb. 50) dat de overeenkomst met de Chirico niet verbergt⁴¹⁹ maar voor mij evenzeer met Delvaux, (die natuurlijk zelf beïnvloed werd door de Chirico). De stilte, de klaarheid en het statische van het station vinden we terug in zowel het schilderij van Hopper als de spoorwegschilderijen die Delvaux maakte tijdens de jaren '50 zoals *Trains du Soir*. De eradiatie van een mysterieuze magisch-realistische sfeer bij laatstgenoemd schilderij lijkt ook aanwezig subtiel en voorzichtig aanwezig in *Dawn in Pennsylvania*. De mystieke toestand waarin het schilderij verkeert is te wijten aan de discrepantie tussen de donkere (en naar Hoppers standaard ongewoon bewolkte hemel), het licht op de voorgrond waarvan we onzeker de aard kunnen bepalen; zon of kunstlicht en een tweede lichtbron die achter de trein lijkt te schuilen, waar we eveneens in het duister tasten of het de zon is of artificieel licht. De lichtsterkte van de bron achter de treinwagon doet ons vermoeden dat we te maken hebben met de zon maar de vermoedelijke sporen van lichtreflectie in de tegenoverliggende gevels maakt dat we evenzeer met een sterke lichtbron te maken hebben die het voorvlak beschijnt. Dit maakt het werk een verwarrende en desoriënterende indruk hebben. *Dawn in Pennsylvania* is geconcipteerd bij de aanhef van WO II, en de thematiek moet vermoed ik in verband daarmee staan. Het coloriet oogt militair, de sfeer is somber en hoopvol tegelijk, en er is het biografische gegeven dat de oorlogstijd, ook al ontkende Hopper het zelf, het koppel bezighield.⁴²⁰ Opnieuw zien we dat de Amerikaanse kunstenaar menselijke trekken in onlevende dingen plaatst; zo kunnen we in de open deur van de wagon moeiteloos een mond zien.⁴²¹ Analoog aan *Nighthawks* zien we een hevig contrast tussen licht en donker opduiken, tussen dreigend onheil en veiligheid.

⁴¹⁶ WELLS W. (2007), p. 79

⁴¹⁷ WELLS W. (2007), p. 157

⁴¹⁸ WELLS W. (2007), p. 154

⁴¹⁹ WELLS W. (2007), p. 159

⁴²⁰ WELLS W. (2007), p. 159

⁴²¹ WELLS W. (2007), p. 159

Het licht in *Nighthawks* beschouwen als intimiderend, vervreemdend of ontmenselijkend is volgens Wells voorbijgaan aan de hoofdzaak dat het licht is artificieel is en gemaakt (en dus niet goddelijk) om de existentiële duisternis te overwinnen.⁴²² Elektriciteit schijnt in *Gas* en *Nighthawks* een grote symbolische bondgenoot, waarbij er een duidelijk verschil optreedt tussen het daglicht en het artificiële door de mens gemaakte licht.⁴²³ *Drug Store* laat veelgekleurde lichten tegen een duisternis zien, die de stedelijkheid reflecteert, en door zijn kleurenrijkdom een feestelijke indruk maakt, Hopper bevond zich toen nog in de *Roaring Twenties*, de dynamische periode van nieuwe evoluties in modernisme, voor de beurscrash de Grote Depressie inluidde. Hoppers taferelen kaderen in de dynamische jaren '20 van *The Jazz Age*, waar waardenpatronen veranderden, van behoudsgezinde plattelandstradities naar een modernisme en stedelijke levensstijl (kortere werkduur, meer vrije tijd, pensioenen, vrouwelijke autonomie in de vorm van 'flappers').⁴²⁴ Tegen dit ontluikend tijdperk van materialisme en hedonisme, dat naar voren treedt in Fitzgeralds *The Great Gatsby* en de achtergrond vormt voor de Harlem Renaissance, was er een tegenstand tegen de modernisering op het platteland, met de Red Scare tegen communisme, de heropleving van KKK en moralistische maatregelen als de drooglegging.⁴²⁵

Zoals we eerder vermeldde is de natuur niet roerloos. Een van de pregnante voorbeelden van deze assertieve natuurkracht wordt in *Cape Cod Evening* (1939, afb. 51) weergegeven. Het gras en bomen palmen het huis in, wat wijst op de grenzen tussen elementen of situaties die worden weggeveegd.⁴²⁶ De wilde textuur en meanderende aanblik van de natuur is volledig anders dan de egale, homogene oppervlaktes van de mensgemaakte bouwsels. Het gras en bomen die inlopen op de huizen is een vaak voorkomend motief voor Hopper, net als het versperren van een gebouw door een bepaald object of scherpe hoeken die iets bedreigen.⁴²⁷ We herinneren ons dat de natuur een dreiging bezit, weerbarstig is en raadselachtig. Dat het gras en de bomen een symbolische betekenis delen als dodelijke usurpatoren is evident in de grijsblauwe tint van het gras in de rechtse voorgrond.^{428/429}

Het bos bekleedt een prominente rol in het New England van Hopper, en was doorheen de geschiedenis een natuurlijke hindernis en bron van inkomsten. Toen op een bepaald moment in de ontstaansgeschiedenis van New England de uitgeputte rotsige bodem voor emigratie zorgde, heroverde de natuur zijn terrein terug langs de verlaten huizen.⁴³⁰ Misschien heeft deze collectieve herinnering deels de afbeeldingen van Hopper beïnvloed. De uitgestrekte bossen waren ook ambigu terrein, analoog aan de Europese traditie van gevaarlijke plaatsen met illustere praktijken buiten de veiligheid (en sociale controle) van de dorpskern, zoals bijvoorbeeld weergegeven in *Young Goodman Brown* (1835), een kort allegorisch verhaal van Nathaniel Hawthorne. De wilde natuur wordt geassocieerd met het irrationele in de mens, met duistere praktijken die niet gezien mochten worden.

Ook bij Wall zien we de kracht van de natuur zich ontplooiën. Met *The Crooked Path* toont de Canadese fotograaf doorheen het beeld van een platgetreden pad dat niet in staat is om een rechte lijn aan te houden het contrast tussen de synthetische "menselijke" rechte vormen en het irrationele grillige meanderende aspect van de natuur. Het pad is een tussenvorm tussen het menselijke en ongerepte. De mens poogt wederom vat te krijgen op de natuur maar deze overwoekert het pad, de natuur zal haalt uit en zal de menselijke sporen uitwissen. Echter is dit

⁴²² WELLS W. (2007), p. 211

⁴²³ WELLS W. (2007), p. 219

⁴²⁴ VAN MINNEN

⁴²⁵ VAN MINNEN

⁴²⁶ WELLS W. (2007), p. 150

⁴²⁷ WELLS W. (2007), p. 180

⁴²⁸ WELLS W. (2007), p. 151

⁴²⁹ Jo refereerde ooit naar haar wederhelft als "the past master of dead grass", zoals geciteerd in WELLS W. (2007), p. 106

⁴³⁰ VERSLUYS K. [college] (2008)

enkel de consequentie van het weinig betreden van het pad en niet de verdienste van de natuur. In tegenstelling tot *Park Drive* (1994, afb. 52) een werk waarbij de asfaltweg een lijn snijdt doorheen de bomen, analoog aan Hoppers schilderijen met de autowegen, die in hun richting evenmin iets in hun weg laten staan. Wall incorporeert graag menselijke construerende elementen in zijn werk zoals elektriciteitsdraden en gebouwen,⁴³¹ die een oriëntatie genereren in de ruimte. De vaak terugkerende elektriciteitslijnen kunnen een ludieke noot zijn, alluderend op de stroom die nodig is om Walls lichtdozen te voeden. Wall laat niet enkel plaats van natuur zien maar ook plaatsen die noch natuur noch menselijk zijn; de zgn. *wastelands*.

We moeten voor ogen houden dat de omgeving voor Wall een realiteit is maar voor Hopper steeds een indicatie is voor het psychologische. Zo wordt ontzuivering op het canvas van de Amerikaanse kunstenaar gereflecteerd in de melancholie die de avondval eigen is, die een einde impliceert, vaak de schemerzone van relatie, zoals in *Cape Cod Evening* waar de ruimte de beroving van communicatie reflecteert, en Hopper sarcastisch de 'trouwe' viervoeter laat weglipen.⁴³² Ook *Summer Evening* een is een expressie van de beproeving die gepaard gaat aan een verzuurde passie, met eveneens een melancholisch aanbreeken van de avond, kansen en verlangens die zich overgeven aan onafwendbaar verval.⁴³³ Hopper lijkt het thema liefde meer te incorporeren in zijn werk dan Wall, maar nooit op optimistische wijze; aan de weergegeven liefde schort altijd iets; *Sea Watchers* (1952) en *Sunlight on Brownstones* (1956) tonen koppels die verloren zijn in een dagdroom, de grammatica van het beeld voert het ennui van een relatie die vervallen is in routine op, iets dat gezien de data biografische kenmerken kunnen aannemen. Ook al is er een vorm van gelatenheid, een berusting die is opgetreden, waarbij de duo's vrede genomen hebben met de stand van immobiliteit in hun relatie en in het tafereel. Het aspect van het gemis zien we ook resoneren in de overgang van vroege agrarische era naar een nieuw tijdperk van stedelijke industriële dominantie die Hopper weergeeft.

We zouden durven stellen dat niet alleen de omliggende ruimte maar zelfs klimaatsomstandigheden meehelpen om het proces te interpreteren, de relatief heldere hemels van Hopper staan in contrast met het vaak bewolkte landschap bij Wall. Het lijkt alsof de weersomstandigheden mee gevoelens uitdrukken; de open hemel die de solitude lijkt te vergroten, het gevoel van eenzaamheid, terwijl Walls bewolkte regio's het drukkende en verstikkende van de maatschappelijke relaties en architectuur versterken. Naast een symbolische dimensie, kan natuurlijk ook de geografische ligging hiervoor aan de basis liggen.

• AMERIKAANSE DROOM

In *Bad Goods*, volgens Gaines een meesterlijke combinatie van close-up en afstand, wordt de 'Amerikaanse Droom' letterlijk weggegooid, en zoals de titel ons doet vermoeden zijn er enkel slechte waren aangezien het menselijke in de omgeving afwezig is.⁴³⁴ Waar normaal gezien de horizon is, staan daken, zijden van commerciële gebouwen of elektriciteitslijnen, merkt Gaines opnieuw op.⁴³⁵ Door het tafereel te ontzeggen van een blik op de horizon lijkt geen toekomst of verleden mogelijk, geen verwachtingen en leidt het nergens toe.⁴³⁶ Hierin zien we een parallel van in de verwijten die de "wilde man", de protagonist in het toneelstuk *Onderbuikblues* van Handke die handelt over metropolitaanse vervreemding, spuien aan het adres van toevallige voorbijgangers; 'uitzichtbelemmeraars', 'perspectiefverdringers' en 'tussenruimteverstikkings'.⁴³⁷ De

⁴³¹ GAINES J. (2001), p. 161

⁴³² LEVIN G. (1984), p. 57

⁴³³ LEVIN G. (1984), p. 58

⁴³⁴ GAINES J. (2001), p. 164

⁴³⁵ GAINES J. (2001), p. 164

⁴³⁶ GAINES J. (2001), p. 165

⁴³⁷ VAN ROOTSELAAR F. (2006), p. 24

contradictoire titel *Bad Goods* voedt de oppositie die er heerst binnen het werk tussen mens en omgeving, macht en onmacht. De vervallen waren schijnen de synthese te zijn van de interactie tussen onmenselijke condities die gecreëerd worden door immorele individuen en onschuldige elementen die de natuur representeren. Ondanks een vriendelijkere omgeving bij Hopper blijft toch hetzelfde naargeestige gevoel overwinnen bij beide kunstenaars. Indien Wall een opening in de horizon zou invoegen, zou hij het verloop van tijd en van verandering toelaten, voert Gaines aan,⁴³⁸ waarbij een bres in het dichtgemetselde decor als een soort episch gat in de wolkenmassa waardoor de zon schijnt, met zonnestrallen als radiaties van hoop. Gaines concludeert verder dat in elk afvallandschap van Wall, we de nabijheid van de mensen die ze gemaakt hebben merken, maar we ze niet zien, terwijl degene die we wel zien niet behoren in deze settings, waarschijnlijk zijn ze dood,⁴³⁹ en zijn ze daarmee hetzelfde probate lot als de vervallen goederen beschoren. De letterlijke uitzichtloosheid van Walls werk vult de cibachrome prent met spanning, geeft dezelfde wanhopige ontwikkeling weer als de gesloten vensters..De foto's zijn een duidelijk voorbeeld van de deterministische visie die de architectuur als richtingwijzend voor de mensheid beschouwt, waarbij in dit geval de architectuur nergens naartoe, tenzij naar een ondergang.

Een toevoeging op de dichotomie tussen determinisme en relativisme, kunnen we treffen in *Second Story Sunlight* (1960). De dichtheid van het bos geeft de huizen een indruk van tijdelijkheid, een omkering van het idee dat de menselijke beschaving de natuur domineert.⁴⁴⁰ De omkering van dat idee is een vaak voorkomend motief, waarbij de natuur de architectuur lijkt vorm te geven, de buitenissig scherpe daken lijken als een accordeon zich in elkaar te klappen door de kracht van de opdringende bomen. Hoppers bos is geen bedreigd landschap, maar de donkere onvermijdelijkheid die ons allen overwint, een van zijn meest essentiële archetypes.⁴⁴¹ Wanneer we voorheen gewezen hebben op het overleven van huizen op hun bewoners kunnen we hier een duidelijke uitbreiding van het idee zien naar de het bos. De twee personen, waarvan Updike stelt dat ze allebei dezelfde persoon zijn,⁴⁴² kunnen we aanzien als een memento mori, maar ook de huizen zelf indiceren potentieel nakende mortaliteit. Hopper wijst op de problematiek van de ouderdom en vergankelijkheid, in contrast met het onveranderlijke massieve bos dat regenererend lijkt door zijn uitdijende standvastigheid en cyclus van hergroei. De architectuur heeft zijn positie als overlever verloren, is ook kwetsbaar en vergankelijk geworden, de bomen worden de overlevende dragers van geheugen, zijn de incarnatie van Odradek.

Vele memento mori komen te voorschijn in Hoppers werk, Wells wijst zoal op *Summertime, City Sunlight* en *A Woman in the Sun*.⁴⁴³ Naast de lege ruimtes en de zee verwijzen ook scènes met een trein naar de onvermijdelijkheid van de dood. *Compartment C, Car 293* (1965) vertoont een combinatie archetypes die te maken hebben met het overlijden, zoals de brug, de weg of de zonsondergang, terwijl de onzichtbaarheid van het dak en de grootte van de wand doet denken aan toneeldecors.⁴⁴⁴ De trein zelf kunnen we onderkennen als een gegeven dat het lineaire van ons leven evocert. Ook de huizen in Cape Cod zoals *Cape Cod Morning*, (1950) *Cape Cod Evening* en *House By A Road* (1942) functioneren in een dialectiek tussen leven en nabije dood.⁴⁴⁵ Een aantal werken laten duidelijk een groeiende preoccupatie zien met dood, zoals de morbiditeit en karakteristiek pessimisme in de aquarellen van dode bomen: *Dead Trees, Dead Tree and Side of Lombard House, House with Dead Tree* en *Four Dead Trees*.⁴⁴⁶ Het is interessant om in het werk *Seven AM* (1948) eenzelfde betekenis te zien in de vermoedelijke verlaten apotheek, ironisch een

⁴³⁸ GAINES J. (2001), p. 165

⁴³⁹ GAINES J. (2001), p. 165

⁴⁴⁰ WELLS W. (2007), p. 122

⁴⁴¹ WELLS W. (2007), p. 122

⁴⁴² UPDIKE J., 'Hopper's Polluted Silence', in: *The New York Review of Books*, augustus 1995, p 21, zoals geciteerd in: WELLS W. (2007), p.122

⁴⁴³ WELLS W. (2007), p. 186

⁴⁴⁴ WELLS W. (2007), p. 165

⁴⁴⁵ WELLS W. (2007), p. 180

⁴⁴⁶ LEVIN G. (1985), p. 8

menselijke constructie die mensen ertoe moet helpen hun levensduur te bestendigen. Walls landschappen zijn dode landschappen, waarvan de meeste mensen willen ontsnappen.⁴⁴⁷ Natuur neemt mensen op in zijn geheugen en wordt een deel van het collectieve geheugen; zoals in de begraafplaatsen.⁴⁴⁸

Volgens Benjamin staat de dood centraal in het verhalen vertellen aangezien de dood het noodzaakte om oraal zaken over te leveren.⁴⁴⁹ We zien in de geschiedenis vaker dat de behoefte om situaties in stand te houden het opschrijven van verhalen vereist, en we herinneren ons Draaisma's definitie van geschrift en foto's als een extern geheugen. Walls foto's en Hoppers schilderijen verwijzen beiden naar de vergankelijkheid van het leven, naar een graad van verlies van geheugen en transitie van plaatsen, situaties en objecten. Maar de verwijzingen die ze maken slaan door hun herinneringswaarde terug op het thema. Beide kunstenaars doen via hun reflexieve werken ons herinneren dat onze herinneringen vluchtig zijn.

De verzameling bomen in *Seven AM* maakt een bedreigende en duistere indruk, en evocert doorheen zijn vorm een aanzwellende vloedgolf. Een parallelle afbeelding waarbij een natuurlijk element een sinister gedaante aanneemt en de architectuur en mens het onderspit schijnen te zullen delven is Hoppers *House on the Hill* ofte *The Buggy* (1920, afb. 53), een ets die een heuvel met bomen weergeeft achter een huis, die een zeer sublieme impressie maakt. De heuvel openbaart zich als een van de zandstormen die de open ruimtes van de V.S. geselden ten tijde van de Dust Bowl in de jaren '30, simultaan aan de Grote Depressie. Lange periodes van landbewerking met tractoren had de begroeiing doen verdwijnen waardoor een droogte intrad die alle oogsten deed mislukken en een emigratie op gang zette.⁴⁵⁰ Het steile niveauverschil lijkt op een donkere wolk die de hele hemel zal verduisteren, en het huis zal verslinden. Voor mij is het onzeker of de mensen naar het huis kijken of naar de heuvel. De koets lijkt in draf te gaan, wat we kunnen afleiden uit de beweging in de manen van het paard, (tenzij er veel frontale wind is) en evocert misschien het vertrek van de inwoners (getroffen door de zandstormen) naar andere oorden, zoals vele inwoners van de getroffen gebieden deden (o.a. zoals bekend naar Californië). De onderkant van de vegetatie in *Second Story Sunlight* lijkt op een verweven structuur, terwijl het loof van de bomen een geologische, haast bergachtige kwaliteit bezit en contrasteert met de kleinere puntige en effen huizen. Een soort pilaster helemaal links doet vermoeden dat het gezichtspunt uit een gelijkaardig verhoogd terras bestaat, wat ons moet waarschuwen dat de dreiging van het opslopende bos na de twee huizen ons ook te beurt kan vallen. *Second Story Sunlight* toont jonge dromen, de anticipatie van relaties die botst tegen een muur van frustratie en routine, waarna de libidineuze energie verloren wordt in een dikke verveling, een fundamenteel terugkerend narratief in Hoppers kunst.⁴⁵¹ Het is alsof de oudere vrouw haar jongere zelf inbeeldt in een dagdroom, en de onvermijdbaarheid van de tijd contempleert.

Girlie Show, een ongewoon temperamentvol werk van Hopper refereert doorheen de teint en uitdossing van de vrouw in de lichtkegel naar de kleuren van de nationale vlag (rood, bijna wit, blauw), de 'Stars & Stripes' die door Hopper betiteld werd als "*grand old rag*" waardoor het schilderij, net als *Early Sunday Morning* subtiele culturele kritiek uit ⁴⁵² Deze vorm van zelfkritiek is zoals ik eerder aangaf typisch in het Amerikaanse bewustzijn die op een aparte manier gevoelens van trots en eenheid kan verzoenen met zelfkritiek en deviërende opinies.⁴⁵³ De historische context van het schilderij was de beslissing van burgemeester van New York Fiorello H. La Guardia om stripclubs te verbieden, een restrictie op sociaal vlak die Hopper moeilijk kon verteren.⁴⁵⁴ Wells vermoedt dat hoewel het werk gecreëerd is in een geest van aversie voor de

⁴⁴⁷ GAINES J. (2001), p. 162

⁴⁴⁸ LAUTER R. (2001), p. 111

⁴⁴⁹ GAINES J. (2001), p. 162

⁴⁵⁰ VAN MINNEN

⁴⁵¹ WELLS W. (2007), p. 122

⁴⁵² WELLS W. (2007), p. 230

⁴⁵³ VERSLUYS K. [college] (2008)

⁴⁵⁴ WELLS W. (2007), p. 233

hypocrisie van publieke kruisvaders van de jaren '30, het de overtuiging aannam van een Amerikaanse eenheid, en dat de burleske scène een snapshot is van een overwoekerende en pathetische humane komedie.⁴⁵⁵ Het lichaam van de danseres als stervorm waar Wells op wijst⁴⁵⁶ wat opnieuw een referentie maakt naar de vlag. Het werk maakt duidelijk dat Hoppers sentiment gekneld zat tussen twee gevoelens. Enerzijds was er de tegenkating tegen overheidsinmenging, die zich manifesteert door de danseres als onderwerp te gebruiken en anderzijds het interpreteren van de vrouw als symbool van een fluctuerende Amerikaanse moraal, niet langer het Lady Liberty maar een burleske naaktdanseres. Het komt vaker voor dat Hopper innerlijk twijfelt tussen twee standpunten, zoals we zagen bij de landschappen voorzien van treinsporen. Met enige verbeelding zien we zelfs in de strenge blik van de danseres ook het zelfportret van Hopper omstreeks 1903-1906, wat ons doet vermoeden dat Hopper zich misschien als een soort onbelangrijke artiest waande, die door het publiek belaagd wordt om zichzelf tot hun amusement bloot te geven.

Man With A Rifle (2000) en *Hunting Scene* (1994) behandelt de alledaagse overlevingsgevecht van mensen van verschillende sociale groepen en types⁴⁵⁷ in tegenstelling tot Hopper die zich meestal (afgezien van zijn Parijse periode) tot een bevolkingscategorie beperkt. Wall kiest ervoor om de personen die de economische en daardoor ook psychische problemen veroorzaken weer te geven. De kunstenaar geeft weer hoe de zwakke persoon een slachtoffer zoekt om zijn problemen even te vergeten, een zondebok.⁴⁵⁸ Letterlijk wordt dit thema hernomen in *The Goat* (1989). Dit systeem, waarbij een onderdrukte groep een zwakkere groep uitkiest als doelwit als zondebok, zien we ook vermeld in het voorwoord van Johan Depoortere op Howard Zinns *A People's History of the United States*. Depoortere onderkent dat de elite zijn positie bestendigde doorheen patriottisme en racisme zodat de onderdrukte groepen elkaar niet zouden vinden.⁴⁵⁹ Dit perfide systeem dat een zondebok creëert waartegen groepen die eveneens slachtoffer zijn van de machtigen ageren. De inhibitie die aan deze conditie aan de grondslag ligt, wordt verduidelijkt door Walls monochrome *War Game* (2007) waarbij hij spelende kinderen toont die een oorlogssituatie naspelen. Wall verwijst hiermee expliciet naar de rollen die worden opgenomen in de dagelijkse dystopische maatschappij. Ook verwijst het naar de dood in het kalme suburb, waardoor het een subversie is van Arcadia.⁴⁶⁰

5. DE VOELING VERMIST: GEBAREN EN IDENTITEIT

“...er bestaat een idee van een Patrick Bateman, een soort abstractie, maar zelf besta ik niet echt, alleen een entiteit, iets illusoirs, en hoewel ik mijn koude blik kan verbergen en je mijn hand kunt schudden en je vlees kunt voelen dat dat van jou vasthoudt en je misschien zelfs het idee kunt hebben dat onze levensstijl waarschijnlijk vergelijkbaar is: ik ben er eenvoudig niet.”⁴⁶¹ Bret Easton Ellis, American Psycho

Walls personages verschijnen niet als henzelf maar spelen de rol van iemand anders. Door hun status als acteur zijn ze in situ een ander persoon, die op zijn beurt in de fictieve omgeving verschillende rollen kan aannemen. Vele hedendaagse kunstenaars onderzoeken de complexiteit in de verschillende vormen van het menselijk bestaan, en de differentiatie die kan optreden tussen de identiteit en de externe realiteit.⁴⁶² Het valt moeilijk te bepalen of deze cognitieve dissonantie

⁴⁵⁵ WELLS W. (2007), p. 233

⁴⁵⁶ WELLS W. (2007), p. 233

⁴⁵⁷ LAUTER R. (2001), p. 93

⁴⁵⁸ LAUTER R. (2001), p. 93

⁴⁵⁹ ZINN H., De geschiedenis van het Amerikaanse volk, Epo, Berchem, 2007, p. 8

⁴⁶⁰ WAGSTAFF S. (2005), p. 16

⁴⁶¹ EASTON ELLIS B. (2000), p. 390

⁴⁶² LAUTER R. (2001), p. 24

aanwezig is in het oeuvre van Hopper, het zou een mogelijke verklaring kunnen bieden voor de vele introspectieve personages.

Voorals Walls stadstableaus vertonen karakters die de sociale moeilijkheden en ambigüiteiten eigen aan de hedendaagse urbane situatie ondervinden. Walls figuren komen niet overeen met de eigenschappen en handelingen die hij hen opdraagt, en dit creëert een spanning die in het echte leven ook tot de oppervlakte komt, vanuit bepaalde gevoelens van sociale druk, verwachtingspatronen of andere maatschappelijke mechanismen. Wall wijst op de aanpassing van identiteiten doorheen verschillende situaties. Lauter ziet identiteit en de authenticiteit, teruggaand op de magische kunst van het “mythische tijdperk” waarbij de afbeelding als identiek beschouwd werd met het levend wezen, sinds de toegenomen autonomie van het kunstwerk kwam dit idee van eenheid tussen de weergave en het onderwerp steeds meer op de helling.⁴⁶³ Voor Wall is het niet zijn bedoeling om de fysieke en mentale essentie van een persoon weer te geven, hij vertrouwt niet op de kracht van de afbeelding, maar in de herinnering en de hedendaagse realiteit.⁴⁶⁴ Hiermee past hij in het discours dat Hopper hanteerde in zijn kunst, die geen psychologische karakterschets wenste te maken maar een aanspraak aan de kijker om via toepassing van individueel en collectief geheugen betekenis, verworven door observaties in de werkelijkheid betekenis te genereren. Een verschil ten opzichte van de uitvoeringswijze was dat Hopper zijn figuren geen vorm van autonomie tolereert bij zijn personages, ze zijn exact gedefinieerde partikels van zijn verbeelding, geen poëtische vertalingen van maatschappelijke rollen. De vrouwelijke figuren die gemodelleerd zijn op Jo, lijken niets van hun voorkomen, handelingen en expressies aan het toeval te zijn over te laten. Jo was de intermediair tussen de mentale afbeelding en het canvas, niet veel verschillend van de marionetten die hij in zijn werk te berde brengt. In tegenstelling tot de attitude van Wall die zijn figuren kiest op basis van hun voorkomen en hun onafhankelijkheid waardeert, waardoor hij hen een mate van vrijheid van expressie voor de camera toelaat, in geen geval hen wil controleren.⁴⁶⁵ Wall aanziet de vreemdeling, (iemand die hij en wij niet kennen) een bron is, een figuur van enigma.⁴⁶⁶ Wall onderhoudt een dialoog met zijn personages, wiens inbreng in het proces door Wall gewaardeerd wordt, hij laat ruimte open voor interpretatie en vertrekt niet van een afgemeten denkbeeld in tegenstelling tot de geestelijke precisie en submissie waarin de fictieve personages van Hopper zich in zijn mentale voorstellingen manifesteerden. De acteurs worden performers, waardoor hij nog een kunstdiscipline in zijn werk incorporeert.

Het is interessant de films van de Oostenrijkse regisseur Ulrich Seidl aan dit thema van identiteit te koppelen, die van mening is dat hij de realiteit die hij vertaalt op het scherm, een innerlijke gevangenis waar we allemaal in zitten, moet weergeven.⁴⁶⁷ Centraal in zijn veristische werk is de onduidelijke grens tussen feitelijkheid en fictie, een spanningsveld die hij wil vatten, via enceneringmethodes zoals de betrokken spelers niet te informeren of de tegenspeler ‘authentiek’ is of een acteur. Het vraagstuk of de mens zichzelf is of zichzelf speelt, waar de kern van ligt van authenticiteit en zich openbaart lijkt de drijfveer voor het totstandkomen van zijn oeuvre. Volgens het principe van Heisenberg beïnvloedt de aanwezigheid van de waarnemer datgene wat hij waarneemt waardoor een neutraal gezichtspunt noodgedwongen tot leugen herleid wordt.⁴⁶⁸ Het is te bestempelen zoals Wagstaff wonderwel fraseerde: een doorspitten van emotionele realiteit en narratieve fictie.⁴⁶⁹ Wat Seidl wil bereiken is een onbewust gegroeide dynamiek binnen het statische tableau, waardoor foto’s levend worden, waarin men ‘geschilderde’ personen ziet ademen, alles stil valt maar toch blijft bewegen. We kunnen aannemen dat Seidl de realiteit min of

⁴⁶³ LAUTER R. (2001), p. 25

⁴⁶⁴ LAUTER R. (2001), p. 26

⁴⁶⁵ LAUTER R. (2001), p. 26

⁴⁶⁶ WALL J., (2001), p 168

⁴⁶⁷ SEIDL U., [masterclass Documentair FilmPlatform ZONE in het KASK], (14 maart 2008)

⁴⁶⁸ HOCKNEY D. (2002), p. 172

⁴⁶⁹ WAGSTAFF S. (2005), p. 21

meer uitlokt door er een camera voor te plaatsen en aanwijzingen te geven en daarmee de link leggen naar de werking van Wall en Hopper, die de werkelijkheid kopiëren en herconstrueren tot introspectieve mise-en-scènes en een poëtische wederopbouw. Het geschikte woord is misschien het Engelse *to reenact*, in tegenstelling tot Seidls *to react*. Lokken Wall en Hopper de realiteit uit door met concepten de realiteit te benaderen, bewust te gaan zoeken? Zijn de figuren acteurs of kopieën als ze uit de realiteit stammen? De technieken van de drie kunstenaars gaan uit van reële feiten, de zichtbare identiteiten die gevormd worden, in constante transitie staat. Gebeurtenissen en objecten kunnen net als historische identiteit gemanipuleerd worden, onmiddellijk bij Seidl en pas achteraf bij Wall en Hopper.

Wall en Seidl geven commentaar op de maatschappij en de inherente rollenverhoudingen, terwijl het voor Hopper zoals vermeld eerder de weergave een zaak van psychologisering was. De amorfe scheidingslijn tussen feit en fictie maakt het moeilijk te bepalen of we kunnen spreken in termen van strikte realiteit en fantasie, realisme of fictie, beiden versmelten tot een tussenvorm. Belangrijk hierbij is de erkenning van herinneringen, die de basis vormen waarop we onze observatie bepalen. De opvatting van de kunstenaars om waarheid en fictie elkaar te laten doorkruisen, problematiseert het medium van fotografie dat gestoeld is op objectieve observatie en vooral de diëgese van de film, als simulatie voor de werkelijkheid, bedoeld om geloofwaardigheid op te wekken. Beide media horen tot feitelijke weergaven te leiden, in tegenstelling tot de bewustwording van schilderkunst als reflectie en opinie. Wall verzet zich hiertegen en incorporeert het schilderkundige in zijn werk, net als Seidl, beiden brengen verbeelding teweeg, mêleren beweging en stilstand, feit en verdichting. Hierdoor belichamen de figuren van Wall niet enkel hun fysieke en echte persoon maar een ander iemand, een rol.⁴⁷⁰ Het besef van de voorliefde voor deze representatie, of anders gesteld performance, komt voort uit de film, waarbij hij vooral focuste op de technieken van filmmontage, die het narratief en sequensen van een plot bepalen.⁴⁷¹ Wall enceneert zijn foto's, terwijl Seidl zijn cinematografisch werk met fotografische eigenschappen wil benaderen. De manipulatie van identiteit wordt het subject, Wall belandt binnen het modellerende apparaat van de bewuste identiteitsdeterminatie, waarmee hij commentaar levert op de constructie van identiteit in het dagelijkse leven. Ook Hopper doet de grens tussen authenticiteit en fantasie verbleken. Het meest cineastische aspect van Hopper is voor Wagstaff zijn door elkaar halen van beide, twee componenten waarop cinema berust, zoekend naar een balans tussen realiteit en verhaal, een manifestatie van het Emersoniaanse "two powers of imagination."⁴⁷² Deze "two powers" beeldde Hopper uit door de dualiteit van binnen- en buitenwereld.⁴⁷³ Wanneer we de subjectiviteit associëren met de binnenruimte in tegenstelling tot de objectief gewaande buitenwereld, merken we dat deze twee entiteiten vertroebeld zijn en beiden zowel objectief als subjectief geworden zijn. Het valt niet meer te bepalen wat oprecht is en wat artificieel, een slotsom die de drie kunstenaars bindt. We merken dat ze allemaal aspecten uit andere kunsttakken verwerken tot een aparte werkwijze, die bepalingen verhindert. De manipulatie van identiteit impliceert een verlies dat een vorm van aliënering veroorzaakt. Hopper koppelde volgens Anfam deze vervreemding in het licht.⁴⁷⁴ Enigszins ironisch doet het verlies, dat doorgaans geassocieerd wordt met duisternis, in Hoppers taferelen zich voor in het felste licht, als een soort onnatuurlijke extravagantie die in het schijnbaar doodnormale tafereel ligt, analoog aan de idee dat werkelijke eenzaamheid duidelijkste is in gezelschap van anderen. Hoppers werk was voor hem een zoektocht naar definitie van zichzelf, waarvan hij onvolledige kennis had.⁴⁷⁵ Hierin schuilt een groot verschil tussen Wall en Hopper; de Amerikaanse schilder laat enkel zichzelf zien doorheen fictieve anderen, gebruikt schilderkunst als methode tot

⁴⁷⁰ LAUTER R. (2001), p. 13

⁴⁷¹ LAUTER R. (2001), p. 16

⁴⁷² WAGSTAFF S. (2004), p. 23

⁴⁷³ WAGSTAFF S. (2004), p. 27

⁴⁷⁴ ANFAM, p. 46

⁴⁷⁵ O'DOHERTY B. (2004), p. 86

introspectie terwijl Wall de gehele veelheid van menselijke situaties en condities lijkt te willen portretteren. Voor Hoppers alter ego's werden gefantaseerde identiteiten, schuilnamen gezocht door Hopper en Jo. Ze vonden het raadzaam de geschilderde personages uit te rusten met een imaginaire eigenheid, bijvoorbeeld "Captain Ed Staples" uit New England.⁴⁷⁶ Als we dit linken aan de New England mentaliteit, zien we dat de individuele personages in Hoppers schilderijen net als Hopper verwarde personages die gekneld lijken tussen de ethos van New England, de puriteinse inflexibiliteit, onschuld, idealisme, dat lijkt in contrast te staan met de samenleving die voor een cognitieve dissonantie lijkt te zorgen. De rigide moraliteit en onvermogen aan te passen aan de realiteit lijkt net als in Young Goodman Brown de personages naar een staat van aliënatie en onthechting te brengen.

De definiëring van identiteit ging vaak gepaard met een bepaling wie de ander is, wie de identiteit niet inhoudt. Hopper wendde zijn expeditie naar innerlijke identiteit aan om tegelijkertijd onderhuidse kritiek te uiten. Wells ziet *Chop Suey* (1929) als een *urban pastoral* waardoor Hoppers misogynie blik duidelijk wordt: het gerecht bestaat uit gemengde voedselresten en de "SUEY" die zichtbaar is, zou een homoniem zijn van een gangbare varkensroep in rurale regio's.⁴⁷⁷ Deze toch wel verregaande, potsierlijke, onsubtiele en onwaarschijnlijke gedachtegang kan voor mij enkel waarde bevatten in het groter geheel, waar de neerbuigende visie op vrouwen (gemanifesteerd in poses, kleren) doorschemert. We denken aan de biografische gegevens die zijn blik op de vrouw duidelijk maakte, zoals Jo verbieden met de auto te rijden. Hopper koos zijn subjecten voor hun fascinerende vormen of inhoud eerder dan voor hun schoonheid.⁴⁷⁸ Ik kan Levin hierin volgen, daar de keuze functionalistisch was om uitdrukking te geven aan zijn gevoelens, maar volgens mij speelde schoonheid toch evenzeer een rol, werd Hopper toch geraakt door de schoonheid in de huizen, de natuur, de oppervlakken om ze met dergelijk gevoel weer te geven. Hopper kon bijvoorbeeld in Gloucester de schoonheid uit de architecturale horror van huizen uit de tijd van president Garfield halen, die de antieke onaanvaardbare monsters in nostalgische schoonheden in waterkleur maakte.⁴⁷⁹

- HET LICHAAM: THE GREAT COMMUNICATOR?

Volgens Wall gaat zijn werk over de representatie van het lichaam, gebaseerd op gebaren, die een pose of actie zijn die hun betekenis als een geconventionaliseerd symbool weergeven.⁴⁸⁰ De geësceneerde ontmoetingen, acties en discussies van Wall zijn altijd gepositioneerd rond het centrum van de foto,⁴⁸¹ wat niet altijd het geval is in de composities van Hopper, wat impliciet uitdrukt dat de menselijke figuren een minder belangrijke betekenis toegekend krijgen door Hopper. Wall toont de ervaring van de mens in zijn persoonlijke wereld, die doorheen de ruimtelijke opbouw in het werk de figuren omringen, ze verschillen hevig van elkaar, in tegenstelling tot de eenvormige ruimtes waarin Hoppers figuren zich bewegen (of eerder stilstaan). Walls diversificatie in ruimtelijke omgevingen hintten op de pluriformiteit in levenssituaties die ontstaan zijn in het mediale tijdperk. Mensen worden beïnvloed door televisie of muziek en krijgen door massaproductie de mogelijkheid hun eigen stijl uit te bouwen. De identiteits-determinering doorheen de omliggende ruimte verloopt hierdoor gemakkelijker dan bij Hopper. Maar Walls situaties komen niet zelden over als een omsingeling van de ruimte, ze is niet vrijblijvend maar gaat te gelegener tijd invloed uitoefenen door de inkleding. De relatie die weergegeven wordt tussen personages verloopt doorheen herkenbare en soms beproefde

⁴⁷⁶ SOUTER G. (2007), p. 148

⁴⁷⁷ WELLS W. (2007), p. 42

⁴⁷⁸ LEVIN G. (1984), p. 79

⁴⁷⁹ SOUTER G. (2007), p. 106

⁴⁸⁰ DE DUVE T. (2002), p. 76

⁴⁸¹ LAUTER R. (2001), p. 86

expressies wiens significantie duidelijk wordt doorheen de kennis van het collectief geheugen. Wall laat zijn figuren een rol aanmeten en legt hen een handeling die in de concrete invulling afhankelijk is van de acteur. In het fictionele narratief is het alsof de figuren eveneens een reeds vooraf bepaalde handeling zullen vertonen die enkel aan hen toebehoort in de manier waarop ze het uitvoeren. De fictionele handeling behoort de figuren evenveel toe als de acteurs de handeling die ze uitvoeren voor de camera. Eveneens kunnen we stellen dat de rol die de acteurs spelen even onpersoonlijk is als de rol die de fictionele persoonlijkheid aanneemt. De figuren van Wall parafraseren archetypisch menselijk gedrag in alle facetten: expressies en communicatieve structuren, zich daarbij de veelheid van attitudes uit het verleden naar het heden toeëigenend.⁴⁸² Niet enkel de figuren maar ook de acteurs. Ook bij Hopper zien we deze tendens, de handelwijzen gaat terug tot oudere representaties en conventies die door hun repetitie doorheen de tijd een directe herkenning veroorzaken, maar er is geen duplicerende werking tussen figuur en acteur. Het meest duidelijke voorbeeld van de archetypische posities Hoppers mensen innemen zijn die van melancholie; zoals ook belicht wordt door Waggstaff in de Tate Modern catalogus. De psychologische individualiteit die de figuren van Hopper prijsgeven aan de kijker, kent zijn evenbeeld in Walls gemarginaliseerde figuren die doorheen hun lichaamshouding en positie zich naast psychologische expressie de omstaander ook bewust willen maken van hun maatschappelijke positie, zoals in *The Storyteller*. Met dat werk veroordeelt Wall de arme leefcondities van de zwakste etnische groepen in het moderne Canada.⁴⁸³ Hopper waagde zich niet aan dergelijke vormen van sociaal engagement, en beperkte zich in zijn werk op het eerste zicht tot persoonlijke en existentiële substanties, maar kaart toch letterlijk en figuurlijk in de marge de problematische relatie aan t.o.v. de natuur of de malaise waarin bepaalde figuren schijnen verzeild te zijn geraakt. De non-plaats komt overeen met het lot van de Indiaanse bevolking, die hun plaats niet gevonden hebben in een mobiele industriële samenleving en vreemdeling zijn in hun eigen land, die een metafoor is voor de transitie in de zoektocht naar hun identiteit.⁴⁸⁴ Deze gebeurtenis zien we ook in *Dead Man* (1995) van Jarmusch opduiken, waar we de Indiaanse protagonist Nobody als een non-persoon zou kunnen typeren, de verpersoonlijking van de non-plaats en het Indiaanse lot., gedefinieerd door de onmogelijkheid tot definitie. *Eviction Struggle* (1988) belicht een dramatische gebeurtenis, maar de figuren lijken te wandelen of staan in onnatuurlijke, onthechte attitudes.⁴⁸⁵ In het vitale tafereel wordt het private leven symbolisch in het publieke zicht gesleept waar iedereen het kan bekijken.⁴⁸⁶ De daad wordt gebanaliseerd en vervlakt, wordt door zijn plaats in een breder urbaan kader deels geminimaliseerd. Wall wijst hiermee op het ongrijpbare allesomvattende karakter van de stad (als metafoor voor de macht) die een tragisch gebeuren en passant lijkt mee te geven. De representatie in combinatie met de cibachrome drager maakt de associatie met nieuwstelevisie als CNN en (roddel)pers duidelijk, die om hun sensatiezucht te stillen gebaat zijn bij opzienbarende gebeurtenissen dat hun nieuws het adjectief *breaking* doet verwerven. De verlichting gekoppeld aan de hardhandige inhoud maakt de teneur van het tafereel agressief, het werk wordt een eradiatie van fysiekheid die naar de kijker toekomt, en er sluipt een giftige zweem van *schadenfreude* doorheen het werk, lijkt de kijker misschien zelfs ter kwader trouw te handelen of is ze betrokken in de feiten. Wall maakt ons letterlijk detectives die de situatie moeten uitspitten. Tegelijkertijd komt het werk over als koel en passief, door de afstand die de kijker ervaart tot de plaats van actie. De titel van het werk speelt in op het motief van fysisch verwijderen en naderen dat de kijker vrij kan doen, in tegenstelling tot de personages wiens bewegingsruimte begrensd wordt. Ook het feit dat het zich in de buitenwereld afspeelt wijst eerder op toevallig ramptoerisme dan een subversief en doelbewust voyeuristische intentie.

⁴⁸² LAUTER R. (2001), p. 86

⁴⁸³ LAUTER R. (2001), p. 87

⁴⁸⁴ REISS B. (2001), p. 190

⁴⁸⁵ LAUTER R. (2001), p. 88

⁴⁸⁶ LAUTER R. (2001), p. 88

Volgens Wall is niet schoonheid noch het sublieme van toepassing op zijn werk maar het groteske: de dramatische conditie van imperfectie, van deformaties omwille van sociale, politieke of psychologische omstandigheden.⁴⁸⁷ In die zin past het werk in de reeds belichte schilderkunstige *naked* traditie van het noorden, net als Hopper. Het lijkt raadzaam Meades nog eens te citeren die de schilderstraditie van het noorden in oppositie met de zuiderse omschrijft als:

“It’s born out of disgust at our bodies, despair at our mores. The northern spirit is one of baleful neurosis, grinning cynicism and gleeful misanthropy. It is excited by bleak deformities, characterized by existential gloom. It relishes horrible laughter, fear, mockery, joyless perversity rather than the pursuit of happiness. It’s not immune to beauty, but its idea of beauty is far from classical, it’s jagged.”⁴⁸⁸

Wall onderstreept het belang van de maatschappelijke omstandigheden in zijn werk, behept met moraliteit, terwijl de figuren in de schilderijen van Hopper maatschappij geen invloed schijnt te hebben, sterker nog, er lijken zeer weinig sporen van te vinden. Tekenen van de gemeenschap lijken onbestaande, figuren zijn op zichzelf geworpen. In tegenstelling tot de figuren in het werk van Wall doen Hoppers personages zich uiterst rationeel en beheerst voor, alsook gelaten, en doen er weinig conflictsituaties voor. Wanneer hij toch atypische onevenwichtige elementen incorporeert, worden ze gebruikt om antagonismen aan te scherpen (vaak op het vlak van gender); zoals de ruiters, waar het bijna voorspelbaar wordt dat de mannelijke figuur zich inhoudt, of de uitvarende vrouw in *Four Lane Road* (1954). Evenals Hopper, wiens figuren als speelpoppen een ondynamische indruk brengen, zonder al te veel vitaliteit en beweging in de ledematen. Hopper bracht plausibiliteit in een normaal gezien onplausibele scène,⁴⁸⁹ zijn ook Walls figuren onderdrukt.

Wall interesseert zich voor objecten die je overal kan aantreffen, details van kleine momentane gebaren, gezichtsuitdrukkingen en bewegingen die bekend zijn voor de toeschouwer en hem of haar helpen in de interpretatie.⁴⁹⁰ En via de psychologische staat van de figuren probeert de toeschouwer het geheim van hun aanwezigheid te achterhalen.⁴⁹¹ Ook bij Hopper verschaffen de poses en lichaamstaal inzicht in de gemoedstoestand van de personages, personen die haast verdrinken in het drijfzand van overpeinzingen, introvert gehuld zijn in het kille gewaad der eenzaamheid. De relatie van een individu tot de maatschappij, de isolatie van individuen, vervreemding, eenzaamheid, exclusie, hopeloosheid zijn subjecten van Wall⁴⁹² die ook bij Hopper hun geleidelijke uitvoering kennen. Verder komen daar nog sociale marginalisatie, globalisatie, emigratie, cultuur, criminaliteit, armoede, werkloosheid bij⁴⁹³, zaken die tijdens Hoppers levensjaren zich begonnen te ontvouwen in de maatschappij maar enkel onderhuids en niet expliciet in de schilderijen van Hopper verschijnen.

Zoals Hopper refereert Wall naar thema’s die iedereen denkt te kennen, op een manier die ons evenwel in onbekend terrein brengt.⁴⁹⁴ Het grote verschil tussen Hopper en Wall in hun imaginaire samenstellingen is dat deze bij Hopper dient als weergave van het innerlijke, de inhoud van zijn mentale locaties, de diepste gedachten, terwijl het bij Wall eerder een representatie is van het groter geheel; de weergave van sociale dimensies van de realiteit en de psychologische dynamiek inherent in de menselijke conditie, een toelichting op de maatschappij.

⁴⁸⁷ Jeff Wall, in: *Artis 47*, nr. 2, 1995, zoals geciteerd in LAUTER R. (2001), p. 88

⁴⁸⁸ MEADES J. [tv-programma] (2008)

⁴⁸⁹ SOUTER G. (2007), p. 201

⁴⁹⁰ REISS B. (2001), p. 186

⁴⁹¹ REISS B. (2001), p. 186

⁴⁹² REISS B. (2001), p. 186

⁴⁹³ REISS B. (2001), p. 186

⁴⁹⁴ REISS B. (2001), p. 186

Gebaren zijn poses of acties die een betekenis als conventioneel teken projecteren.⁴⁹⁵ In het geval van Hopper denken we aan de expressie van melancholie die Wagstaff in de Tate Modern Catalogus duidelijk maakte. Gebaren worden bij Hopper geminimaliseerd terwijl ze bij Wall vergroot lijken te worden, mensen worden interpreteerbare declaranten van hun gevoelens voor Wall. Bij Hopper worden de uitwendige expressies sporen van verstarring en degeneratie, vormen ze de symptomen van een geestelijk afdrijven, ook al is de fysieke integriteit kennelijk gevrijwaard. Ze komen overeen met de kale muren en drukkende stilte. Het lijkt alsof de poses willen duidelijk maken ze - en gebaren in het algemeen - niet langer toereikend zijn, in de veranderende moderne maatschappij. De gebaren bij Hopper lijken eenvormig en homogeen, net als de personages die hij laat opdraven die allen uit dezelfde sociale groep lijken te stammen. Wall daarentegen, confronteert ons met verschillende klederdrachten, haarstijlen en persoonlijke attributen,⁴⁹⁶ maar ook met een veelheid aan uitingen van menselijke sentimenten. Deze focus op een diversiteit aan verschillende (al dan niet artificiële) identiteiten en attitudes lijkt te zijn meegevoerd met de herauten van de moderniteit, de mogelijkheid tot uitbouw van stijlen en verschijningsvormen, wat we ook gezien hebben in het oeuvre van Jarmusch.

In tegenstelling tot de pluraliteit van narratieve picturale types die Wall heeft gecreëerd⁴⁹⁷, zien we in Hoppers werk dus homogeneren figuren uit de middenklasse opduiken. Het feit dat Hoppers stamt uit een familie uit de solide middenklasse⁴⁹⁸ wat zich weerspiegelt in de merendeels middenklasse personages in zijn werk, kan een mogelijke verklaring zijn voor de uniformiteit in geschilderde personages. De personages lijken in uiterlijk en gevoelens niet te veranderen, in tegenstelling tot hun omgeving, die wel ruimtelijke variatie ondergaat. Het lijkt alsof de eendimensionale mensen er louter geplaatst zijn om de ruimte minder leeg te doen blijken. Hun identiteit valt niet op te maken uit hun verschijning, terwijl de personages van Jarmusch en Wall hun identiteit lijken te willen onderstrepen (of synthetisch fabriceren) in een wereld waarin identiteit minder vanzelfsprekend wordt (door sociale mobiliteit, globalisering...).

Walls figuren presenteren archetypisch of alledaagse gedragshandelingen met geënceneerde gebaren en poses, met minimale gezichtsexpressie, een houding die mensen hebben die denken dat niemand hen ziet.⁴⁹⁹ Het lijkt inderdaad alsof geen enkele van de figuren gecreëerd door Hopper en Wall ervan uitgaan dat ze door iemand geobserveerd worden, wat zeker bij Wall vreemd oogt aangezien ze de indruk maken van een snapshot. Het is interessant hoe bij Wall hun gebaren onderliggende motivaties en spontane gevoelens verraden, terwijl hun kleren en imago wel een duidelijke bewuste keuze is, en soms zelfs in discordantie is met elkaar. De uiterlijke herkenning van gebaren als uiterlijke consequentie in realiteit of via afbeeldingen zorgt voor een positieve identificatie bij de observator, een weerspiegeling met een inwerking op het collectieve geheugen.

We wezen reeds op de conflictsituaties tussen mensen, geaccelereerd door de werking van de vrijheidbelemmerende maatschappij die optreden in het oeuvre van Wall. Het toont aan dat Wall bewust bepaalde plaatsen en onderwerpthema's selecteert om het belang te markeren van de figuur of de actie door bepaalde figuren.⁵⁰⁰ Echter, wat zijn werken met Hopper verbinden in termen van conflict zijn de innerlijke verdeeldheid van de personages, ze lijken in conflict met zichzelf, versnipperd. Beide kunstenaars willen de interne verwarring weergeven, het gevoel van verstrikt zijn in de netten van het leven weergeven. Wall wil geen specifieke karakteristieken uitdrukken maar het belang van gebaren en standpunten als secundaire elementen van de identiteitscreatie in alle verschillende domeinen van het publieke leven.⁵⁰¹

⁴⁹⁵ LAUTER R. (2001), p. 27

⁴⁹⁶ LAUTER R. (2001), p. 27

⁴⁹⁷ LAUTER R. (2001) 13

⁴⁹⁸ LEVIN G. (1984), p. 7

⁴⁹⁹ LAUTER R. (2001), p. 27

⁵⁰⁰ LAUTER R. (2001), p. 29

⁵⁰¹ LAUTER R. (2001), p. 31

Een voorbeeld van Walls duidelijke politieke standpunt waarin hij het innerlijke conflict wil weergeven in de hedendaagse stedelijke kapitalistische ruimte is de performance *Giving* (1997) waarbij hij aan een winkelcentrum in het Nederlandse Hoofddorp twee acteurs inhuurde om op een geregelde tijdstippen van een dag een bedelaar die aan de deur van een klerenwinkel plaatsneemt en een voorbijganger te spelen, die de keuze moet maken om ofwel geld te geven of door te stappen, en na de keuze hield de performance op.⁵⁰² Walls werk bracht naast een duidelijke politieke boodschap ook een in vraag stellen teweeg van verschillende ruimtes; het winkelcentrum als private maar toch publieke plaats waar interactie zou moeten plaatsvinden maar niet voorvalt, hoe een gebeurtenis niet opvalt en onderzoekt hoe een klein gegeven iets kan beïnvloeden.⁵⁰³

In Walls en Hoppers werk lijken jonge figuren in frustratie of routine verzeild geraakt te zijn, de oudere zitten in verveling, maar niet vrij van onderliggende spanning.⁵⁰⁴ De figuren geven de tegenstrijdigheden aan van Hopper: afstandelijk maar intiem betrokken, gefocust maar schijnbaar onverschillig, passief maar intern actief.⁵⁰⁵

⁵⁰² LÜTTICKEN S. (1999), p. 322

⁵⁰³ LÜTTICKEN S. (1999), p. 322-323

⁵⁰⁴ WELLS W. (2007), p. 118

⁵⁰⁵ O'DOHERTY B. (2004), p. 89

IV. DE LEEMTE GEKERFD: LUC TUYMANS

INLEIDING LUC TUYMANS

*“Sibut aquae tremulum labris ubi lumen abenis
Sole repercussum, aut radiantis imagine Lunae
Omnia pervolat late loca jamque sub auras
Erigitur, summique ferit laquearia tecti.”*⁵⁰⁶

Toen de Belgische schilder Luc Tuymans (1958) 11 jaar nadat hij in Mortsel geboren werd⁵⁰⁷ op een vakantiecamp als winnaar van een wedstrijd krijttekenen uit de bus viel, beseftte hij dat tekenen iets was wat hij goed beheerste en besloot daarop het te blijven verder doen en te ontwikkelen als metier.⁵⁰⁸ Hij creëerde zijn eerste olieverfschilderij rond zijn 16^e –17^e levensjaar en werd niet lang daarna al op zijn 18^e voor een zelfportret bekroond. Hij volgde les aan diverse kunstschoolen alvorens kunstgeschiedenis te studeren aan de VUB. Reeds als kunststudent verliet hij de klassieke, virtuoze schilderijstijl die aan de instellingen in zwang was en ontwikkelde zijn karakteristiek onbepalend en onbepaalbaar artistiek idioom. In zijn schilderspraxis, gekenmerkt door een gevarieerde, onvatbare beeldtaal en een spaarzame en onvoorspelbare toets, breekt in het jaar 1982 een tweejarige figuurlijke lacune aan, waarbij hij uit verlies van vertrouwen in de schildersactiviteit noodgedwongen de ezel aan de wilgen hangt. Hij beslist zich toe te spitsen op het maken van films, waarvan hij technieken zal weten te benutten wanneer hij de penselen terug opneemt. De eerste solotentoonstelling (tevens zijn eerste tentoonstelling tout court) *Belgian Art Review*, was een initiatief van de schilder zelf, en vond in 1985 plaats te Oostende, waar 16 verzamelde werken tentoongesteld werden in een leeg zwembad dat helaas gedurende de dag ook ongevolgd door het publiek bleef. Gesterkt uit de ervaring bleef hij verder schilderen en verwierf gaandeweg erkenning voor zijn schilderwerk, dat een plaats kreeg in o.a. Documenta Kassel (1992/2002), het Centre Pompidou (1996), de Biënnale van Venetië (1997) en Tate Modern (2004).

Kunsthistoricus Bart Janssen merkt op dat Tuymans algemeen geacht wordt een belangrijke bijdrage te leveren tot de heropleving van de figuratieve schilderkunst aan het einde van de 20^e eeuw.⁵⁰⁹ In de Tate Modern catalogus van de tentoonstelling rond Edward Hopper (2004) stond de vermelding dat Luc Tuymans in een persoonlijk gesprek met Sheena Wagstaff te kennen gaf dat er sprake is van beïnvloeding door het werk van Edward Hopper. Hiermee is een hiaat opgelost uit het bacheloronderzoek.

⁵⁰⁶ “Zoals het verstoorde water in een bronzen pot het zonlicht en het glanzende gezicht van de maan reflecteert, flikkeringen verzend die door de lucht vliegen en met het met panelen bedekte plafond in aanraking komt.”

VERGILIUS, *Aeneis*, VIII, 22, zoals geciteerd in DE MONTAIGNE M. (1991), p. 30

⁵⁰⁷ Biografische informatie werd gecompileerd uit BERG, PAS, LOOCK en DEXTER, tenzij anders vermeld

⁵⁰⁸ HOOFD O. en J. LAMBERECHTS [internet] (2006)

⁵⁰⁹ PAS J. (2007), p. 20

COMPARATIEVE STUDIE TUSSEN EDWARD HOPPER EN LUC TUYMANS

In dit hoofdstuk wens ik een analyse te verrichten tussen het werk van voornoemde kunstenaars Luc Tuymans en Edward Hopper. De gebieden waarin ik dieper wens te op in te gaan en de aandacht verlang op te vestigen in dit deel zijn:

- Het productieproces en de betekenis die Hopper en Tuymans toekennen aan objecten, de mogelijkheid en onmogelijkheid van het symbolische, waarbij we zullen zien dat Tuymans zijn objecten een vergevorderde mate van isolatie en fragmentatie laat ondergaan. Ook wil ik het motief van het gordijn analyseren.
- De waarde van het licht, waarbij we focussen op de kracht van verlichting binnen de werken, de helderheid en het contrast, de intensiteit van de lichtbron zij het zonlicht of kunstlicht.
- Het geheugen en de relatie tot geschiedenis, eveneens een aspect dat doorheen het onderzoek al meermaals is opgedoken. Tuymans brengt via zijn kunst een aparte visie op gebeurtenissen in de geschiedenis teweeg, doorheen gefragmenteerde objecten die refereren naar historische situaties. Geschiedenis is niet direct een sleutelbegrip bij Hopper maar wel zien we de drijvende kracht van herinnering als onderdeel van zijn werk.
- Het unheimliche in het werk van beide kunstenaars, de verborgen dreiging, *the uncanny*, zoals Dexter het beschrijft. We betrekken hierbij een belangrijk element in het ontstaan van dit onbehagen, nl. het venster. Bij dit motief, dat we reeds hebben zien terugkeren doorheen het onderzoek, wil ik vooral aandacht schenken aan de betekenis van gordijnen en hun functie tot verhullen. Ook de stilte die beide kunstenaars delen, maakt deel uit van het unheimliche, en werkt als een katalysator voor de beklemming die de werken oproepen.

Ik ben ervan overtuigd dat deze 4 beduidende en veelbelovende domeinen hun relevantie voor een beter begrip tussen de gelijkenissen en verschillen in beide oeuvres zullen bewijzen.

• KERN VAN HET WERK

De familienaam Tuymans is gegroeid uit een bijnaam voor iemand die taai, geduldig, volhardend is.⁵¹⁰ Tuymans' afbeeldingen en titels mogen gegrondvest zijn in deceptie en valsheid, om zijn attitude te omschrijven ten opzichte van schilderkunst past het principe adagium nomen est omen.

Luc Tuymans is een schilder wiens werk doordrongen is van tegenstellingen, die zich simultaan in zijn werk lijken te manifesteren. En verborgen blijven, want daar schuilt reeds de eerste primordiale contradictie. De ambiguïteit die Tuymans' oeuvre kenmerkt, impliceert elementen van tegenstrijd die zich openbaren in een continue wisselwerking; die met elkaar verweven zijn in een levendige geestdrift. Het significante staat nooit los van het onbeduidende, het interne wordt onophoudelijk gekoppeld aan het externe, de representatie uit zich nooit onafhankelijk van het niet representeerbare.

Luc Tuymans is een schilder wiens oorsprong te vinden is in een noodsituatie. De intrede van het multimediale doorheen de 20^e eeuw bracht de schilder tot het in verdenking stellen van zowel elk schilderij als elk perspectief op representatie. De Antwerpse kunstenaar reduceerde het denkbeeld

⁵¹⁰ DEBRABANDERE, F. (1993) i.v. Taeyman

van inspiratie, van de schilder als genie, als een gegeven dat is ontslapen.⁵¹¹ Gezuiverd van het juk der romantische beweegredenen bestrijkt representatie voor Tuymans een de facto inadequaat, oudmodisch, bedrieglijk en subjectief gekleurde connotatie. Om dit probleemgeval van schilderkunst als chronisch anachronisme het hoofd te bieden, gedooft hij zijn schilderijen enkel als een ‘authentieke vervalsing’. De urgente opgave rond originaliteit die zich voordeed na een jonge confrontatie met een gelijkaardig werk van Ensor, creëerde voor Tuymans die notie van het kunstwerk als een redundante droesem, dat de kunstenaar niettemin blijft construeren, doorheen de deconstructie van de representatie. Hij wordt zijn werk doelbewust gewaar als een oubollig aanwezigheid, alsof het reeds een verregaande status van anciënniteit bezit en laat dat in de uiterlijke kenmerken van het werk op driftige wijze doorschemeren. De kunstenaar ontkent de mogelijkheid om nog een origineel werk te produceren, aangezien alle afbeeldingen reeds bestaande zijn en gedoemd achterblijven om afspiegelingen te zijn.⁵¹² De methodologie die Tuymans hanteert omsluit de vervlakking van de taxonomie van schildergenres, zijn schilderijen genieten een collectieve historische resonantie.⁵¹³ Artistieke originaliteit is in het buitensporig gesatureerde multimediale landschap, waarin alle beelden al bestaan en afstralingen zijn van eerdere beelden, een contradictio in terminis geworden, een fabeldier dat zelfs in de dofste verlichting ontmaskering ondergaat en schaakmat gezet wordt. Het beeld kan voor Tuymans onmogelijk over enige autoriteit beschikken noch waarheidsgehalte bevatten, is een hol en ontbonden kadaver. De kunstenaar beseft dat elke afbeelding een gevonden afbeelding is.⁵¹⁴ De afbeeldingen die Tuymans teweegbrengt op de linnen weefsels, waartoe hij ons de aanschouwelijke toegang verleent, zijn representaties van representaties, een opzet waarmee hij het modernistische euvel weet te bezweren. Het zijn modellen, foto’s, televisiebeelden en stills, ontheemde telgen van de multimedialiteit die en masse de wereld rondzwerven, die hij als janitsaren adopteert, muteert en inschakelt in de eclips van zijn schilderkunst. Hij incorporeert volgens Bitterli het vluchtige van films, foto’s en tv in een statische materialisatie waardoor het een ambigu karakter krijgt.⁵¹⁵ Het valt onmogelijk te traceren, laat staan te identificeren. Is het hetzelfde beeld of een ander? Wanneer kunnen we überhaupt nog spreken van een beeld? Luc Tuymans is een schilder die onthecht is van zijn werken. Het zijn geen vruchten of telgen maar onverschillige synthetische klonen van anonieme schimmen. De onverschilligheid maakt voor Tuymans zijn schilderijen gewelddadiger, omdat de onderwerpen alsof uitgeveegd zijn.⁵¹⁶ Zijn kunst tolereert geen categorisatie, daarvoor is het te meerduidig, tegelijk relateerbaar maar evenzeer onvergelykbaar met stromingen of individuen. Johan Pas traceert zijn kunst in het neo-expressionisme⁵¹⁷, maar Emma Dexter weerlegt deze begrenzing. Ze stelt dat Tuymans’ artistieke heterodoxie schema’s verlaat, en ze het tegenbeeld zijn van de grootse gebaren van 19^e-eeuwse historische schilderkunst of schematische conceptuele schilderkunst.⁵¹⁸ Tuymans schudt aan de doos van Pandora en laat zijn onderwerpen in volle ambivalentie schakeren tussen het banale en het relevante, onschuldige en bloeddorstige. Als er iets duidelijk hoort te wezen dan is het dat onder het onduidelijke, willekeurige en alledaagse het kwaad schuilt. Die onopvallendheid is als een wankel omhulsel, een steigerend paard van Troje, en in de objecten schuilt de grootste constante in het oeuvre van Tuymans, de onbehaaglijke onheil. Alles wordt tot object gereduceerd; lichamen ontaarden in poppen en gezichten verworden maskers waarin de mechanismen van de geschiedenis, het kenmerkende geweld sluimert. Naast het object maken

⁵¹¹ HELFENSTEIN J., ‘The Drawing, Raw Material and Basic Plan of the Work. An Interview with Luc Tuymans’, in: *Luc Tuymans. . Premonition. Zeichnungen/Drawings*, [tentoonstellingscatalogus],. Kunstmuseum Bern, Bern, 1997, p. 44, zoals geciteerd in: BITTERLI K. (2003), p. 89

⁵¹² LOOCK U. (1996), p. 37

⁵¹³ DEXTER E. (2004), p. 16

⁵¹⁴ BITTERLI K. (2003), p. 89

⁵¹⁵ BITTERLI K. (2003), p. 91

⁵¹⁶ LOOCK U. (1996), p. 26

⁵¹⁷ PAS J. (2007), p. 16

⁵¹⁸ DEXTER E. (2004), p. 17

wordt alles figuurlijk geobjectiveerd, wordt Speer naast een deurklink geplaatst, een altaar naast het gemutileerde logo van een onderhoudsproduct. Beelden, doorheen de pletwals van het beeldenrijk gehaald, worden letterlijk en figuurlijk verkleind, herleid tot beeldgruis, waaruit we geboden worden zelf de betekenis te plukken. Luc Tuymans is een schilder met een hamer. Luc Tuymans is een schilder van het geheugen, van histories. Met alle mogelijkheden tot feilen inclus, wat echoot doorheen het falende medium schilderkunst. De geschiedenis kan enkel gekend zijn doorheen restanten van herinneringen. Deze herinneringen liggen verspreid over de picturale materie, en uiten zich enkel doorheen de details ervan, in een cryptische configuratie waarbij de sleutel in de titels, de annotatie door de schilder, in de tentoonstelling ligt. Het werk van Tuymans is niet toevallig of onschuldig.⁵¹⁹ De betekenis primeert op het schilderij, en zorgt dat de betekenis overal en vooral daarbuiten te vinden is. Pas stelt dat het een conceptuele en inhoudelijke transformatie tot verstilde fragmenten van een verloren verhaal is.⁵²⁰ “Alles is uiteindelijk narratief”, concludeert de kunstenaar.

Luc Tuymans is een kunstenaar wiens oeuvre is zoals Camus in *L'Artiste et son Temps* opwierp: “tegelijk afwijzing en instemming, (...) niets anders (...) dan een onophoudelijk, steeds hernieuwde scheuring.”⁵²¹

1. PRODUCTIEPROCES

*“If violence can save a being from profound boredom, it is because they can reach by some obscure error, a terrible but satisfying ugliness.”*⁵²² Georges Bataille

Het productieproces dat Tuymans doorloopt voor elk schilderij gebeurt in isolement in zijn atelier. Aanmerkelijk is dat de ontwikkeling van het kunstwerk bijzonder geconcentreerd verloopt; niet enkel geconcentreerd in termen van het realisatieproces als samengebond in een beperkte, onafgebroken tijdsperiode, maar eveneens ligt concentratie in een intense gebundelde boog van aandacht en scherpte waarin Tuymans interageert met het doek. Hieruit kan ofwel een geslaagd of een mislukt schilderij voortkomen, dit zijn de enige twee mogelijkheden die de korte, aanhoudende en bijzonder intensieve schilderhandeling kan genereren. Na veel research en het voorafgaande denkwerk bestaat er geen twijfel over het beeld dat op het canvas moet verschijnen. De gespannen en ononderbroken relatie met het doek brengt Luc Tuymans tot een gesteldheid van onthechting, waardoor hij afstand neemt van het werk.⁵²³ “(...) I usually finish them in a single day, partly in order not to lose my concentration and partly in order to have the chance not to come too close to the image I am using as my model.”⁵²⁴ Dit alles drijft Aliaga ertoe Tuymans' stijl te omschrijven als onpretentius, simpel, terughoudend, monastiek.⁵²⁵

In vergelijking met Hoppers langdurige realisatieproces verloopt de conceptie van het schilderij in een bijzonder vlug tempo. Ondanks het feit dat de korte duur te wijten is aan de concentratie en het ontwijken van onthechting, lijkt het alsof het schilderen geüpdate is naar de maatstaf van een hedendaagse tijd waar laserprinters of polaroidcamera's die in een korte termijn een afbeelding kan voortbrengen het pleit dicteren. De voeling met het werk lijkt te worden gemechaniseerd, Tuymans onderlijnt vaak het onthechte in zijn werk, dat al van bij de aanvang bewerkstelligd wordt door de schildersactiviteit die gekenmerkt wordt door centralisatie van de focus enkel op het doek als scherm waar hij de afbeelding op zal projecteren. Al moeten we dat nuanceren tot

⁵¹⁹ TUSA J. [radio-interview] (28 juli 2005)

⁵²⁰ PAS J. (2007), p. 16

⁵²¹ CAMUS A., *L'Artiste et son Temps*, zoals geciteerd in : ALBERS F. (2005), p. 74

⁵²² BATAILLE G. (2003), p. 485

⁵²³ VERMEIREN G. (2007), p. 15-16

⁵²⁴ NEEF M., ‘Vom Verstummen des Bildes. Ein Gespräch mit Luc Tuymans’, in: *Kunst-Bulletin* (December 2002), p.13, zoals geciteerd in: BITTERLI K. (2003), p. 85

⁵²⁵ LOOCK U. (1996), p. 13

ook erbuiten, daar hij het subject in het schilderij de grenzen van het doek laat overreden, en de ruimte buiten het werk incorporeert doorheen filmische technieken. Tuymans' kunst gaat uit van een context van het beeld dat belangrijker is dan de realiteit, Vermeiren koppelt hieraan de polaroid foto's die meer fysiek, meer momentaan en stoffelijker zijn dan traditionele foto's.⁵²⁶ De polaroid representeert de stap van realiteit tot media,⁵²⁷ en wordt vaak gebruikt door Tuymans als model, en bezit een bijzonder karakter als foto. De polaroid lijkt door zijn vormgeving en structuur meer gemeen te hebben dan de klassieke foto met schilderijen; het bezit een gebruikelijk witte omkadering, voorzien van een plaats voor titel of aantekeningen te plaatsen. Er bestaan geen negatieven van, wat de uniciteit doet verhogen, en de afwijking in het kleurenpalet (waarbij het vertraagde totstandkomen van de foto doet denken aan een net aangeschakelde kathodestraalbuistelevisie) richt zich op een interpretatie van de werkelijkheid eerder dan de klassieke fotografische imitatie van de werkelijkheid.

De modellen die Tuymans gebruikt zijn, zo merkt Vermeiren op, haast exclusief een reeds bestaande afbeelding, waarbij sommigen zoals bijvoorbeeld het beeld van Lumumba dat Tuymans creëerde, een synthese van verschillende foto's is.⁵²⁸ Een parallel verloop hebben we reeds eerder bespeurd bij Hopper, die zijn figuren op verschillende entiteiten baseerde, zoals het ontstaansproces van het tankstation in *Gas*. Hopper maakte ook foto's als voorbeeld voor zijn illustraties en als hulpmiddel voor zijn schilderijen (architectonische details...), maar stopte daar snel mee, daar de foto's voor hem teveel afweken van het gezichtspunt van het oog.⁵²⁹ Hierin verbergt zich net de motivatie voor Tuymans om eveneens foto's te gebruiken. Hij benadert foto's op een drastischere wijze en houdt bij het maken van een schilderij de foto steeds bij hem, soms herfotografeert of fotokopieert de foto.⁵³⁰ Dit proces waarbij hij ze mediaal te lijf gaat wekt een omvorming op die gereflecteerd wordt in de vertaling naar het canvas. Hij analyseert een fotografisch beeld tot het volledig dood is voor hem, zodat hij elke centimeter kent, tot de foto een eindpunt heeft bereikt dat hij dan hercreëert in verf.⁵³¹ Naast foto's gebruikt Tuymans ook reproducties van kranten, tijdschriften, filmstills of andere kunst of combinaties van meerdere vormen. Een voorbeeld hiervan is *Flemish Village* (1995), dat verschillend van ons vermoeden geen realistisch beeld behelst maar gebaseerd is op een tijdschriftfoto van een aquarel van een zicht op Lissewege, waardoor het een afbeelding van een afbeelding van een afbeelding wordt.⁵³² Vaak plaatst hij het beeld doorheen een mutatieproces veroorzaakt door meerdere opnames. Ook wendt Tuymans schaalmodellen aan, architecturale maquettes of menselijke miniatuurfiguren. Op schaarsere momenten schildert Tuymans ook uit de realiteit, zoals hij te kennen gaf voor *Schwarzheide* (1986, afb. 54). "Before I paint, the image already exists; sometimes it's an image which is memorized and so there's a mimetic element,"⁵³³ ontvouwt Tuymans.

We kunnen Tuymans' gebruik van foto's en andere media beschouwen als een substituuut voor het innerlijk proces dat beelden transformeert, aangezien Een wezenlijke kracht van het kunstwerk schuilt voor de kijker in de opname van het beeld in het geheugen, waar het verstoord zal worden door de processen die de evenknie zijn van de overgangen tussen media. Van Hopper is het bekend dat naast de minutieuze schetsen en herinneringen ontstaan uit een treffen met de realiteit hij zijn vrouw gebruikte als model om gestalte te geven aan de fictieve vrouwen in zijn werk. In zekere zin werd Jo Hopper in het productieproces van de kunstenaar een eenheid analoog aan Tuymans' poppen, een mannequinbeeld van Hopper wanneer ze poseerde in een bepaalde imaginaire context. Tuymans (zoals we later in de tekst uitgebreid zullen merken) beschouwt Hopper hoofdzakelijk als een schilder die mensen als poppen weergeeft, wat

⁵²⁶ VERMEIREN G. (2007), p. 25

⁵²⁷ VERMEIREN G. (2007), p. 25

⁵²⁸ VERMEIREN G. (2007), p. 19

⁵²⁹ KRANZFELDER I. (2006), p. 47

⁵³⁰ TUSA J. [radio-interview] (28 juli 2005)

⁵³¹ TUSA J. [radio-interview] (28 juli 2005)

⁵³² PAS J. (2007), p. 38

⁵³³ LOOCK U. (1996), p. 12

de identiteit van Jo als model ergens tussen mens en leven- en willoos object legt. Tuymans doet in wezen het tegenovergestelde; hij geeft poppen weer als mensen, al fnuikt de ietwat onbeholpen stijl en onduidelijke, onvolledige manier aanleiding te geven tot een realistische impressie zoals men die bij Hopper ondervindt. Maar we kunnen afleiden dat wat de kunstenaars bindt de ambigue begrenzing is tussen mens en pop die beiden ontsluit. In het stuk over het *unheimliche* zullen we de onzekerheid behandelen die in de afbeeldingen bestaat tussen doodse poppen en levende mensen. We zullen zien dat de demarcatie tussen beiden een bron is van *the uncanny*, en kadert in theorieën van Jentsch en Freud. Tuymans' weergave van mensen en poppen als objecten intensiveert het limitatieve karakter en de moeilijkheid die aan determinering van het onderscheid tussen beide gepaard gaat. Schmiedt ziet Jo's (die oorspronkelijk actrice wou worden) modelleren als een soort toneelspel zonder plot.⁵³⁴ Een omschrijving die we kunnen extrapoleren naar het hele oeuvre van Hopper.

Tuymans' werken zijn meestal kleine schilderijen die op traditionele wijze gecreëerd zijn en een frontaal figuratief beeld vertonen.⁵³⁵ Al zou ik dit liever nuanceren tot een schijn van figuratie, daar de aanwezige subjecten door effecten van cadrage, in- of uitzoomen en een hachelijke kleuranomalie in hun zichtbaarheid vervormd zijn en in hun identiteit sterk aangetast zijn. De aberraties die vooral het afgetakelde coloriet oproept is voor Tuymans een bewuste deviatie van het modernistische pad, een keuze die zijn idee van 'authentieke vervalsing' vormgeeft. Meestal werkt Tuymans met halfkleuren, dit zijn kleuren die steeds gemengd worden met wit, waarbij hij een persoonlijke voorkeur heeft voor de tint groen.⁵³⁶ De Belgische schilder reduceert het palet ingrijpend tot een beperkt aantal kleuren, wat samen met de methode van overschildering de beelden hun gebleekt karakter geven.⁵³⁷ Deze typische wasbleke schakeringen brengen de artificiële waas van de tand des tijds teweeg, samen met gesimuleerd craquelé, dat de authentieke vervalsing mede zijn illusie van gevorderde levensloop oplevert. De schilderijen refereren naar een verwaarlozing, maar evengoed refereert de verbleking naar het wegtrekken van levendige kleuren, een proces dat geassocieerd wordt met het overlijden alsook de resultaten van geweld, die zoals Tuymans zelf reeds heeft geopperd, steeds onderhuids blijft galmen doorheen Tuymans werk. Een tekort aan kleurkracht als de consequenties van een harde hand, de troebelheid van een gehavend oog. Ook imiteert het fletse palet een inwerking van de zon, een ironisch proces waarbij het licht van het hemellichaam objecten en hun kleuren toont, maar na verloop van tijd als gedreven door afgunst de kleurintensiteit doet verzwakken. De gedempte kleurschakeringen die lijken in elkaar over te vloeien steken af met Hoppers explosief lichtwerking, die scherpzinnige kleurverschillen in vinnige contrasten teweeg brengt. Tuymans modellering verloopt plat en de getekende lijnen zijn rigide en onzeker, net als de voorzichtige en beheerste toets.⁵³⁸ De gelimiteerde en belemmerde schildersstijl correspondeert hierdoor naadloos met de beperkte informatie die de inhoud prijsgeeft. In het interview *Van oude spoken en dingen die niet voorbij gaan* van Hans Theys - een snedige omschrijving van Tuymans' praxis - brengt hij de schildertechnische details van Luc Tuymans onder de aandacht: de heldere formulering, de precisie en economie, de schaduwlijnen, de kleuren en verdonkering om aandacht te trekken.⁵³⁹ Vermeiren wijst op de overeenkomst die bestaat tussen de inhoud en de slechte kwaliteit, die gepercipieerd wordt als een vorm van betrouwbaarheid en authenticiteit,⁵⁴⁰ wat in het kraam van Tuymans' productie van authentieke vervalsingen past.

⁵³⁴ SCHMIEDT W. (2005), p. 68

⁵³⁵ LOOCK U. (1996), p. 34-38

⁵³⁶ HOOFD O. en J. LAMBERECHTS [internet] (2006)

⁵³⁷ BITTERLI K. (2003), p. 83

⁵³⁸ VICENTE ALIAGA J. (1995), p. 38

⁵³⁹ THEYS H. (2007), pp. 3-4

⁵⁴⁰ VERMEIREN G. (2007), p. 24

Zoals de grootse J.M.W. Turner na het voltooiën van *Staffa, Fingal's Cave*, in 1845 de koper van het werk James Lenox, verontwaardigd over de onduidelijkheid van het werk, met “indistinctness is my fault” (en niet *forte*, zoals vaak abusievelijk aangenomen) van antwoord diende,⁵⁴¹ zo stelt Dexter dat bij Tuymans zijn persoonlijke vorm van *indistinctness*: de inadequaatheid van zijn picturale afbeeldingen, wel degelijk zijn sterkte wordt, dat het daardoor moeiteloos overschakelt tussen icoon, index en symbool.⁵⁴² Tuymans vermijdt de reïficatie van de schilderkunst door de ondersteunende kwaliteit van het schilderij te beperken, een omschrijving te blokkeren, en de visuele voldoening bij de kijker van een olieverfschilderij verwacht te beletten.⁵⁴³ Hierdoor worden de schilderijen van Tuymans moeilijk te benaderen voor de kijker, vragen ze tijd om binnen te sijpelen, en verloopt de interpretatie op een moeizaam en ongeplaveid pad – zonder externe informatie is enige progressie in de betekenisverwerking bestemd een sisyfusarbeid te worden. Maar evenzeer is de taak de interpretatie onder woorden te brengen voorzien van de nodige moeilijkheden en valkuilen. Want wanneer de verbale verduidelijkingen van Tuymans bedoeld zijn om te onderlijnen hoe de afbeeldingen tekortschieten,⁵⁴⁴ kan ik mij niet van het spookbeeld ontdoen dat de afbeeldingen op hun beurt zouden aantonen dat mijn woorden altoos hun doel zouden voorbijschieten. Maar zelfs indien dit gebeurt, wagen we ons verder, geïnspireerd door Luc Tuymans die zijn schilderspraxis voortzette zelfs na de ontvullende ontdekking dat representatie niet meer mogelijk was via schilderkunst.

- CRISIS

“*But it is not good to look too long upon these turning wheels of vicissitude.*”⁵⁴⁵

Deze benauwende gewaarwording voor de schilder, zorgde dat analoog aan Wall het oeuvre van Luc Tuymans principieel ontstaan is in een periode waarin het medium schilderkunst als problematisch wordt beschouwd.⁵⁴⁶ Niettemin hoeven dit soort problemen rond de dubieusheid en onvanzelfsprekend van representatie, wanneer ze zich voordoen in de kunstgeschiedenis, niet onvermijdelijk de reden te zijn voor de aanhef van enige jeremiade. Want zo herinneren we Vande Veire oren, wanneer kunst met zichzelf overhoop ligt, brengt dit de grootste werken teweeg.⁵⁴⁷ In tegenstelling tot Walls relatief gerieflijke overschakeling op conceptuele fotografie als antwoord op de gordiaanse kunsthistorische knoop, pareert Tuymans de frustratie van modernistische zuchten op een radicale wijze; door afstand te nemen van zijn werk. Hij gaat schilderkunst de legitimiteit te ontnemen, als verouderd te bestempelen en er onverbonden mee in de wereld te staan.⁵⁴⁸ De onuitvoerbaarheid van het schilderij hoeft voor Tuymans niet te leiden tot een einde van productie of überhaupt een einde van de twijfelachtige beelden. Luc Tuymans' werken kaderen in het wereldmodel van simulatie die postmoderne denker Baudrillard heeft geschetst; waarin beelden geen referentie naar de realiteit meer bevatten en het reële wordt vervangen door tekens van het reële, die enkel naar andere tekens kunnen verwijzen.⁵⁴⁹ Simulacra zijn kopieën van kopieën die zo verschillend geworden zijn van het oorspronkelijke model dat ze niet meer als kopie van het origineel gelden.⁵⁵⁰ Het werk van Tuymans kunnen we in deze optiek als simulacra beschouwen, net als de meervoudige foto's van

⁵⁴¹ HOLCOMB A.M. en LESLIE C.R. (1972), pp. 555-557

⁵⁴² DEXTER E. (2004), p. 23

⁵⁴³ DEXTER E. (2004), p. 19

⁵⁴⁴ LOOCK U. (1996), p. 57

⁵⁴⁵ BACON F., (s.d.), p. 62

⁵⁴⁶ VERMEIREN G. (2007), p. 17

⁵⁴⁷ DE CEULAER J. (2003), p. 39

⁵⁴⁸ LOOCK U., p. 34

⁵⁴⁹ BAUDRILLARD J., *Simulations*, New York, Semiotext(e), 1983, p. 11, zoals geciteerd in MASSUMI B.

[internet]

⁵⁵⁰ MASSUMI B. [internet]

een afbeelding die hij gebruikt in de voorbereiding en waarop hij zich baseert. Deleuze wijst op de inadequatheid van een simulacrum, en stelt dat het niet meer onder termen van model en kopie valt.⁵⁵¹ Het simulacrum heeft zich ontdaan van de banden met het model en bestaat louter op en voor zichzelf. Dit ontvoogdingsproces zien we ook opduiken in het werk van Tuymans waar de beelden niet meer slagen in de representatie van hun model maar naar de onmogelijkheid om nog overeen te stemmen met het oorspronkelijke model doorheen de averij die het originele beeld in verschillende gedaantes doorheen zijn mediale mutaties heeft opgelopen. Door schilderijen als simulacra te behandelen haalt Tuymans de naïeve percepties over de kracht van schilderkunst onderuit en wijst hij op hun tekortkoming. De Belgische schilder exploiteert zijn beelden door ze als authentieke vervalsing te beschouwen, waarbij de eigenheid van simulacrum als onzuiver duplicaat verzelfstandigd lijkt te worden tot authentiek. Baudrillards betoog is geen triomfkreet maar negatief van grondtoon, waarbij hij (onjuist) meent dat vroeger reproductie nog tot de mogelijkheden hoorde.⁵⁵² Maar alles was toen al simulacra, waarop Deleuze en Guattari de falende representatie aanwenden als effectieve illusie die de mogelijkheid kan openen.⁵⁵³ Tuymans is in dit paradigma een erfgenaam van Deleuze; het voortzetten van kunst als simulacrum is geen uiting van heimwee naar een vroegere periode (die sowieso zinloos is) maar een bewuste acceptatie van het werk als dusdanig, met inbegrip van de onmogelijkheid die zoals Deleuze stelt, een mogelijkheid biedt door zijn onmogelijkheid tot relatie met het model. Tuymans' werk overstijgt Baudrillards neerslachtigheid en affirmeert de staat van het schilderij als onrefererende drager als doelloos projectiel, dat het doel op zich wordt.

Voor Tuymans is de artistieke immobiliteit waaraan het schilderij ten prooi is gevallen deels veroorzaakt door de foto, die de taak van exacte weergave van de realiteit heeft overgenomen.⁵⁵⁴ Maar evenzeer hebben andere media zoals film en televisie als accuratere spiegel op de werkelijkheid bijgedragen aan de aflossing van de schilderkunst in de mimetische estafettewedstrijd, door een vermetele digitalisering een duizelingwekkende snelheid verworven hebbend.

De schilderkunst lijkt dus op het eigenste moment in een beproefde cul-de-sac verzeild geraakt aangezien het naast mimetisch ook niet langer diverterend, niet langer expressief, niet langer appellerend aan de zintuigen, niet langer deconstructief en zelfs niet langer ironisch statement kan zijn.⁵⁵⁵ In deze existentiële troosteloosheid ondergaat het schilderij introspectie en zoekt hij naar oplossingen in of uit het omringende gemediatiseerde landschap. Staatloos en stamelend erkent het zijn enige resterende verdienste waarmee het zich kan onderscheiden op andere media; nl. het tijdsverloop waarin het product van de schilder gezeteld is, de unieke gave die het mogelijk maakt een geloofwaardige verzameling van momenten te evoceren, waarbij het dan nog tegelijk de reflectie biedt van een manipuleerbaar medium.⁵⁵⁶ Hierbij verduidelijkt Loock dat Tuymans het moderne discours niet countert door terug te grijpen naar premoderne representatie maar door afbeeldingen op een punt te brengen waar ze door de moderniteit uitgesloten werden.⁵⁵⁷ Het is een strategie om de frenetieke klopjacht naar het authentieke te omzeilen, eerder dan de bewuste opbouw van een anachronistische schilderspraxis.⁵⁵⁸

Voor een gepaste omschrijving van het proces waarin meerdere momenten in een beeld terecht komen ontleent Vermeiren van Pirotte het begrip 'polyfocaliteit', d.i. de mogelijkheid om

⁵⁵¹ Gilles Deleuze, 'Plato and the Simulacrum', October, nr. 27 (winter 1983), pp. 52-53, zoals geciteerd in:

MASSUMI B. [internet]

⁵⁵² MASSUMI B. [internet]

⁵⁵³ MASSUMI B. [internet]

⁵⁵⁴ VERMEIREN G. (2007), p. 17

⁵⁵⁵ VERMEIREN G. (2007), p. 17

⁵⁵⁶ VERMEIREN G. (2007), p. 17

⁵⁵⁷ LOOCK U. (1996), p. 47

⁵⁵⁸ LOOCK U. (1996), p. 37

als toeschouwer gedwongen te worden verschillende contradicties binnen 1 standpunt te zien.⁵⁵⁹ Deze verschillende perspectieven binnen een beeld, zien we geïllustreerd in Hoppers oeuvre en eveneens is het een van de schilderkundige hoedanigheden die Wall weet te vatten in zijn werk. Lauter bevestigt dit wanneer hij te kennen geeft dat Walls foto's dat het choreografieën van simultane gebeurtenissen zijn, tegelijk bekeken vanuit verschillende perspectieven.⁵⁶⁰

Maar zoals we uit het productieproces kunnen opmaken weigert Tuymans resoluut deze polyfocaliteit, aangezien hij zijn gepigmenteerde facsimile's niet langer dan een afgebakende conceptietermijn laat bedragen. Hiermee krijgt zijn schilderij het karakter te verwerven van een polaroid, een instantaan proces zonder onderbreking tussen begin en completering. Maar als zijn schilderkunst het moet afleggen met polaroids of foto's is dit in termen van snelheid bij voorbaat een verloren strijd, maar net daarin schuilt zijn kracht, in de langzaamheid van de schilderkunst in het binaire tijdperk.⁵⁶¹

Deze traagheid zorgt er mede voor dat de schilderijen een ander natuur verwerven dan de afbeeldingen waarop ze gebaseerd zijn. De actieradius van het schilderij ligt voor Tuymans niet in de onmiddellijke zintuiglijke ervaring maar in het geheugen, het resoneert tussen de herinneringen die onduidelijk in ruimte en tijd bestaan en daar pas een polyfocaal beeld vormen.⁵⁶² Tuymans onderkent de onmogelijkheid voor hem om nog polyfocaliteit te scheppen doorheen het creatieproces en zorgt ervoor dat die vertraging geschiedt in het geheugen van de kijker, als een conglomeraat van het beeld en een onbepaalde hoeveelheid ontraceerbare picturale elementen. Tuymans verplaatst het proces van een zichtbaar factueel gegeven naar een inwendig proces gestoeld op de mechanismen van herinnering. Deze klemtoon op het geheugen brengt ons bij de link met Hopper en het onderbewuste. De kunstenaars brengen ons beide naar het collectief geheugen, de gedeelde verzameling van herkenbare entiteiten die diep ingeworteld zitten als een mentale databank, die we moeten laten gelden om betekenis te bereiken. Tuymans lost de schilderkundige impasse op door een intensifiëren en reduceren, die een objectiviteit tevoorschijn brengt, een doelbewust vacuüm.⁵⁶³ De gebleekte kleuren en gebruik van wit in nat-op-nat schilderen zorgt ervoor dat de afbeeldingen de zwakte van een nabeeld krijgen.⁵⁶⁴ De principes waarop de authentieke vervalsing stoelt brengt ook in het geheugen de illustere duplicatie tot stand, die het beeld transformeert in een onduidelijk gegeven en doet samengaan met andere beelden.

In zijn artistieke navigatie legt Tuymans de modernistische roep naar het vernieuwende naast zich neer en smokkelt via de authentieke vervalsing het verleden in zijn werk.⁵⁶⁵ Tuymans voelt een link met Caspar David Friedrich, de eerste kunstenaar die landschap omzette in een mentaal beeld, en het bleef reduceren.⁵⁶⁶ "You have to reduce in order to become clear but it doesn't have to be obvious"⁵⁶⁷ verduidelijkt Tuymans over zijn procédé dat het afwijzen van 'polyfocaliteit' ten koste van de fotografische 'eenmalige opname' (waarin faalt de snelheid te evenaren) impliceert.

De olieverf heeft zichzelf klemgereden in het doek en muteert tot de reeds afgespiegelde afbeeldingen waarop ze gebaseerd zijn. De beelden die Tuymans ons laat observeren geven een schaarse en Spartaanse indruk, ze doen denken aan overblijvende verftoetsen als de artefacten van een vroegere aanwezigheid, zoals Yves Kleins *Anthropometries* (o.a. 1960). Het lijkt alsof de betekenis geërodeerd is samen met het gekleurde oppervlak. Vermeiren wijst erop dat niet de

⁵⁵⁹ VERMEIREN G. (2007), p. 19

⁵⁶⁰ LAUTER R. (2001), p. 23

⁵⁶¹ VERMEIREN G. (2007), p. 19

⁵⁶² VERMEIREN G. (2007), p. 19

⁵⁶³ BERG S. (2003), p. 108

⁵⁶⁴ LOOCK U. (1996), p. 56

⁵⁶⁵ LOOCK U. (1996), p. 37

⁵⁶⁶ LOOCK U. (1996), p. 13

⁵⁶⁷ LOOCK U. (1996), p. 13

beelden maar de betekenis generisch wordt.⁵⁶⁸ De fascinaties die hij deelt met Hopper, de weergave van mensen als poppen en poppen lijkt niet te rijmen met de labiliteit van het beeld.⁵⁶⁹ Wanneer we gezien hebben dat Hopper (en Wall) hun beelden ledigen van overbodige doet Tuymans dit tot in het extreme, of omgekeerd, houdt hij enkel het redundante over.

2. KINDEREN VAN MOMUS: VENSTERS EN GORDIJNEN

Een belangrijk gegeven dat als metafoor functioneert voor de fijne scheidingslijn tussen de concepten van zichtbaarheid en onzichtbaarheid, waar Tuymans op een ambivalente wijze zijn werk mee belaaft, zijn vensters en meerbepaald het motief van gordijnen. Het gordijn verpersoonlijkt volgens Vermeiren de picturale notie van transparantie en de filtering van licht maar treedt daarenboven ook op als krachtigste wapen in het dubbelhartige evenwicht tussen sociale controle en hypocrisie.⁵⁷⁰ Gordijnen bezitten voor Berg de inherente dualiteit tussen verhullen en onthullen, die steeds op de grens tussen verbergen en tevoorschijn komen staan.⁵⁷¹ Hij wijst op het belangrijke feit dat het niet draait rond het verhulde maar rond het gordijn zelf, het omhullen, dat de status van realiteit heeft gekregen.⁵⁷² Het enigma dat we gewaarworden bij Tuymans en Hopper, rust steeds in het verhulde, het onzichtbare dat leidt tot de suggestie dat er meer aan de hand is dan we te zien krijgen. Als Hopper met *Night Windows* een schilderij maakt waar het gezichtspunt een vrouw doorheen een raam bekijkt, is de vrouw niet het onderwerp maar eerder het venster en hetgeen we niet te zien krijgen. De titel lijkt dit te bevestigen, aangezien het niet de vrouw aanduidt maar het raam. Berg poneert dat de echte horror niet in het verhulde maar in de openheid ligt, in het banale,⁵⁷³ maar ik ben van mening dat de vrees niet komt uit de banaliteit maar uit wat er onder ligt, het schijnbaar open karakter van de objecten is nog steeds een verhulling. De picturale componenten spelen een belangrijke rol omdat de objecten communicatiever dan de mensen, draagt Aliaga aan, waar Tuymans aan toevoegt dat de objecten gebruikt worden door iemand in het schilderij, die er een boodschap mee creëren.⁵⁷⁴ De kunstenaar erkent de doelmatigheid in de vormelijke configuratie, die een symbolisch gewicht valideert als narratieve richtinggever. We kunnen de objecten zelf (daaronder verstaan we in de iconografie van Tuymans maar ook Hopper de voorwerpen en personen) in de werken van beide kunstenaars beschouwen als verhullende gordijnen. In zekere zin fungeren niet-gordijnen effectiever dan gewone gordijnen⁵⁷⁵ in hun verhulling. De tegenstelling in graad van diepgelaagdheid tussen beide voorwerpgroepen (gordijnen en niet-gordijnen) bevindt zich in het feit dat het gordijn de duidelijke functie van het verbergen reeds inherent in zich heeft en door iedereen op die manier herkend wordt als embleem van maskering, als een gegeven waarachter per definitie al dan niet entiteiten zich kunnen verschuilen. Op zich emaneert uit het gordijn reeds een onbehagen, maar de dreiging en het gevoel van ongemak dat inhaakt op de kijker is veel omvangrijker en potentieel gevaarlijker bij niet-gordijnen, die symbolen worden voor onvoorspelbare, onverwachte ladingen. Soms bevat het gordijn zelf een vorm van veiligheid die het *unheimliche* net helpt te overvleugelen, maar daarin ook faalt. Dit gebeurt bijvoorbeeld bij *The Correspondance* (1985, afb. 55) waar het gordijn zich toont in de vorm van behangpapier, en waarover Tuymans vertelt: “A kind of complete hopelessness, connected with the feeling of security. The picture combines a wallpaper pattern with its associations with a secure, bourgeois lifestyle, with a very cold environment. It was important to me that one picture should hide the

⁵⁶⁸ VERMEIREN G. (2007), p. 25

⁵⁶⁹ VERMEIREN G. (2007), p. 24

⁵⁷⁰ VERMEIREN G. (2007), p. 20

⁵⁷¹ BERG S. (2003), p. 13

⁵⁷² BERG S. (2003), p. 13

⁵⁷³ BERG S. (2003), p. 15

⁵⁷⁴ LOOCK U. (1996), p. 28

⁵⁷⁵ Hieronder rekenen we ook deuren en bedekte openingen.

other.⁵⁷⁶ We zien dat het behangpapier een soort tweede canvas is, waarbij de twee schilderijen elk de betekenis van betekenisdrager krijgt, maar daarin beiden niet in slagen. Dit vertoont enige gelijkenis met Hoppers glaciële relaties in de omgeving van een warme kleuren van een kamer, die uitnodigen tot zekerheid en comfort, maar in schril contrast staan met de psychologische leegte. We kunnen Tuymans' doeken zelf beschouwen als gordijnen, waarbij het weergegeven veld t.o.v. het oorspronkelijke beeld even overheersend staat als het gordijn t.o.v. hetgeen het bedekt. Gordijn en verf schemeren beiden hun subject door, maar laten toch de essentie verborgen, zijn onmachtig om zowel enkel zichzelf te manifesteren als zichzelf weg te cijferen voor de hetgeen ze verbergen.

Baudelaire zegt in *Les Fenêtres*: “*Il n’est pas d’objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu’une fenêtre éclairée d’une chandelle. Ce qu’on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.*”⁵⁷⁷

Als we terug de symboliek van het venster erbij nemen, zien we dat Tuymans' werken als venster op de tijd een portret in liggend formaat worden analoog aan de televisie, zoals bijvoorbeeld het portret van Condoleeza Rice in *The Secretary of State* (2005).⁵⁷⁸ “You always project your own physicality upon the image,”⁵⁷⁹ deelt Tuymans mee. Hierdoor kunnen we de verwrongen figuren en ruimtes interpreteren als de inwendige ontredde en angst (die hij altijd al gevoeld heeft) die geprojecteerd wordt op het beeld. Voor Hopper lijkt dit ook de kloppen; het ingetogen karakter en beheerste ritme waarop hij leefde bracht vindt zijn uitloper in het metrum aanwezig in de werken. Meades extrapoleert de lichamelijke basis van de klassieke architectuur naar het gotische van het noorden; “Gothic architecture is akin to Shakespeare’s art, sublime and vulgar, monstrous and tender, it steals from everywhere.”⁵⁸⁰

Tuymans' gravitatie in de mediale maatschappij als deel van zijn persoonlijkheid komt eveneens terug in zijn werk. De manier waarop de hedendaagse beeldcultuur insluip in de verschijningen van Tuymans en er zich laat gelden is vergelijkbaar met de inwerking van de technologie in de dragers van Wall onder de vorm van de transparanten in lightbox. Naast de inwerking op de compositie lijkt in Tuymans' kleurvlakken een mediale ruis gekomen, met puntjes of pixels kleur.⁵⁸¹ De beelden zoals bijvoorbeeld *Antichamber* doen denken aan montage maar ook aan *double exposure*, een techniek in de analoge fotografie waarbij een filmcel tweemaal gebruikt wordt om twee verschillende afbeeldingen op te nemen waardoor beiden elkaar gaan overlappen. *Antichamber* brengt een sequens van beelden maar geen verhaal door het overlappen van verschillende beelden, het wijst de nood tot vervolledigen aan.⁵⁸² Ook wekken Tuymans' beelden de indruk op van het werken met film waarvan de gebruiksdatum overschreden is, waarop kleurvegen of vervormde tonen optreden. De schildertechniek van Tuymans met zijn gedempt coloriet refereert naar de mediatisering, inclusief de typische kwalitatieve gebreken die de media typeren. Hij simuleert en neemt de slechte kwaliteit aan, de dode pixels en onscherpheid die als kwalijke euvels beschouwd worden in een steeds haarscherpere beeldcultuur worden verdonkeremaand door de schilderkunst, om het falen van representatie in het schilderkunst te onderlijnen, en de reflectie te maken dat de mimetische kwaliteit van het hedendaagse schilderij ligt in zijn imitatie van de nadelen van het dominerende medium ligt. Vermeiren wijst op de paradox dat ondanks de verhoogde hoeveelheid beelden in de huidige maatschappij, er vaak verregaand aan kwaliteit ingeboet is, wat zorgt voor een vluchtiger en holler karakter van de

⁵⁷⁶ LOOCK U. (1996), p. 112

⁵⁷⁷ BAUDELAIRE C. (2006), p. 182

⁵⁷⁸ VERMEIREN G. (2007), p. 21

⁵⁷⁹ LOOCK U. (1996), p. 13

⁵⁸⁰ MEADES J. [tv-programma] (2008)

⁵⁸¹ VERMEIREN G. (2007), p. 21

⁵⁸² LOOCK U. (1996), p. 47

afbeeldingen.⁵⁸³ De vermenigvuldiging van beelden zorgt voor een onweerlegbare slijtage en verwaarlozing van het originaliteit, waar Tuymans naar refereert door de authentieke vervalsing en status als simulacrum. De vluchtigheid van de beelden wordt het duidelijkst in het meest evaporerende medium; televisie, waar de veelheid van televisiekanalen een continue beeldenstroom dirigeren. Tuymans laat televisie zijn werk binnenvloeien, maakt het tot zinnebeeld van de proliferatie van het beeld, dat door zijn uiterlijke woeker duidelijk maakt dat de inhoudelijke leegte de contemporaine beeldervaring claimt.

De manier waarop Tuymans zijn vensters fingeert, bevestigt het vermoeden: de mediale virtualiteit interfereert met de realiteit, de beeldproductie die de realiteit in bezit neemt, zijn waarheid opdringt.⁵⁸⁴ Deze processen komen overeen met de subjecten van Tuymans, vol banaliteit, die een virtualiteit doen loskomen vanuit het schilderij, waardoor ze abstract worden rond een bepaald punt dat de aandacht vasthoudt, een fenomeen dat Vermeiren aanduidt als het 'picturaal gat'.⁵⁸⁵ Dit picturale gat is een abstractie, fragmentatie en picturale illegitimitie die ontheemde beelden genereert, enkel voorkomend in alledaagse afbeeldingen, en determineert de iconografie van Tuymans.⁵⁸⁶ Tuymans voren naar het banale doorheen zijn figuren als herauten van een perfide trivialiteit verschilt van Hoppers aanpak van het doordeweekse en ordinaire, dat een resem van symbolisch en romantische interpretaties losmaakt. Hopper toont ons reservoirs gevuld met betekenis, maar Tuymans lijkt ons nauwelijks een residu over te laten. Toch primeert de betekenis over het beeld.

We merken dat Tuymans' vensters onmogelijk observatie toestaan, ze zijn tot op het punt van non-expressie gezandstraald, het is alsof de kleurlagen afzettingen zijn die de transparantie beknotten, wat zijn werk als een anti-voyeurisme zou kunnen doen typeren. Evenmin is er sprake van voyeurisme, maar van subversieve en onvervalste agressie zoals in *Bend Over*. Het personage die we te zien krijgen is zeker een slachtoffer, er is een stilheid en banaliteit in het beeld, en niets verbergt het voyeuristische perspectief.⁵⁸⁷ Het onderscheid dat Wells maakt tussen *naked* en *nude* komt ook terug bij Tuymans, vooral in de schilderijen die horen tot *Der diagnostische Blick*. Over *Figuur op de rug gezien* of *La Nuque* (1987) verduidelijkt Tuymans dat men het gezicht van de centrale figuur niet te zien krijgt en de uitdaging van fysieke aanwezigheid niet aandurft, als een weigering van contact, waarbij om de dreiging groter te maken met een mes gaten in het beeld gemaakt zijn⁵⁸⁸ en ook gaten in geklopt.⁵⁸⁹ De rug is voor Tuymans als een schild voor de persoonlijkheid, het individu is verblind, er is geen mogelijk contact.⁵⁹⁰ Hierdoor lijkt het schilderij, ondanks hetzelfde motief, de achterkant van iemand een totaal andere invulling en wordt het de antithese van *Bend Over*, het slachtoffer wordt nu een dader in de rug gezien. De onpersoonlijkheid die beide doeken expliciet maken, binden Tuymans en Hopper maar het onderscheid ligt in het feit dat Tuymans ondanks de agressieve anonimiteit wel doet wat Hopper nooit heeft uitgevoerd: het duidelijk maken van de rol en een morele reactie teweegbrengen bij de kijker. Hoppers figuren lijken in tegenstelling tot Tuymans' en Walls personages geen duidelijke ethische positie in te nemen, er bestaat steeds de ambiguïteit dat ze iedere morele kant opkunnen.

Voor Tuymans ligt de betekenis van zijn werk niet vast, maar suggereert via zijn mediale technieken verschillende voor- en nabebelden bij het geschilderde beeld, deze suggestie van het voorgaande en het nakomende zorgt voor de indruk dat de afbeelding plaats vindt voor of na de

⁵⁸³ VERMEIREN G. (2007), p. 21

⁵⁸⁴ VERMEIREN G. (2007), p. 21

⁵⁸⁵ VERMEIREN G. (2007), p. 22

⁵⁸⁶ VERMEIREN G. (2007), pp. 22-23

⁵⁸⁷ DEXTER E. (2004), p. 18

⁵⁸⁸ PAS J. e.a. (2007), p. 20

⁵⁸⁹ VICENTE ALIAGA (1996), p. 15

⁵⁹⁰ VICENTE ALIAGA (1996), p. 15

feiten.⁵⁹¹ Deze eigenschap die we vooral met filmmontage associëren, zoals zoomen, panning (camera horizontaal bewegen) of tilting (camera verticaal bewegen) vinden we ook terug bij Hopper, vooral bij de afbeeldingen die een prominente leegte weergeven, omdat de visuele schaarste van een afbeelding ons noopt tot het verwachten op het verschijnen van een betekenisgever. “Most elements I paint exist in a sort of vacuum. Most of my pictures depict rooms; everything has been taken out of the image,”⁵⁹² verklaart Hopper. De nadruk ligt bij Tuymans niet op het beeld zelf maar op de mogelijkheid tot reconstructie van een moment of scène en de hypothese ervan.⁵⁹³ Tuymans zet hiermee het structurele narratief dat boogt op visuele informatie uit de afbeelding binnen het kader buitenspel, in tegenstelling tot het narratief dat Hopper nastreeft, waar suggesties van begin, midden of einde, af te leiden zijn uit het weinige dat er te bespeuren valt. We verwachten beweging bij Tuymans terwijl het statische van Hopper natuurlijk oogt. Ondanks het verwachten bij Tuymans’ werk van een beweging binnen het kader als een camera die de kijker het verlengde van het object of tafereel zou laten zien, is de picturale configuratie even star als het object zelf. We kunnen dit linken aan het genre van het stilleven, het meest voorkomende genre bij Tuymans, tevens de andere types schilderijen infecterend.⁵⁹⁴ Deze constatering kunnen we ook toepassen op Hoppers werk, we merken dat beide kunstenaars hun figuren weergeven als objecten, star en immobiel. Ook wanneer Hopper dynamische scènes weergeeft, lijken de mensen deel uit te maken van het object dat hen in beweging zet, we denken aan de paarden maar ook aan de boot in *Ground Swell* en *The Martha McKean of Wellfleet*.

Omdat veelzeggende elementen, die symbolisch geïnterpreteerd kunnen worden zonder Tuymans’ verduidelijking nadrukkelijk ontbreken, stuurt Tuymans aan op een andere lezing van de schilderijen. Om tot een adequate interpretatie te komen, kan de kijker zijn blik wenden op de relatie die er gecreëerd is tot de andere werken, die gebundeld in een specifieke context in een door de bezoeker te bepalen volgorde verschijnen, waardoor men het geheel als een vorm van installatie zou kunnen bekijken. Dexter analyseert dat de manier waarop de werken geschilderd zijn niet betekent dat ze af zijn, ze hebben elkaar nodig, een configuratie.⁵⁹⁵ Dit leidt ertoe te concluderen dat de betekenis niet in het schilderij zelf ligt maar in de virtuele ruimte tussen de werken, in de ruimtelijke opstelling.⁵⁹⁶ Een dergelijke benadering die uitgaat van een samenhang lijkt onwaarschijnlijk voor Hoppers oeuvre aangezien zijn werk in tegenstelling tot Tuymans’ output, niet geconcipieerd of geëxposeerd is in een reeks met coherente verbanden. Bepaalde schilderijen van Hopper lijken oppervlakkig dezelfde boodschap uit te stralen, maar van een logica die een narratief zou toelaten lijkt geen sprake. Schmiedt beschouwt Hoppers werken als een continuüm, dat samen hoort, een deeltje van de wereld uitmaakt.⁵⁹⁷ Dit klopt, in zijn totaliteit is er een sprake van een vorm van harmonie maar deze gelijkvormigheid helpt ons geen individueel werk beter te begrijpen, ondersteunt geen interpretatiewijzen, in contrast met Tuymans werken die op het eerste zicht geen samenhang of harmonie vertonen maar na verdere waarneming wel elkaar helpen betekenis te genereren.

Een tentoonstelling van Tuymans vat Vermeiren op als beeldessay.⁵⁹⁸ Gleason ziet het eerder als een spel met het expositieprotocol, waarbij de rangschikking van de schilderijen erg bepalend is voor de verschillende interpretaties van zijn werk.⁵⁹⁹ Hij aanziet de constructie van de tentoonstelling als denkruimte en als montageproces.⁶⁰⁰ We herinneren ons Jarmusch die stelde

⁵⁹¹ VERMEIREN G. (2007), p. 24

⁵⁹² LOOCK U. (1996), p. 13

⁵⁹³ VERMEIREN G. (2007), p. 24

⁵⁹⁴ DEXTER E. (2004), p. 18

⁵⁹⁵ DEXTER E. (2004), p. 9

⁵⁹⁶ VERMEIREN G. (2007), p. 24

⁵⁹⁷ SCHMIEDT W. (2005), p. 58

⁵⁹⁸ VERMEIREN G. (2007), p. 24

⁵⁹⁹ ALBORES GLEASON M. (2007), p. 170

⁶⁰⁰ ALBORES GLEASON M. (2007), p. 171

dat de montage voor hem een muzikaal verloop vormt, en begrijpen de grote zorg die Tuymans besteedt aan de tentoonstelling als een soort tweede overkoepelende compositie. Het feit dat de schilderijen van Tuymans en Hopper wanneer ze geëxposeerd worden doorheen hun volgorde onvermijdelijk een bepaalde betekenis construeren, is een consequentie van de aanblik van een filmstill, die een eigenheid van toeval met zich meedraagt, die ze voortbrengen door hun sterke mise-en-scène en belichting. Ze bezitten een sterk narratief potentieel dat wanneer ze gecombineerd worden met een ander schilderij geamplificeerd tot uiting komt. De sterke wisseling in betekenis die een verschillende beeldopvolging kan opwekken via de kracht van associaties, werd voor al door de Russische filmregisseurs als Vertov en Eisenstein opgemerkt. Beeldopvolgingen hadden de mogelijkheid om via politieke en emotionele metaforen het publiek te bewegen en sterke reacties van subversie uit te lokken, vaak door of sublieme beeldinhoud. Tuymans is op de hoogte van deze strategieën, waardoor we de tentoonstelling van zijn werk in dit licht moeten bekijken. De kunstenaar gaat ervan uit dat het onmogelijk is om universele beelden te maken en alleen maar stukjes van beelden kan maken.⁶⁰¹ Dit in beschouwing genomen is de juiste expositieconfiguratie vermoedelijk een stap in de richting om zijn stukjes tot meer universaliteit te bewegen, stukjes die verbonden lijken te moeten worden en samen meer worden dan louter de som van de gedeeltes. De muren van de tentoonstellingsruimte zouden we kunnen percipiëren als een drager van een collage, waarbij de letterlijke ruimte tussen de objecten even significant lijkt als twee pigmenten naast elkaar.

Gleason brengt in het de context hiervan het Spaanse werkwoord *suceder* aan als omschrijving van Tuymans' productieproces, een woord dat zowel *ontstaan* als *opeenvolgen* betekent.⁶⁰² Het eerste deel van de betekenis slaat op het ontstaan van het schilderij, en als tweede de ideeën die eraan voorafgaan, de associaties die uiteindelijk komen tot het mentale beeld dat huist in het bewustzijn van de schilder aan de meet van het fysisch schilderen.⁶⁰³ De tweede betekenis van *suceder* kunnen we ook beschouwen als de opeenvolging van schilderijen binnen verschillende series, en later binnen de tentoonstellingspraktijk, waardoor we zien dat het opvolgingsproces niet ophoudt als de borstels weggeborgen worden. *Suceder* is het opvolgen van alle delen van de het productieproces, waar zoals zojuist duidelijk werd de opstelling integraal deel van uitmaakt.

De route of verhaallijn die de werken verbindt, wordt niet gemarkeerd door een begin of een verwacht einde.⁶⁰⁴ De toeschouwer kan het narratief laten aanvangen en eindigen waar hij wilt, wat de variatie in interpretatie benadrukt en een dominante allesbeheersende verklaring ondermijnt. De aard van de ruimte zal het parcours bepalen, er gebeurt een wisselwerking, waarbij het schilderij zich niet alleen in de ruimte bevindt maar die ook in zich heeft.⁶⁰⁵ Het schilderij wordt beschouwd als lichamen wiens werkelijkheid wordt betrokken bij de onze.⁶⁰⁶ De aandacht voor de relatie tussen kunstwerk, bezoeker en ruimte, gebeurt niet alleen door het narratief dat ontstaat maar ook door de geproblematiseerde liminaliteit van het individuele schilderij, door de ongewone cadrage. Dit is een eigenschap die het lijkt te delen met de minimalistische sculptuur, die net als de *lightbox* van Wall de afstand tussen kunstwerk en kijker in vraag stelt. Tuymans gaat door visuele strategieën die niet alleen het schilderij maar ook de ruimte buiten het kader construeren, waardoor het onze ruimte binnendringt.⁶⁰⁷

Maar, het contextuele van de schilderijen in termen van hun sequens levert bijvoorbeeld bij *Der diagnostische Blick* geen bijkomende informatie, en refereert enkel naar de opeenvolging die

⁶⁰¹ VICENTE ALIAGA J. (1996), p. 12

⁶⁰² ALBORES GLEASON M. (2007), p. 171

⁶⁰³ ALBORES GLEASON M. (2007), p. 171

⁶⁰⁴ ALBORES GLEASON M. (2007), p. 172

⁶⁰⁵ ALBORES GLEASON M. (2007), p. 172

⁶⁰⁶ ALBORES GLEASON M. (2007), p. 173

⁶⁰⁷ ALBORES GLEASON M. (2007), p. 172

betekenis geeft en tegelijk uitsluit, die het toevalsmatige van de individuele film-still onderlijnt⁶⁰⁸ De aandoeningen die Tuymans portretteert kunnen in deze reflexieve gedachte passen, betekenis is in hetzelfde bedje ziek als de personen die ze moeten uitdragen. Tuymans' gaat dus soms voorbij aan de tweede betekenis van *suceder*, zoals we ook zien gebeuren bij titels en externe informatie die tekortschiet en faalt in zijn mogelijkheid om inhoud voor te stellen. Dat de verbale verduidelijking ook tekortschiet bewijst volgend citaat.

“The small gap between the explanation of a picture and the picture itself provides the only possible perspective on painting. My comments only refer to its ambiguity.”⁶⁰⁹

3. HULDE AAN VERHULLING: LICHT

In de drie schilderijen die deel uitmaken van *Slide Nr. 1* laat Tuymans volgens Berg figuur en grond bijna verdwijnen en creëert hij een bodemloosheid die refereert naar de afwezigheid in het werk.⁶¹⁰ Berg merkt dat de lichtbundel niks anders verlicht dan het verdwijnen van het materiële, alsook herinnering en geheugen die in ontbinding raken, twee gegevens die onze identiteit vormen.⁶¹¹ Als we deze interessante gedachtegang toepassen op Hopper zien we dat hij het licht misschien ook aanwendde om het verdwijnen van het geheugen te beschrijven. Het zou de aanwezige zonlicht in *Sun in an Empty Room* kunnen verklaren, kan als een memento mori fungeren, daar de afwezigheid van herinneringen analoog aan Bergs redenering het verlies van identiteit impliceert, zichtbaar in de dematerialisatie doorheen de media en voorbereiding. Dit verdwijnen ziet hij veroorzaakt door de verandering van de industriële maatschappij (gebaseerd op circulatie van handelsgoederen) naar een samenleving gekenmerkt door communicatie (gebaseerd op informatie).⁶¹² Maar we kunnen evenzeer de overgang naar het moderne tijdperk van Hoppers kunst als een verlies van herinnering aannemen. Het inplanten van zijn geliefde huizen in het landschap wijst op het belang van de herinnering aan het tijdperk uit zijn jeugd dat voorbijgestreefd en vervangen werd door een era dat vreemd was aan de kunstenaar. Als we de tegenstelling die Berg schetst als ijkpunt nemen, kunnen we beide schilders in een verschillend tijds kader plaatsen waarin elk twee periodes in een breukmoment verkeren, in het corpus van beide schilders zien we de overgang naar een andere maatschappij en een andere reactie op die verandering.

Doorheen de welig vloeiende datastromen in de samenlevingsvorm waarin Tuymans zich bevindt wordt de realiteit een geest, vervolledigt Berg, een vormeloze massa, die maar tastbaar wordt wanneer ze dingen ‘in-form-eert’, en wordt deze informatie gedestabiliseerd door zijn vermenigvuldiging.⁶¹³ In deze wereld leveren zaken niet langer richting, waardoor we gedwongen zijn af te gaan op afleidingen, omschrijvingen en tekens van tekens,⁶¹⁴ te linken aan de afbeeldingen van afbeeldingen die Baudrillard's zienswijze kenmerkt.

Slide I is “neither a reflection on itself nor a simple mimetic extension of reality”, maar is ambigu,⁶¹⁵ ook terug te vinden in de andere schilderijen van Tuymans. Berg stelt dat de kenmerken van het werk het beeld ‘in-formeren’ waardoor het zijn eigen geestachtig surrogaat wordt.⁶¹⁶

De schilderijen van de *Slide* reeks kunnen we karakteriseren als een afbeelding binnenin een afbeelding, aangezien Tuymans' werk ook op te vatten zijn als slides, als verlichte bespiegelingen, even ongrijpbaar als de zonnestralen op de muren van Hopper. Zonlicht en het kunstlicht van de

⁶⁰⁸ LOOCK U. (1996), p. 65

⁶⁰⁹ LOOCK U. (1996), p. 112

⁶¹⁰ BERG S. (2003), p. 9

⁶¹¹ BERG S. (2003), p. 9

⁶¹² BERG S. (2003), p. 9

⁶¹³ BERG S. (2003), p. 9

⁶¹⁴ BERG S. (2003), p. 9

⁶¹⁵ BERG S. (2003), p. 11-13

⁶¹⁶ BERG S. (2003), p. 13

slide belichten beiden letterlijk de realiteit, de muur, het tastbare dat duidelijk gemaakt wordt door het ontastbare licht, een soort interne continuatie van de lichtbronnen die in de ruimtelijke context op het werk gericht staan. In symbolische zin bevatten ze allemaal, analoog aan de letterlijke inwendige illuminatie bij Wall, hun eigen lichtbron. Al kunnen we de verschillen tussen soorten licht niet veronachtzamen; de heldere maar tegelijk onverbiddelijk scheppende oppervlak van kunst- en zonlicht, waarmee Hopper zichzelf identificeerde en als mentaal zoeklicht in dienst stelde, is bij Tuymans verworpen tot een buitengewoon zwakke straal die een gebrekkige luciditeit indiceert, die moeilijk te onderscheiden is en lijkt samen te vallen met zijn omgeving. Deze picturale conditie refereert naar de zwakke referentiekraft die het schilderij bezit en de zwaarte om voorstelling te bereiken. Wanneer Tuymans in eerdere werken zoals degene die de *Suspended* reeks belichamen expliciet gaat verwijzen naar Hopper merken we op dat het licht (in vergelijking met zijn voorgaand en nakomend werk) in intensiteit toeneemt, wat we natuurlijk als letterlijke referentie naar Hoppers vormentaal kunnen beschouwen maar evenzeer naar de mogelijke grotere representatiekracht die het medium schilderkunst in Hoppers tijd nog bezat, vrij van de oppositionele mediale belaging die zich in de loop van de tweede helft van de 20^e eeuw heeft ontplooid. Tuymans lijkt te willen aangeven dat de industriële periode dat tijdens Hoppers vroege levensjaren werd ingeluid representatie beter mogelijk maakte. Het geconstrueerde en artificiële karakter van de figuren en gebeurtenissen die vertoond worden in de werken die deel uitmaken van de serie *Suspended* corresponderen met het ironisch genoeg artificieel ogende (in de context van Tuymans' distinctieve zwakke klaarheid) sterkere licht. Het lijkt alsof er zware spots op het schilderij geplaatst zijn, die hemelsbreed verschillen met het krachteloze en nevelige licht in de andere schilderijen. Het licht van *Suspended* reflecteert letterlijk op de onmenselijke marionetten en hun mechaniek; de verbanden tussen licht, representatie en personages versterken het overkoepelende theatrale karakter.

Het licht van *Slide Nr. 1* creëert een middelpunt voor de compositie, en lijkt tegelijkertijd zwevend of bewegend⁶¹⁷ in tegenstelling tot de stabiliteit waarmee het doek zich presenteert in de ruimte. Bitterli vraagt zich af of het een imaginaire diepte heeft, of het de toeschouwer nadert, en verbindt het aan Rothko's schilderijen, die een belichaming zijn van de sublieme ervaring van de Amerikaanse ruimte, een ongekende diepte die transcendentie oproept en het werk buiten tijd en ruimte plaatst.⁶¹⁸ Hiertegenover draagt Tuymans werk met zijn lumineuze spanning een verschillende boodschap uit. Het picturale gat waar Vermeiren naar verwees is in dit werk een lichtgevende rechthoek geworden. Eromheen heeft Tuymans een ruimtelijke inbedding gecreëerd, die het beeld een zwaartekracht geeft, het binnen een picturale ruimte plaatst, een echte ruimte voor de schilder.⁶¹⁹ Bitterli ziet in het abstracte een strategie van *Entleerung*, die zich ook in zijn andere werken voordoet, de representatie doet terugdringen en de identificatie ondermijnt, waarbij de afstand die hij neemt van het werk tijdens het productieproces ook een vorm is van *Entleerung*.⁶²⁰ Dit concept dat de-identificatie in de hand werkt kunnen we linken aan de *obliteration* die Hopper doorvoerde, de eradicatie van tegenstrijdige elementen en de simplificatie van details. Maar, de strategie van *obliteration* mag dan wel een gelijkaardige uitvoering als *Entleerung* bezitten, Hoppers *obliteration* was niet gebaseerd om de representatie te verhinderen maar ze vooruit te helpen, een meer accurate vista te geven op zijn binnenste wereld. Bijvoorbeeld bleven bloemen en juwelen in Hoppers werk achterwege, was dit vanitas en ornamenten voor Hopper, en zorgden door hun afwezigheid ook ervoor de leegheid te versterken.⁶²¹ Ornamenten zijn zoals we reeds zagen geïdentificeerd met het vrouwelijke volgens Freud. Deze antipathie ten overstaan van ornamenten doet denken aan het fulminerende

⁶¹⁷ BITTERLI K. (2003), p. 79

⁶¹⁸ BITTERLI K. (2003), pp. 79-81

⁶¹⁹ BITTERLI K. (2003), p. 83

⁶²⁰ BITTERLI K. (2003), pp. 83-85

⁶²¹ WELLS W. (2007), p. 236

Ornament und Verbrechen van de hand van architect Loos.⁶²² Het ledigen van een ruimte heeft ook sterke connotaties met de dood en past in de melancholische blik die beide kunstenaars aanwenden. “Grief is the cast of mind in which one revives the emptied world so as to take a mysterious pleasure in its sight,”⁶²³ brengt Walter Benjamin te berde, contemplerend over de melancholie en allegorie.

In Hoppers werk, maar ook dat van Tuymans, speelt het licht een determinerende rol. *Slide* illustreert dit overduidelijk, net als de andere schilderijen waar het artificiële licht (seculier, niet metafysisch) onderwerp wordt, zoals Bitterli aanbrengt.⁶²⁴ We herinneren ons de eerdere beschrijving van Hoppers *Nighthawks* als een lofrede op de mangemaakte verlichting in een van de donkerste Amerikaanse tijdstippen. De aanwezige nighthawks zijn de mensen die de nacht trotseren, niet wijken van hun positie binnen de veilige haven van de diner. Die veiligheid krijgt de plaats door de belichting, die zijn bevrijdend licht naar buiten, in de barre afwezigheid van licht doorheen het venster straalt, die de begrenzing tussen beide transparant maakt als het glas van het venster. De overwinning op de urbane duister lijkt een voorafschaduwing van de economische demarche en politieke machtsbeweging die de V.S. na de Tweede Wereldoorlog naar een positie van wereldmacht zal stuwen en het einde van de financiële malaise die de Grote Depressie losmaakte wist te inaugureren. De kassa aan de overkant die bijna verlicht wordt door de diner brengt de geschiedkundige interpretatie van het werk iets plausibeler.

Vele critici hebben al gewezen op het belang van Tuymans' titels, en *Slide Nr. 1* kan men evenzeer aangrijpen als opstap naar de ruimere betekenis van het werk. Het licht van de transparant, die lijkt gefixeerd te zijn op een muur verwezenlijkt zoals Berg al opmerkte een zwevende indruk, bezit een doorgedreven fluiditeit in de grenzen, de uitdeining versterkt het onzekere van de context. Maar de ruimtelijke toetsen (die zoals we zagen noties van zwaartekracht aanwakkert) die hij heeft aangebracht rond de slide schijnen evenzeer vatbaar voor beweging. Het lijkt als waargenomen doorheen een troebele blik, een vaak voorkomend standpunt in het oeuvre van Tuymans, als een spookbeeld dat op zich op het net geopende netvlies nestelt, ergens tussen droom en realiteit, tussen ontwaken en indommelen. De kijk op het schilderij glijdt weg, lijkt onmogelijk zich op het netvlies te prenten, ondanks het zuigende picturale venster dat Tuymans voor ons heeft opent.

Bitterli wijst op het feit dat de slide zelf, de transparant ontbreekt in de compositie, als een bijkomend voorbeeld van de *Entleerung* die Tuymans doorvoert.⁶²⁵ Net als Hopper is wat belangrijk is niet getoond maar wordt deze ontstentenis letterlijk en daadkrachtig aangewezen. Het licht is het onderwerp van het werk maar eveneens de indicator van het verborgene, alsof Tuymans ons vingervijst naar de misleiding waaraan hij ons medeplichtig maakt. Maar eveneens schuilt er een onthulling in, die Hopper ook in zijn werk tot ons bracht. De slide bestaat niet, is ontstaan uit een cerebrale verbeelding en verpersoonlijkt de onmogelijkheid in het mogelijke, de lichtbron. De slide is aannemelijk buiten de ruimte, maar ontbreekt in het kader, net als de lichtbron. De indicatie die Tuymans betracht, wordt versterkt door de functie van de lichtbron, de overheadprojector, die bedoeld is om dingen te verduidelijken. Het canvas lijkt de functie van de projector overgenomen te hebben, die evenzeer licht noodzaakt om bekeken te kunnen worden, blootgesteld aan de blikken, die op het doek de afwezigheid van de slide opmerken. Maar eerder kunnen we de schilder zelf als de projector beschouwen, en het lege lichtveld als representatie van het eigenlijke schilderij, als een zelfreflexieve actie. Het is geen zelfportret maar een portret van schilderij. Bitterli wijst op het feit dat *Slide* gemaakt is op basis van een studiofoto (een polaroid van een digitale foto van de ruimte) en daardoor thuishoort in de categorie van

⁶²² LOOS A. ‘Ornament en Misdaad’, in: SARNITZ A. s.d., pp. 84-89

⁶²³ BENJAMIN W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Vol. I, Gesammelte Schriften, Frankfurt, 1980, p. 318, zoals geciteerd in: LOOCK U. (1996), p. 57

⁶²⁴ BITTERLI K. (2003), pp. 85-87

⁶²⁵ BITTERLI K. (2003), p. 87

weergaven van het kunstenaarsatelier.⁶²⁶ Dit klopt uiteraard en deze informatie in beschouwing genomen kunnen we de weergave van de slide tot een verdubbeling van de afspiegeling rekenen. Of een ontdebellen doorheen de foto, die een afstand creëert, zoals bij Bacon het geval is.⁶²⁷ Tuymans doet de inhoud kapseizen, maakt het zelfverwijzend, waardoor we onvermijdelijk de lege rechthoek terugkoppelen naar de rechthoek waarin de afbeelding zich bevindt, het schilderij dat voor ons staat, naast de sporen van reële ruimtelijkheid van de expositieruimte. Wijst Tuymans op de duplicatie die plaatsvindt wanneer de slide verlicht wordt? Het zou kunnen geïnterpreteerd worden in het kader van de vermenigvuldiging van informatie maar ook als referentie naar de oorsprong (de materiële slide) die ook in het dagelijkse leven niet getoond wordt, enkel de afspiegeling ervan krijgen we tien zien, als een vorm van mimesis. Die mimesis vindt hier niet plaats, de slide ontbreekt, net als het schilderen niet meer kan representeren. Als we zijn kunst moeten kaderen in het mediale tijdperk van communicatiemoelijkheden en informatiedeficiënties zoals Berg ons toevertrouwde, moeten we dit ook letterlijk nemen: de overgang van foto op foto op doek ontkomt niet aan de mediale ruis. Bergs verwijzing naar de amorfe informatieloop die in-formeert, de vorm aanneemt van zijn boodschap, zien we geïllustreerd in *Slide*; het 'niks' (het lege lichtkader) wordt door de foto geïsurpeerd en heeft de gestalte overgenomen door de informatiedrager, die zelf geen vorm heeft. Het nietszeggende lichtoppervlak valt te vergelijken met een hypothetische situatie waarbij Tuymans een ongebruikte polaroid - die donker is (wat tot een duidelijkere metafoor zou leiden), vormloos leeg en onexpressief is - waar Tuymans een digitale foto en nadien een polaroidfoto van zou kunnen genomen hebben. Het is ironisch dat de bodemloze donkerte van de gebruiksklare polaroid, als een vorm van abyssale zone, het zeeniveau waar geen licht van de oppervlakte meer binnendringt; zoveel gelijkenis kan hebben als een het naakte helle licht van de projector. Deze driedigheids in het voorbereidingsproces van het schilderij kunnen we ook beschouwen als een referentie aan de vermenigvuldiging als identiteit die Berg vermeldde. Ondanks het belang van licht in het werk van beide kunstenaars staat Hoppers loepzuivere lichtvoering in contrast met de verstoring die Tuymans uitvoert. De lamp is het meest voorkomende motief in Tuymans' werk vanaf de late jaren '70, maar deze bronnen brengen geen verlichting teweeg, soms is licht geïndiceerd door schaduwen i.p.v. zichzelf, en zelfs de zon in *A Place in the Sun* (1989) schijnt niet.⁶²⁸ De zware contrasten bij Hopper zetten zich af tegen het vloeibare en verdampende licht van Tuymans. Echter, wat hen bindt is dat het licht geen harmonische situatie creëert, ze verwijst naar spanning, weliswaar door Hopper en Tuymans op een totaal verschillende manier uitgewerkt.

4. BRANDENDE KRONIEKEN: GESCHIEDENIS EN GEHEUGEN

In een interview met Julian Heylen geeft Luc Tuymans aan dat men in zijn werk geconfronteerd wordt met ruimtes die doelbewust gecreëerd zijn terwijl ze bij Hopper eerder toevallig en vergankelijk zijn.⁶²⁹ Verder zijn Hoppers intenties verschillend van Tuymans; waarbij Hopper een ahistorisch register creëert, en Tuymans afbeeldingen duidelijk gekaderd zijn in een geschiedkundige context.⁶³⁰ Schmiedt vindt dat Hopper geïnteresseerd was in de menselijke conditie en door zijn precieze observatie vond hij symptomen van deze universele conditie in de specifieke wereld van zijn tijd.⁶³¹ Ik ben van mening dat deze interpretatie te weinig rekening houdt met de diep persoonlijke drijfveren van Hoppers schilderkunst, en de universaliteit niet primair beoogde, maar eerder een bijwerking was die zich aandient bij het gebruik van menselijke

⁶²⁶ BITTERLI K. (2003), p. 87

⁶²⁷ VAN DAMME C. [college] (2007)

⁶²⁸ LOOCK U. (1996), p. 82

⁶²⁹ DEXTER E. (2004), p. 9

⁶³⁰ DEXTER E. (2004), p. 9

⁶³¹ SCHMIEDT W. (2005), p. 10

figuren. Het gaat in Hoppers werk over hemzelf en zijn psyche, zijn creaties kunnen we terugvinden in een solipsistische reflex waarin de wereld zichzelf als een verpersoonlijking van zijn interne wereld manifesteerde i.p.v. een omgekeerde situatie waarbij de menselijke conditie werd vastgelegd op doek. Evenmin kunnen we Tuymans op deze manier benaderen, hij voert geen psychologisering uit, poëtiseert niet maar laat wel doorheen zijn bijzondere waarneming van de menselijke geschiedenis de humane condities doorschemeren, waarin we geen rooskleurige aangelegenheid kunnen ontwarren, ook al zijn de kleurenwaarden soms op het rozige af. “A good painting to me denounces its own ties so that you are unable to remember it correctly. Thus it generates other images.”⁶³² Dit citaat doet sterk denken aan het procédé van collectief geheugen, waarop Hopper ook boogt, waarbij het beeld in een heel arsenaal aan beelden wordt vervormd en verstoord, samengevoegd en gemengd tot nieuwe entiteiten. Het verschil in observatie in levende lijve en doorheen herinneringen zorgt voor een picturale corrosie en kunnen we verbinden aan de dynamiek tussen het fragmentarische en het volledige, een niet onbelangrijk gegeven voor Tuymans doordat men de plaats waar het kader de afbeelding doorsnijdt gaat aanvullen met de reële ruimte maar ook een imaginaire toedichting en vervollediging van het geheel. Op zijn beurt is deze samenhang tussen deel en geheel gekoppeld aan het verschijnen en verdwijnen van beide. De schilderkunst is bedorven en frauduleus in zijn relatie tot het voorgaande object, maar authentiek in zijn inadequate representatie, vandaar dat het zinvol is voor Tuymans om te spreken van authentieke vervalsing in termen van geheugen. De conditionering van visuele waarneming door het geheugen is een kwetsbaar gegeven, dat door ingrepen van de kunstenaar beïnvloed kan worden. Zo zien we bijvoorbeeld dat Aliaga wijst op de tegenzin die Tuymans ervaart om gezichten te portretteren, die hij verwijderd alsof ze beroofd of geblokkeerd worden van hun identiteit.⁶³³ Voor hem is er geen mogelijkheid voor de kijker om psychologisch contact te maken met de afbeelding.⁶³⁴ “To make a portrait of someone on a psychological level, for me, is an impossibility; I am much more interested in the idea of masks, of creating a blindfolded space of mirrors” stelt hij zelf.⁶³⁵ De ontvreemding van de identiteit staat in verband met de geschiedenis ervan doen verdwijnen, men dreigt te worden afgesneden van hun bron van herinneringen. Ook bij Hopper zijn de gezichten vaak onexpressieve maskers, die geen identiteit lijken te beklemtonen. De sfeer en stemming wordt zelden opgeroepen door gezichtsuitdrukking en het menselijk gezicht speelt geen rol.⁶³⁶ Identiteitscreatie is evenmin mogelijk bij de maskers van Hopper, en daardoor wordt hun geschiedenis eveneens vergrendeld. Echter konden we bij de Amerikaanse kunstenaar de habitat nog aanwenden om tot relatief sluitende normatieve conclusies te komen, wat bemoeilijkt wordt bij Tuymans door zijn misleidende omgeving.

Tuymans' maskers zijn net als Wall bedoeld om afstand te creëren, zijn materiële expressies van koppig non-engagement, om gevoelens van medeleven af te wenden en de onthechting tussen hemzelf (en mede de kijker) en de materialisatie van het beeld. Tuymans wilt door de weergave van mensen de identificatie tegengaan, een gegeven dat de betekenis van het werk zou kunnen verhinderen. Wanneer de Belgische kunstenaar portretten maakt zijn deze naast maskerachtig morbide en anoniem, vertelt Dexter, en associëren we net als de foto met dood.⁶³⁷ Deze connotatie doet ons denken dat de eerste onderwerpen in het ontstaan van fotografie vaak dode mensen waren, aangezien ze met hun immobiliteit geschikt waren om de lange tijd die de voltooiing van een foto in beslag nam, stil te blijven. Soms baseert Tuymans zich letterlijk op een dood persoon, zoals het portret van Lumumba of *Portrait* (2002). De stap na het weergeven van dode objecten (poppen) als mensen is het weergeven van de dode mensen als doden. Maar door

⁶³² LOOCK U. (1996), p. 12

⁶³³ LOOCK U. (1996), p. 16

⁶³⁴ TUSA J. [radio-interview] (2005)

⁶³⁵ LOOCK U. (1996), p. 16

⁶³⁶ KRANZFELDER I. (2006), p. 129

⁶³⁷ DEXTER E. (2004), p. 17

de onmogelijkheid van representatie lijkt de afbeelding van de persoon te verdwijnen in een mist van geheugenverlies (of Alzheimer). Deze schilderijen overleven hetgeen ze weergeven. De volgende stap in het proces lijkt indicaties te portretteren als doden. Zijn weergaven van schaduwen (*Shadow I-III*) en spiegels (*Mirror I-III*) zijn leeg en indiceren de afwezigheid van een persoon, waarbij de kunstenaar de lange blik in de spiegel en de schaduw associeert met een verlies van het zelfbeeld en de dood.⁶³⁸ De spiegel staat voor introspectie, complexiteit en de melancholische blik, die de eigenheid en geheugen verliest, het beeld van zichzelf en de herinneringen niet meer herkent; zal dematerialiseren.

Een belangrijk werk dat borduurt op het thema van het geheugen, is *Schwarzheide*, een schematische afbeelding die volgens Loock gedomineerd wordt door de lineaire verticale strepen die over het werk aangebracht zijn, en is aan de onderzijde op een vreemde wijze geknipt.⁶³⁹ Deze cadrage en manier waarop het beeld samengesteld versterkt de inhoudelijke thema van het concentratiekamp; de begrenzing van de blik is merkbaar, het hint niet naar zozeer naar een filmische montage maar naar de begrenzing van een menselijk panorama door een barrière die de fysieke ruimte begrenst, een muur of de onderkant van een raam. De roostervorm die aanwezig is, verwijst afgaande op Tuymans uitleg naar het gegeven dat gevangenen afbeeldingen in stroken verdeelden onder elkaar om ze later samen te brengen.⁶⁴⁰ Maar evenzeer kunnen de aanwezige strepen een verwijzing zijn naar afrastering van een ruimte. De begrenzing wordt heel acuut en tastbaar, de toestand van het werk lijkt geblokkeerd en gefixeerd te zijn. Het oeuvre van Tuymans en Hopper bezitten beide een zeer statische natuur, alsof de lens waardoor we de beelden zien immobiel een scène registreert. Voor Tuymans verdelen de verticale strepen het doek, verlengen ze het en bezit de afbeelding een naturalisatie van de dood.⁶⁴¹ De onderverdeling in stroken verwijst ook naar het fragmentarische van de herinnering, wanneer het onderverdeeld wordt lijkt het alsof de herinnering zichzelf afscheidt in verschillende individuele blikken, die tenzij de afbeelding gerestaureerd wordt gedoemd lijkt om vastgeklemd te zitten in een gebrek aan resterende informatie. Maar zelfs al worden de onderdelen terug tot een geheel samengebracht, dan nog is het concentratiekamp waarop de afbeelding gebaseerd is verdwenen; Tuymans attendeert en attesteert het synthetische van een afbeelding en geheugen in relatie tot de realiteit. Het enige wat lijkt te kunnen bestaan is het heden; de bomen die Tuymans uit het reële heeft overgedragen aan het schilderij. *Schwarzheide* refereert naar de mogelijkheid tot falen van geheugen, de herinnering van de *missing parts*.⁶⁴²

Het bos is voor Loock donker en gehavend weergegeven, en het naturalisme van de bomen is gebruikt om een onnatuurlijke afbeelding vorm te geven.⁶⁴³ Hoewel hij erop wijst dat de blik niet op het op de hemel gericht is, maar op de horizon, en door de bomen verhinderd wordt,⁶⁴⁴ ben ik van mening dat de horizon (en in het verlengde ervan, het horizontale) in het schilderij minder beduidend is dan de rechtlijnigheid van de verticaliteit, letterlijk en figuurlijk onderstreept door de aanwezige lijnen, die de leegte van de afbeelding (de hemel) een dimensie van onmiddellijkheid geven. Onze blik wordt opwaarts gestuwd door de driehoekige vormen van de bomen die als pijlen naar boven wijzen en lijken in hun opzet samen te vallen met het verticale strepenpatroon. De sparvormige bomen maken een geïndividualiseerde indruk, vooral de singuliere en eigenaardige centrale spar, als de hoogste boom die meeste wind zal vangen, eist de aandacht op en centreert onze kijk naar het midden van de afbeelding, als de ceder in de Libanese vlag. *Schwarzheide* is niet gebaseerd op een vooraf bestaand beeld, het concentratiekamp is in realiteit verdwenen, dus schilderde Tuymans wat hij in werkelijkheid zag, het niets.⁶⁴⁵ Het schilderij is

⁶³⁸ LOOCK U. (1996), pp. 77-79

⁶³⁹ LOOCK U. (1996), p. 48

⁶⁴⁰ LOOCK U. (1996), p. 48

⁶⁴¹ LOOCK U. (1996), p. 117

⁶⁴² DEXTER E. (2004), p. 22

⁶⁴³ LOOCK U. (1996), p. 48

⁶⁴⁴ LOOCK U. (1996), p. 48

⁶⁴⁵ LOOCK U. (1996), p. 48

volgens Loock een referentie voor iets dat onmogelijk benaderd kan worden, het concentratiekamp dat niet meer bestaat, het is een representatie die zijn object mist.⁶⁴⁶ In die zin is het schilderij vergelijkbaar met *Slide*, het subject is afwezig en er rest ons enkel de titel en een meerduidige picturale verwijzing, het spookbeeld, wat we behoorlijk letterlijk kunnen nemen, gezien de antropomorfe toestand van de bomen. De bomen als personificatie vertonen parallellen met de beelden in het collectieve geheugen van de uitgehongerde, gedrongen concentratiekampgevangenen, hun ribben even zichtbaar als de takken van de bomen. Ondanks de individuele indruk lijkt het bos impenetrabel, waardoor we de uitwerking van het bos kunnen vergelijken met die in het oeuvre van Hoppers vegetatieve motieven. Het bos lijkt ook uit te breiden bij beide kunstenaars, zij het in verticale zin voor Tuymans en in horizontale richting voor Hopper.

Schwarzheide is net als *Slide* zwanger van een afwezigheid en voert ons tot een vale leemte waar we achtergelaten worden. Vergelijkbare situaties doen zich voor in de films van Jarmusch, Wenders (o.a. in *Der Amerikanischen Freund* (1977)) en zoals reeds aangehaald Truffaut waar het eindpunt de vorm aanneemt van een droppen in leegte in zijn puurste Euro-Amerikane ruimtelijke vorm: het strand. *Schwarzheide* demonstreert de onmogelijkheid tot representatie van het voorgenomen idee en zorgt voor een eindpunt, een debacle waar we geen inspraak in krijgen. Opnieuw waarschuwt hij de kijker hiervoor, via de natuurlijke gestalten op het vlak die de onmacht van het schilderij in zijn geheel resoneren. Het concentratiekamp is verdwenen, maar de bomen, die voor de gevangenen de geldigheid van hoop op vrijheid via representatie (op het in gelijke delen opgesplitste papier) belichamen, bleek in realiteit een verloren zaak. In zekere zin wordt de onmogelijkheid van de bomen als bron van hoop te representeren simultaan getoond met het onvermogen voor Tuymans het concentratiekamp weer te geven. Het doel van de afbeelding, het opdelen en terug bij elkaar brengen in een situatie van verworven zelfstandigheid zonder de samenhang in gevangenschap te verliezen, heeft niet plaatsgevonden, is onmogelijk. We zien geen knip en plaksporen, het beeld is intact en er is geen opdeling gebeurd. Op deze manier berust het anekdotische van het werk op de individualiteit, benadrukt door de evenwijdige lijnen die elkaar niet raken, de bomen die geen deel van een groter geheel lijken uit te maken maar op zichzelf bestaan, als toevallig terechtgekomen naast enkele andere bomen. De heide zelf hint naar de open hemelruimte die het beeld domineert, de heide roept vrije velden op in het collectief geheugen, en komt daardoor cynisch over wanneer nazi's ernaar verwijzen in de titel van het concentratiekamp. De affix *schwarz* versterkt het vermoeden dat er een gitzwart leedvermaak schuilt bij de Duitse architecten van het kamp.

Net als in het archetypische donkere en verbiedende bos zoals Friedrich en het diepe woud van Frost (die werd bewonderd door Hopper en vice versa) staat de dichtheid van bomen in Hoppers werk voor de dood.⁶⁴⁷ “Promises to keep / and miles to go [tonight] before I sleep / and miles to go before I [finally succumb to the pull of these deathly woods and] sleep”⁶⁴⁸ dicht Frost. Ook is het groene geen archetype van regeneratie of hergeboorte maar een vervorming, een ersatzint, het uitstel van de dood symboliserend.⁶⁴⁹ We zien dat Tuymans deze iconografie een stap verder zet, de bomen zijn noch dicht noch groen (de kleur van ziekte) maar gitzwarte pilaren, die verkoold lijken en de indruk opwekken van een brandstapel.

De bomen en heide blijken uiteindelijk even illusoir en onbereikbaar voor de gevangenen als de weergave van het concentratiekamp is voor Tuymans. Dezelfde afbeelding wordt geconcipieerd vanuit twee diametraal verschillende fysische posities. Binnen de mislukte representatie, is echter de conditie voor de weergave van binnenuit geschept, een portret van de zwarte heide doorheen

⁶⁴⁶ LOOCK U. (1996), p. 48

⁶⁴⁷ WELLS W. (2007), p. 151

⁶⁴⁸ FROST R., *Stopping By Woods on a Snowy Evening*, 13-16, zoals geciteerd in: WELLS W. (2007), p. 151

⁶⁴⁹ WELLS W. (2007), p. 214

het kamp *Schwarzheide*. In zeker zin kunnen we hieruit een parallel trekken naar *Slide*, die evenzeer de condities om de slide te tonen aanbracht. De ontbrekende slide zelf zou onzichtbaar zijn zonder het geprojecteerde licht dat wel aanwezig is, en het verdwenen kamp *Schwarzheide* is onzichtbaar zonder de zwarte heide. De ongewone cadrage, alsof het beeld al eens opgedeeld is in een groter geheel, contrasteert met het afgemeten, geënceneerde inkaderen van Hopper. De afbeeldingen die Tuymans tussen de grenzen van het kader toont brengen een toevalsmatige indruk met zich mee, het idee van de snapshot blijft immer present. Looock onderkent in Tuymans' cadrage de vlucht uit momentane sequensen waardoor er geen symbolische transfiguratie is.⁶⁵⁰ Het is dit symbolisch vermogen dat aanwezig is bij Hopper die de afbeeldingen hun openheid verzorgen waardoor geen commentaar van Hoppers kant urgent nodig is om mogelijke interpretaties rond het werk mogelijk te maken. Dit in tegenstelling tot Tuymans' hermetische composities die, door hun schaarsheid bij een uitvoerige verduidelijking gebaat zijn, essentieel zijn. De metonymische translatie van de ijdele hoop die de gevangenen koesterden (of juist niet, indien het plan om de afbeelding te verdelen niet ondergraven is door een uitwendige factor maar door de bewuste beslissing niet door te gaan met de verdeling) sluit aan bij een ander werk van Tuymans, *Our New Quarters* (1986, afb. 56).

Our New Quarters is een werk dat een zeer gelaten indruk maakt, lijkt een dimensionale inbedding te mankeren en staat als onthecht van de realiteit. Volgens Looock faalt het schilderij om enig gevoel van ruimte teweeg te brengen en representeert het in wezen niets.⁶⁵¹ "When I saw the picture, (...) I had a sense of apathy, something that radiates only the absence of life"⁶⁵² stelt Tuymans zelf. Het picturale element van het bouwwerk in pseudoperspectief is zo onfunctioneel weergegeven dat het complex transparant lijkt. Een groot verschil in de werken van Tuymans en Hopper is dat Tuymans niet door middel van vluchtlijnen zijn boodschap brengt maar door kleurwerking.⁶⁵³ Terwijl Hopper duidelijk via allerlei perspectieven en lijnen werkt. Door de markante weergave van het gebouw is de grondkleur erdoorheen zichtbaar, een militaire, dode kleur, een non-kleur zoals Tuymans ze zelf omschrijft.⁶⁵⁴ Deze kleur is niet toevallig gekozen, het werk moet bekeken worden in de context van een herinnering aan een postkaart die Tuymans terugvond in een boek over Theresienstadt.⁶⁵⁵ Deze plaats was een soort schijnmanoeuvre, een "smokescreen" zoals Dexter het adequater in het Engels omschrijft, opgesteld door de Duitse machtshebbers om de realiteit rond de concentratiekampen te verdoezelen.⁶⁵⁶ Tuymans doeken zijn in de eerste plaats dekmantels.

Our New Quarters exploiteert de pathos en ironie gebaseerd op hoop, de ironie doordat de postkaart meehielp de leugen te construeren, waardoor het de figuratie van ambiguïteit wordt.⁶⁵⁷ Het kamp van Theresienstadt is een gegeven dat op geperverteerde manier in realiteit analoog aan de authentieke vervalsing schijnt te zijn; een vorm van valse feitelijkheid, bedoeld om voor de buitenwereld de indruk te wekken iets anders te zijn, het enige doel van de structuur is een schijn opwerpen. Deze betekenis is weerspiegeld in het uitzicht, het is letterlijk en figuurlijk doorschijnend en het geheel lijkt willekeurig op het beeldvlak geplakt te zijn, alsof het geen aarding in de realiteit bezit. De boom die we zien zou evengoed een barst kunnen (we denken aan het artificieel craquelures) zijn en slaagt er niet in het geheel meer perspectief of ruimtelijkheid te geven. De ontzielde geschreven woorden die de postkaart bevat, zijn evenals het gebouw door Tuymans uitgehold. De quasi-cursieve schrijfstijl moet de schijn van ongedwongenheid en vrijblijvendheid suggereren maar slaagt daar niet in, het geheel maakt een verkrampte indruk

⁶⁵⁰ LOOCK U. (1996), p. 56

⁶⁵¹ LOOCK U. (1996), p. 55

⁶⁵² LOOCK U. (1996), p. 112

⁶⁵³ THEYS H. (2007), p. 3

⁶⁵⁴ LOOCK U. (1996), p. 55

⁶⁵⁵ DEXTER E. (2004), p. 22

⁶⁵⁶ DEXTER E. (2004), p. 22

⁶⁵⁷ DEXTER E. (2004), p. 22

nadat we de informatie achter de boodschap verkregen hebben. Tuymans ervaart het als: “The statement does not apportion blame but deals with a situation which doesn’t change which constantly disorients, limiting the space.”⁶⁵⁸ De abstractie is vergevorderd, en de drie elementen schijnen afzonderlijk op het groene vlak gekomen zijn, in een willekeurige volgorde, alsof ze de leegte van de achtergrond willen bedekken of iets verbergen. *Our New Quarters* is in reël en beeldend opzicht een gordijn, wegbereider van het unheimliche. Loock beschouwt de geschreven woorden even picturaal als de 2 andere componenten.⁶⁵⁹ Tuymans voert een nivellering uit, een vervlakking tussen het geschilderde en het geschrevene, allebei tekortschietend als representatie voor de realiteit, wat Theresienstadt ironisch wel kon, als surrogaat voor de werkelijkheid zowel in ruimte als in omschrijving. De misleiding van het kamp is niet langer mogelijk in Tuymans afwijkend duplicaat..De tekst lijkt getypeerd door zijn falende draagkracht, waardoor het in gebreke is om aan de realiteit tegemoet te komen, door de compositie die door de kruisvorm van het kamp en de boomstam het beeld in vier ‘quarters’ verdeelt. “ “The picture is impossible, as one cannot deal with it as an individual. There is an idea of memory that is neither personal nor collective, it’s just a picture of memory, a non-picture.”⁶⁶⁰

De hoop die *Our New Quarters* op het eerste zicht lijkt te genereren blijkt een valste hoop te zijn, zo verduidelijkt Tuymans.⁶⁶¹ Het beeld is onmogelijk, aangezien men er niet mee om kan gaan als individu. Er ligt een herinneringsconcept aan ten grondslag dat persoonlijk noch collectief is; het is slechts een afbeelding uit de herinnering, een non-beeld.⁶⁶²

Dat het onmogelijke beeld van *Our New Quarters* eerst doorgaat voor het mogelijke, mag ons niet doen vermoeden dat er sprake is van een mutatie van mogelijk naar onmogelijk, aangezien beiden, als een beeld en non-beeld coëxisteren. Het bestaan van het onmogelijke is enkel mogelijk als consequentie van het mogelijke. De teleologie naar het onmogelijke oriënteren gebeurt niet doelbewust voor Tuymans, het is niet te identificeren als een eindpunt maar eerder in een samen bestaand verband te plaatsen met het mogelijke.

De blauwdruk voor de overschrijding van de grenzen van het mogelijke die *Our New Quarters* ons meedeelt kunnen past Gleason toe op *Gaskamer* (1986, afb. 57), waarbij de architectonische constructie de rand wordt waardoor het onmogelijke mogelijk wordt.⁶⁶³

Gaskamer presenteert volgens Loock een platgedrukte en tegelijk geopende kamer, die onbenaderbaar maar tegelijkertijd onbegrensd in zijn openheid is, een non-plaats die iedereen buitensluit.⁶⁶⁴ Evenzeer als *Schwarzheide* is het schilderij incapabel om te representeren, maar verschilt van het schilderij door zijn esthetische vermomming.⁶⁶⁵ De onmogelijkheid voor Tuymans de Holocaust te vatten in een visuele representatie en de vervorming van de herinnering (overeenstemmend aan het postmoderne einde in de geschiedenis van de grote verhalen, zoals Dexter aangeeft) kunnen we in verband brengen met de problematiek rond nakomelingen van overlevenden van concentratiekampen, die worstelen met de onmogelijkheid tot reconstructie van het leed van hun familieleden.⁶⁶⁶ Maar, zo stelt Loock, doorheen de sowieso falende representatie kan het falen als vermomming dienen om iets onmogelijk representeerbaar als de holocaust weer te geven.⁶⁶⁷ We merken dat herinneringen nooit op zichzelf kunnen staan en afbeeldingen nodig hebben om zichzelf in stand te houden. Deze afbeeldingen kunnen bestaan in

⁶⁵⁸ LOOCK U. (1996), p. 112

⁶⁵⁹ LOOCK U. (1996), p. 51

⁶⁶⁰ LOOCK U. (1996), p. 112

⁶⁶¹ TUYMANS L., Disenchantment, in: Luc Tuymans, London, 1996/2003 p. 112

⁶⁶² TUYMANS L., Disenchantment, in: Luc Tuymans, London, 1996/2003 p. 112

⁶⁶³ ALBORES GLEASON M. (2007), p. 174

⁶⁶⁴ LOOCK U. (1996), p. 51

⁶⁶⁵ LOOCK U. (1996), p. 51

⁶⁶⁶ O.a. de auteur Jonathan Safran Foer incorporeert dit thema in zijn werk.

⁶⁶⁷ LOOCK U. (1996), p. 24

het geheugen als een imaginaire reeks stills maar kan ook in de realiteit bestaan als externe hulpbron. Maar beide manieren van herinneren zijn onderhevig aan een aftakeling van hun draagkracht. Tuymans versnelt dit proces en laat zijn werken het vergeten incorporeren door hun gammele stijl en getroebleerde figuratie. Tuymans' werk speelt zich af tegen de context van de desintegratie van de historische identiteit, herinnering en het geheugen van een plaats, en het verdwijnen van lineaire en causale geschiedenis.⁶⁶⁸ In de tentoonstellingsruimte is het geheugen dat verschillende herinneringen bezit die we afzonderlijk kunnen bekijken, of meerdere tegelijk in ons gezichtsveld opnemen, maar deze worden door Tuymans' stijl wazig en de museale ruimte tussen de werken zijn als reeds vergane herinneringen.

De imminente huiver die *Gaskamer* uitdraagt wordt niet veroorzaakt door de afbeelding alleen maar door de combinatie met zijn titel, waardoor Tuymans met perspectieven speelt. De weergave zonder verduidelijking is gemaskeerd in een gebrek aan identiteit, die de onspecifieke aard van de ruimte exploiteert. Het onthutsende van de kamer doet zich voor wanneer de titel duidelijkheid schept over de historische identiteit, niet uit inherente kenmerken in het werk zelf. De benutting van de gelijkvormigheid met andere ruimtes door *Gaskamer* maakt het als een wolf in schaapskleren, die wanneer het zich laat identificeren zijn ware gelaat toont. Hiermee brengt Tuymans een kritisch commentaar op het miskennen van schijnbaar onschuldige entiteiten die later catastrofale gevolgen hebben.⁶⁶⁹ Het schilderij is net zoals zijn andere werken niet autonoom, er is alleen maar een gefaalde betekenis.⁶⁷⁰ Tuymans toont met *Gaskamer* dat een schilderij geen betekenis meer kan vertegenwoordigen op zichzelf. In vergelijking met het metonymische *Schwarzheide* is *Gaskamer* voor Loock een metafoor, weliswaar allebei mislukt waardoor het een waarheid kan bevatten.⁶⁷¹

Deze drie werken rond de concentratiekampen behelzen lege, verstarde ruimtes die een staat van existentie structureren.⁶⁷² Het thema van de verlaten ruimte kunnen we koppelen aan Benjamins omschrijving van de melancholische blik als een blik waarin de wereld, doorheen de allegorie, verschijnt als dode fragmenten, en volgens Loock zichtbaar wordt in Tuymans afbeeldingen.⁶⁷³ Het is in deze allegorie die het ontzielde toont waarin Tuymans verwantschap met Spilliaert zich veruiterlijkt. De sombere en overleden indruk die ruimtes kunnen uitdragen, komt ook bij Hopper weer, zoals we bij de vorige kunstenaars reeds aangestipt hebben. Met de allegorie van het melancholische overstijgt Hopper het universele en Tuymans het representatieve. Door een ruimte verlaten door objecten en mensen weer te geven ligt de enige drager van geheugen de biotoop zelf, de ruimte is niet inhoudsloos maar bezit nog steeds zijn eigen geheugen. In de drie historische schilderijen rond de Holocaust worden verschillende omgangen met geheugen op een andere manier voorgesteld. In *Gaskamer* slaat de leemte op de klinische en industriële mechanismen die als bedoeling hadden bepaalde herinneringen en geschiedschrijving letterlijk te vernietigen, *Our New Quarters* plaatst de focus op de leegte van een valse herinnering, en *Schwarzheide* tenslotte laat een plaats zien waar het geheugen van een architectuur verdwenen is en de natuur als enige overlever resteert. We denken terug aan onze constatering in het hoofdstuk van Walls natuur, waarbij we wezen op het feit dat de natuur Odradek wordt, en de huizen en hun herinneringen uiteindelijk claimen. *Schwarzheide* is een weergave van bomen die ook laatste reële steunbeer van de vreselijke herinnering geworden zijn, net als de menselijke herinneringen verdwijnen de architecturale. Maar wanneer ook de bomen en de aanwezige natuur zou

⁶⁶⁸ BERG S. (2003), p. 11

⁶⁶⁹ Dit motief vindt men o.a. behandeld door Brechts in *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*

⁶⁷⁰ LOOCK U. (1996), p. 51

⁶⁷¹ LOOCK U. (1996), p. 55

⁶⁷² LOOCK U. (1996), p. 56

⁶⁷³ BENJAMIN W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Vol. I, Gesammelte Schriften, Frankfurt, 1980, p. 343, zoals geciteerd in: LOOCK U. (1996), p.56

verdwijnen maakt Tuymans duidelijk dat het beeld zal overleven, weliswaar zwaar vervormd, zoals het ook verder vervormd zal raken doorheen de eeuwigdurende duplicatie van beelden. Het is interessant om Tuymans' werken over de Holocaust te linken aan Geary's theorie over verledencreatie die hij in het boek *Phantoms of Remembrance* uitwerkte, waarin hij stelt dat om in de Middeleeuwen macht uit te oefenen het aangewezen was de 'reliken van het verleden' te controleren.⁶⁷⁴ Op deze manier komt de notie van collectief geheugen op de helling te staan, is het minder natuurlijk en spontaan als we ons voorstellen. Tuymans wijst doorheen zijn werk op dezelfde processen; de herinneringen die naar voor gebracht worden zijn gemedieerd volgens een bepaalde oriëntatie; het zijn afbeeldingen die kaderen in een bepaalde politiek en sociaal veld, dat geheugen en herinneringen wilde creëren. Doorheen de oorlogen hebben de rivaliserende mogelijkheden gepoogd de controle over het collectief geheugen te verwerven doorheen manipulatie en operaties, gaande van de vernietiging van archieven tot het camoufleren van genocide (*Gaskamer* als gewone kamer, *Schwarzheide* als natuurlijke omgeving) en opwerpen van rookgordijnen (*Our New Quarters*).

Met *Hotel Room* (1987, afb. 58) toont Tuymans de relatie die een non-plaats heeft met een tijdelijke bewoner aangaat, en komt hij hiermee zonder twijfel overeen met het artistiek pad dat Hopper langs vele transitplaatsen bracht. De hotelkamer is rudimentair en tweedimensionaal weergegeven, met sterk vereenvoudigde oranje penseelvoering, die de indruk maakt van een zonnegloed die de kamer in een kleur doet baden. "This room has always been there, it has its own memories, its own attributes (...) The room is like a brain and a memory that knows this very well. The room defines whoever looks at it, gives him or her a feeling of security but also the conviction that it resists presence, there is a sense of loneliness, that there is no contact between the space and someone entering the room, that you're allowed to use the room, but that you have to put it back together when you leave it."⁶⁷⁵ Tuymans verduidelijking sluit moeiteloos aan bij het discours dat Hopper en Wall in hun beelden verwerken. Hoppers gelijknamige doek *Hotel Room* (1931) laat wel nog een menselijke figuur zien, en lijkt de bezoekers gunstiger gezind dan de ruimte die Tuymans ons voorhoudt. Maar we kunnen stellen dat de gelijkens tussen beide themata treffend is; de aanwezige eenzaamheid, de ambivalentie tussen geborgenheid en verlangen naar een thuis, het geheugen van een kamer die zijn ervaringen opslaat. Het werk van de Antwerpse kunstenaar bevat veel hints naar filmische processen of studio-omgevingen, de gesloten ruimtes hebben bijvoorbeeld meer weg decors dan echte kamers.⁶⁷⁶ Deze filmische kwaliteit is eveneens nadrukkelijk aanwezig bij Hopper, op een doeltreffendere wijze in zekere zin, aangezien het de illusie creëert, en de indruk minder expliciet tot uiting komt, in tegenstelling tot Tuymans die het artificiële van de constructies niet verborgen houdt. *La Correspondance* is eveneens een werk dat de herinnering als subject heeft, gelieerd aan anekdotische sentimenten van heimwee, waarbij een decoratief motief gebruikt wordt als symbolische sluier tussen heden en verleden.⁶⁷⁷ Terwijl Tuymans de geschiedenis via objecten behandelt, gebruikt Hopper zoals eerder gesteld zijn objecten om uitdrukking te geven aan zijn gevoelens. Zo zien we in Tuymans' *Ice 1-3* (1992) maar ook in de reeks *Mwana Kitoko: Beautiful White Man* (2001) getoond op de Biënnale van Venetië dat objecten de stille getuigen zijn.

We zouden de isolatie en onschuldige aanblik van de ruimtes in Hopper en Tuymans' werk ook kunnen interpreteren als de vlucht in het "saccharine", typisch voor New England, cfr. de schilderkundige verdoezeling van de realiteit. De essentie wordt sentimenteel, lijkt natuurlijk in tegenstelling tot de artificiële realiteit buiten de ruimte. Hopper lijkt hierin te slagen, om de idylle

⁶⁷⁴ GEARY P. J. (1996), p. 7-10

⁶⁷⁵ LOOCK U. (1996), p. 130

⁶⁷⁶ VERMEIREN G. (2007), p. 24

⁶⁷⁷ LOOCK U. (1996), p. 23

binnenskamers de aard van geloofwaardigheid te geven, maar bij Tuymans zien we dat de idylle niet kan standhouden, en openbreekt in een ijle fatalistische atmosfeer.

5. DE WERELD ALS ROOKGORDIJN: DAS UNHEIMLICHE

“When something is not depicted it makes it more meaningful”⁶⁷⁸ deelt Tuymans mede. De oscillatie tussen het vreemde en normale, banale en verschrikkelijke is een sleutelement in het oeuvre van Tuymans en is gerelateerd naar het unheimliche, in het Engels vertaald als *the uncanny*.⁶⁷⁹ Dit dubiosum vinden we ook terug in het werk van Edward Hopper en draagt aanzienlijk bij tot de interpretatie van zijn werken, waar zich steeds onder het gewone een bepaalde onstoffelijke vreemdheid lijkt te verschuilen, een *parfum d’horreur* lijkt te ontluiken. Deze onhebbelijke sfeer en sinistere stemming voert in het werk van beide kunstenaars de grondtoon, de onnatuurlijkheid is aanwezig als iets onverklaarbaars dat zich nestelt achter het triviale van de objecten die weergegeven worden. We kunnen die misleidende oppervlakte van de onopvallende en onbeduidende gebruiksvoorwerpen als een schijn beschouwen, zoals we gezien hebben in het deeltje over gordijnen. Lichamen dragen naast dingen evenveel mysterie in zich die gevoelens van vrees en huivering opwekken en tot paranoia te leiden. Het is kenmerkend dat voor Tuymans het oncomfortabele gevoel van *das Unheimliche* pas volledig tot uiting komt wanneer we de titel of verklarende uitleg te kennen krijgen. Het kadert in de sfeer van de film noir, waar toeval lijkt te beschikken over het lot van de mensen, op haast absurde wijze er een instabiliteit regeert, omstandigheden mensen uit evenwicht brengt..

Als we dit moeilijk te verklaren gevoel willen doorgronden zien we dat we het onbehagen en de vreemdheid van dit gevoel in de context van geschiedenis en geheugen moet belicht worden, en dat er naast het *unheimliche* ook het *heimliche* moet erkend worden.⁶⁸⁰ De problematische gangbaarheid van de term unheimlich wordt verduidelijkt in een essay van Freud, waarin hij het fenomeen poogt te analyseren. Volgens Freud (en hij gaat hier terug op eerdere gedachten van Schelling) wordt het unheimliche geschraagd door een angst die gebaseerd is op bepaalde kennis die uit het verleden stamt, dat verborgen ligt en geheimzinnig lijkt wanneer het plots aan het licht komt.⁶⁸¹ Deze beeldspraak kan gerust letterlijk genomen worden in het oeuvre van beide kunstenaars, daar het licht een onthullende rol speelt, weliswaar in verschillende lichtsterktes. In zijn essay verklaart Freud dat *the uncanny* is meer dan louter het nieuwe of onbekende (dat we kunnen omschrijven als *unheimliche*), aangezien niet alle nieuwe entiteiten die een individu op zijn levenspad kan aantreffen per definitie unheimlich zijn.⁶⁸² Het is maar een beperkt aantal nieuwe elementen die door een gevoel van voormalig contact met het bekende (het *heimliche*) een onaangename spanning creëren. Het unheimliche is echter niet zomaar te herleiden tot een *déjà vu* gevoel dat zich beperkt tot degene die een oncomfortabele onrust opwekken. Doorheen zijn analyse van E.T.A. Hoffmanns verhaal van de Zandman in *Nachtstücken* weerlegt als Freud de definitie die Jentsch geeft, als louter intellectuele onzekerheid rond waar of vals, leven of dood.⁶⁸³ Het belang van de herinnering is cruciaal in Freuds interpretatie, de situatie die het unheimliche veroorzaakt is iets dat reeds vroeger ervaren is, ofwel in het mensenleven zelf of doorheen collectief geheugen. Freud onderkent *the uncanny* als een restant van archaische systemen die een magische oplossingen boden voor de angst die de onbekende, potentieel gevaarlijke wereld en de dood opriepen.⁶⁸⁴

⁶⁷⁸ LOOCK U. (1996), p. 28

⁶⁷⁹ DEXTER E. (2004), p. 19

⁶⁸⁰ DEXTER E. (2004), p. 24

⁶⁸¹ DEXTER E. (2004), p. 24

⁶⁸² FREUD

⁶⁸³ FREUD

⁶⁸⁴ FREUD

Ook al vindt Freud Jentsch' interpretatie van het unheimliche als intellectuele vertwijfeling niet adequaat, kunnen we deze – naast die van Freud - ook koppelen aan de werken van Tuymans en Hopper. De ambivalentie van de grens tussen het bekende en het onbekende, veiligheid en gevaar die Tuymans en Hoppers oeuvre verbindt, spelen met de perceptie en de vat op de realiteit.⁶⁸⁵ De figuren en objecten van Hopper en Tuymans suggereren zowel leven als dood. De onzekerheid tussen dode en levende objecten gaat zoals Freud zegt terug op het magische tijdperk waar het gevoel werd ervaren door zaken die niet eenvoudig te verklaren waren. Ook doorheen de geschiedenis bleven entiteiten die geen vermeend eenduidig karakter bezaten vaak een geladen betekenis en symboliek toegekend. Belangrijke voorbeelden hiervan zijn de manier waarop met katten omgegaan werd, zoals in Darntons boek *The Great Cat Massacre* bewezen werd.⁶⁸⁶ De kat werd tussen naast de betekenis als dier ook verbonden aan een voorstelling met menselijke eigenschappen, wat resulteerde in een ambigue ontologische positie..Deze situering bracht ambiguïteit en onzekerheid teweeg die taboes en connotaties met hekserij en seksualiteit veroorzaakte. We kunnen deze mentaliteit rond de kat dan ook vergelijken met de ambigue situatie rond het vermeende levende in poppen of mensen gemanipuleerd als poppen. Uiteraard verwijst deze collectieve perceptie van grensgevallen tussen leven en dood naar de angst voor de dood zelf. Dit grensmotief zien we vaak geëxploiteerd door horrorfilms; levende doden (vampieren, zombies...) maar ook levende poppen of gelijkaardige entiteiten (golem, het monster van Frankenstein...). Deze worden vaak ingeluid door het unheimliche karakter van het grensgeval. Het centrale thema in de narratieven over deze populaire fictionele creaturen (vaak gekoppeld aan de morele boodschap van hybris) - maar evenzeer in het geval van de katten en de objecten van Hopper en Tuymans - is het gebrek aan controle die de mens ervaart over zijn omgeving. Het unheimliche in de werken van Tuymans en Hopper vindt zijn origine in de onmacht om vat te krijgen op de ware toedracht van de objecten, waarvan men vermoedt dat er meer onder schuilt. Deze onmacht tot controle speelt ook bij het venster en het gordijn, en kunnen we misschien beschouwen als een soort aantrekkingskracht voor de voyeuristische blik, die overgeleverd is aan hetgeen voor hem getoond wordt en daar geen participatie in heeft. Net zo min hebben we participatie in het schilderij, blijven we overgeleverd aan het gekozen picturale (waardoor we Hoppers en Tuymans' werk zo moeilijk kunnen doorgronden) en het verbale (waardoor we Tuymans' kwaad kunnen ontcijferen in de volgende stap van het unheimliche). De schilderijen van beide kunstenaars gaan in op de bedreigende symboliek die in de afzonderlijke en gecombineerde objecten schuilt.

De tweede betekenis waarin het unheimliche zich voor Freud aandient ligt in het rijk der repressie, ze houdt ook het motief van poppen in, dat bijvoorbeeld zich manifesteert in *Toys* (1994) en de voornoemde serie *Suspended*, waarbij speelgoed een machtsmiddel wordt, tot controle en inlossing van verlangens.⁶⁸⁷ De ambiguïteit gaat schuil in de relatie tussen *heimlich* en *unheimlich*, daar de angst niet door iets vreemds wordt veroorzaakt, maar iets dat bekend is maar vervreemd wordt doorheen repressie.⁶⁸⁸ Deze tegenstrijdigheid wordt geaccelereerd wanneer de grens tussen realiteit en fantasie lijkt te vertroebelen, wat eerder gebeurt in literatuur of kunst dan in de alledaagse werkelijkheid.⁶⁸⁹ Het unheimliche omvat de verstoring van het gevoel van zichzelf, grenzen vervagen, waardoor de identiteit onzeker wordt, de afbakening van het persoonlijke en private, binnen en buiten, natuurlijke en onnatuurlijke komt in gedrang.⁶⁹⁰ Deze vervaging, gekoppeld aan het voortdurend toe en afnemen tussen het zekere en onzekere past bij de omschrijving die ik bij de aanvang van dit hoofdstuk naar voren bracht, waar ik wees op de

⁶⁸⁵ DEXTER E. (2004), p. 25

⁶⁸⁶ DARTON R. (1984), p. 89-101

⁶⁸⁷ DEXTER E. (2004), pp. 25-26

⁶⁸⁸ DEXTER E. (2004), p. 26

⁶⁸⁹ DEXTER E. (2004), p. 26

⁶⁹⁰ DEXTER E. (2004), p. 26

kern van Tuymans' werk als een kruisvat vol tegenstrijdigheden waar we geen greep op krijgen. De kijker komt terecht in een impasse waarbij men geen vat krijgt op hetgeen zich aandient in het schilderij. Dexter linkt deze horror van het alledaagse aan Tuymans hybride genre dat alle genres overstijgt, waarin alle objecten, details en fragmenten resoneren.⁶⁹¹ Het unheimliche zien we bijvoorbeeld concreet optreden in *Silent Music* (1992, afb. 59), wat evenveel op een kinderkamer lijkt als een cel.⁶⁹² De ruimte is te druk maar tegelijk leeg, er is het gevoel dat men door een open deur kijkt, het comfort is veranderd in iets claustrofobisch.⁶⁹³ In tegenstelling tot *Gaskamer* en andere werken komt het gevoel van onhebbelijk onbehagen niet teweeg uit de titel of verduidelijking maar louter uit de steriliteit en onnatuurlijkheid waarmee het tafereel zich presenteert. Maar toch vormt de titel het hart van het beeld en kan die nooit weergegeven worden: het is het ontbrekende beeld voor Tuymans.⁶⁹⁴ De titels zijn voor Janssen vaak misleidend, neutraal of ironisch,⁶⁹⁵ maar cruciaal om de schilderijen te benaderen. De kamer lijkt geïsoleerd van de hele wereld op het verstikkende af, een strategie die Tuymans vaak aanwendt; zo ook in *Plates* (1993) waar hij de horror in verband brengt met de context van het valse gevoel van veiligheid in bourgeoisie structuren en provinciaal comfort.⁶⁹⁶ De schilderijen zijn de antipode van het tafereel die vrijheid verschaffen door hun afgesloten karakter. Tuymans doet dit letterlijk door enkel het object of ruimte weer te geven, onthecht op emotioneel vlak maar ook ontdaan van zijn banden in de imaginaire wereld. Voor Hopper lenen de thema's zich meer tot ongebondenheid maar toch scheppen de objecten en sociale relaties evenmin een onafhankelijkheid, door het statische als een beeldopname.

*“Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle, ou l’atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu. L’âme y prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir. – C’est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre; un rêve de volupté pendant une éclipse.”*⁶⁹⁷

Silent Music, en ook andere binnenkamerscènes van Tuymans (*Gaskamer*...) evoceren hetzelfde beeld als *La Chambre Double* van Baudelaire, een kamer die op het eerste zicht in alle bevalligheid presenteert, met hartelijke kleuren, die door een bons op de deur als “*un coup de pioche dans l’estomac*” - de confrontatie met de realiteit, of in het geval van Tuymans met het verleden - transformeert van een zoetgevooisde lokroep naar een schrilheid die door merg en been gaat. Voor de mutatie plaatsgrijpt prijst Baudelaire de tijd, wiens tijdloosheid zich als een oase van genoegzaam aandient, maar ontaard in een helse eeuwigdurendheid wanneer het tafereel van natuur verandert. Het eerste beeld van de kamer bleek een deceptie, fantasma, die de tijd van vriend tot vijand verandert. Alle kamers van Tuymans en Hopper lijken een dubbele kamer, waar ieder moment de gedaanteverwisseling kan plaatsvinden.

We kunnen ons afvragen of er een relatie is tussen het unheimliche en verveling, als antagonismen die zich op dezelfde manier profileren. Aliaga vraagt in zijn interview aan Tuymans of objecten die hij schildert een vorm van verveling met zich meedragen, waarop Tuymans reageert dat het eender wat zou kunnen zijn.⁶⁹⁸ Dit onaandoenlijke antwoord toont de conditie van de objecten die geen betekenis en tegelijk meerdere betekenissen kunnen weergeven. Ik denk dat zijn werken (en dat heeft hij ook gemeen met Hopper) toch blijf geven van een vorm van moderne verveling, weliswaar op een totaal andere manier. Het verschil met Hopper is dat de verveling bij Hopper nog figuurlijk gedramatiseerd wordt, het ennui wordt in vraag gesteld

⁶⁹¹ DEXTER E. (2004), p. 26

⁶⁹² DEXTER E. (2004), p. 24-25

⁶⁹³ LOOCK U. (1996), p. 20

⁶⁹⁴ VICENTE ALIAGA J. (1996), p. 20

⁶⁹⁵ PAS J. (2007), p. 20

⁶⁹⁶ DEXTER E. (2004), p. 25-26

⁶⁹⁷ BAUDELAIRE C. (2006) p. 26

⁶⁹⁸ LOOCK U (1996), p. 58

doorheen de weergave. Terwijl Tuymans de verveling lijkt te affirmeren, deel laat uitmaken van het werk in de vorm van een totale onthechting t.o.v. de weergegeven objecten, dat zich naast het unheimliche laat opmerken in de schilderijen. Het grote verschil tussen Hopper en Tuymans is de psychologisering die Hopper in zijn werken nog uitwerkt, maar helemaal afwezig is bij Tuymans. "Images, when they work, should have this tremendous intensity of silence,"⁶⁹⁹ stelt Tuymans. Het unheimliche karakter van dreiging wordt versterkt door de stilte in Tuymans' werk, die masochistisch aandoet, het is artificieel, er is steeds een suggestie dat iets verdrongen wordt, in stilzwijgen gehuld. Onder de rustige verschijningen bij beide kunstenaars heerst bij Hopper eerder een statisch existentieel nulpunt, een lauw ennui eerder dan de hardvochtige kilte van Tuymans. Toch kunnen we spreken van duidelijke en diepgaande overeenkomsten, evenals heldere en veelbetekenende verschillen.

⁶⁹⁹ BERG S. (2003), p. 108

V. BESLUIT

“I never stopped painting.”⁷⁰⁰ - Edward Hopper

Wijlen literatuurcriticus en hoogleraar Kees Fens brengt tijdens een portret van de BRT⁷⁰¹ in beschouwing dat een analyse van een geacht subject in tegenstelling tot wat vaak wordt aangenomen niet leidt tot een verminderde appreciatie. Het strekt mij tot tevredenheid dat mijn waardering voor de vier kunstenaars evenmin aangetast is en integendeel erop vooruitgegaan is nu ik heb ondervonden hoe alle aspecten van hun oeuvres op een innovatieve en creatieve manier tot stand zijn gekomen. Een opmerkelijkheid van het onderzoek ligt volgens mij in de vaststelling dat de manier waarop kunstenaars met de media omgaan reeds vroege voorlopers heeft, en getuigt van een grote interesse en geestesdrift. Hopper en de drie andere kunstenaars bewijzen elk dat de manier waarop ze hun gekozen media verscherpten met andere technieken, de eigenschappen van andere media niet schuwden, een tastbaar bewijst vormt van een proces dat reeds geruime tijd aan de gang is. De praxis van de kunstenaars is waarlijk een gebied van interdisciplinariteit gebleken die mij verbaasde in zijn diepgang en verstrekkendheid. Zo vertoont cinema voor Hopper een sterke link met de beeldende kunst, amalgameert de fotografie van Wall sterk met schilderkundige principes en incorporeert Tuymans vele aspecten van fotografie en filmmontage. We zien dat naast deze invloeden Hoppers beeldtaal en thema's overeenkomsten bieden met de gekozen kunstenaars.

Het onderzoek heeft bevestigd dat Hopper een baanbrekende schilder was die zich een verrassende en ongeëvenaarde stijl heeft eigen gemaakt, die het hem mogelijk maakte om werken te scheppen van een uitzonderlijke kwaliteit. De ongrijpbare kracht die uit van deze werken treedt blijft zich in subtiele edoch onweerstaanbare energie manifesteren. Als we het bilan opmaken van het onderzoek in termen van de onderzoeksvragen kunnen we met zekerheid antwoorden dat er voor de drie kunstenaars een diepe gelijkens schuilt in de topics die ik vooraf heb opgesteld. De afgebakende regio's die ter discussie stonden hebben allemaal overtuigend aangetoond dat de overeenkomsten tussen Hopper en de kunstenaar in kwestie legio waren, waarbij de overeenkomsten samen kaderden in een groter geheel die het mij toeliet een uitspraak te maken over een mogelijke invloed.

Tijdens het doornemen van de bronnen heb ik een verdere verduidelijking van Tuymans gevonden over de gelijknissen, verschillen en relatie tussen hem en de Amerikaanse schilder. Aangezien de invloed zeer duidelijk is (net als waar er geen invloed is in de reeks in kwestie (Suspended)) heb ik ze niet rechtstreeks willen opnemen in het onderzoek maar in de bijlage geplaatst. Mijn motivering daarvoor schuilt in het feit dat ik mij bewust toegespitst heb op meer ongebruikelijke verbanden, voor mij maakt de invloed van Hopper op Suspended een klare indruk. Doorheen het onderzoek heb ik iminder voor de hand liggende parallellen pogen weergegeven. Het is misschien interessant voor de lezer om de informatie terug te koppelen naar de gegevens en ideeën in het onderzoekshoofdstuk. De lezer zal ook opgemerkt hebben dat het hoofdstuk over Wall lijviger is dan de andere twee, wat een puur organische ontwikkeling was en geen indicatie hoeft te leveren van een grotere invloed.

Ik zou willen concluderen dat Hoppers werk op zeker twee van de drie kunstenaars grondige invloed heeft uitgeoefend, zoals de literatuur ook heeft bewezen vooral op Tuymans. Hopper lijkt de vorming van de artistieke creatie bij deze kunstenaars helpen tot stand brengen tot hun hedendaagse corpus. De invloed op Jim Jarmusch zou ik als het minste beschouwen, zelfs eerder gering ondanks de uiterst hoge mate van overeenkomst. Net omdat deze overeenkomst zich vooral in het filmische afspeelt is het moeilijk te onderkennen of Jarmusch' beeldtaal door Hopper beïnvloed is. Ik denk niet dat we kunnen spreken van een invloed van onmiskenbare

⁷⁰⁰ GOODRICH L. (1983), p. 17

⁷⁰¹ HERMANS M. (prod.) [tv-programma] (1982)

afmeting die het artistieke scheppingsproces van Jarmusch heeft gestuurd. Ik geloof echter dat ik het gewenste inzicht heb verworven om de invloed van Hopper in het algemeen, op de hedendaagse artistieke activiteit, het dagelijkse leven te evalueren als significant. En op deze manier kan Jarmusch wel sterke inwerking ondervonden hebben.

Na de bachelorpaper hoopte ik een gedeelte van die mysterieuze onuitgedrukte atmosfeer waarin elk van de kunstenaars' oeuvres in baadt te ontrafelen en ik ben toch geslaagd in het fenomeen breder te kaderen in het unheimliche, en de analyse kunnen uitvoeren van Hoppers karakterisering..

Hoppers werken hebben naast de drie gekozen kunstenaars een onnoemlijk vele mensen heeft weten aan te spreken en heeft aangezet tot een vernieuwende artistieke benadering, en een impact heeft gehad op de hedendaagse beeldcultuur. Als we het begincitaat erbij nemen kunnen we stellen dat Hoppers schildertoets, palet thema's en iconografie op verholde wijze blijft verder leven in de kunst van talloze andere kunstenaars en zal blijven bestaan.

Als dictum van dit onderzoek kunnen we stellen dat de invloed van Edward Hopper op Jim Jarmusch de vorm aanneemt van een psychologisering en de poëtische beeldtaal. Voor Jeff Wall manifesteert de invloed zich in de vorm van het antagonisme tussen mens en natuur en de disfunctionele mechanismen van de sociale realiteit alsook gemeenschappelijke productietechnieken. Voor Tuymans treft de invloed zich in de nauwgezette constructie en de mise-en-scène, de problematisering van identiteit, het spel met geheugen en misleiding.

VI. BIBLIOGRAFIE

- ALBERS F., 'De Kunstenaar en zijn tijd', in : *Knack*, (2 november 2005)
- ALBORES GLEASON M., 'I still don't get it', in: VERMEIREN G., ROELSTRAETE D. en M. ALBORES GLEASON, *I don't get it*, Gent, Ludion, 2007, pp. 169-175
- AMMANN, 'Odradek, Táborská 8, Prague, 18 July 1994', in: LAUTER R. (ed.), *Jeff Wall: figures and places. selected works from 1978-2000* [tentoonstellingscatalogus], München, Prestel, Museum fur Moderne Kunst Frankfurt-am-Main, 28 september 2001 – 3 maart 2001, pp. 132-137
- ANDREW G., *Stranger than paradise: maverick film makers in recent American cinema*, Londen, Prion Books Ltd., 1998
- ANFAM D., in: WAGSTAFF S. (ed.), *Edward Hopper* [tentoonstellingscatalogus], Londen, Tate Gallery, 27 May - 5 September 2004
- BACON F., *Over liefde, de dood en het leven*, Amsterdam, Bert Bakker, 2005,
- BACON F., *The Works of Francis Bacon: Lord Chancellor of England* (3 vols.), Philadelphia, A. Hart (Late Carey & Hart), s.d., p. 49
- BATAILLE G., 'The Lugubrious Game', in: HARRISON C. en P. J. WOOD (eds.), *Art in Theory 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas*, Malden, Blackwell, 2003
- BAUDELAIRE C., *Charles Baudelaire : De Melancholie van Parijs*, s.l., De Morgen – Wereldpoëzie, 2006
- BERG S., 'Twilight of the Images', in: BERG S., BITTERLI K. en P. PIROTTE (eds.), *Luc Tuymans : The Arena*, [tentoonstellingscatalogus], Hannover, Kunstverein, 9 maart 2003 – 27 april 2003, pp. 9-21
- BITTERLI K. 'In the Light of Painting. An Attempt to See Luc Tuymans's Work ...' in: BERG S., BITTERLI K. en P. PIROTTE (eds.), *Luc Tuymans : The Arena*, [tentoonstellingscatalogus], Hannover, Kunstverein, 9 maart 2003 – 27 april 2003, pp. 79-91
- BLESSING J. en K. BLUM, *Jeff Wall : Exposure*, [tentoonstellingscatalogus], Berlijn, Deutsche Guggenheim, 3 november 2007 – 20 januari 2008
- BLOK A., 'The Spirit of Music', Londen, s.e., 1946, pp. 50-55, in: HARRISON C. en P. J. WOOD (eds.), *Art in Theory 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas*, Malden, Blackwell, 2003
- BROUGHNER K. en J. WALL, *Jeff Wall*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1997
- BURKE P., 'Viewpoint: The Invention of Leisure in Early Modern Europe', in: *Past & Present*, nr. 146, 1995, pp.
- CALVINO I., 'The Adventure of a Photographer', in: LAUTER R. (ed.), *Jeff Wall: figures and places. selected works from 1978-2000* [tentoonstellingscatalogus], München, Prestel, Museum fur Moderne Kunst Frankfurt-am-Main, 28 september 2001 – 3 maart 2001, pp. 126-131
- CENDO N., BONNEFOY Y. en G. VIATTE, *Edward Hopper* [tentoonstellingscatalogus], Marseille, Musée Cantini, 23 juni 1989 – 24 september 1989
- CHEVRIER J.-F., 'A Painter of Modern Life', in: LAUTER R. (ed.), *Jeff Wall: figures and places. selected works from 1978-2000* [tentoonstellingscatalogus], München, Prestel, Museum fur Moderne Kunst Frankfurt-am-Main, 28 september 2001 – 3 maart 2001, pp. 168
- CHEVRIER J.-F., Play, Drama, Enigma, in: CHEVRIER J.-F. en B. FER, *Jeff Wall*, [tentoonstellingscatalogus], Londen, White Chapel Art Gallery, 1995 / Chicago, Museum of Contemporary Art, 1995 / Parijs, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1995, pp. 11-15
- COESSENS P., in: *Edward Hopper 1882-1967* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 26 mei 1993 – 23 mei 1993
- HERMANS M. (prod.), *Kees Fens* [tv-programma], BRT Schooluitzendingen, BRT, 1982
- DARNTON R., *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, New York, Basic Books, 1984
- DEBRABANDERE, F., *Woordenboek van de familienamen in België en Noord-Frankrijk* (2 vols.), Brussel, Gemeentekrediet, 1993

DEKKERS G., 'Stadsdenker Alain de Botton: 'Amsterdam is erg geslaagd'', in: *Filosofie Magazine*, jg. 17, maart 2008, p. 35

DEPLOIGE J. (prof. dr.), *Historische Antropologie van de Middeleeuwen en Vroegmoderne Tijd* [college], Universiteit Gent, 2008

DEWULF B., 'Edward Hopper: Een schilder achterna', in: *DM Magazine Deluxe*, (oktober 2004), pp.4-10

DEXTER E., 'The Interconnectedness of All Things: Between History, Still Life and the Uncanny', in: DEXTER E. en J. HEYNEN (eds.), *Luc Tuymans* [tentoonstellingscatalogus], London, Tate Modern, 23 juni 2004, Düsseldorf, 16 oktober 2004, pp. 16-27

DE CEULAER J., 'Ga ervoor ! Waarvoor? Doet er niet toe!', in: *Knack* (24 December 2003)

DE DUVE T. e.a., *Jeff Wall*, Londen, Phaidon, 2002

DE MONTAIGNE M., *The Complete Essays*, Penguin Books, Londen, 1991

DICKEL H., 'Image Technology and the Pictorial Image: Media Images versus Art Images', in: LAUTER R. (ed.), *Jeff Wall: figures and places. selected works from 1978-2000* [tentoonstellingscatalogus], München, Prestel, Museum fur Moderne Kunst Frankfurt-am-Main, 28 september 2001 – 3 maart 2001, pp. 142-149

EASTON ELLIS B., *American Psycho*, Ambo/Anthos, Amsterdam, 2000

FER B., 'The Space of Anxiety', in: CHEVRIER J.-F. en B. FER, *Jeff Wall*, [tentoonstellingscatalogus], Londen, White Chapel Art Gallery, 1995 / Chicago, Museum of Contemporary Art, 1995 / Parijs, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1995, pp. 23-26

FRIJHOFF W., 'Toeëigening: van bezitsdrang naar betekenisgeving', in: *Trajecta*, nr. 2, jg. 6 (1997), pp. 99-118

FUENMAYOR J. 'Natural Objects and Curious Artefacts', in: DEXTER E. en J. HEYNEN (eds.), *Luc Tuymans* [tentoonstellingscatalogus], London, Tate Modern, 23 juni 2004, Düsseldorf, 16 oktober 2004, pp 116-132.

GAINES J., 'Monad or Nomad. Human Beings and Wastelands in the Work of Jeff Wall', in: LAUTER R. (ed.), *Jeff Wall: figures and places. selected works from 1978-2000* [tentoonstellingscatalogus], München, Prestel, Museum fur Moderne Kunst Frankfurt-am-Main, 28 september 2001 – 3 maart 2001, pp. 158-166

GEARY P. J., *Phantoms of Remembrance: Memory and Oblivion at the End of the First Millenium*, Princeton, Princeton University Press, 1996

GLUECK G., 'Art is Left by Hopper to the Whitney' [6], 17 maart 1971, geraadpleegd op 12.04.07, op de The Edward Hopper Scrapbook website, op <http://americanart.si.edu/collections/exhibits/hopper/index.html>, zie bijlage

GROYS B., 'Photography and Strategies of the Avant-Garde. Jeff Wall in conversation with Boris Groys', in: LAUTER R. (ed.), *Jeff Wall: figures and places. selected works from 1978-2000* [tentoonstellingscatalogus], München, Prestel, Museum fur Moderne Kunst Frankfurt-am-Main, 28 september 2001 – 3 maart 2001, pp. 138-141

GOODRICH L., *Edward Hopper*, New York, Arradale Press/Harry N. Abrams Inc., 1983

HERTZBERG L., *Jim Jarmusch: interviews*, s.l., University Press of Mississippi, 2001

HEYNEN J., 'Illusion and Reality. Interview with Luc Tuymans, Düsseldorf, 13 january 2004', in: DEXTER E. en J. HEYNEN (eds.), *Luc Tuymans* [tentoonstellingscatalogus], London, Tate Modern, 23 juni 2004, Düsseldorf, 16 oktober 2004, pp. 8-15

HEYVAERT L., *De reële allegorie van het moderne leven : de problematiek van het realisme in het vroege oeuvre van Jeff Wall*, Gent, s.e., 2001

HOCKNEY D., 'Een lens van goede wil: David Hockneys geheel eigen visie op de kunstgeschiedenis', in: *Humo*, nr. 3241/43, 15 oktober 2002

HOLCOMB A. M. en LESLIE C. R., 'Indistinctness Is My Fault: A Letter about Turner from C.R. Leslie to James Lenox' in: *The Burlington Magazine*, Vol. 114, No. 833 (Aug., 1972), pp. 555-557

HOLTHOF M., in: *Edward Hopper 1882-1967* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 26 mei 1993 – 23 mei 1993

HOOFD O. en J. LAMBERECHTS, 'Interview met kunstenaar Luc Tuymans', 24 oktober 2006, geraadpleegd op 12 april 2008, op de site van Gemeenteschool St.-Amands, <http://www.gemeenteschool-sint-amands.be/leerlingenhoekje.htm> zie bijlage

IVERSON M., in: WAGSTAFF S. (ed.), *Edward Hopper* [tentoonstellingscatalogus], Londen, Tate Gallery, 27 May - 5 September 2004

IVKOVIC I., 'Goed leven in de moderne stad', in: *Filosofie Magazine*, jg. 17, maart 2008, pp. 24-29

JARTON C., 'The unverifiable world', in : JARTON C., *Luc Tuymans: Curtains, Reconstitution* [tentoonstellingscatalogus], Clermont-Ferrand, France. FRAC Auvergne, 2003

JEFFERSON T. en H. A. WASHINGTON, *The Writings of Thomas Jefferson. Being his Autobiography, Correspondence, Reports, Messages, Addresses, and other Writings, Official and Private*, Washington D.C., Taylor & Maury, 1854

KIRBY T. (prod.), *The Genius of Photography: Snap Judgements* [tv-programma], Londen, BBC, BBC Four, 2007

KÖLTZSCH G. en H. LIESBROCK, *Die Wahrheit des Sichtbaren: Edward Hopper und die Fotografie* [tentoonstellingscatalogus], Essen, Museum Folkwang, 28 juni 1992 – 27 september 1992

KRANZFELDER I., *Edward Hopper 1882-1967 Visioen van de Werkelijkheid*, Keulen, Taschen, 2006

LAUTER R., 'Jeff Wall: Figures & Places', in: LAUTER R. (ed.), *Jeff Wall: figures and places. selected works from 1978-2000* [tentoonstellingscatalogus], München, Prestel, Museum für Moderne Kunst Frankfurt-am-Main, 28 september 2001 – 3 maart 2001, pp. 13-114

LAERMANS R., 'Downtown Brussels, A Portrait' in : DE MEYER D. en K. VERSLUYS (Eds.), *The Urban Condition: Space, Community, and Self in the Contemporary Metropolis*, Rotterdam, 010 Publishers, 1999

LEVIN G., *Edward Hopper*, Naefels, Bonfini Press SA, 1984

LEVIN G., *Edward Hopper*, Naefels, Bonfini Press SA, 1985

LEVIN G., *Hopper's Places*, New York, Knopf, 1985

LEVIN G., *Edward Hopper, The Art and the Artist* [tentoonstellingscatalogus], New York, Whitney Museum of American Art, 23 september 1980 – 18 januari 1981

LEVY E., *Cinema Of Outsiders The Rise of American Indie Film*, New York, New York University Press, 1999

LIESBROCK H., *Edward Hopper Forty Master Pieces*, München, Schirmer/Mosel, 1988

LOOCK U., 'On layers of sign-relations, in the light of mechanically reproduced pictures, from ten years of exhibitions', in: LOOCK U., VICENTE ALIAGA J. en N. SPECTOR, *Luc Tuymans*, Londen, Phaidon Press Ltd., 1996, pp. 34-58

LUCIE-SMITH, E., 'Edward Hopper (1882-1967)' [4], s.d., geraadpleegd op 12.04.07, op de Artchive website, op <http://www.artchive.com/artchive/H/hopper.html>, zie bijlage

LÜTTICKEN S., 'The Invisible Work of Art', in: DE MEYER D. en K. VERSLUYS (Eds.), *The Urban Condition: Space, Community, and Self in the Contemporary Metropolis*, Rotterdam, 010 Publishers, 1999

MASSUMI B., *Realer Than The Real. The Simulacrum According to Deleuze en Guattari*, (in: Copyright, nr. 1, 1987), [internet], s.d., geraadpleegd op 4 april 2008 op de site van The Australian National University, op http://www.anu.edu.au/HRC/first_and_last/works/realer.htm zie bijlage

MEADES J. (pres.), *Jonathan Meades – Magnetic North* [tv-programma], Londen, BBC, BBC Two, 2008

MÜLLER J., (ed.) *Films van de Jaren 80*, Keulen, Taschen, N.N., *Luc Tuymans: Sincerely*, [tentoonstellingscatalogus], Tokyo, Opera City Culture Foundation, Japan, 22 oktober 2000 – 28 december 2000

N.N., 'Governor General Announces New Appointments to the Order of Canada', 8 februari 2008, geraadpleegd op 05.05.08 op de website van Governor General of Canada, op: <http://www.gg.ca/media/doc.asp?lang=e&DocID=5252> zie bijlage

O'DOHERTY B. in: WAGSTAFF S. (ed.), *Edward Hopper* [tentoonstellingscatalogus], Londen, Tate Gallery, 27 May - 5 September 2004

OEY A. *Jeff Wall* [documentaire], VPRO, VPRO, 1999

PAS J. e.a., *Van Wim Delvoye tot Luc Tuymans: Actuele Kunst*, Lannoo, Tielt, 2007

PEETERS W., 'Luc Tuymans on his works', in: N.N., *Luc Tuymans, Sincerely* [tentoonstellingscatalogus], Tokyo Opera City Cultural Foundation Japan, 2000, Tokyo 22 oktober 2000 – 28 december 2000

POLLOCK J. 'Jackson Pollock (1912-1956) Interview with William Wright' (in: N.N., *New York: The Museum of Modern Art, 1967*, pp. 79-81), in: HARRISON C. en P. J. WOOD (eds.), *Art in Theory 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas*, Malden, Blackwell, 2003

PULVER A., 'Indie Reservation' [internet] in: *The Guardian*, 31 maart 2000, geconsulteerd op 20 mei 2003, op de website van The Guardian, <http://www.guardian.co.uk/film/2000/mar/31/culture.features> zie bijlage

REISS B., 'Constructing an Apparent Reality: Settings, Gazes, Paraphrases', in: LAUTER R. (ed.), *Jeff Wall: figures and places. selected works from 1978-2000* [tentoonstellingscatalogus], München, Prestel, Museum fur Moderne Kunst Frankfurt-am-Main, 28 september 2001 – 3 maart 2001, pp. 186-195

RENNER R. G., *Edward Hopper 1882-1967 Transformaties van het werkelijke*, Keulen, Taschen, 2007

ROSENBAUM J., *Dead Man*, Londen, British Film Institute, 2005

RUYTERS M., 'Vierentwintig spiegels per seconde', in: *Kunsthart*, nr. 30, december 2007, p. 3-4

SARNITZ A., *Adolf Loos 1870-1933*, s.d., Keulen, Taschen

SCHAEVERS M., 'Fermette of hacienda: een grote filosofische kwestie', in: *Humo*, nr. 3417, 28 februari 2006

SCHAMA S., *Landschap en herinnering*, Contact, s.l., 2007

SCHMIED W., *Edward Hopper : Portraits of America*, Munchen, Prestel Verlag, 2005

SCHOPENHAUER A., *De wereld een hel*, Amsterdam, Boom, 2002

SINATRA F., 'New York New York', uit: *My Way: The Best of Frank Sinatra* [cd], V.S., Reprise, 1997

SMITH R., 'Eyes Wide Open, With Stories to Tell' [20], in: *The New York Times* [online krant] 24 februari 2007, geraadpleegd op 12.04.07, op de New York Times website, op <http://www.nytimes.com/2007/02/24/arts/design/24wall.html?ex=1329973200&en=88382c41db6667f4&ei=5088&partner=rssnyt&emc=rss>, zie bijlage

SOUTER G., *Edward Hopper, Light and Dark*, New York, Parkstone Press International, 2007

STILES K. 'Edward Hopper 1882-1976', in: SCHMIDT K. (ed.), *Amerikaanse Schilderkunst 1920-1940*, [tentoonstellingscatalogus], Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 10 juni 1979 – 12 augustus 1979 / Zürich, Kunsthau, 23 augustus 1979 – 28 oktober / Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 10 november 1979 – 30 december 1979, pp. 69-71

STORR R. en Ph. PIROTTE, *Luc Tuymans – Mwana Kitoko*, [tentoonstellingscatalogus], Venetië, Belgisch Paviljoen, Biennale di Venezia, 2001

SUAREZ J. A., *Jim Jarmusch*, Champaign, University of Illinois Press, 2007

THEYS H., 'Luc Tuymans: Van oude spoken en dingen die niet voorbijgaan', In: *Kunsthart*, nr. 21, mei 2007, pp. 3-4

THOMAS N. (ed.), *International Dictionary of Films and Filmmakers 2: Directors*, Londen, St-James Press, 1991

THOMSON D., *The New Biographical Dictionary of Film*, Londen, Little Brown, 2002

TONKINS F., *Space, The City and Social Theory: Social Relations and Urban Forms*, Cambridge, Polity, 2005

- TUSA J. (pres.), *The John Tusa Interviews: Luc Tuymans*, [radioprogramma], Londen, BBC radio, BBC3, 12 december 2004, 21:30-22:15
- VAN ROSSEM P. [in gesprek met: Filip De Winne], november 2006
- VANDUYNSLAEGHER P., *Knacks Filmencyclopedie*, Zellik, Roularta books, 1993
- VAN BOGAERT P., 'De filmmaker wordt architect', in: *Kunsthart*, nr. 27, oktober 2007
- VAN BRUAENE A.-L. (prof. dr.), *Historische Antropologie van de Middeleeuwen en Vroegmoderne Tijd* [college], Universiteit Gent, 2008
- VAN DAMME C. (prof. dr.), *Onderzoeksseminarie Moderne en Actuele Beeldende Kunst* [college], Universiteit Gent, 2007
- VAN MINNEN C. (prof. dr.), *Amerikaanse Geschiedenis* [college], Universiteit Gent, 2006
- VAN ROOTSELAAR F., 'Doodbidders bij het eigen lijk', in: *Filosofie Magazine*, (maart 2006), p. 24
- VERBEKEN P., 'De heimweefabriek: Douwe Draaisma', in: *Humo*, nr. 3528 (april 2008), pp. 150-155
- VERMEIREN G., 'Ruis', in: VERMEIREN G., ROELSTRAETE D. en M. ALBORES GLEASON, *I don't get it*, Gent, Ludion, 2007, pp. 15-27
- VERSLUYS K. (prof. dr.), *American Culture* [college], Universiteit Gent, 2008
- VETTERS T., "'Night on Earth" Urban Practices and the Blindness of Metatheory', in: DE MEYER D. en K. VERSLUYS (Eds.), *The Urban Condition: Space, Community, and Self in the Contemporary Metropolis*, Rotterdam, 010 Publishers, 1999
- VICENTE ALIAGA, 'Juan Vicente Aliaga in conversation with Luc Tuymans', in: LOOCK U., VICENTE ALIAGA J. en N. SPECTOR, *Luc Tuymans*, Londen, Phaidon Press Ltd., 1996, p. 8-31
- WAGSTAFF S. in: WAGSTAFF S. (ed.), *Edward Hopper* [tentoonstellingscatalogus], Londen, Tate Gallery, 27 May - 5 September 2004
- WAGSTAFF S., *Jeff Wall: Photographs 1978-2004* [tentoonstellingscatalogus], Londen, Tate Gallery, 2005, 21 oktober 2005 - 8 januari 2006
- WALL J., 'A Painter of Modern Life: An Interview between Jeff Wall and Jean Francois Chevrier', in: LAUTER R. (ed.), *Jeff Wall: figures and places. selected works from 1978-2000* [tentoonstellingscatalogus], München, Prestel, Museum fur Moderne Kunst Frankfurt-am-Main, 28 september 2001 - 3 maart 2001
- WALL J. 'Essays', in: NAEF H. en T. VISCHER (eds.), *Jeff Wall: Catalogue Raisonne 1978-2004*, Basel, Schaulager Steidl, 2005,
- WALL J., 'I am not necessarily interested in different pictorial themes but I am interested in different picture types' in: DE DUVE e.a., *Jeff Wall*, Londen, Phaidon, 1996,
- WELLS W., *Silent Theater : The Art Of Edward Hopper*, Londen, Phaidon Press, 2007
- WOLLEN P. in: WAGSTAFF S. (ed.), *Edward Hopper* [tentoonstellingscatalogus], Londen, Tate Gallery, 27 May - 5 September 2004
- WORDSWORTH W., *William Wordsworth*, Lannoo, Tielt, 2004
- YENTOB A. (pres.), *Imagine: The Mysterious Mr Hopper* [tv-programma], Londen, BBC, BBC One, 2004
- YORAM A., CULLEN D. en H. PATTERSON (eds.), *The Wallflower Critical Guide to Contemporary North American Directors*, Londen, Wallflower, 2000
- ZINN H., *De geschiedenis van het Amerikaanse volk*, Berchem, Epo, 2007

VII. BIJLAGEN

1) SUAREZ J. A. (2007), p. 165

“Some people say my films have always been abstractly depopulated, which may be true, but less is more for me. It reminds me of a beautiful essay by Carl Dreyer, where he talks about how the less you use in the location, the more identification with the character those objects you leave will have. Like if you have a roomful of furniture, your eye doesn't associate any of it with the character because there is too much information. Whereas if you strip it down and there's only one chair and one table and one lamp, the very form of those objects has some effect on the viewer because it is the atmosphere within which the character exists. I'm very conscious of those things” (Jim Jarmusch)

2) N.N., “*Milk-stencil*”, ca. 2005, Zurich, februari 2005, geraadpleegd op 20 juni 2008, op de Wooster Collective website <http://www.woostercollective.com/images2/milk1.jpg>



3) OVER HOPPER EN TUYMANS

Na verder literatuuronderzoek worden we geconfronteerd met een uitvoerige behandeling van de kwestie in de catalogus van de Tate Modern tentoonstelling van Luc Tuymans in het gelijknamige jaar, waarin de Belgische kunstenaar in een interview met Julian Heynen uitwijdt over de relatie die hij ervaart met Hopper.⁷⁰² De tentoonstellingen van Tuymans en Hopper vielen toevallig samen volgens Heynen, wat erop wijst dat het geen intentionele beslissing was vanuit Tate Modern om bewust tot enige comparatieve activiteit te bewegen. Toch wijst het feit dat er al vroeg in de catalogus rond het werk van Tuymans, de link gelegd wordt met Hopper erop dat een relatie tussen beide kunstenaars substantieel is en het de zinvolle aan een verdere analyse indiceert. Heynen confirmeert in het interview dat Hopper veel betekende voor Luc Tuymans in de vroege jaren van zijn ontwikkeling en laat Tuymans aan het woord over zijn relatie.⁷⁰³

“The first time I saw one of Edward Hopper's pictures was when I was nineteen, at an exhibition in London. It was a small painting, with a man putting on his coat before leaving the theatre at the end of a show [afgaande op de beschrijving moet het werk *New York Movie* geweest zijn]. His work really struck me, like Caspar David Friedrich's not long before that. (...) today I know almost all of them by heart. The important thing about

⁷⁰² DEXTER E., p. 9

⁷⁰³ Deze en volgende informatie die betrekking hebben op de relatie tussen Tuymans en Hopper komt uit het interview met Heynen in DEXTER E., p. 9-10

Hopper for me is that I see his paintings as fetishes and I am fascinated by the way that he rounds off his paintings, his very different Neue Sachlichkeit.”

Verscheidene werken die Tuymans verwezenlijkte in de jaren ‘90 relateren volgens de kunstenaar expliciet naar de vroegere fascinatie voor Hopper, o.a. *The Cry*, *Suspended* en *Church*.⁷⁰⁴ Tuymans aanziet Hoppers schilderijen als speelgoed die de aandacht veroorzaakte om te schilderen vanuit dat perspectief, waarvoor hij catalogi consulteerde van modelmakers waarin de kleine werelden voor Tuymans een fascinerende stilte en een gevoel van alvermogenheid oproept.⁷⁰⁵ De schilderijen beïnvloed door Hopper bekleeden een overgangspositie in het oeuvre tussen werken als *Gaskamer* en degene vanaf *Der diagnostische Blick*.⁷⁰⁶ De speelgoedbeelden demonstreren hoe hij zijn eigen schilderijen bekijkt; vanuit een afstand. “The people in *Der diagnostische Blick*, for me they are more objects than people; these individuals are portrayed as elements,”⁷⁰⁷ verduidelijkt Tuymans. Maar toch spreekt een vorm van kwetsbaarheid onder de neutrale, soevereine en onthechte blik. De figuren zijn naked en niet nude, als blootgesteld aan een koud lichtbron.

De werken die Tuymans naar voren schoof als duidelijk beïnvloedde werken maken deel uit van de tentoonstelling *Suspended*, die van 29 november tot 23 december 1990 in de Zeno X Galerij in Antwerpen zich voordeed. Met de serie *Suspended* (waaronder een gelijknamig werk) toonde Tuymans schilderijen waarop alledaagse scènes te zien waren met mensen uit de middenklasse in een vriendelijke atmosfeer, ergens in een zorgeloze suburb.⁷⁰⁸

De draagwijdte van het woord *suspended* is omvangrijk, met als meest courante betekenis de opschorting van iets, wat impliceert dat het in de toekomst zal hervat worden. Anderzijds kan het ook wijzen op een schorsing, het ophangen van iets zodat het vrij kan bewegen, of het voorkomen van een val. *Suspended* hint ook naar *suspense*, de overduidelijke spanning die aanwezig is binnen de tentoongestelde taferelen. De werken getuigen van een scenische kwaliteit, die het constructieve element dat o.a. zich reveleert in het pop-achtige totstandkomen van de figuren. De personages lijken alsof ze in een toneeldecor geplaatst zijn.⁷⁰⁹ Ondanks het vollere coloriet en een meer uitgewerkte compositie zijn de personen die hij weergeeft als versteend, passief en onverbonden.⁷¹⁰ Maar er schuilen ook verschillen met Hopper: de personages zijn ofwel te groot of te klein, met extreme cadrage, waardoor het geheel een onnatuurlijke, onthechte en verloren indruk maakt.⁷¹¹ Loock verklaart dat Hopper met recht en rede als belangrijk referentiepunt fungeert voor de conceptie van de tentoonstelling.⁷¹² De ambivalentie van popachtige figuren (zoals ook in *Fingers* en *Bosom*) ontmantelen de symbolische claim tot macht.⁷¹³ Hopper probeerde met het simpelste mogelijke compositie een zo groot mogelijke spanning te genereren⁷¹⁴ wat hij gemeen heeft met Tuymans.

De onnatuurlijkheid komt voor Loock voort uit de reeds als voor kinderen gemodelleerde figuren en gebouwen, inactieve figuren als objecten waarmee men speelt.⁷¹⁵ Beiden creëerden ze hun eigen universum, waarbij Tuymans duidelijker dan Hopper maakt dat de figuren geen echte mensen vertegenwoordigen maar representaties zijn gerepresenteerde mensen (poppen). Doorheen deze dubbele reproductie wordt Tuymans bevrijd van de verantwoordelijkheid van originele reproductie.⁷¹⁶ Het andere deel van de schilderijen van *Suspended* sluit aan bij de Tuymans’ fascinatie voor de Tweede Wereldoorlog. Wat opvalt zijn ook de landschappen, eerder zeldzaam in Tuymans’ oeuvre, die vaak gebaseerd zijn op modellen, waardoor het stillevens worden, zoals *Suspended* en *Church*.⁷¹⁷ Ook Hopper heeft een schilderij gebaseerd op een model, een toneeldecor weliswaar; *Early Sunday Morning*.⁷¹⁸

⁷⁰⁴ DEXTER E. (2004), p. 9

⁷⁰⁵ DEXTER E. (2004), p. 9

⁷⁰⁶ DEXTER E. (2004), p. 10

⁷⁰⁷ LOOCK U. (1996), p. 22

⁷⁰⁸ LOOCK U. (1996), p. 58

⁷⁰⁹ LOOCK U. (1996), p. 59

⁷¹⁰ LOOCK U. (1996), p. 58

⁷¹¹ LOOCK U. (1996), p. 59

⁷¹² LOOCK U. (1996), p. 59

⁷¹³ LOOCK U. (1996), p. 87

⁷¹⁴ SCHMIEDT W. (2005), p. 68

⁷¹⁵ LOOCK U. (1996), p. 59

⁷¹⁶ LOOCK U. (1996), p. 59

⁷¹⁷ DEXTER E. (2004), p. 18

⁷¹⁸ SCHMIEDT W. (2005), p. 12

Over *Suspended* vertelde Tuymans dat hij het fetisjistische karakter van het schilderij verbindt met de openheid van speelgoed.⁷¹⁹ De representatie van het speelgoed is ook een representatie van het schilderij als fetisj.⁷²⁰ We zien dus dat niet alleen de figuren maar ook de schilderijen, van beide kunstenaars voor Tuymans een fetisj wordt. Deze fetisj helpt mee tot de deconstructie van de representatie.⁷²¹ *Suspended* is de tegenhanger van *Joséfine n'est pas ma femme* met zijn lege ruimtes.⁷²² Stelt Tuymans met de naam van de titel dat hij Hopper niet is?

De blik van Hopper van mensen als poppen, voor Tuymans, kan ook te maken hebben met een misprijzen die Hopper ervaarde voor bepaalde mensen, wat hem ertoe zou drijven om mensen weer te geven als willoze figuren die zich schikken naar een grotere macht (in het schilderij de schilder). Schmiedt vermoedt dat Hopper vermoedelijk liever gebouwen en landschappen observeerde als mensen.⁷²³ We denken terug aan het citaat van Goodrich waarbij hij stelt dat hij zonlicht op de kant van een huis wilde tekenen, en geen mensen die met hun handen zwaaien. Hopper en Tuymans blokkeren beiden een narratief door hun onderwerpen en manier van weergave te ontdoen van het anekdotische.

4) SMITH R., 'Eyes Wide Open, With Stories to Tell' [20], in: The New York Times [online krant] 24 februari 2007, geraadpleegd op 12.04.07, op de New York Times website, op <http://www.nytimes.com/2007/02/24/arts/design/24wall.html?ex=1329973200&en=88382c41db6667f4&ei=5088&partner=rssnyt&emc=rss>.

Jeff Wall's large color transparencies mounted on electric light boxes fill 10 galleries at the Museum of Modern Art with a pulsating and purposeful, if slightly sedate, optimism. Alluring to the point of transfixion, the 41 works measure as much as 10 feet high or 16 feet across. These are outright gorgeous, fully equipped all-terrain visual vehicles, intent on being intensely pleasurable while making a point or two about society, art, history, visual perception, the human animal or all of the above.

Dating from 1979, when Mr. Wall was 33, to the present, the photographs draw on a rich tangle of traditions — from landscape and street photography, to still life and genre painting, to Japanese woodblock prints and medical illustration, to Impressionist and Baroque painting.

Moreover, they combine the stillness and artifice of painting with the light and heat of film; the awkward immediacy of theater with the slick impersonality of advertising. The people are often nearly life-size, so at times it seems that we might almost step into the unnaturally radiant landscapes and interiors they inhabit. With their Donald Judd-like stainless steel boxes and Dan Flavin-like fluorescents, Mr. Wall's glowing images turn the photograph into a Minimalist object. They also push the nearly trompe l'oeil illusions of Photo Realist painting to extremes, without so much as lifting a paint brush. In other words, the works make the most of the most diametrically opposed art movements of the 1960s.

Yet the medium here is not so much the message as a magnet, one that snares our attention and compels us to sort through both the vivid details and the underlying layers of meaning, intention and process. You can emerge from the experience with a sharpened awareness of art's ability to sharpen awareness — whether of the crushing effects of war, poverty and racism or of the communicative power of art.

Mr. Wall was born in Vancouver, British Columbia, in 1946 and has spent most of his career there. He is one of the most staunchly traditional of the untraditional artists to emerge from the turmoil of the 1970s, when art was pulled apart by the political ambition and visual privations of Conceptual Art. He is also one of the best.

Over the years, his circle in Vancouver has included camera-friendly and concept-inclined artists like Ian Wallace, Rodney Graham, Ken Lum, Roy Arden and Stan Douglas. He also belongs to a far-flung but mostly New York-based branch of Pictures artists that specializes in staged or set-up photography and includes Cindy Sherman, James Casebere, Laurie Simmons, Thomas Demand and Gregory Crewdson. But Mr. Wall's work has a breadth that few of his contemporaries match, as well as a missionary zeal that is cloaked by an extraordinary visual ambition.

As with the German painter Gerhard Richter, all this has given Mr. Wall an unwavering approval rating. His work is sanctioned by academicians and art theorists, who believe fervently in art's social and moral responsibilities and deplore its complicity in the culture industry. But his images are also a hit at market — a must-have for both museums and private collectors. And they are immensely accessible, enjoyed by even the most inexperienced art viewer.

⁷¹⁹ LOOCK U. (1996), p. 59

⁷²⁰ LOOCK U. (1996), p. 64

⁷²¹ LOOCK U. (1996), p. 64

⁷²² LOOCK U. (1996), p. 64

⁷²³ SCHMIEDT W. (2005), p. 39

Artistically, Mr. Wall was both a prodigy and a late bloomer. He started painting young, in a studio in a shed in his family's backyard, and as a teenager worked his way from Edward Hopper to Robert Motherwell. As an art student in the late 1960s, he gravitated to Conceptualism; he considered it the next, natural stage of Modernism, as well as the way to resist art's commodity status.

Peter Galassi, chief curator of the Modern's department of photography, and Neal Benezra, director of the [San Francisco Museum of Modern Art](#), organized the exhibition. In his catalog essay, Mr. Galassi describes Mr. Wall as almost intimidatingly erudite: steeped in art history, criticism and theory. He depicts a true believer in the Modernist and then Post-Modernist mission that art should change the world, who has been continually forced into deeper artistic waters by his faith in painting.

Mr. Wall had trouble reconciling this faith with Conceptual Art's dismissal of the art object and tradition. By 1971 he had stopped making art and was studying art history, while also trying unsuccessfully to become a filmmaker and then a screenwriter. This foray left him thinking about photography and how it might be used to make something equal to painting. These inklings coalesced during a trip to Spain in 1977, where he visited the Prado's wealth of painting and was struck by the luminosity of light-box advertisements on the streets of Barcelona.

As installed by Mr. Galassi and Mr. Wall, the [MoMA](#) exhibition proceeds thematically and chronologically from austere, cerebral early works to more lush, complicated and mysterious later ones. But you grasp the complexity of Mr. Wall's program with the first image, "The Destroyed Room," which shows an extensively vandalized bedroom strewn with a woman's clothing. Few viewers may realize that it is based on Delacroix's "Death of Sardanapalus." But you do see that this is the aftermath of some kind of cataclysm — whether domestic or climatic — and looking through the room's makeshift door and window, you realize that it is all fake, built in a studio.

As the images proceed in related clusters — landscapes dominate one gallery; single figures in interiors, another; people intensely looking, a third — you watch Mr. Wall's techniques expand and contract.

Some works are relatively straight images in a mode that he calls "near documentary," like the panoramic vista of town, bay, bridge and mountain that seems to exalt both nature's grandeur and human enterprise until you notice its title, "The Old Prison." This draws your attention to a 19th-century structure with barred windows at the picture's edge.

Some scenes are staged but simple, like the bum in "Milk," whose clenched gesture sends an elegant, pure spill of milk into the air — summing up a lifetime of frustration and rage. Others are elaborately orchestrated, like the astounding image of a black man hunched in a messy basement whose ceiling is an obsessive field of electric light bulbs. Created from scratch in the artist's studio, this is a faithful recreation of an integral scene from Ralph Ellison's novel "Invisible Man."

Other images resulted from scores of photographs digitally noodled together into a single consuming vision. The most exhilarating of these is "A Sudden Gust of Wind," based on a famous Hokusai print in which several travelers are buffeted by unexpected turbulence that sends the sheets of a manuscript spiraling through the air. Another example is an elaborate battle scene made in 1992 but based on the Soviet Union's conflict with Afghanistan in the 1980s. Continuing in the tradition of Otto Dix and George Grosz, but also harking back to the French academic painter Meissonier, the image has a strangely old-fashioned look, as if just exhumed from a war museum. Until you notice that this is a macabre vision: the dead Soviet soldiers strewn about are all awake — laughing, crying and fingering their gruesome wounds.

Yet sometimes Mr. Wall's complexity is deceiving. The riveting artificiality of "Restoration" actually shows three true conservators at work in Switzerland on a 19th-century diorama of an 1870 battle. The 180-degree image curves away from us with a vertiginous sweep, while creating a heady mix of art's attempt to recreate life and life's attempt to preserve art.

In recent years, Mr. Wall has seemed to flounder a bit, but perhaps he is going still deeper. He has printed some images on paper — like "After 'Spring Snow' by Yukio Mishima," another scene from a novel — that look a trifle drab without the help of the light box. Other images are still gorgeous but more conventionally poetic; for example, the surrealist "Flooded Grave" shows an open grave in a sodden cemetery filled not only with water but also with orange starfish and sea urchins. The final image of the show is of the spattered staining bench and cans in a furniture factory: it might almost be an expression of regret about the painting path not taken.

Yet Mr. Wall's images can still muster a challenging visual and psychic power. In "A View From an Apartment," the landscape visible through a bay window forms an extraordinary yet intrusive picture-within-a-picture, though the two women who occupy the apartment seem oblivious to it. The everyday signs of their domestic life have a pleasant disorder that may bring to mind the ransacked bedroom depicted in the show's first image. But this room is far from wrecked.

LUCIE-SMITH, E., 'Edward Hopper (1882-1967)' [4], s.d., geraadpleegd op 12.04.07, op de Artchive website, op <http://www.artchive.com/artchive/H/hopper.html>

"Edward Hopper, the best-known American realist of the inter-war period, once said: 'The man's the work. Something doesn't come out of nothing.' This offers a clue to interpreting the work of an artist who was not only intensely private, but who made solitude and introspection important themes in his painting.

"He was born in the small Hudson River town of Nyack, New York State, on 22 July 1882. His family were solidly middle-class: his father owned a dry goods store where the young Hopper sometimes worked after school. By 1899 he had already decided to become an artist, but his parents persuaded him to begin by studying commercial illustration because this seemed to offer a more secure future. He first attended the New York School of Illustrating (more obscure than its title suggests), then in 1900 transferred to the New York School of Art. Here the leading figure and chief instructor was William Merritt Chase (1849-1916), an elegant imitator of [Sargent](#). He also worked under Robert Henri (1869-1929), one of the fathers of American Realism - a man whom he later described as 'the most influential teacher I had', adding 'men didn't get much from Chase; there were mostly women in the class.' Hopper was a slow developer - he remained at the School of Art for seven years, latterly undertaking some teaching work himself. However, like the majority of the young American artists of the time, he longed to study in France. With his parents' help he finally left for Paris in October 1906. This was an exciting moment in the history of the Modern movement, but Hopper was to claim that its effect on him was minimal:

Whom did I meet? Nobody. I'd heard of Gertrude Stein, but I don't remember having heard of [Picasso](#) at all. I used to go to the cafés at night and sit and watch. I went to the theatre a little. Paris had no great or immediate impact on me.

"In addition to spending some months in Paris, he visited London, Amsterdam, Berlin and Brussels. The picture that seems to have impressed him most was Rembrandt's [The Night Watch](#) (in the Rijksmuseum, Amsterdam). Hopper was able to repeat his trip to Europe in 1909 and 1910. On the second occasion he visited Spain as well as France. After this, though he was to remain a restless traveller, he never set foot in Europe again. Yet its influence was to remain with him for a long time: he was well read in French literature, and could quote Verlaine in the original, as his future wife discovered (he was surprised when she finished the quotation for him). He said later: '[America] seemed awfully crude and raw when I got back. It took me ten years to get over Europe.' For some time his painting was full of reminiscences of what he had seen abroad. This tendency culminates in *Soir Bleu* of 1914, a recollection of the Mi-Carême carnival in Paris, and one of the largest pictures Hopper ever painted. It failed to attract any attention when he showed it in a mixed exhibition in the following year, and it was this failure which threw him back to working on the American subjects with which his reputation is now associated. In 1913 Hopper made his first sale - a picture exhibited at the Armory Show in New York which brought together American artists and all the leading European modernists. In 1920 he had his first solo exhibition, at the Whitney Studio Club, but on this occasion none of the paintings sold. He was already thirty-seven and beginning to doubt if he would achieve any success as an artist - he was still forced to earn a living as a commercial illustrator. One way round this dilemma was to make prints, for which at that time there was a rising new market. These sold more readily than his paintings, and Hopper then moved to making watercolours, which sold more readily still.

"Hopper had settled in Greenwich Village, which was to be his base for the rest of his life, and in 1923 he renewed his friendship with a neighbour, Jo Nivison, whom he had known when they were fellow students under Chase and Henri. She was now forty; Hopper was forty-two. In the following year they married. Their long and complex relationship was to be the most important of the artist's life. Fiercely loyal to her husband, Jo felt in many respects oppressed by him. In particular, she felt that he did nothing to encourage her own development as a painter, but on the contrary did everything to frustrate it. 'Ed,' she confided to her diary, 'is the very centre of my universe... If I'm on the point of being very happy, he sees to it that I'm not.' The couple often quarrelled fiercely (an early subject of contention was Jo's devotion to her cat Arthur, whom Hopper regarded as a rival for her attention). Sometimes their rows exploded into physical violence, and on one occasion, just before a trip to Mexico, Jo bit Hopper's hand to the bone. On the other hand, her presence was essential to his work, sometimes literally so, since she now modelled for all the female figures in his paintings, and was adept at enacting the various roles he required.

"From the time of his marriage, Hopper's professional fortunes changed. His second solo show, at the Rehn Gallery in New York in 1924, was a sell-out. The following year, he painted what is now generally acknowledged to be his first fully mature picture, [The House by the Railroad](#). With its deliberate, disciplined sparseness, this is typical of what he was to create thereafter. His paintings combine apparently incompatible qualities. Modern in their bleakness and simplicity, they are also full of nostalgia for the puritan virtues of the American past - the kind of quirky nineteenth-century architecture Hopper liked to paint, for instance, could not have been more out of fashion than it was in the mid-1920s, when he first began to look at it seriously. Though

his compositions are supposedly realist they also make frequent use of covert symbolism. Hopper's paintings have, in this respect, been rather aptly compared to the realist plays of Ibsen, a writer whom he admired.

"One of the themes of *The House by the Railroad* is the loneliness of travel, and the Hoppers now began to travel widely within the United States, as well as going on trips to Mexico. Their mobility was made possible by the fact that they were now sufficiently prosperous to buy a car. This became another subject of contention between the artist and his wife, since Hopper, not a good driver himself, resisted Jo's wish to learn to drive too. She did not acquire a driving licence until 1936, and even then her husband was extremely reluctant to allow her control of their automobile.

"By this time Hopper, whose career, once it took off, was surprisingly little affected by the Depression, had become extremely well known. In 1929, he was included in the Museum of Modern Art's second exhibition, *Paintings by Nineteen Living Americans*, and in 1930 *The House by the Railroad* entered the museum's permanent collection, as a gift from the millionaire collector Stephen Clark. In the same year, the Whitney Museum bought Hopper's *Early Sunday Morning*, its most expensive purchase up to that time. In 1933 Hopper was given a retrospective exhibition at the Museum of Modern Art. This was followed, in 1950, by a fuller retrospective show at the Whitney.

"Hopper became a pictorial poet who recorded the starkness and vastness of America. Sometimes he expressed aspects of this in traditional guise, as, for example, in his pictures of [lighthouses](#) and [harsh New England landscapes](#); sometimes New York was his context, with eloquent cityscapes, often showing [deserted streets at night](#). Some paintings, such as his celebrated image of a gas-station, *Gas* (1940), even have elements which anticipate Pop Art. Hopper once said: 'To me the most important thing is the sense of going on. You know how beautiful things are when you're travelling.'

"He painted [hotels](#), motels, [trains](#) and highways, and also liked to paint the public and semi-public places where people gathered: restaurants, [theatres](#), cinemas and [offices](#). But even in these paintings he stressed the theme of loneliness - his theatres are often semideserted, with a few patrons waiting for the curtain to go up or the performers isolated in the fierce light of the stage. Hopper was a frequent movie-goer, and there is often a cinematic quality in his work. As the years went on, however, he found suitable subjects increasingly difficult to discover, and often felt blocked and unable to paint. His contemporary the painter [Charles Burchfield](#) wrote: 'With Hopper the whole fabric of his art seems to be interwoven with his personal character and manner of living.' When the link between the outer world he observed and the inner world of feeling and fantasy broke, Hopper found he was unable to create.

"In particular, the rise of [Abstract Expressionism](#) left him marooned artistically, for he disapproved of many aspects of the new art. He died in 1967, isolated if not forgotten, and Jo Hopper died ten months later. His true importance has only been fully realized in the years since his death."

5) INTERVIEW LUC TUYMANS MET JOHN TUSA

TUSA J. (pres.), *The John Tusa Interviews: Luc Tuymans*, [radioprogramma], Londen, BBC radio, BBC3, 12 december 2004, 21:30-22:15

JOHN TUSA: It's easy to say who Luc Tuymans is. He's a Belgian. He's forty-six years old and he's a painter, some say one who is recreating the very business of painting in the twenty-first century. He was the star of the Venice Biennale three years ago, and almost any review of contemporary painting would include his work. It's easy to describe what his paintings look like. In a word they're very pale, really pale, as if sun bleached or age worn. As if the artist is deliberately denying himself the sensuous delights of paint and colour, the outlines, the images have a sketchy, almost casual look, deceptively simple, even innocent in their presentation of a face, a limb, a street, a room, a city or a random collection of objects. This is where the problems start. What are they about? They're not simple. They are not innocent. They are not random. Indeed those apparent characteristics allow the paintings to carry huge weights of leaning, often about history, the Holocaust, Belgium's horrific colonial past, local nationalism. Some of his works are deeply personal, interpreting intense emotional states such as embitterment. All of them need careful examination, all of them need a knowledge of their title, or even a subtext of the subject matter, for image, title, text all work together to achieve their effect and even then they need decoding. Looking at Tuymans's work is not a casual business. The artist himself doesn't offer clues lightly, it is all he offers about the notion of indifference, yet no word is less suitable to describe the response his works invite, and he falls into no easy categories. Conceptualist, no. Post modernist, no. Colourist, hardly. Minimalist, no way. Abstract, definitely not. What does that leave? Just the way Tuymans paints. So what kind of painter are you?

LUC TUYMANS: Well, I once was approached by John Baldessari years ago and it was also during another biennial in which he pointed out to me that I did something very specific for a painting, to which I alluded to him that I wouldn't know what that would be. In effect the way I paint could be seen as very traditional in a

sense, but what probably is a difference is of course that it's painted now. As towards the element of the bleached or the blurred image, I think by close examination you will see that there is a lot of inhabitants of colours in order to come to this situation. Then on a traditional level of course where I come from, the region I come from, painting has a huge tradition and that tradition deals mostly with the idea of depth, and depth deals mostly with the idea of tones and not with full colours, and then there's also the idea of memorising an image, and every way you can memorise an image your memory itself already is completely inadequate, so in that sense that already unravels one of the things, but most of it I think is borne out of a genuine distrust of imagery, distrust in terms of not only comprehending it but also making it. And that probably is new, I mean that could be seen as contemporary, because I work of course with the figurative image, I could be easily seen as a person who works with the representation of representations that already exist, but on the other hand through the mimicry of that there is also the element of reconstructing that imagery, and that is something else, and in terms of history it's not just history painting, it's the realising of history which is an important difference.

JOHN TUSA: So the question of belonging to a school, which you clearly don't, or having any label stuck on to you, this is completely irrelevant?

LUC TUYMANS: Well for me it should be, I mean in terms that traditionally there, there would be links that I come up with, things that I admire, things that have a place and hold an influence throughout the work like somebody like Leon Spilliaert who was a sort of minor artist next to James Ensor of the same time period, but who through his reductive-ness already was, had a huge impact on my, on my work or the way of looking at things.

JOHN TUSA: What kind of painter were you at art school?

LUC TUYMANS: I was an extremely colourful, gestural virtuoso painter, so the exact opposite.

JOHN TUSA: So why did you give up that early, I think somebody called it a virtuosic style?

LUC TUYMANS: Because, well first of all I also had some problems with painting in terms that it became very existential, it became too close to my own person so to speak, and I also at a certain given moment stopped for five years and by accident started to work with film.

JOHN TUSA: Accident?

LUC TUYMANS: Yes because somebody by accident shoved a super eight camera into my hands and from there one thing led to another and eventually it ended up with working with twenty-five millimetre.

JOHN TUSA: But you could have done that without giving up painting?

LUC TUYMANS: I gave up painting for five years because the intensity of combining both is too intense, because the similarity is too high, because both are about the approachment of an image. As a good photographer you should be in the moment, you should not miss the moment, and as a painter you actually do nothing else than that except that it's of course virtually very precise and also time, it's a different sense of timing and a different sense of precision, and that sense has everything to do with the approach.

JOHN TUSA: So why did you spend your time making film, what satisfaction did you get from working with film?

LUC TUYMANS: It gave me at least a supplementary distance in order to yet again approach the imagery, and when I then finally came back to painting it gave me a different concept about the imagery.

JOHN TUSA: Just staying with the filmmaking for a moment I think you said that apart from shooting a great deal, you cut and you cut, you edited and you edited and that that was where you learned. What did you learn from that process of constantly attacking the images you'd got on film?

LUC TUYMANS: What I learn from anything is actually the violence of the cut and I mean physically cut, and on the other hand you also create an image that is not there, the imagery that you can't see, although every film of course is naturally driven in its narrative, but you can alter that narrative, so it learnt me a different way to assess time and the imagery going alongside of it.

JOHN TUSA: And were you aware that what you were learning from working with film was something that would be useful when you returned to painting?

LUC TUYMANS: Not at the time when I was filming because I was obsessively into that, as I am also obsessively into painting, but out of first of all two different things. There was one thing that, there was an edgy feeling lurching to go back to painting, to the material of painting and the physicality of it, and on the other hand there was also money problem with practicality with making film, and so I started to paint again.

JOHN TUSA: And that course you started with your non flashy, non colourist, non gestural work, do you...

LUC TUYMANS: Well there, there are all the works from 1978 I'd already also were re..., reductive, but what you will see at those older works is that they are built up in a different way. They are more built up in a sort of cognitive, intuitive way than the others depth. After the film experience the thing becomes a bit more pragmatic in a sense that I would start from toning the background, I would from then on start to make a painting in a day, only working wet and wet, having a clear decisive idea and a clear decisive design for every image that I would make.

JOHN TUSA: On that sense of having a decisive idea that definitely came from the experience of film?

LUC TUYMANS: No it, it existed before but not in such a clear way, in such a sort of specific way, and of course film makes you think not about only editing but also cropping an image and choosing an angle, and I think it also helped assessing a different form of frontality within the work.

JOHN TUSA: What do you mean?

LUC TUYMANS: Well the other works were very frontal as many others were afterwards too, but it's a different sense of frontality because there is like a inbuilt distance towards that type of frontality so that the stickiness and the existentialism actually are driven out of the imagery.

JOHN TUSA: I want to come back to how you work a bit later, but I think it's important to talk about your subject matter. You're more overtly political than almost any other artist I can think of but you're not a propagandist. Was yours a political home, was there a lot of political discussion, was this was why you had this political sense?

LUC TUYMANS: Well especially when it comes back to the, the other thing well of course there was a lot of talk, especially during the meals about that period of time, which of course was for a kid extremely traumatising in a sense because it's as far as I, as I, as I can remember which is like four or five years old, these conversations cropped up. There was a discrepancy between the two families, and that was in turn my mother is Dutch and my father is Flemish or from the Flemish side. Although both my mother and my father were far too young during the War, but the two families had a completely different history with the Second World War.

JOHN TUSA: Did they argue about it?

LUC TUYMANS: Well they had not only argues about it, they had fights about it, because the one family, the Dutch family was in the Resistance, and the other family, and this is of course also a cultural thing and that goes back to the First World War, had of course collaborated with the Germans, and this thing actually exploded or came to a peak when I was five years old by the turn up of photographs that made that history clear.

JOHN TUSA: What were the photographs?

LUC TUYMANS: The photographs were about, like you had the Hitlerjugend you also had the Flemish Nationalist Movements which were the new order movements and things like that, but of course that tied up close boundaries with the German occupation. And so by this cropping up of this material just by accident the whole thing virtually exploded, so that's already a visual, that is there, so that's very empowering for a kid. And in that sense the thing became a virtual obsession, and on the other hand of course the Second World War lost Europe all its colonies and all its power and reshuffled the card deck in terms of power, and secondly through the Holocaust there was a sort of, especially in central Europe, humongous psychological breakdown, and this has been the trauma 'til we speak now, I mean.

JOHN TUSA: How did you come to be aware of it though as a young boy, because presumably your parents

weren't discussing that particular issue, I can see they were discussing the local issues but not necessarily the, the, the Holocaust, so why did this feature so large in your imagination and understanding.

LUC TUYMANS: No no no it was discussed, it was discussed in, in terms that it was referred to of course, and then of course even as a kid you could see it on television, so you were confronted with it in the very early stages too.

JOHN TUSA: When you paint about the Holocaust, and we'll discuss one or two paintings in more detail, are you both refreshing the memory, because we tend to forget, or are you just acknowledging that the memory fades whatever we do?

LUC TUYMANS: Actually both, but moreover I try to, or tend to, in a less moralistic way try to assess its position in something that is small and actually precise. As you can see like there is not really a sort of assessment or imagery that shows the atrocities in terms of heaps of bodies, of dead people. It shows moreover the leftovers or the empty spaces or emptied out space, but the same time they also these space refer to a certain type of reality that existed and which are documented. And my idea was in, and this is in discrepancy with the Germans in terms that they pretend the horror to be too big and therefore the impossibility to incorporate it into a culture, I actually incorporate it into a culture because you cannot deny it a cultural substance, because what's fascinating about this junction between the Italian Fascism and the German Fascism is that the German Fascism was clearly based upon cultural values, and that of course makes it all the more interesting.

JOHN TUSA: Yeah the question of, of emptiness, there's one painting, it's a triptych actually called Recherche or Investigations, black and white, one shows an office, one shows an eye and one a medical clinic seen through one of those glass vatrines, and there they are the I suppose the organisations, the physical spaces within which atrocities took place.

LUC TUYMANS: Yeah because it also has to do with the idea of the trivial and the banal within the idea of violence. I mean like Hannah Arendt also made this illusion towards Eichmann that he was so clearly normal and everyday like in a sense, and the triptych you are referring to is Recherche, the first image shows, or is based upon the image that I saw in Buchenwald which is the lampshade made out of human skin. The second is actually not referred to that directly it's just a photograph of the sick too, and the last one which has a sort of slight degrade going from orange to green is the vatrine in Auschwitz where you can see that out of human hair they have made cloth. I remember that image as a sort of canni..., cannibalistic image and therefore like a photocopied image, clearly graphic, and superimposed upon a backdrop that's sort of like denies his own death but at the same time also goes over it through the slight discoloration that imposed the idea of decay.

JOHN TUSA: You're trying to also make us accept the fact that you don't need elaborate symbols of death and disaster. Extermination is organised in offices, it's as, that's one of the things you're trying to make us accept is it?

LUC TUYMANS: When I did my first show in the States the curator at a certain given moment when I was installing my show said you Europeans do not understand the splash in the face, to which I actually responded in terms like whenever violence crops up where I come from it doesn't necessarily have a face, it's an organisation that kills by the millions, so that is a different assessment of the good, the bad or the ugly.

JOHN TUSA: Is the deliberate, the apparent weakness of your style, the studied indifference as you say, is that directly related to the question of the way that memory fades even of the most horrid things, is that where your style and the subject matter inter react?

LUC TUYMANS: It's actually the idea of being incapacitated to first of all as you said correctly also and I said before this sort of, you can elaborate on it of course and you can fictitiously enlarge it, but basically the idea of memory is being incapacitated. On the other hand there is also the element of abstraction that crops into it in the long run, because in the long run of course when iconography and its meaning fade away you are left with a very maybe similar or unsimilar visual, but just a visual, and this is the other situation, the fascination that true reality and its perception and even his repetition within perception you could come to a different perception, and that's where the idea of reconstruction of which I talked before comes into play.

JOHN TUSA: I want you, you to say something about your use of photographic images 'cos I think particularly in the Belgian Congo series, though not only that, a lot of the pieces are identical to news photo images, so what is the process between the news photo and your turning it into a painting?

LUC TUYMANS: Well the thing you are alluding to is probably the most journalistic body of work that I've made, which it had to be to a point, about the Belgian Congo, but then nevertheless there is, there is a lot of figuration that goes into one the picking of the imagery and also the way it is depicted. For example I would never, I've never actually projected an image onto a canvas, it's drawn, so it is already apprehended physically, therefore faulty in a sense that it differs from the more objective.

JOHN TUSA: Can I just get this straight, are you painting side by side even, do you have the photographic image by the side or are you working on it?

LUC TUYMANS: I have it, I have it, I have it in my hand and what I do is actually the process is that I will choose the lightest colour when I directly paint from a photograph, which is not always the case, then I would paint that first and then I would make the drawing with pencil into the wet paint, but directly from what I see on the reproduction, but as I say never projected, so that already distorts, it also makes the size of how big something is evident, and there are mistakes which I need because things should not be perfect. So that's already a physical difference in translating the imagery directly, and also I think even when I use a photograph this photograph is altered in different stages, it is re-photographed often.

JOHN TUSA: You will re-photograph it?

LUC TUYMANS: I will re-photograph it, yeah I will take photocopies of it, re-photograph it again or even translate it into a watercolour or whatever.

JOHN TUSA: And what are you doing in the course of that process, what are you seeking to do to the image?

LUC TUYMANS: I try to one analyse the image until its entirely dead, and I know every inch of it, and then also bring it to a point where it sort of in my terms ends, and that ending will be recreated in paint, because the actual deed of painting is so decisive to me, also so nervous, that my concentration span is very small which means a day, but that day is extremely intense and that timing and that precision are also extremely intense.

JOHN TUSA: You see when I first heard that you paint your paintings in, in a day I thought this is the sort of trick which an artist sets himself at some stage and says I will only paint it today because there is an existential value in doing it, but it's much more serious than that isn't it?

LUC TUYMANS: No it is just a habit. I mean painting in accordance to me is not something extraordinary, it's a habit. It's like anybody else has a habit, except that the habit is extremely precise, but because you make a trace it's, it's something that of course to a certain extent is not completely, completely graspable and also is not completely, completely controllable, because there is a part that is still uncontrollable, and that is the interesting element.

JOHN TUSA: What happens if you don't finish in the day, and I know you can sometimes work fifteen or sixteen hours?

LUC TUYMANS: Well let's say that sometimes I come back at the painting I surely do, but it is really very small details, I mean but when the painting does not appear during the day it will never appear.

JOHN TUSA: And what do you do then?

LUC TUYMANS: Then I just throw it away, restart or wait. I have made paintings like Man Drinking that I had to paint the image six times in order to get it straight.

JOHN TUSA: How did you know that it wasn't right?

LUC TUYMANS: There's something you feel, it's something you can, you have a doubt, you have a, not only a physical doubt because you have different types of intelligence. You have of course your own so called intelligence, you can be intelligent with your hands also, and you can virtually feel when it doesn't really work, and then of course that visually translates because you have that knowledge because you have made it and you can't fool yourself.

JOHN TUSA: Can you describe what the feeling is when you look at it and you know that it isn't right?

LUC TUYMANS: You feel all the flaws, you see all the mismatched arbitrary, too many, you see the sort of ballast, you know this is too, too much on the painting. It doesn't have the freshness, the strength and the precision, and you can easily see that.

JOHN TUSA: And then you chuck it away?

LUC TUYMANS: When it comes to a stage where it is unsolvable yeah I will, I will throw it away.

JOHN TUSA: Does that worry you, do you hate doing that or is it a relief?

LUC TUYMANS: It is worse in a sense that you have also spent your time and your concentration onto something that hadn't worked, but on the other hand it also makes you a bit more humble so that's good.

JOHN TUSA: Before you start painting and on the day that you know you're going to paint, how do you feel?

LUC TUYMANS: Nervous still as always, because there is always the feeling of fear that goes alongside of it, there's never tranquillity, I mean before starting a painting.

JOHN TUSA: And during the painting?

LUC TUYMANS: The first steps are although automatic they may seem when you see me do them they are of a high intensity and it goes on and it goes on, but once I'm into the process and it starts to work and the image starts to appear then also it becomes a joy.

JOHN TUSA: If somebody could see you painting, if you allowed anybody in just to observe, what would they see you doing physically?

LUC TUYMANS: Well in fact it has been recorded on film, I mean I made murals and things like that that have been sort of recorded on film. What do they see? Probably, probably see something that is extremely detached from what they're looking at, I mean something fairly incomprehensible, because it is basically a very big move and then it goes into very small moves immediately, which are virtually invisible, and then all of a sudden there is the apparition of the image.

JOHN TUSA: And how do you feel when you've finished?

LUC TUYMANS: When I've really finished and the, the thing has worked out I'm first of all ecstatic, happy, which takes about at the most a minute, then I have to say though I mean when you're younger and probably also more innocent and you have less skills, or your skills are not on the point where they become in the far end, then the satisfaction is a little bit bigger.

JOHN TUSA: As a person, and you've said that you have an aggressive nature, what does this mean for you as an artist and where does this aggression show itself?

LUC TUYMANS: Well the aggression shows itself in not really showing itself. I mean not really allowing itself to be shown. It's, it's, it's not an inhibition. It's the aggression is clearly into the trace, the paint, into the nervousness of what's happening there, into the speed of which things are made but not shown, because even the blurredness, even the un-sharpness, even the toning down of the colours with other colours is shown, you can read it, so that's a more aggressive stance towards how you make your mark, or let's say maybe more animalistic in a sense.

JOHN TUSA: And you've been described as a person, or perhaps as a painter too, as being melancholic and claustrophobic. I don't know whether those are your words, are they true?

LUC TUYMANS: Supposedly everybody should be, or could be melancholic just by contemplating imagery you already get it, so sure to a point probably. Then the other thing of the claustrophobic, there is an element that the work resides inside, it doesn't really deal that much with the wide open space, it sort of like retrieves itself to the smallness of things, but from out that smallness tries to reach out to a different type of content, but that again is the expressing of the banal and actually from without the things that could be seen as very bourgeois there is a sort of element that is virtually mistaken for what you're actually looking at.

JOHN TUSA: Yes I've always thought that phrase could go both ways, that is that banal things can be evil but that also evil is in the end banal, it is not something grand. I suppose that's the point of the phrase that it does work both ways.

LUC TUYMANS: Yeah, but what is very important is that I am not clearly dealing with the spirituality of things, because that's not a way to be spiritual. It's something I learnt from Jan Van Eyck, of which actually there is a most beautiful painting in the National Gallery which is the Arnolfinis. If you look at the painting of Van Eyck you will see such a stern realism that is so unforgiving and so unspiritual but within the framework of religion, because those days even signs was in the framework of religion. After those days, in the days of Reformation where you had Bruegel and other people the dilettante is actually born, of which I am dilettante, that's like any, any other artist I can think of, so in that sense you can only deal with reality in such a way.

JOHN TUSA: Yes I can see that if you set out to be spiritual that falls into the category of making large gestures, large claims, and you're bound to end up in bombast and presumption, and therefore the only way to actually get some sort of spiritual understanding is almost to, to back away from it, to conceal it. One of the characteristics of your work is that very often the painting itself isn't enough to understand what's going on. The title is essential and quite often something additional. The most famous of these is of course the painting of a man on skis fallen over on the snow, his face is covered over, and that's another issue, the title is the Architect, but you need to know that the architect is Hitler's architect Albert Speer. Now isn't the painting weaker because you need an explanation to understand it?

LUC TUYMANS: The thing is just that I explain those things to be complete, and of course no doubt imagery comes from somewhere as this image is derived from somewhere, and art historians and people that will dig into the work will clearly be able to find out where imagery comes from, originated from, so then they will make the links themselves. That is the building joke into the work itself. For me and actually also for the public I don't think it's really important to know completely, or for me to force that type of meaningfulness upon the public. I give the information because the information is valid and it gives you at least a chance to either get away from it or to get stuck in it, because there is a clear defined gap between what I speak about or how I explain things and what the visual is.

JOHN TUSA: But in that particular painting if we don't know that it is Albert Speer, Hitler's architect, then the painting is much less interesting and much less powerful, so we'd miss an enormous amount.

LUC TUYMANS: If you don't know what you're looking at you will see a person in the snow. You will see that at the borders of the painting there is a sort of bluishness, a sort of radiant bluish image that gives you the idea of projected image, so you will, you will know you are looking at something that has been mediated or is delivered through the media towards you. Looking at the pointed shapes of the skis you will see that it is somewhat dated, it's not a new skiing gear or whatever, and it's also reductive in its size. Looking through the blocked offness of the sort of collage nearly blocked offness of the face that it is in deterrent that you look at it, you recognise the element of failure but as an open gap, you have to fill it in. So my idea to make this painting was actually also based upon the ideas of the architect Albert Speer himself who wrote about the, the element of, it was an element to make, he didn't really build that much basically, he designed a lot...

JOHN TUSA: He gave the concept.

LUC TUYMANS: But not really a great deal survived, so you have this element of architecture and snow as the element of things that dissolve, and so in that sense the architect could still be a possibility, it would not only be, but of course it will not be Speer.

JOHN TUSA: In fact would you almost rather that we read the painting as, as clearly as that and weren't worried about the title, I think it's sometimes suggested that it's essential that we know the subtext and the title, but from the way you've just described that painting if we read it like that it's still a painting with an enormous amount of meaning.

LUC TUYMANS: No it just, just, the idea is that I give this information out because that's, as I said, to be complete, so nobody has to go look for the image where it has come from, they can through my information clearly go to it and you can make, compare, because the element is also, it's the whole idea of how things, they're not, they're not copies of the imagery, they're different things, but at least you have the chance to compare.

JOHN TUSA: You mentioned the face in that painting which is blocked over, in fact you've painted very few faces and most of those faces are either masked or blotted out or deliberately concealed by sunglasses, or they're the faces of the sick or the dead. What is this saying about the human face, that it almost carries too much meaning?

LUC TUYMANS: I'm not, I'm clearly not interested in, in, in sort of rendering of the psychology of the portrait. It's not my thing, I'm not interested in that. I'm much more interested in the symptomatic of a, or the more traumatising element within the face, which is symptomatic, something different, therefore also my interest into this diagnostic view to which I made one alteration that I changed all the eyes so that they will not come to the spectator, there will be no personal contact and no ability from the spectator to actually make even a psychological contact with the image.

JOHN TUSA: Why aren't you interested in the psychology of the human face, isn't that one of the richest things there is?

LUC TUYMANS: Well there is a lot of lying to a point because there is one painting in the show that clearly does that and that's the bearded man that is in the space with a smirk that actually looks at you with a sort of disdain and is hung near approximately of the big still life, so there, so there are some things that, but even there there is this element of trying to then go to the wax image in the Natural History Museum or something more squirky or more unidentified. I think I like that because probably that has to do especially with how you look at the world. I mean how you define faces, how you remember them and how you also play them out.

JOHN TUSA: And similarly with the human body, most of the paintings where there's anything to do with the human body consists of bits of it, detached limbs, or bodies without heads, or a man's bottom bending over in anticipation of some violent act, it's entirely, you take one look at it and we know there's going to be an act of violence don't we, the, the viewer has already done it. This is a very bleak view of the human body isn't it?

LUC TUYMANS: Well it's a bleak view of humanity altogether so, and that probably has to do with a decisive idea of not wanting to be deceived. There is this notion that I myself have a humongous distrust against imagery, so even the imagery will have its own distrust for itself, even towards me that has made it.

JOHN TUSA: And the distrust consists of, of what, because there you are creating this powerful complex imagery, but is the distrust a basic part of your own attitude to it?

LUC TUYMANS: I think so. Within the ambiguity of what is represented that distrustfulness puts itself out, and time and time again I have tried to even avoid that and it has never worked in a sense that's probably also why man is limited I suppose.

JOHN TUSA: You've been accused of practising evasion as one of your techniques, though that occurs to me that's a very double edged remark in many respects that you can be evading and I think you've implied that you are evading all sorts of things deliberately, but the charge was that you are not addressing things directly enough and that being evasive in what you say and how you say it, but is the idea of evasion at all relevant to what you do?

LUC TUYMANS: I, I don't see it as evasion I see it as a different way of making things more precise. If choice would be evasion then everything would be evasion I suppose. There are things that strike me, there are things that stay with me for a long time and then, only then are made. They're made in a reductive form and that reductive form is the form that I, I've chosen but it's also my limitation, so I don't see that as an evasion. I see that more, moreover clearly as a defined ultimate ending space, where of course the idea could arise that something is evaporating or something is crumbling or within this productiveness sort of like vanishes, but even that vanishing point is painted so that's pretty clear.

JOHN TUSA: You used the word limitation.

LUC TUYMANS: Yeah.

JOHN TUSA: What do you see is your limitation?

LUC TUYMANS: The limitation is the limitation that everybody has that you go to a point where you have to assess your limitation, that's what painting basically does. If you wouldn't do that you would paint forever, I

mean and no visual would be clarified, no visual would be shown and no visual would be finished.

JOHN TUSA: Can you imagine moving away from your current expressive range, what we'll just call the bleached look, can you imagine a time when that would not satisfy what you wanted to express?

LUC TUYMANS: I don't know may, maybe it will. I mean I think that the way the work evolves you can see clear bridges, form of bridges from the far more graphical, the more conceptual edged works like Antichambre or La Correspondence, from thereon it goes back much more to the graphic element into the imagery and becomes much more elaborate, 'til the very end where now the painting is much more painterly again than it is for example in comparison to Schwarzheider or any other paintings from those days.

JOHN TUSA: Of your latest paintings the one just called Still Life, and I think the largest painting in this particular show, there it is it's the apples, the jug, the crockery, what could be more like the quintessential still life, and yet though it's not about 9:11, it was somehow painted in the aftermath of, of 9:11. Now what exactly was the transaction in your own mind which even connected 9:11 with that painting?

LUC TUYMANS: Well first of all my wife and I we were in the States when this thing happened and, now this painting was also sort of like deliberately painted for the Documenta, the second Documenta, I was in the one of, Documenta 11 I think, and there was of course this news expectation after the Flemish, the Belgian Pavilion coming up with a personal post-colonial content, which of course I wouldn't have done because I thought that would be very disrespectful anyway, but anyway I was working on something completely different but then through the shock of this event where you have this sort of attack on our own aesthetics so to speak, that type of perfection which cannot be reproduced in a way, I came to the opposite thought and the opposite thought was to an element of restoration but one with a twist in terms that it would be the lowest category in painting which is the still life hierarchically but blown out of proportions. During the process of making it the whole still life was sort of like isolately shoved up into the imagery where it becomes like placeless, it floats. I took down, or toned down the contrast, so that it looked like a projected imagery, so in a sense it becomes a wholeness that is no longer consumable and a truly abstract or ephemeral image in its, in all its grandness, and that was not only it's, it's, it's a Western European statement but it's also a statement has to do with the element of globalism, it also had to do especially with the aftermath of, of, of 9:11, and that, that was maybe cynical or not but that was the approach that was behind, or the idea behind the still life.

JOHN TUSA: You're famous, you're praised, your paintings sell for huge sums, has this changed you?

LUC TUYMANS: Has this changed me? It, it luckily hasn't changed the way I approach or deploy or work or paint, it has changed my life, of course it has, I mean it would be stupid to deny that. It has actually overcomplicated my life more than it has solved problems.

JOHN TUSA: Why, there's so much business to do?

LUC TUYMANS: No, there are many complications that go alongside the fact that your paintings are worth a lot of money. It makes transportation costs exceedingly expensive. It reduces your platforms, because people are very anxious to what happens to the work they own, insurance...

JOHN TUSA: But that's their responsibility not yours.

LUC TUYMANS: No no but it's also the responsibility of an institution to come up with the money to even organise the transportation costs, so that's why I mean, so that's one complication that comes alongside that. On the other hand of course it gives you the possibility to live a more luxurious life, but then again I felt we had been able to assess that type of success or that type of, 'cos that's not virtually what interests me.

JOHN TUSA: And you've been able to keep the element of fame and the people saying oh I want your painting for this museum or that museum or this apartment, you've been able to keep that at a distance from what you actually do and how you work?

LUC TUYMANS: Yeah because that's part of the art world, that's what people want, that's what people assess, that's also part of me in, in sense that it's, it's clearly my ambition to become a big painter, so when you have that ambition you have to fulfil it in order to get rid of it.

JOHN TUSA: Was that always your ambition to be a big painter?

LUC TUYMANS: Yeah, yeah initially it was, it was my ambition to be a big painter, it still is in the point that if not for somebody else then at least for myself, and it started out as a sort of self-chosen isolation, which you do with painting because it's a very isolating act. You know you do it alone. You can do a collaboration but they mostly fail but I mean you can try, but mainly it's a very, it's a very loner existence in that sense.

JOHN TUSA: But do you think you have not yet become the big painter that you would like to be in your ambition?

LUC TUYMANS: Well I don't perceive it as such, because I'm very, I'm very perfectionist. I can still see mistakes in the works that exist, which I think is normal. There are also works that become after years fairly more difficult to retrace and therefore more interesting.

JOHN TUSA: So is there something that you feel that you need to do to achieve your ambition of being a great painter by your own recognition?

LUC TUYMANS: Yeah it's, it's like I said in the beginning you choose this isolation in the beginning, which is a self-chosen one. Once the work is shown of course your space is perverted, which is normal, I mean it's not something to be worried about, but of course then once you then on top of that become successful you have altered your self-chosen isolation into a public isolation, which is a different ballgame, but of course attention will flow away and time will heal all wounds and eventually you will have to retrieve yourself to yet again a different work of assessing what you are doing.

JOHN TUSA: So the self-assessment is constant?

LUC TUYMANS: Self-censorship and self-assessment is an extremely big part of the game in painting because it has all to do with the sharpness within what you and therefore I don't really think there is evolution in painting, there never was evolution in painting. Painting was always the same, it was always about this clarification within space and time which is painted time, has nothing to do with real time.

JOHN TUSA: Luc Tuymans thank you very much.

GLUECK G., 'Art is Left by Hopper to the Whitney' [6], 17 maart 1971, geraadpleegd op 12.04.07, op de The Edward Hopper Scrapbook website, op <http://americanart.si.edu/collections/exhibits/hopper/index.html>

The studio estate of the late Edward Hopper, celebrated painter of the American scene, has been received by the Whitney Museum of American Art. It comprises some 1,500 oils, water-colors, drawings and etchings.

The gift, received after lengthy legal process following the death of his widow, Josephine, in 1968 and worth more than \$1 million, is described by the Whitney as "the most important bequest of an American artist's work to a museum." Museum officials said yesterday that it recalled in its significance the large donation of Thomas Eakins's paintings to the Philadelphia Museum by his widow and a friend around 1930.

The material ranges in time from the artist's student days to his death in 1967 at the age of 84, and runs a gamut from major works to sketches of relatively minor importance....

Although the taciturn artist never mentioned to Mr. Goodrich, a close friend [and former director of the Whitney], that he would leave his work to the Whitney, museum officials were not exactly surprised by the bequest. "Our long connection with him goes back to the days when he used to sketch at the Whitney Studio Club before 1920," said Mr. Goodrich, who is preparing a critical study of Hopper's work for fall publication.

Mr. Goodrich also wrote the first monograph on the artist's work, and arranged two retrospective Hopper exhibitions at the Whitney in 1950 and 1964. A personal bequest to him, from Mrs. Hopper, a painter herself who often served as a model for her husband, is a group of four ledgers, in which the couple kept careful records of the paintings Hopper sold or exhibited.

On each ledger page, Mr. Hopper would sketch the painting, noting underneath it the dates he worked on it and the materials used. Mrs. Hopper would then add a description of the painting's contents and its colors, its sale price, less dealer's commission, and the manner of sale.

6) MASSUMI B., *Realer Than The Real. The Simulacrum According to Deleuze en Guattari*, (in: Copyright, nr. 1, 1987), [internet], s.d., geraadpleegd op 4 april 2008 op de site van The Australian National University, op http://www.anu.edu.au/HRC/first_and_last/works/realer.htm

REALER THAN REAL

The Simulacrum According to Deleuze and Guattari

Brian Massumi.

Originally published in *Copyright* no.1, 1987.

There is a seductive image of contemporary culture circulating today. Our world, Jean Baudrillard tells us, has been launched into hyperspace in a kind of postmodern apocalypse. The airless atmosphere has asphyxiated the referent, leaving us satellites in aimless orbit around an empty center. We breathe an ether of floating images that no longer bear a relation to any reality whatsoever.¹ That, according to Baudrillard, is simulation: the substitution of signs of the real for the real.² In hyperreality, signs no longer represent or refer to an external model. They stand for nothing but themselves, and refer only to other signs. They are to some extent distinguishable, in the way the phonemes of language are, by a combinatorial of minute binary distinctions.³ But postmodernism stutters. In the absence of any gravitational pull to ground them, images accelerate and tend to run together. They become interchangeable. Any term can be substituted for any other: utter indeterminacy.⁴ Faced with this homogeneous surface of syntagmatic slippage, we are left speechless. We can only gape in fascination.⁵ For the secret of the process is beyond our grasp. Meaning has imploded. There is no longer any external model, but there is an immanent one. To the syntagmatic surface of slippage there corresponds an invisible paradigmatic dimension that creates those minimally differentiated signs only in order for them to blur together in a pleasureless orgy of exchange and circulation. Hidden in the images is a kind of genetic code responsible for their generation.⁶ Meaning is out of reach and out of sight, but not because it has receded into the distance. It is because the code has been miniaturized. Objects are images, images are signs, signs are information, and information fits on a chip. Everything reduces to a molecular binarism. The generalized digitality of the computerized society.⁷ And so we gape. We cannot be said to be passive exactly, because all polarity, including the active/passive dichotomy, has disappeared. We have no earth to center us, but we ourselves function as a ground--in the electrical sense.⁸ We do not act, but neither do we merely receive. We absorb through our open eyes and mouths. We neutralize the play of energized images in the mass entropy of the silent majority. It makes for a fun read. But do we really have no other choice than being a naive realist or being a sponge? Deleuze and Guattari open a third way. Although it is never developed at length in any one place, a theory of simulation can be extracted from their work that can give us a start in analyzing our cultural condition under late capitalism without landing us back with the dinosaurs or launching us into hypercynicism. A common definition of the simulacrum is a copy of a copy whose relation to the model has become so attenuated that it can no longer properly be said to be a copy. It stands on its own as a copy without a model. Fredric Jameson cites the example of photorealism. The painting is a copy not of reality, but of a photograph, which is already a copy of the original.⁹ Deleuze, in his article "Plato and the Simulacrum," takes a similar definition as his starting point, but emphasizes its inadequacy. For beyond a certain point, the distinction is no longer one of degree. The simulacrum is less a copy twice removed than a phenomenon of a different nature altogether: it undermines the very distinction between copy and model.¹⁰ The terms copy and model bind us to the world of representation and objective (re)production. A copy, no matter how many times removed, authentic or fake, is defined by the presence or absence of internal, essential relations of resemblance to a model. The simulacrum, on the other hand, bears only an external and deceptive resemblance to a putative model. The process of its production, its inner dynamism, is entirely different from that of its supposed model; its resemblance to it is merely a surface effect, an illusion.¹¹ The production and function of a photograph has no relation to that of the object photographed; and the photorealist painting in turn envelops an essential difference. It is that masked difference, not the manifest resemblance, that produces the effect of uncanniness so often associated with the simulacrum. A copy is made in order to stand in for its model. A simulacrum has a different agenda, it enters different circuits. Pop Art is the example Deleuze uses for simulacra that have successfully broken out of the copy mold:¹² the multiplied, stylized images take on a life of their own. The thrust of the process is not to become an equivalent of the "model" but to turn against it and its world in order to open a new space for the simulacrum's own mad proliferation. The simulacrum affirms its own difference. It is not an implosion, but a differentiation; it is an index not of absolute proximity, but of galactic distances. The resemblance of the simulacrum is a means, not an end. A thing, write Deleuze and Guattari, "in order to become apparent, is forced to simulate structural states and to slip into states of forces that serve it as masks. . . . underneath the mask and by means of it, it already invests the terminal forms and the specific higher

states whose integrity it will subsequently establish."¹³ Resemblance is a beginning masking the advent of whole new vital dimension. This even applies to mimicry in nature. An insect that mimics a leaf does so not to meld with the vegetable state of its surrounding milieu, but to reenter the higher realm of predatory animal warfare on a new footing. Mimicry, according to Lacan, is camouflage.¹⁴ It constitutes a war zone. There is a power inherent in the false: the positive power of ruse, the power to gain a strategic advantage by masking one's life force.

Ridley Scott's film *Blade Runner* shows that the ultimate enemy in this war of ruse is the so-called "model" itself. The off-world replicants return to earth not to blend in with the indigenous population, but to find the secret of their built-in obsolescence so they can escape their bondage and live full lives, and on their own terms. Imitation is an indication of a life force propelling the falsifier toward the unbridled expression of its uniqueness. The dominant replicant makes a statement to the man who made his eyes that can be taken as a general formula for simulation: if only you could see what I have seen with your eyes. If they find out how to undo their pre-programmed deaths, the replicants will not remain on earth as imitation humans. They will either take over or flee back to their own vital dimension of interplanetary space to see things no human being ever has or will. Their imitation is only a way-station en route to an unmasking and the assumption of difference. As Eric Alliez and Michel Feher observe, the best weapon against the simulacrum is not to unmask it as a false copy, but to force it to be a true copy, thereby resubmitting it to representation and the mastery of the model: the corporation that built the rebellious replicants introduces a new version complete with second-hand human memories.¹⁵

I said earlier that the simulacrum cannot adequately be discussed in terms of copy and model, and now I find myself not only talking about a model again, but claiming that it is in a life and death struggle with the simulacrum. The reality of the model is a question that needs to be dealt with. Baudrillard sidesteps the question of whether simulation replaces a real that did indeed exist, or if simulation is all there has ever been.¹⁶ Deleuze and Guattari say yes to both. The alternative is a false one because simulation is a process that produces the real, or, more precisely, more real (a more-than-real) on the basis of the real. "It carries the real beyond its principle to the point where it is effectively produced."¹⁷ Every simulation takes as its point of departure a regularized world comprising apparently stable identities or territories. But these "real" entities are in fact undercover simulacra that have consented to feign being copies. A silent film by Louis Feuillade illustrates the process.

Vendémiaire takes place in the final days of World War I. The plot is simple: members of a well-to-do family from the north of France who cannot fight in the war flee to unoccupied territory in the south to contribute their efforts to the wine harvest. There they meet one of the daughters' husband-to-be and a sinister pair of German prisoners of war who have obtained identity papers by killing two Belgians and try to pass themselves off as Allies until they can get enough money to flee to Spain. The Germans' plan is to steal from the vineyard owners and pin the theft on a gypsy woman who is also working on the harvest. The plan fails when one of the Germans, about to be found out, jumps into an empty grape storage tank. He is killed by poisonous gases produced by grapes fermenting in the next tank. His corpse is found still clutching the loot, and the gypsy woman is saved. His lonely comrade later betrays himself by getting drunk and speaking in German.

The film is bracketed by grapes. The grape harvest supplies the initial motivation that sets up the situation of the plot, and the grapes themselves rather than any human hero resolve the dilemma. The film is not only bracketed by grapes, it swims in wine as its very element. Every crucial moment is expressed in terms of wine: love is expressed by the scintillating image of the faraway wife dancing in the husband's wine cup; the German menace in its highest expression is one of the escapees stomping on the grape vine; heroism is exemplified by an altruistic trooper who braves death to bring wine back to the trenches to give his comrades a taste of the homeland that will revive their will to victory; when victory does come, it is toasted to with wine, and the movie ends with a sentimental tableau of the vines and a final intertitle saying that from these vineyards a new nation will be reborn. "Simulation," Deleuze and Guattari write, "does not replace reality . . . but rather it appropriates reality in the operation of despotic overcoding, it produces reality on the new full body that replaces the earth. It expresses the appropriation and production of the real by a quasi-cause."¹⁸ The undivided, abstract flow of wine is the glorified body of the nation. It arrogates to itself the power of love, victory and rebirth. It presents itself as first and final cause. But the war was obviously not won with wine. Its causality is an illusion. But it is an effective illusion because it is reinjected into reality and sets to work: it expresses love, and thereby motivates the man to be a good husband and give sons to the nation rising; it expresses patriotism, and thereby spurs the soldiers to victory. That is why it is called a quasi-cause. It abstracts from bodies and things a transcendental plane of ideal identities: a glorious wife, a glorious family, a glorious nation. ("It carries the real beyond its principle...") Then it folds that ideal dimension back down onto bodies and things in order to force them to conform to the distribution of identities it lays out for them. ("...to the point where it is effectively produced.") It creates the entire network of resemblance and representation. Both copy and model are the products of the same fabulatory process, the final goal of which is the recreation of the earth, the creation of a new territory.

The power of the quasi-cause is essentially distributive. It separates the good bodies from the bad, in other words the bodies that agree to resemble the glorious illusion it presents them as a model from those that do not; and it polices for renegade copies operating with a different agenda. The quasi-cause enables the French patriots to

unmask the conniving Germans,¹⁹ and it shows up the gypsie for the true, hard-working Frenchwoman that she is despite her apparent otherness.

This account overcomes the polarity between the model and the copy by treating them both as second-order productions, as working parts in the same machine; but it seems to leave intact the dichotomy between the real and the imaginary--until it is realized that the bodies and things that are taken up by this fabulatory process are themselves the result of prior simulation-based distributions operating on other levels with different quasi-causes. Simulation upon simulation. Reality is nothing but a well-tempered harmony of simulation. The world is a complex circuit of interconnected simulations, in which Feuillade's own film takes its place. It was made in 1919, just after the war. Every war, especially one of those dimensions, has a powerful deterritorializing effect: the mobilization of troops and supplies, refugees from other countries, refugees to other countries, families broken, entire regions levelled... The film itself is a simulation meant to insert itself into that disjointed situation to help induce a unifying reterritorialization, to contribute to the rebirth of the nation. Vendémiaire is the first month of the Republican calendar.

So what we are left with is a distinction not primarily between the model and the copy, or the real and the imaginary, but between two modes of simulation. One, exemplified in Feuillade's film, is normative, regularizing, and reproductive. It selects only certain properties of the entities it takes up: hard work, loyalty, good parenting, etc. It creates a network of surface resemblances. They are surface resemblances because at bottom they not resemblances at all but standardized actions: what those entities do when called upon (the gypsie in this respect is as French as the French). What bodies do depends on where they land in a abstract grid of miraculated identities that are in practice only a bundle of normalized and basically reproductive functions. It is not a question of Platonic copies, but of human replicants. Every society creates a quasi-causal system of this kind. In capitalist society the ultimate quasi-cause is capital itself,²⁰ which is described by Marx as a miraculating substance that arrogates all things to itself and presents itself as first and final cause. This mode of simulation goes by the name of "reality."

The other mode of simulation is the one that turns against the entire system of resemblance and replication. It is also distributive, but the distribution it effects is not limitative. Rather than selecting only certain properties, it selects them all, it multiplies potentials: not to be human, but to be human plus. This kind of simulation is called "art." Art also recreates a territory, but a territory that is not really territorial. It is less like the earth with its gravitational grid than an interplanetary space, a deterritorialized territory providing a possibility of movement in all directions. Artists are replicants who have found the secret of their obsolescence.

In A Thousand Plateaus, Deleuze and Guattari invent a vocabulary enabling them to discuss both modes of simulation without lapsing into the terminology of representation. The key concept is double becoming. There are always at least two terms swept up in a fabulous process that transforms them both.²¹ David Cronenberg's film, The Fly, presents an instance of this, although a failed one. A scientist named Brundle accidentally splices him self with a fly as he is experimenting with a machine that can dematerialize objects and transport them instantly to any chosen location, in defiance of gravity and Newtonian physics generally. When the accident occurs, Brundle does not so much become fly, nor the fly human. Rather, certain properties or potentials of both combine in a new and monstrous amalgamation: a Brundle-Fly that can walk on walls and think and speak well enough to describe itself as the world's first "insect politician." It tries to purify itself of the fly in it by repeating the process backwards, but only succeeds in combining with the machinery itself. In limitative or negative becoming as portrayed in Vendémiaire, one of the terms is an abstract identity and the body in question must curtail its potentials in order to fit into the grid, or at least appear to. In nonlimitative or positive becoming, as in The Fly, both terms are on the same level: rather than looking perpendicularly up or down, one moves sideways toward a another position on the grid for which one was not destined, toward an animal, a machine, a person of a different sex or age or race, an insect, a plant. The fabulatory process, though as abstract as subatomic physics, is immanent to the world of the things it affects, and is as real as a quark.²² The transporting machine is on the same plane as the terms it combines. Its operating principle dips into that world's quantum level, into its pool of virtuality, to create an as yet unseen amalgamation of potentials. It produces a new body or territory from which there is no turning back. The only choice is to keep on becoming in an endless relay from one term to the next until the process either makes a breakthrough or exhausts its potential, spends its fuel, and the fabulous animal dies. Likening this to interplanetary space can be misleading: there is nothing farther from free-floating weightlessness than this. There is no such thing as total indetermination. Every body has its own propulsion, its own life force, its own set of potentials defining how far it can go. And it moves in a world filled with the obstacles thrown down by sedimentations of preexisting simulations of the "real" persuasion. There is no generalized indetermination, but there are localized points of undecidability where man meets fly. The goal is to reach into one's world's quantum level at such a point and, through the strategic mimickry of double becoming, combine as many potentials as possible. Deleuze and Guattari, of course, are not suggesting that people can or should "objectively" become insects. It is a question of extracting and combining potentials, which they define as abstract relations of movement and rest, abilities to affect and be affected: abstract yet real. The idea is to build our own transporting machine and use it to get a relay going and to keep it going, creating ever greater and more

powerful amalgamations and spreading them like a contagion until they infect every identity across the land and the point is reached where a now all-invasive positive simulation can turn back against the grid of resemblance and replication and overturn it for a new earth. Deleuze and Guattari insist on the collective nature of this process of becoming, even when it is seemingly embodied in a solitary artist. Revolutionary or "minor"²³ artists marshal all of the powers of the false their community has to offer. They create a working simulation that may then reinject itself into society like Feuillade's wine assemblage, but to very different, though perhaps equally intoxicating, effect.

Returning to *The Fly*, the former scientist's only hope for a breakthrough is to convince his former girlfriend to have a child by him and the fly. His hope, and her fear, is that he will infect the human race with Brundle-Flies, and a new race with superhuman strength will rise up to replace the old. The overman as superfly.²⁴ Reproduction, and the forging of a new ethnic identity, are aspects of this process of simulation, but they are not the goal. The goal is life, a world in which the New Brundle can live without hiding and repressing his powers. That possibility is successfully squelched by the powers that be. Brundle-Fly is deprived of an escape route. The original formula, as inscribed in the bodies of Brundle and the fly, was apparently flawed. They did the best they could do, but only reached obsolescence.

How does all of this apply to our present cultural condition? According to Deleuze, the point at which simulacrum began to unmask itself was reached in painting with the advent of Pop Art. In film, it was Italian neo-Realism and the French New Wave.²⁵ Perhaps we are now reaching that point in popular culture as a whole. Advanced capitalism, Deleuze and Guattari argue, is reaching a new transnational level that necessitates a dissolution of old identities and territorialities and the unleashing of objects, images and information having far more mobility and combinatory potential than ever before.²⁶ As always, this deterritorialization is effected only in order to make possible a reterritorialization on an even grander and more glorious land of worldwide capital reborn. But in the meantime, a breach has opened. The challenge is to assume this new world of simulation and take it one step farther, to the point of no return, to raise it to a positive simulation of the highest degree by marshaling all our powers of the false toward shattering the grid of representation once and for all.

This cannot be done by whining. The work of Baudrillard is one long lament. Both linear and dialectical causality no longer function, therefore everything is indetermination. The center of meaning is empty, therefore we are satellites in lost orbit. We can no longer act like legislator-subjects or be passive like slaves, therefore we are sponges. Images are no longer anchored by representation, therefore they float weightless in hyperspace. Words are no longer univocal, therefore signifiers slip chaotically over each other. A circuit has been created between the real and the imaginary, therefore reality has imploded into the undecidable proximity of hyperreality. All of these statements make sense only if it is assumed that the only conceivable alternative to representative order is absolute indetermination, whereas indetermination as he speaks of it is in fact only the flipside of order, as necessary to it as the fake copy is to the model, and every bit as much a part of its system. Baudrillard's framework can only be the result of a nostalgia for the old reality so intense that it has diffracted his vision of everything outside of it. He cannot clearly see that all the things he says have crumbled were simulacra all along: simulacra produced by analyzable procedures of simulation that were as real as real, or actually realer than real, because they carried the real back to its principle of production and in so doing prepared their own rebirth in a new regime of simulation. He cannot see becoming, of either variety. He cannot see that the simulacrum envelops a proliferating play of differences and galactic distances. What Deleuze and Guattari offer, particularly in *A Thousand Plateaus*, is a logic capable of grasping Baudrillard's failing world of representation as an effective illusion the demise of which opens a glimmer of possibility. Against cynicism, a thin but fabulous hope--of ourselves becoming realer than real in a monstrous contagion of our own making.

NOTES

1. Jean Baudrillard, *Simulations*, trans. Paul Foss, Paul Patton, Philip Beitchman (New York: Semiotext(e), 1983), p. 11.
2. *Ibid.*, p. 4.
3. *Ibid.*, pp. 145-46.
4. Jean Baudrillard, *In the Shadow of the Silent Majorities*, trans. Paul Foss, Paul Patton, and John Johnston (New York: Semiotext(e), 1983), p. 56.
5. *Ibid.*, pp. 35-37.
6. Baudrillard, *Simulations*, pp. 55-58, 103-115.
7. *Ibid.*, pp. 56-57, 134-35.
8. Baudrillard, *In the Shadow*, pp. 1-2.

9. Fredric Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Capitalism," New Left Review, no. 146 (July-August 1984). p. 75.
10. Gilles Deleuze, "Plato and the Simulacrum," October, no. 27 (winter 1983), pp. 52-53.
11. *Ibid.*, 48-49.
12. *Ibid.*, p. 56.
13. Gilles Deleuze and Félix Guattari, Anti-Oedipus, trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane (New York: Viking, 1977), p. 91.
14. Jacques Lacan, The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, trans. Alan Sheridan (New York: Norton, 1981), p. 99. Cited by Eric Alliez and Michel Feher, "Notes on the Sophisticated City," Zone, no. 1/2 (1986), p. 55 n.1.
15. Alliez and Feher, p. 54.
16. For example, In the Shadow of the Silent Majorities, pp. 70- 83.
17. Deleuze and Guattari, Anti-Oedipus, p. 87.
18. *Ibid.*, p. 210.
19. Parenthetically, it is no accident that there are two German escapees: the simulacrum is a multiplicity that poses a threat to identity and is travelling a line of flight that must be blocked at all costs. Here, the multiplicity is reduced to a doubling because under the Oedipal procedures of capitalism the nonidentity within identity takes the form of a splitting of the subject into a subject of enunciation and a subject of the statement: one of the Germans is obliged to remain mute. On the subject of enunciation and the subject of the statement, see Deleuze and Guattari, Anti-Oedipus, p. 265 and Mille Plateaux (Paris: Minuit, 1980), p. 162 (English translation forthcoming under the title A Thousand Plateaus, tr. Brian Massumi [University of Minnesota Press, 1987]).
20. Deleuze and Guattari, Anti-Oedipus, p. 227.
21. Deleuze and Guattari, Mille Plateaux, p. 360 and chapter 10 generally ("Devenir-intense...").
22. On the "Abstract-Real," see Mille Plateaux, pp. 177, 181-82. "Real" in this context has a different meaning from the definition given above: here, it refers to the "intensive" realm of the virtual which "subsists" in reality understood as an extensive system of actualized simulations. On the concept of virtuality, see in particular Deleuze, Le Bergonisme (Paris: P.U.F, 1968), pp. 26, 55-56, 96-105.
23. On "minor" art, see Deleuze and Guattari, Kafka: Toward a Minor Literature, trans. Dana Polan (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), pp. 16-27, and Deleuze, "Un manifeste de moins," in Carmelo Bene and Gilles Deleuze, Superpositions (Paris: Minuit, 1979), pp. 87-131.
24. The allusion to Nietzsche is not gratuitous. For Deleuze, the "power of the false" is another name for the will to power (Cinéma 2: L'Image-temps. Paris: Minuit, 1985. P. 172), and what I have been calling positive simulation is described by Deleuze and Guattari as the eternal return (Anti-Oedipus, pp. 330-31).
25. Gilles Deleuze, Cinéma 2: L'Image-temps, pp. 7-22.
26. Deleuze and Guattari, Mille Plateaux, chapter 13, "Appareil de capture."

7) HOOFD O. en J. LAMBERECHTS, 'Interview met kunstenaar Luc Tuymans', 24 oktober 2006, geraadpleegd op 12 april 2008, op de site van Gemeenteschool St.-Amands, <http://www.gemeenteschool-sint-amands.be/leerlingenhoekje.htm>

<http://www.gemeenteschool-sint-amands.be/leerlingenhoekje.htm>

Leerlingenhoekje

Hallo iedereen,

Hieronder zullen we af en toe een gedicht,stelwerkje,tekening of foto laten plaatsen door onze leerlingen.

Dinsdag 24 oktober 2006 - Antwerpen

Interview met kunstenaar Luc Tuymans door Olivier Hoofd en Johanna Lamberechts

Waarom bent u gaan schilderen? Zit het bij u in de familie of heeft u er speciaal voor gekozen?

Luc Tuymans: Schilderen zit niet in onze familie. Als elfjarige volgde ik een vakantiekamp. Op een gegeven moment werd een wedstrijd 'krijttekening maken' gehouden. Ik tekende graag en was van de 150 kinderen degene die de eerste prijs won. Op dat moment besepte ik dat tekenen iets was wat ik goed kon. Ik ben het blijven doen.

Wij stellen ons een schilder voor als iemand met een overal vol verfsplekken, in een kamer vol schilderijen en verfpotten, borstels in zijn zakken en verfspatten op zijn gezicht. Is dit bij u ook zo of hoe doet u dat?

Luc Tuymans: Voor een deel klopt dit wel. Schilderen doe ik niet hier (woning), maar in mijn atelier. Daar staan inderdaad overal potten verf, verfspatten op vloer en muren. Tijdens het schilderen gebeurt het wel dat ik vol verf hang, maar voor ik naar huis terugkeer probeer ik me wel altijd te wassen. De geur van terpentijn blijft wel lang hangen.

Maakt u eerst een schets of zit je schilderij helemaal in je hoofd?

Luc Tuymans: Het beeld van mijn schilderij zit meestal op voorhand in mijn hoofd. Toch maak ik voor ik begin te schilderen steeds een grondige voorstudie. Dit kan een schets zijn, een maquette, poppen die ik op een bepaalde manier schik, boeken die ik raadpleeg. Voor ik begin te schilderen is er dus al veel werk achter de rug.

Werkt u een schilderij in één keer af en hoe lang duurt dat dan of werkt u soms aan meerdere schilderijen tegelijk? Hoe weet je wanneer een schilderij klaar is?

Luc Tuymans: Ik heb jullie verteld dat er al een heleboel werk achter de rug is voor ik begin te schilderen. De meeste van mijn schilderijen zijn op 1 dag klaar. Ik moet toegeven dat dit wel een lange dag kan zijn die soms pas diep in de nacht eindigt.

Waar haalt u uw inspiratie?

Luc Tuymans: Mijn inspiratie komt meestal uit onze maatschappij, de wereld waar wij in leven. Met zijn leuke dingen, maar ook met zijn donkere kantjes. Ook beelden die ik jaren terug zag kunnen ineens weer voor mijn geest komen.

Zit er in uw werken een boodschap?

Luc Tuymans: Iedereen geeft een eigen betekenis aan een schilderij waar hij naar kijkt. Voor mij hebben mijn schilderijen ook een persoonlijke betekenis. Ik vind het echter niet belangrijk of mensen die bedoeling herkennen of er een totaal andere betekenis in zien.

Waar zou u het liefst hebben dat uw werken te zien zijn: in een museum, huiskamer, school, op zolder en waarom?

Luc Tuymans: Dit vind ik wel een leuke vraag. Als ik eerlijk ben dan kies ik toch voor een museum. Toen ik begon te schilderen leek het mij fijn om in een aantal musea werken te hebben hangen. Op openbare plaatsen zoals musea zijn mijn werken ook het meest toegankelijk voor het grote publiek. Iedereen kan ze zien, arm of rijk, jong of oud, ... De zolder lijkt me de minst ideale plaats.

Mijn mama werkt van 8.00 tot 17.00. Heeft u vaste werktijden of schildert u wanneer u zin heeft?

Luc Tuymans: In het begin van mijn carrière kon ik schilderen wanneer ik zin had. Tegenwoordig heb ik zoveel andere dingen aan mijn hoofd: tentoonstellingen samenstellen, contacten onderhouden met de verschillende galerijen en musea waar mijn werken hangen, lezingen geven, reizen rond de wereld, ... Hierdoor moet ik een strak agenda gebruiken en schilder ik op regelmatige uren.

Kan u ons uitleggen hoe u zo bekend bent geworden. Hoe komen uw schilderijen in een museum in Londen?

Luc Tuymans: Voor een groot stuk hangt dat af van de factor 'geluk'. Ik heb het geluk dat ik een aantal mensen had die in mij geloofden en mijn werk de moeite waard vonden. Van een eerste tentoonstelling kwam een andere, interviews volgden en de bal ging aan het rollen.

Hoeveel schilderijen heeft u al gemaakt?

Luc Tuymans: 466 om heel precies te zijn.

Welke materialen gebruikt u en wat is uw lievelingskleur?

Luc Tuymans: Ik schilder met olieverf en acryl. Een echte lievelingskleur zoals rood of blauw heb ik niet. Meestal werk ik met halfkleuren, kleuren die steeds gemengd worden met wit. Een tint die ik heel dikwijls gebruik is groen.

Doet u sport in uw vrije tijd?

Luc Tuymans: Ik doe wel andere dingen dan schilderen in mijn vrije tijd, maar geen sport. Alhoewel het me zeker geen kwaad zou doen.

Uw werken worden voor veel geld verkocht, bent u nu rijk? Waarom geven mensen zo veel geld aan uw werken?

Luc Tuymans: (grinnikt) Ik zal een diplomatisch antwoord geven. Laat ons zeggen dat ik niet rijk ben, maar bemiddeld. Je moet weten dat de sommen geld die voor mijn werken worden betaald, niet enkel voor mij zijn. De helft gaat naar de galerijhouders, een groot deel naar tentoonstellingen. Maar ik mag zeker niet klagen. Het feit dat er op dit moment gigantische bedragen betaald worden voor mijn werk heeft te maken met het feit dat een aantal mensen die vroegere werken van mij kochten die nu via veilingen verkopen. De meeste mensen kopen daar een werk als belegging, om er een paar jaar later veel winst mee te maken. Dit betekent dat ik mijn werken ook duurder moet verkopen, anders komen de mensen ze bij mij kopen om ze daarna voor veel geld weer te verkopen.

Zou u graag schilderles geven aan ons en wat zou u ons dan willen leren?

Luc Tuymans: Ik heb ooit les gegeven aan volwassenen. Het lijkt me een leuk idee om les te geven aan jullie, maar ik zou eerst met jullie naar verschillende musea gaan om zoveel mogelijk werken van verschillende schilders te gaan bekijken, hoe en wat schilderen ze. Pas daarna zouden we zelf aan de slag kunnen gaan.

Wij hebben deze werken bekeken en volgens ons vertellen ze dit verhaal... Klopt dit?

	<p>Johanna: 'een man die verdwaald is in de mist. Iemand met grote voeten'</p> <p>Olivier: 'een persoon bekeken door een bril met röntgenstralen, zodat je zijn botten ziet.'</p> <p><i>Luc Tuymans:</i> ik heb een popje genomen en dit helemaal ingewikkeld in aluminiumfolie. Daarna heb ik er een speciale lamp op laten schijnen.</p>
--	--

--	--

	<p>Johanna: Ik zie een man, met de handen vastgebonden achter zijn rug, een zak over zijn hoofd. De man heeft een dwangbuis aan en zit in een isoleercel.</p> <p><i>Luc Tuymans</i>: het beeld dat je hebt klopt wel. Dit is een van mijn oudere werken. Een periode waarin ik nogal in de knoop lag met mezelf. Eigenlijk is dit een soort van zelfportret van hoe ik me toen voelde.</p>
--	--

Vindt u het belangrijk dat kinderen bezig zijn met verschillende vormen van kunst en waarom (niet)

Luc Tuymans: Natuurlijk vind ik het belangrijk dat kinderen met kunst bezig zijn. Niet alleen mijn werk of schilderkunst in het algemeen, maar alle vormen van kunst zijn belangrijk omdat ze zoveel verhalen vertellen. Iedere kunstenaar probeert op zijn manier iets te vertellen of te uiten.

Olivier: ‘Meneer Tuymans, bedankt dat we de kans kregen om u deze vragen te stellen. Voor we aan dit project begonnen had ik nog nooit van jou gehoord. Ik vind het leuk om je in levende lijve te hebben gezien. Nog eens bedankt.

8) PULVER A., ‘Indie Reservation’ [internet] in: *The Guardian*, 31 maart 2000, geconsulteerd op 20 mei 2003, op de website van The Guardian, <http://www.guardian.co.uk/film/2000/mar/31/culture.features>

Indie reservation

Jim Jarmusch works his own patch at his own pace. Andrew Pulver gets the lowdown

- [The Guardian](#),
- Friday March 31 2000
- Article history

What goes around comes around. Back in the mid-80s, Jim Jarmusch was the last word in cinema chic, the coolest kid on the independent-movie block. Sixteen years and seven feature films later, Jarmusch stands as the last of a dying breed, defender of the purist faith. Jarmusch himself hasn't changed; his new film, *Ghost Dog: The Way of the Samurai* is packed with the genre tricks and mordant humour that have characterised all his output. But after drifting, unloved and unappreciated, in a cinematic limbo for most of the 90s, the world has started, once again, seeing things Jarmusch's way.

1. **Ghost Dog: The Way of the Samurai**
2. **Release:** 1999
3. **Country:** USA
4. **Cert (UK):** 15
5. **Runtime:** 115 mins
6. **Directors:** Jim Jarmusch
7. **Cast:** Cliff Gorman, Forest Whitaker, John Tormey
8. [More on this film](#)

His appearance only adds to the effect. Now 47, Jarmusch is practically identical to the Ohio-born, NYU-educated hipster who used his \$12,000 film school scholarship money to make his first low-budget feature, *Permanent Vacation*. His second, *Stranger Than Paradise*, cost even less. Jarmusch's trademark upswept silver hairdo is perfectly in place; keen eyes ever eager to communicate some heartfelt idea; slow voice measuring out the words. "One thing that flipped me out," he says, "when we made

Stranger, we were very conscious that it was 1982. Though it was post punk, style was still very rock'n'roll. We lived in that milieu in New York, but we wanted characters who weren't connected with that. We wanted them to look more like guys you'd see at the racetrack. And then two years later everyone started dressing like that. It's funny how things happen."

Funny, indeed. Between 1984 and 1989, Jarmusch spearheaded the independent film movement, alongside Spike Lee and Michael Moore, with a trilogy of perfectly executed, thoroughly individual films. *Stranger Than Paradise*, *Down By Law*, and *Mystery Train* all shared a three-part structure, a wistful nostalgia for American pulp culture, and a downbeat, low-key narrative style borrowed from European and Japanese models. Jarmusch - in contrast to Lee's playful promotion of African-American consciousness, and Moore's self-help political radicalism - definitely occupied the high end of 80s alternative film-making, purveyor of an unflappable existential world-weariness that heralded the rise of a new wave of American auteurism.

These days, however, Jarmusch is reluctant to dwell on past glories. "I don't look back," he says. "Especially not at my own work. I don't know why. It's not healthy for me. Looking back, in work and in life, is something I'm hesitant to do. I try not to. It's funny, though, I'm transferring all my films to digital masters, for future DVD release, and it's really excruciating for me to watch them again. *Down By Law*, or whatever. I leave really depressed."

Jarmusch began the 90s with *Night on Earth*, his most ambitious film to date, boasting a pedigree cast that included Winona Ryder and Gena Rowlands, and a tricky five-city schedule. Despite *Night on Earth*, however, Jarmusch's career stubbornly refused to take off - unlike Lee, who was gearing up to make *Malcolm X* for Columbia. "My films are hand-made in the garage," says Jarmusch, "so it takes me a little while to get them together. My friend Aki Kaurismaki calls me the world's slowest film director, after Kubrick. My rhythm is my rhythm, and - how can I say this? - I'm not ambitious, and I'm not career-orientated in that way. If I were, I'd make different kinds of films. I'm lucky and happy and want to keep making work, but I have no desire to be more prolific."

"But then I see someone like Aki, who works in the same way, or Claire Denis. They make films more often than I do. But I'm always telling them to slow down. I want them to be happy and healthy; they worry me because they get stressed out by working too much. I'm happy with my rhythm, slow as it may be. It's how I talk."

It... sure... is..., Jim... Jarmusch, however, has suffered in other ways. As *Night on Earth* ambled into cinemas worldwide, another force was gathering the momentum that was to end up eclipsing Jarmusch's gentle, cosmopolitan tale-spinning. Quentin Tarantino's early oeuvre trod the same paths as Jarmusch through cinematic self-reference, the poetry of street talk, and loose jigsaw-like structures - but also offered a souped-up pace and a massive injection of blood-letting.

Even more galling are the string of direct replays: the ghost of Elvis that appeared in *True Romance* popped up in *Mystery Train*, as does *Four Rooms'* hotel-bellboy linking device. Suddenly Jarmusch's slouching pulp fictions stopped seeming half as exciting when Tarantino's thrill-rides hit the screen.

"Quentin," mumbles Jarmusch, with characteristic generosity. "I like his films. But look, in the 70s I was into Jim Thompson and Charles Willeford and all that, and we used to argue with academics about it. No one was interested. You can't tell us that Jim Thompson is less important than Dante; you can't tell us that Gustav Mahler's music is more important than the Ramones. Now I find myself in the same argument, but on the other side, don't tell us Jim Thompson's more important than Dante, like don't buy into that hierarchical bullshit. We're arguing about the same things, but the polarity's reversed."

The mid-90s were Jarmusch's lowest ebb, a seemingly redundant film-maker tossed aside by fickle fashion. He kept himself busy appearing in friends' pet projects - a documentary on Sam Fuller's unfinished film *Tigrero*, a cameo in Wayne Wang's impro-happening *Blue in the Face* - and adding to *Cigarettes and Coffee*, his personal short film cycle. Then he embarked on *Dead Man*, a long mulled-over western - which resulted in a dangerous clash with Miramax chairman Harvey Weinstein.

Jarmusch protests his misfortune in an amiable, level-headed manner. "I felt that Miramax did not keep their word to me. I'm not bitter, and I did not expect *Dead Man* to be a commercial success. But I wanted it handled in a classy way. And it was handled, as one critic put it, with tongs by Miramax. I don't want to go into the whole thing, but Harvey Weinstein and I had problems with each other about him keeping his word to me. Because he bought a finished film; and then wanted me to change it. This was insulting to me and, ultimately, I felt punished - because I didn't do what he wanted, he didn't distribute the film in a classy way. But that's all business: I don't hate Harvey Weinstein. I just approach the world with a different code than he does."

If this sounds a little samurai, then it will be no surprise to learn that Jarmusch's longtime affection for Japanese culture in general, and cinema in particular, underpins *Ghost Dog*. Though it mixes in elements from hip hop movies and the mafia genre, *Ghost Dog's* central conceit is that Forest Whitaker - another Jarmusch pal - is a ghetto assassin who loves to read from the *Hagakure*, the 18th century collection of meditations on Bushido (the "code of the warrior").

Jarmusch's Japanese orientation stretches way back: at the outset of his career, he was plugging his interest in classical masters like Kurosawa and Ozu; *Mystery Train* gave Japanese star Masatoshi Nagase his first break in

movies; and the same film saw the commencement of Jarmusch's financial relationship with JVC Entertainment, (which also injected funds into Night on Earth and Ghost Dog).

Moreover, Jarmusch has attached a list of "personal thanks" to Ghost Dog's end credits. Along with Jean-Pierre Melville (Le Samourai), Mary Shelley, the Wu Tang Clan and Miguel de Cervantes are Akira Kurosawa and, most intriguingly, Seijun Suzuki, Japan's maverick master gangster-movie director.

"I got to meet him a few weeks ago, in Tokyo," says Jarmusch, getting almost excited as he recalls an encounter with one of his idols. "Spent a whole evening talking to him. He's amazing, almost like a Japanese Sam Fuller; not the same aesthetic, but old school. At first he was very nice and polite about Ghost Dog; then he had a few drinks, and I asked him, tell me what you don't like, and he did. It was great; it was so interesting. He said, I like the atmosphere very much, it takes him too long to go and kill everyone. I would get him there, kill 'em all, I don't have time for all this. They want the tension of a more classical story. And then he had a long thing about people dying in the street. This is a bad place to die - where you die is as important as when and how you die. So I said, in American ghetto culture the street is not negative. He wants to make a new film too. I'm trying to get JVC to help him."

Here, you sense, is the answer to the riddle as to how Jarmusch has made it through the bad times - he likes people, and people like him. No other film-maker appears so dedicated to the art of simply hanging out, of making friends wherever he goes. Equally at ease with Hollywood veterans like Fuller ("I wish Sam was still alive," he says sadly), as music industry players like Wu Tang's RZA (who provided all of Ghost Dog's original soundtrack), Jarmusch has always surrounded himself with friends who double as collaborators, and vice versa. Roberto Benigni, Kaurismaki, Wim Wenders, Beatrice Dalle, Neil Young... these are just a few of the names in Jarmusch's gilt-edged Rolodex, a web of acquaintance that spans the globe.

His breakthrough movie, Stranger Than Paradise, culled its stars (John Lurie, Richard Edson) from Jarmusch's dabblings in New York's late-70s art-rock scene; Ghost Dog, his latest, is merely continuing the trend. Despite the fact that Jarmusch's work instantaneously became the pet subject of graduate theses, he's as keen as ever to point up the collaborative nature of his film-making.

"To me, the auteur thing is a lot of bullshit, because you collaborate on a film in every way, with everyone - even with whoever's stopping traffic. But I'm contradictory, because I'm a control freak to the point that I want to know every prop, every ashtray, every colour, everything that's in the set. But at the same time I'm collaborating with other people, who are helping me find those things. I would like to work in a more free way, but I don't have that luxury because I don't have that kind of budget."

If nothing else, Jarmusch's long run demonstrates that you get what you give, that the love you take is equal to the love you make, that - indeed - what goes around comes around. And it's just as well he's content with his lot. "I don't want to be mainstream," he says. "I like being in the margins. I'm happy where I exist. The things that inspire me I find in the margins. I'm not consciously trying to be marginal, it's just where I end up and where I live. There's a gift in there for me and I'm happy to have that gift."

• Ghost Dog: The Way of the Samurai opens on April 28.

9) N.N., 'Governor General Announces New Appointments to the Order of Canada', 8 februari 2008, geraadpleegd op 05.05.08 op de website van Governor General of Canada, op: <http://www.gg.ca/media/doc.asp?lang=e&DocID=5252>

Governor General Announces New Appointments to the Order of Canada December 28, 2007

OTTAWA — Her Excellency the Right Honourable Michaëlle Jean, Governor General of Canada, announced today 61 new appointments to the Order of Canada. The new appointees include three Companions (C.C.), 18 Officers (O.C.), and 40 Members (C.M.). These appointments have been in effect since October 25, 2007.

Recipients will be invited to accept their insignia at a ceremony to be held at a later date.

Awarded for the first time in 1967, during Canada's Centennial Year, the Order of Canada launched the creation of our country's own system of honours.

On the recommendation of the Advisory Council of the Order of Canada, the Governor General is pleased to announce the following appointments:

COMPANIONS

The Honourable Louise Arbour , C.C.	Geneva, Switzerland and Montreal, Que.	Law
Michael Snow , C.C.	Toronto, Ont.	Arts/Visual
(This is a promotion within the Order)		
Margaret E. Southern , C.C., L.V.O., A.E.O.	Calgary, Alta.	Sports
(This is a promotion within the Order)		

OFFICERS

Marie Chouinard , O.C.	Montreal, Que.	Arts/Stage/Dance
David A. Dodge , O.C.	Ottawa, Ont.	Public Service
Richard L. (Rick) George , O.C.	Calgary, Alta.	Industry/Commerce/Business
Deborah Grey , O.C.	Edmonton, Alta.	Public Service
Clara Hughes , O.C., O.M.	Calgary, Alta. and Winnipeg, Man.	Sports
Douglas Gordon (D.G.) Jones , O.C.	North Hatley, Que.	Arts/Writing
The Honourable E. Leo Kolber , O.C.	Montreal, Que.	Industry/Commerce/Business
Donat Lacroix , O.C.	Caraquet, N.B.	Arts/Music
Jean Lemire , O.C.	Montreal, Que.	Science
Joanne MacDonald , O.C., O.N.L.	St. John's, N.L.	Social Service
Grant Munro , O.C.	Westmount, Que.	Arts/Films
Stephen (Steve) Nash , O.C., O.B.C.	Phoenix, Arizona, U.S.A. and Victoria, B.C.	Sports
Alex Neve , O.C.	Ottawa, Ont.	Social Service
Adrienne Pieczonka , O.C.	Toronto, Ont.	Arts/Music
Richard Puddephatt , O.C.	London, Ont.	Science
Muriel Smith , O.C.	Winnipeg, Man.	Social Service
Steven Staryk , O.C.	Scottsdale, Arizona, U.S.A. and Toronto, Ont.	Arts/Music
Lawrence M. (Larry) Tanenbaum , O.C.	Toronto, Ont.	Philanthropy
Jeff Wall , O.C.	Vancouver, B.C.	Arts/Visual

MEMBERS

Garry W. Anderson , C.M.	Cranbrook, B.C.	Heritage
Tony Aspler , C.M.	Toronto, Ont.	Communications
Peter Aucoin , C.M.	Halifax, N.S.	Education
Larry Audlaluk , C.M.	Grise Fiord, Nun.	Voluntary Service
John Barron , C.M.	Komoka, Ont.	Arts/Music
Margaret Becklake , C.M.	Montreal, Que.	Health Care
Carol Gay Bell , C.M.	Regina, Sask.	Arts/Stage
Hélène-Andrée Bizier , C.M.	Montreal, Que.	Heritage
Thea Borlase , C.M.	Moncton, N.B.	Voluntary Service
Peter G. Buckland , C.M.	North Vancouver, B.C.	Engineering
Michael Clague , C.M.	Vancouver, B.C.	Social Service
Armand de Mestral , C.M.	Montreal, Que.	Law
Marcien Ferland , C.M.	La Salle, Man.	Arts/Music
Mallory Gilbert , C.M.	Toronto, Ont.	Arts/Stage
Frieda Granot , C.M.	Vancouver, B.C.	Education
Walter Gretzky , C.M., O.Ont.	Brantford, Ont.	Voluntary Service
Valerie Hussey , C.M.	Toronto, Ont.	Communications
John E. (Jack) Irving , C.M.	Saint John, N.B.	Industry/Commerce/Business
Antoine Landry , C.M.	Caraquet, N.B.	Heritage
The Honourable Patrick LeSage , C.M.	Toronto, Ont.	Law
Karen Letofsky , C.M.	Toronto, Ont.	Social Service
The Honourable René J. Marin , C.M., O.M.M., O.Ont., C.D.	Ottawa, Ont.	Public Service
Dick North , C.M.	Dawson City, Y.T.	Heritage
Patricia O'Connor , C.M.	Yellowknife, N.W.T.	Health Care
Irene Pfeiffer , C.M.	Okotoks, Alta.	Voluntary Service
Kenneth Poyser , C.M.	Edmonton, Alta.	Voluntary Service
Derek A. Price , C.M.	Westmount, Que.	Philanthropy
Bruce Pullan , C.M.	Delta, B.C.	Arts/Music
Ray V. Rajotte , C.M., A.O.E., M.S.M.	Edmonton, Alta.	Health Care
Joseph Schatzker , C.M.	Toronto, Ont.	Health Care
Michael D. (Mike) Scott , C.M.	Sooke, B.C.	Industry/Commerce/Business
Yoshio Senda , C.M.	Lethbridge, Alta.	Voluntary Service
Paul Shaffer , C.M.	Bedford, NY, U.S.A. and Thunder Bay, Ont.	Arts/Music

Douglas A. Smith , C.M.	Gore Bay, Ont.	Industry/Commerce/Business
Reverend Sister Margaret Smith , C.M.	North Bay, Ont.	Health Care
Jeffrey Spalding , C.M.	Calgary, Alta. and Jeddore, N.S.	Arts/Visual
T. Kenneth Thorlakson , C.M.	Winnipeg, Man.	Voluntary Service
Reverend Sister Margaret Vickers , C.M.	Vancouver, B.C. and St. John, N.B.	Health Care
Anne H. Wieler , C.M.	Ottawa, Ont.	Health Care
Richard B. Wright , C.M.	St. Catharines, Ont.	Arts/Writing

-30-

Media information

Isabelle Serrurier
Rideau Hall Press Office
613-998-7280
www.gg.ca
www.citizenvoices.gg.ca

ANNEX A – CITATIONS

The Honourable Louise **Arbour**, C.C.
Geneva, Switzerland and Ottawa, Ontario
Companion of the Order of Canada

For her contributions to the Canadian justice system and for her dedication to the advancement of human rights throughout the world.

Michael **Snow**, C.C.
Toronto, Ontario

Companion of the Order of Canada

For his contributions to international visual arts as one of Canada's greatest multidisciplinary contemporary artists.

This is a promotion within the Order.

Margaret **Southern**, C.C., L.V.O., A.O.E.
Calgary, Alberta

Companion of the Order of Canada

For her continued leadership and service as a volunteer and philanthropist, notably in the areas of professional and amateur sport.

This is a promotion within the Order.

Marie **Chouinard**, O.C.
Montreal, Quebec

Officer of the Order of Canada

For her contributions to modern dance as an internationally renowned dancer and choreographer.

David A. **Dodge**, O.C.
Ottawa, Ontario

Officer of the Order of Canada

For his contributions to public service, notably for his leadership in Canadian monetary policy.

Richard (Rick) L., **George**, O.C.
Calgary, Alberta

Officer of the Order of Canada

For his leadership in the development of Canada's natural resources sector, for his efforts to provide economic opportunities to Aboriginal communities, and for his commitment to sustainable development.

Deborah **Grey**, O.C.
Edmonton, Alberta

Officer of the Order of Canada

For her distinguished record of public service and for her advocacy on behalf of youth and education, as a foster parent, teacher, parliamentarian and public speaker.

Clara **Hughes**, O.C., O.M.
Glen Sutton, Quebec and Winnipeg, Manitoba
Officer of the Order of Canada

For her achievements in sport, notably as Canada's only athlete to win medals at both the summer and winter Olympic Games, and for her contributions as an engaged and influential humanitarian.

Douglas Gordon (D.G.) **Jones**, O.C.

North Hatley, Quebec

Officer of the Order of Canada

For his contributions to Canadian literature as an influential poet, mentor, editor and translator.

The Honourable E. Leo **Kolber**, O.C.

Westmount, Quebec

Officer of the Order of Canada

For his wide-ranging contributions to Canadian society as a businessman, philanthropist and volunteer.

Donat **Lacroix**, O.C.

Caraquet, New Brunswick

Officer of the Order of Canada

For his contributions to the promotion of Acadian culture and traditions, through his songs and poetry.

Jean **Lemire**, O.C.

Drummondville, Quebec

Officer of the Order of Canada

For his contributions, as a filmmaker and biologist, to raising public awareness of key environmental issues, notably the vulnerability of marine and polar ecosystems.

Joanne **MacDonald**, O.C., O.N.L.

St. John's, Newfoundland and Labrador

Officer of the Order of Canada

For her contributions as an elite wheelchair athlete, and for her efforts as a social activist committed to improving accessibility for disabled persons and to making Canada more inclusive.

Grant **Munro**, O.C.

Westmount, Quebec

Officer of the Order of Canada

For his innovative contributions in the fields of animation and filmmaking throughout his 45-year career with the National Film Board of Canada.

Stephen (Steve) **Nash**, O.C., O.B.C.

Phoenix, Arizona, U.S.A. and Victoria, British Columbia

Officer of the Order of Canada

For his charitable and humanitarian work, notably as the founder of the Steve Nash Foundation, as well as for his outstanding career as a professional basketball player.

Alex **Neve**, O.C.

Ottawa, Ontario

Officer of the Order of Canada

For his leadership in the field of human rights at the national and international levels, notably through Amnesty International Canada.

Adrienne **Pieczonka**, O.C.

Toronto, Ontario

Officer of the Order of Canada

For her contributions as one of the top opera singers of her generation and as an artistic ambassador for Canada.

Richard J. **Puddephatt**, O.C.

London, Ontario

Officer of the Order of Canada

For his contributions to the advancement of organometallic chemistry, as well as for his inspirational leadership of generations of researchers.

Muriel **Smith**, O.C.

Winnipeg, Manitoba

Officer of the Order of Canada

For her efforts in promoting social justice in Canada and around the world, notably as a leader and as a long-time volunteer with local, national and international organizations.

Steven **Staryk**, O.C.

Scottsdale, Arizona, U.S.A. and Toronto, Ontario

Officer of the Order of Canada

For his contributions as a musician, concertmaster and teacher, and as one of Canada's most-recorded violinists.

Lawrence M. (Larry) **Tanenbaum**, O.C.

Toronto, Ontario

Officer of the Order of Canada

For his contributions as a businessman, volunteer and philanthropist, notably in the field of medical research in Canada.

Jeff Wall, O.C.
Vancouver, British Columbia
Officer of the Order of Canada

For his contributions as an influential art photographer whose work has been exhibited around the world, and for his mentorship of a generation of young artists.

Garry W. Anderson, C.M.
Cranbrook, British Columbia
Member of the Order of Canada

For his contributions to heritage conservation, notably as the driving force behind the creation of the Canadian Museum of Rail Travel and the Cranbrook Archives, Museum and Landmark Foundation.

Tony Aspler, C.M.
Toronto, Ontario
Member of the Order of Canada

For his contributions as a leading authority on Canadian wines who has been key to the development of the Canadian wine industry.

Peter Aucoin, C.M.
Halifax, Nova Scotia
Member of the Order of Canada

For his contributions as a leading political scientist and advisor to government bodies, specializing in the areas of public administration and political governance.

Larry Audlaluk, C.M.
Grise Fiord, Nunavut
Member of the Order of Canada

For his contributions as a leader and ambassador for Grise Fiord, the world's northernmost civilian community.

John Barron, C.M.
Komoka, Ontario
Member of the Order of Canada

For his contributions to music education and choral development for young people in Canada.

Margaret Becklake, C.M.
Montreal, Quebec
Member of the Order of Canada

For her pioneering work in respiratory medicine and epidemiology, and for her research on the occupational and environmental determinants of lung diseases.

Carol Gay Bell, C.M.
Regina, Saskatchewan
Member of the Order of Canada

For her contributions as an artistic director who has promoted and developed young actors, singers and dancers in Saskatchewan.

Hélène-Andrée Bizier, C.M.
Montreal, Quebec
Member of the Order of Canada

For her contributions to promoting Quebec's history and culture through her books and multimedia products.

Thea Borlase, C.M.
Moncton, New Brunswick
Member of the Order of Canada

For her contributions to culture in New Brunswick, particularly for her role in developing artists from the province's two cultural and linguistic communities.

Peter G. Buckland, C.M.
North Vancouver, British Columbia
Member of the Order of Canada

For his contributions as a pre-eminent civil engineer, notably in the field of bridge design, construction and rehabilitation.

Michael Clague, C.M.
Vancouver, British Columbia
Member of the Order of Canada

For his contributions and commitment to social planning and action, particularly in Vancouver's Downtown Eastside.

Armand **de Mestral**, C.M.

Montreal, Quebec

Member of the Order of Canada

For his contributions to teaching and to the development of Canadian constitutional law and international economic law.

Marcien **Ferland**, C.M.

La Salle, Manitoba

Member of the Order of Canada

For his contributions to the preservation and promotion of the Franco-Manitoban and Métis cultures, as choir director, composer and founder of the *Chorale des Intrépides*.

Mallory **Gilbert**, C.M.

Toronto, Ontario

Member of the Order of Canada

For her contributions to the success of Toronto's Tarragon Theatre, and for helping foster a vibrant national theatre scene.

Frieda **Granot**, C.M.

Vancouver, British Columbia

Member of the Order of Canada

For her contributions as a leader, role model and catalyst for change in the areas of university administration and graduate studies.

Walter **Gretzky**, C.M., O.Ont.

Brantford, Ontario

Member of the Order of Canada

For his contributions to minor hockey in Canada, and for his dedication to helping a myriad of local, provincial and national charities.

Valerie **Hussey**, C.M.

Toronto, Ontario

Member of the Order of Canada

For her contributions to the development of Canadian children's fiction and non-fiction as head of a major children's publishing house, and for her work as a dedicated volunteer with industry and non-profit organizations.

John E. (Jack) **Irving**, C.M.

Saint John, New Brunswick

Member of the Order of Canada

For his contributions throughout the Atlantic region to economic development and to philanthropic support of education and the arts.

Antoine **Landry**, C.M.

Caraquet, New Brunswick

Member of the Order of Canada

For his contributions to the development of New Brunswick's Acadian communities, and for his leading role in the development of the *Village Historique Acadien*.

The Honourable Patrick J. **LeSage**, C.M.

Toronto, Ontario

Member of the Order of Canada

For his contributions to the Ontario judiciary, notably as Chief Justice of the Superior Court of Ontario, and for his ongoing dedication to public service.

Karen **Letofsky**, C.M.

Toronto, Ontario

Member of the Order of Canada

For her professional and voluntary contributions to suicide prevention in Canada, including the development of community-based assistance programs for people at risk or in distress.

The Honourable René J. **Marin**, C.M., O.M.M., O.Ont., C.D.

Ottawa, Ontario

Member of the Order of Canada

For his contributions to the promotion and development of the Franco-Ontarian community, and to the increased use of French in the administration of the Ontario justice system.

Richard P. (Dick) **North**, C.M.

Dawson City, Yukon

Member of the Order of Canada

For his ongoing commitment to the preservation and promotion of the history of the Yukon territory, as an author, journalist and historian.

Patricia O'Connor, C.M.
Yellowknife, Northwest Territories
Member of the Order of Canada

For her contributions to the field of paramedic care in the North, as the founder, owner and operator of a medical air evacuation service in the Northwest Territories and Nunavut.

Irene E. Pfeiffer, C.M.
Okotoks, Alberta
Member of the Order of Canada

For her contributions as a dedicated volunteer who has shared her knowledge and leadership abilities with many regional and national organizations.

Kenneth Poyser, C.M.
Edmonton, Alberta
Member of the Order of Canada

For his lifelong dedication to improving the lives of those living with hemophilia in Canada and abroad.

Derek A. Price, C.M.
Westmount, Quebec
Member of the Order of Canada

For his contributions in the area of philanthropy, notably as the former chief executive officer of one of Canada's largest philanthropic organizations.

Bruce Pullan, C.M.
Delta, British Columbia
Member of the Order of Canada

For his contributions to the development of singers of all ages, as a professor of music and as a founder and director of numerous choirs.

Ray V. Rajotte, C.M., A.O.E., M.S.M.
Edmonton, Alberta
Member of the Order of Canada

For his contributions and leadership in diabetes research, notably to islet transplantation, and for his mentorship of generations of medical researchers.

Joseph Schatzker, C.M.
Toronto, Ontario
Member of the Order of Canada

For his contributions to orthopaedic surgery, particularly for introducing surgical procedures for the internal fixation of fractures to North American surgeons.

Michael D. Scott, C.M.
Sooke, British Columbia
Member of the Order of Canada

For his contributions as a business leader in the logistics industry, and for his dedicated service to and support of the Scouting movement in Canada.

Yoshio Senda, C.M.
Lethbridge, Alberta
Member of the Order of Canada

For his contributions to the development and expansion of judo in Canada, as a coach, mentor and role model for more than five decades.

Paul Shaffer, C.M.
Bedford, New York, U.S.A. and Thunder Bay, Ontario
Member of the Order of Canada

For his contributions as an internationally renowned musician who has also shared his time and talents with educational, health care and arts groups, notably as a supporter of Epilepsy Canada, the Kiwanis Music Festivals of Canada and Lakehead University.

Douglas A. Smith, C.M.
Gore Bay, Ontario
Member of the Order of Canada

For his contributions as a business leader, philanthropist and champion of economic and community development in northern Ontario.

Sister Margaret Smith, C.M.
North Bay, Ontario
Member of the Order of Canada

For her contributions as a health care executive and as an innovator who brought new programs to northern Ontario that greatly improved the delivery of health care and social services in that region.

Jeffrey Spalding, C.M.

Calgary, Alberta and Jeddore, Nova Scotia

Member of the Order of Canada

For his contributions as a champion of Canadian artists, notably as a curator who has developed popular exhibitions that have attracted new audiences to Canadian art galleries.

T. Kenneth Thorlakson, C.M.

Winnipeg, Manitoba

Member of the Order of Canada

For his contributions as a volunteer and fundraiser dedicated to the preservation and promotion of Icelandic heritage and culture in Manitoba.

Sister Margaret Vickers, C.M.

Vancouver, British Columbia and Saint John, New Brunswick

Member of the Order of Canada

For her contributions to improving health care for Canadians, notably in New Brunswick, where she introduced innovative hospital services that benefited patients and their families.

Anne Wieler, C.M.

Ottawa, Ontario

Member of the Order of Canada

For her contributions as a nurse, educator and administrator who worked tirelessly to improve health care in Canada's North and throughout the world.

Richard B. Wright, C.M.

St. Catharines, Ontario

Member of the Order of Canada

For his contributions as a writer of modern fiction, whose many novels, including the award-winning *Clara Callan*, have enriched Canadian literature.

ANNEX B – ORDER OF CANADA BACKGROUNDER

The Order of Canada was established in 1967 to recognize outstanding achievement and service in various fields of human endeavour. It is our country's highest honour for lifetime achievement.

Three different levels of membership—Companion, Officer and Member—honour people whose accomplishments vary in degree and scope.

Appointments are made on the recommendation of an advisory council, chaired by the Chief Justice of Canada.

The Governor General is the Chancellor and Principal Companion of the Order.

Membership in the Advisory Council reflects the diversity and excellence in Canadian society. Certain Advisory Council members are appointed by virtue of their office; others are appointed to the Council for a fixed term to achieve a balanced representation of the various regions of the country. The current members of the Council are:

- The Right Honourable Beverley McLachlin, P.C., Chief Justice of Canada (Chair)
- Dr. Patricia A. Baird, O.C., O.B.C.
- Dr. Patricia A. Demers, President, RSC: The Academies of Arts, Humanities and Sciences of Canada
- Mr. Tom Jackson, O.C.
- Ms. Karen Kain, C.C., Chair, Canada Council for the Arts
- Ms. Judith A. LaRocque, C.V.O., Deputy Minister, Canadian Heritage
- Dr. Daurene E. Lewis, C.M.
- Mr. Kevin Lynch, Clerk of the Privy Council and Secretary to the Cabinet
- Mr. L. Jacques Ménard, O.C.
- Mr. J.E. Newall, O.C.
- Ms. Bonnie M. Patterson, Chair, Association of Universities and Colleges of Canada

Any group or individual is welcome to nominate deserving individuals as candidates for appointment.

Any Canadian may be nominated for the Order of Canada. The only exceptions are federal and provincial politicians and judges, who may not be appointed while holding office.

Non-Canadians may be considered for honorary appointments.

