

lijk, want stagnerend, omdat ze de levende impuls van het individu of het volk mist. Maar dat belet hem niet, wat zich als nieuw aandient ongenadig te ontmaskeren. Er ontstaat een scherpe confrontatie tussen een soort verlangen naar de nieuwe architectuur met haar onopzettelijke en ongewilde schoonheid, en haar in de meeste gevallen erg gebrekkige realisatie.

In zijn kritiek zowel op Le Corbusier als op de Russische constructivisten en eveneens op de Amerikaanse wolkenkrabber, laat Van Doesburg zich kennen als een realist die de bouwkunst in dienst wil stellen van het concrete, eigentijdse wonen. Hoezeer hij ook herhaalt dat architectuur ook beeldend is, ze kan dit pas zijn als ze „geleidelijk uit functie, materiaal en technisch-constructieve middelen groeit”. In de opzettelijkheid van de avant-garde zit evenveel romantiek als in een provincialistische heimatstijl. Van Doesburg haalt het voorbeeld aan van de „paquebot-stijl” van Le Corbusier: „Volkomen op de spits gedreven is deze bootarchitectuur in het woonhuis Cook te Boulogne, terwijl het toppunt van het snobisme hierin bestaat, dat de architect de bewoner dwingt, zomer en winter, in wit marine-uniform rond te waren”.

Van Doesburg droomt van een evidente, vanzelfsprekende, universele architectuur, uit noodzaak ontstaan, ver van elke toevalligheid, ver van elke esthetische zorg. Hoezeer ook op elkaar betrokken, kunst en architectuur zijn wezenlijk verschillend. Architectuur kan niet op het „optische effect” uit zijn. Tegen niets fulmineert Van Doesburg zozeer als tegen een „veresthetisering” van de architectuur. Een woning is geen kunstwerk en een stad geen openluchtmuseum. Het loont in elk geval de moeite op deze teksten verder in te gaan. Ze bieden een bijzonder levendig en stimulerend beeld van de avant-garde in de jaren twintig. Het meest opvallende kenmerk ervan is dat de

tegenstrijdige opvattingen en voorkeuren, van de verdediging van de individuele vrijheid tot het voorstel van een „beeldingsdictatuur”, niet verwijzen naar een slordig of grillig denken (hoewel dat er ook in zit), maar naar een bijzonder indringende en luciede toetsing van een onmogelijk ideaal.

Geert Bekaert

THEO VAN DOESBURG, *De Stijl en de Europese Architectuur. De architectuuropstellen in Het Bouwbedrijf 1924-1931*, met een voorwoord van C. Boekraad, SUN, Nijmegen, 1986, 285 p.

Joseph Willaert

Na vele omzwervingen woont Joseph Willaert (1936) nu opnieuw in Oostende, in een ruim, wit huis. Hij kent deze stad; vanuit het dorp Leke in West-Vlaanderen kwam hij daar in 1950 als knaap - vierde van zes kinderen, vader timmerman - al terecht. In deze kuststad ging hij naar het college en was hij werknemer bij een vakbond, boekhouder in een meubelzaak, agent bij de zeevaartpolitie, en suppoost in het museum. Hij was pas vijftien toen hij al schilderde. Later ging hij zijn schilderijen ook tentoonstellen, maar hij was een nummer in de rij en bleef als artiest vrij onbekend.

In 1966 komt daar wijziging in. Vanaf dit overgangsjaar begint immers een nieuwe stijl door te breken, die hij niet meer zal verlaten. Hierdoor zal hij bekendheid krijgen. Deze nieuwe stijl, die men zowel nieuw-realistisch als naïef zou kunnen noemen en die in België en elders in die jaren werd gedragen en gekenmerkt door de volledige, ook officiële herwaardering van de figuratie, vond in Willaert een overtuigde aanhanger en verdediger.

De twee schilderijen *Vijftien* en *Ben je daar?* uit 1966 laten zien wat Willaert bedoelde. Hij schilderde toen al dagelijkse, gewone dingen: een ladder, een uurwerk, een wiel, een raam en ook in dit jaar kwamen daar al cijfers en teksten bij. Hij schilderde deze dingen in de meest



Joseph Willaert, „Denker”, 1978.

lapidaire, rudimentaire vormgeving, zonder enige andere bekommernis. Voor hem bestaat trouwens alleen de zuivere figuratie. Hij heeft daar genoeg aan, hij vult daar zijn kunst en zijn leven mee. Hij ging daar ook tot op heden mee door, weliswaar in diverse licht wisselende periodes, maar aan zijn wijze van schilderen is in die twintig jaar maar weinig veranderd: zo plat mogelijk, zonder perspectief, zonder schaduw en steeds in felle, volle kleuren, fris, aantrekkelijk om te zien en toegankelijk door zijn eenvoud.

Willaert heeft in deze nieuwe stijl totnogtoe ongeveer vierhonderd schilderijen gemaakt, waarvan zo'n honderdtwintig met voorwerpen in of aan of bij het werk. Dit was een eerste wending die overtuigend opviel: hij zette een echte riek of schop tegen een

geschilderde staldeur (1968); hij liet aan een geschilderd raam een echte Belgische vlag wapperen (1968); voor een geschilderde cafégevel bouwde hij een echt terrasje, waarop een echte tafel en twee echte klapstoeltjes (1970); aan een prikkeldraad rastering voor een eenvoudig landschap hangen echte dotjes schaapswol (1972); hij schilderde een raam, waarvoor (waarin) een echt rolluik half neergelaten hangt (1970). Wat heeft hij met deze combinatie van schilderij en object bedoeld? Een stuk zeer eenvoudige realiteit, die bij de fictie van de schilderkunst werd gevoegd. Niet om het de beschouwer gemakkelijker te maken, want Willaerts kunst is open als een boek, niet om hem af te leiden of in het ootje te nemen, wel om treffend het voorbijgaan van de mens te illustre-

ren. Als daar een Belgische vlag hangt, een rolluik werd neergelaten, een riek staat, dan gebeurde dit immers altijd via een menselijke ingreep, net zoals een klein kastje met vijf laden, waarvan één laatje half geopend staat. Het zijn allemaal kleine impulsen van de kunstenaar, maar ze hebben voor hem hun volle betekenis en voor de beschouwer zijn het minieme, intieme, onschuldige maar wel doordachte herkenningpunten die ontnuchteren, soms onthutsen. Willaert wil de mensen kennelijk met hun neus op een realiteit drukken die niet per se mooi is, zelfs niet artistiek, maar gewoon, banaal, vaak ook door de tijd achterhaald. Hierin zit bovendien een zekere nostalgie: hij verwijst herhaaldelijk naar het platteland, naar het dorp. Hij stelt al deze realiteiten dus niet mooier voor dan ze zijn; hij informeert, relateert gewoon en laat de beschouwer zitten met een indruk, misschien met een invloed.

In dezelfde geest moeten Willaerts schrifturen benaderd en ervaren worden. Teksten hebben hem waarschijnlijk altijd meer gezegd dan ze op het eerste gezicht bedoelden. Hij schildert ze ofwel in het handschrift van een eersteklasseertje, uiterst verzorgd, desnoods tussen de lijntjes, ofwel zorgvuldig nagetekend alsof ze gedrukt waren. Zijn communieprentje, zijn collegediploma, zijn strafwerk, zijn eigen doodsprentje kwamen zo als schilderij te voorschijn. Naast het eigenlijke schilderwerk vervolledigen deze teksten Willaerts beeldverhaal, maar hier gaat het element humor meespelen. Misschien zat het vroeger al in de voorwerpschilderijen ingebouwd, hier komt het echter overduidelijk, ongewapend en ontwapend naar voren. Als je Willaert aan het woord hoort, komt de vraag in je op: meent hij het nu, of speelt hij toneel? Hij is echter iemand, die alle dingen des levens met een ontnuchterende eenvoud, haast met kinderlijke onschuld benadert. Ook in deze teksten verschijnt hij integer,

open en bloot. Dit zijn de nieuw-realistische gedichten van Willaert, zwart of blauw op wit. Dit is het podium, waarop hij zijn boodschapjes verkondigt, het toneel van waaruit hij hardheid en tederheid tegelijk naar de toeschouwer overbrengt.

Willaert mini-ster, Willaert miljonair, Willaert psychiater. Volgende stap in de eenvoudige verkondigingsleer van deze kunstschilder. Hij trekt de lijn van de schriften verder door, nog abrupter en korter. Daar zit natuurlijk behoorlijk wat auto-kritiek in: hij heeft zijn straat-naambord geschilderd: „Joseph Willaertplein 1936-2036”. De Willaert-titulaturen werden geschilderd of aangebracht op of naast statige deuren, waarachter intelligentie, bourgeoisie of welvaart heet schuil te gaan. De deur kan bijvoorbeeld bruin zijn. De klink zwart, de brievenbus blauw, de plaat met naam en titel koperkleurig of in echt koper netjes opgepoetst zoals het hoort. Alles uitgevoerd in de keurige, afgewerkte stijl die de eigen taal-beheersing van de kunstenaar is geworden. Men heeft hem een „humorist van de jonge Vlaamse School” genoemd. Heeft hij daar een boodschap aan? Geeft hij een mogelijke boodschap door? Willaert is een vriendelijke en attente man, maar hij geeft zich niet zo makkelijk bloot als men wel zou denken. Waarschijnlijk houdt hij de diepste, ware zin van zijn bedrijvigheid achter de hand. Wij zullen ernaar moeten gissen.

De schilderkunst van Willaert zou dus toch een toneelstuk kunnen zijn. Hij heeft alvast de decors geschilderd, hij heeft nu en dan de zetstukken ter plaatse aangebracht. De mens is eraan voorbijgegaan, nooit afgebeeld, zelfs niet verbeeld, maar werkelijk aanwezig. Zo is het podium vol-ledig. Drie dimensies vullen het op: de eenvoudige reminiscentie, de nostalgie van het kindergeschied, de sociale bewustwording van de naamplaten. Willaert blijft maar aan de touwtjes trekken.

Fernand Bonneure

De videodromen van Lydia Schouten

Geboren in 1948, bezocht Lydia Schouten van 1971-1976 de Academie voor Beeldende Kunsten in Rotterdam, waar ze aanvankelijk de sculptuurafdeling bezocht. Ze voelde zich er niet thuis, wilde meer tijdgebonden, conceptuele kunstwerken maken en kwam op die manier al snel tot het geven van performances. Van 1978-1982 trad ze op vele plaatsen in Europa op met deze, sterk feministisch getinte, performances.

In de performance *Kooi* loopt ze met een witte overall in een stalen kooi tegen gekleurde potloden aan die met de punt naar binnen aan de kooi vast zitten. Ze doet dat tot ze er letterlijk bij neervalt en haar overall helemaal gekleurd is. Een mogelijke interpretatie: Ze kan niet weg maar raakt aan het mooie leven buiten.

In deze performance zit al een tegenstelling die in haar videotapes terug zal komen, nl. de agressie in de vorm van de kooi en de uitputting en daartegenover de mooie kleuren van de potloden waar ze tegenaan loopt.

Er volgen andere performances tot ze in 1982 gaat knippen en monteren in de opname van de performance *Animal Space*. Er blijft dan een zelfstandige tape over die als autonoom kunstwerk bekeken kan worden: *The lone ranger lost in the jungle of erotic desire*. Sinds die tijd maakt ze uitsluitend nog videotapes die bevolkt worden door wolvenkrabbers, king-kong, batman, romeo's van karton, stierenvechters, slangen en tijgers. Er zijn nu vijf videotapes klaar en een zesde staat op het punt van verschijnen.

Er zit een duidelijke ontwikkeling in de tapes van Lydia Schouten. De eerste twee: *The lone ranger lost in the jungle of erotic desire* en *Romeo is bleeding*, hebben nog sterk het karakter van haar performances. Zijzelf beweegt tamelijk onhandig door het beeld; ze is voornamelijk bloot en haar lichaam is beschilderd. In *Romeo is bleeding*, voert