

portretteren door achttien straatteknaars. Ze leveren ons even zoveel interpretaties van de verschijning van Barbara Visser. En in *Lecture on Lecture with Actress* (performance/video, 1997/2004) huurt Visser een actrice in die ze vraagt om als Barbara Visser een lezing te geven over haar beeldende werk. Deze actrice heeft geen voorkennis over het werk van Visser of over beeldende kunst, maar wordt uitgerust met een onzichtbaar oortelefoontje. De actrice herhaalt letterlijk wat Visser haar inluistert.

In 2004 wordt hieraan een vervolg gegeven. Er wordt opnieuw een performance opgevoerd waarin een andere actrice als zijnde Barbara Visser een lezing houdt over de eerdere performance uit 1997 waarvan ook de video-opnamen worden getoond. Ook hier wordt de actrice door Visser via een “oortje” ingesproken. Dit project over zelfrepresentatie werd begin 2006 weer gecontinueerd en dan ook afgesloten. Onder de titel *Last Lecture* leverde Visser dan zelf (al weet je het natuurlijk nooit) commentaar op de eerdere registratie.

Visser laat ons met behulp van haar vele “vertalingen” ruiken aan en genieten van de complexe begrippen waarheid en werkelijkheid. Deze vertalingen leveren in al hun complexiteit naast een verruimd bewustzijn ook schoonheid op. Het is dan ook niet zo erg dat Barbara Visser er even niet lijkt te zijn. Haar vertalingen blijven ons hoe dan ook bij.

#### DAVID STROBAND

De tentoonstelling *Vertaalde werken/Translated Works: Barbara Visser 1990-2006* is nog te bezoeken tot 15 april 2007 in Museum De Paviljoens, Odeonstraat 3-5, NL-1325 AL Almere, tel. +31 (0)36 54.50.400, fax +31 (0)36 54.50.800, communicatie@depaviljoens.nl, www.depaviljoens.nl.

#### Literatuur

LISETTE SMITS & BARBARA VISSER (red.), *Barbara Visser is er niet, Works 1990-2006*, j|p|ringier, 2006.  
MACHA ROESINK, MARTINE SPANJERS (red.), *Vertaalde werken/ Translated Works: Barbara Visser 1990-2006*, tekst: MIREILLE DE PUTTER.  
MORITZ KÜNG, “Retroperspectief, Barbara Visser”, in: *Metropolis M*, 2006 nr. 5 (oktober/november), pp. 36-41.

#### Noot

- 1 De vormgeving van de expositie *Vertaalde werken/ Translated Works* valt geheel samen met de publicatie *Barbara Visser is er niet* en het drukwerk dat het geheel begeleidt. Inrichting en vormgeving ademen compact de geest van haar werk. De verschillende auteurs van de teksten in de publicatie werd gevraagd de naam “Barbara Visser” niet te noemen en, wanneer ze over haar werk schrijven, dit in de tegenwoordige tijd te doen.

#### [K] ROGER RAVEEL, DE NIEUWE VISIE EN HET VERSCHRIKKELIJK MOOIE LEVEN

Men kan maar beter voorzichtig zijn als men een wens doet, want het resultaat is altijd anders dan bedoeld. Dat geldt in sprookjes, waar een ondoordachte wens al snel leidt tot een worst die zich niet meer voor de neus van de wensner laat verwijderen, maar ook in de wereld van de beeldende kunst. Denk bijvoorbeeld aan die arme mensen die in de jaren '50, geheel tegen de mode in, om een nieuw realisme — een “nieuw humanisme”, zoals men toen zei — riepen: waar ze op *hoopten* was een terugkeer van het klassieke realisme van vóór de lyrische abstractie en de action painting, maar wat ze uiteindelijk *kregen* waren collages, assemblages en Pop Art. Kunst dus die de werkelijkheid niet verbeeldde, maar fragmenten ervan als kunst presenteerde.

Dat de jaren '50 golden en gelden als de jaren van de abstractie, betekent niet dat er geen realisme bedreven werd. Hoe ontgoochelend ook voor de aanhangers van het “ouderwetse” realisme, de doorbraak van de Pop Art en aanverwante kunststromingen zorgde ervoor dat figuratief werk uit de voorgaande decennia ineens óók zichtbaar werd. Figuratieve tendensen werden niet langer genegeerd, maar juist naar voren gehaald als visionaire voorspellingen van wat komen zou. In de kunstkritiek was het Dada dat in een nieuw licht kwam te staan, in het tentoonstellingswezen waren het diverse kunstenaars uit de jaren '40 en '50 in wier werk men nu ook een figuratief aspect zag. Willem de Kooning, bijvoorbeeld, gold nu niet meer als abstract expressionist, maar werd gevierd als de schilder van de *Women* die het in de vroege jaren '50 al aandurfde om collage-elementen in zijn werk op te nemen.



Roger Raveel (°1921) in zijn atelier in Machelen-aan-de-Leie.

Maar behalve oude abstracten wier werk ook op een of andere manier aan de werkelijkheid raakte, was er *nóg* een categorie die opeens met de ogen knipperend uit het duister tevoorschijn kwam, en het is die categorie waar het hier om gaat: een hele generatie “anders-figuratieven” die naargelang van hun leeftijd een flink aantal jaren of zelfs decennia in relatieve onbekendheid aan hun eigen projecten gewerkt had maar nu opeens hoog werd opgetild op de golf van de Pop Art. Dat geldt bijvoorbeeld voor de nauw verwante bewegingen van de Nederlandse “Nieuwe Figuratie” (Reinier Lucassen, Pieter Holstein en Alphons Freijmuth) en de Vlaamse “Nieuwe Visie” (Roger Raveel, Etienne Elias en Raoul De Keyser): allemaal kunstenaars die een intellectueel soort realisme bedreven, niet modieus, maar een fascinerende poging om de mogelijkheden van het kijken, het afbeelden en het vertellen in de moderne wereld te analyseren.

In Carlos Alleenes recent verschenen biografie *Roger Raveel*. “Een verschrikkelijk mooi leven” karakteriseert de vijfentachtigjarige Raveel het werk van de kunstenaars van de Nieuwe Visie als volgt: “Uit hun

werk”, zo zegt hij, “spreekt vooral hun interesse voor de meest kenmerkende visuele eigenschappen van de dingen. Bovendien hebben ze oog voor de voortdurende optische identiteitsverschuivingen die veroorzaakt worden door het licht, de schaduw, de plaats, de beweging en de onderlinge relatie of beïnvloeding [...]. Hun belangstelling ging evenzeer uit naar niet zichtbare eigenschappen van de dingen, die men kent door andere zintuigen, of door wetenschap en techniek. [...] [En] ten slotte is er nog de subjectieve gevoelsmatige geladenheid van de dingen, bijvoorbeeld de expressie van het menselijk gelaat.”

Wat Raveel hier beschrijft, is een groep kunstenaars die zich niet vast liet leggen op één stijl, maar die consequent onderzoek deed naar het verband tussen ons denken en waarnemen en de manier waarop de kunstenaar die subjectieve ervaring van de werkelijkheid kan vastleggen. Het is begrijpelijk dat kunsthistorici hun werk er, na een periode die gedomineerd werd door abstractie, figuratief genoeg uit vonden zien om het op te nemen in een overzicht van Nieuwe Realismen, maar het is net zo begrijpelijk dat iemand als Raveel altijd geprotesteerd heeft tegen het verband dat gelegd werd met kunstvormen die alledaagse voorwerpen tot kunst maakten of hoogstens de vervorming van onze werkelijkheid door de media problematiseerden.

Maar nu van de constructies van de kunstgeschiedenis naar de persoon. Zoals gezegd is Raveel in 2006 vijfentachtig jaar oud geworden, en dat was een uitgelezen gelegenheid om terug te blikken. Twee boeken zijn er verschenen over Raveels leven en werk, Alleenes biografie en een monografie van de hand van Marc Ruyters, met de titel *Roger Raveel en de Nieuwe Visie*. Beide boeken — maar vooral dat van Alleene, dat mede is gebaseerd op het privéarchief van de kunstenaar — presenteren een grote hoeveelheid nieuw materiaal en pogen elk op hun eigen wijze de kennis die al over de schilder beschikbaar is, in een nieuw perspectief te plaatsen. Hoewel de relatie van Raveel tot de Nieuwe Visie en van de Nieuwe Visie tot de kunst van die tijd uiteindelijk relatief weinig aandacht krijgt — Marc Ruyters’ titel mag dus misleidend heten — maken beide boeken het toch mogelijk, de kunstenaar beter te plaatsen in relatie tot zijn tijd dan voorheen mogelijk was. Een voorbeeld. Het is al jaren bekend dat de Vlaamse

dichter Roland Jooris hoogstwaarschijnlijk de bedenker is van de term “Nieuwe Visie”, maar in de nu verschenen boeken wordt hij zelf aan het woord gelaten. “Tja, hoe ontstaat zo’n begrip?”, zegt Jooris, geciteerd in Alleenes biografie. “Op een avond reed ik met Elias en Lucassen in mijn deux-chevaux naar het atelier van Raoul De Keyser in Deinze. Lucassen zat naast mij in de wagen, Elias achteraan. Plotseling zegt Elias: ‘Roland, wij zijn de nieuwe visionairen’. Ik wist nauwelijks wat ik hoorde. Visionairen? Het deed me automatisch denken aan visie. En zo is door een gelukkige samenloop van omstandigheden dat begrip ontstaan.”

De anekdote is om meerdere redenen het citeren waard. Om te beginnen geeft ze — maar dat is de taak van de anekdotiek — iets abstracts een menselijk gezicht. Maar daarnaast verbindt ze de term ook met een belangrijke, en zeker de bekendste, gebeurtenis in het bestaan van de groep en het leven van Roger Raveel, namelijk de beschildering van de kelders van het kasteel van Beervelde in 1966 door Raveel, Lucassen, Elias en De Keyser. Ten derde illustreert de anekdote, beter dan welke beschrijving ook, het enthousiasme dat de betrokkenen voelden over dit samenwerkingsproject. En ten slotte, en misschien nog wel belangrijker: ze verandert de gevoelswaarde van het woord “visie”, verschuift de associaties die men bij de term heeft van de daad van het zien naar het voorzien van nieuwe mogelijkheden. Daardoor houdt de Nieuwe Visie op een kunsthistorische term te zijn en wordt hij weer het bezit van de schilders.

Zo vergaat het in beide boeken alle feiten en feitjes die tot nu toe bekend zijn over Raveel, zijn werk en zijn tijd: ze houden op een kunsthistorische abstractie te zijn. Of het nu gaat om een project als *Raveel op de Leie* (1971), waarbij Raveel een aantal houten zwanen de Leie liet afvaren, om een artistieke greep als de introductie van een gekooide duif in zijn beroemde werk *Neerhof met levende duif* (1962-'63), of om Raveels levenslange gehechtheid aan echtgenote Zulma en geboortedorp Machelen-aan-de-Leie, het wordt allemaal weer het bezit van de kunstenaar. Vele catalogusteksten hebben de kunstliefhebber al handreikingen gegeven voor het begrijpen van het wonderlijke oeuvre van de schilder, zijn tentoonstellingen en projecten zijn al in vele biografische overzichten chronologisch weergegeven, maar het is pas

nu dat ze begrepen kunnen worden in de context van een leven — een *schildersleven*, welteverstaan.

Men kan met recht zeggen dat Raveel zijn leven schildert. Niet omdat het schilderen bij hem vooropstaat en de inhoud hem verder een zorg zal zijn, en ook niet omdat hij zijn eigen leven op een of andere manier als symbool van al het andere ziet. Raveel heeft zich welbewust gericht op het *moderne* leven, en dan niet het spectaculaire moderne leven van de moderne metropool, maar het moderne leven zoals dat langzaam maar onvermijdelijk alle delen van onze samenleving doordringt. Raveel: “In het dorp zag je de moderniteit beter het leven infiltreren dan in de stad. Een benzinstation, publiciteitsborden, de auto enzovoorts tekenen zich in het dorp scherper af dan in de stad, waar ze sneller geïntegreerd worden. En bovendien zag je in het dorp de andere dingen, die ook belangrijk waren en bleven; gras, een schaap, het koren”.

Het is met Raveels werk als met zijn drieluik *Het verschrikkelijk mooie leven* uit 1965: mooi en verschrikkelijk tegelijk, zowel qua compositie als qua voorstelling. Wat de voorstelling betreft: in het werk is een kooi met levende kanaries verwerkt, waaronder een geschilderde kat loopt. — “De kat vangt en doodt vogels, en dat is natuurlijk verschrikkelijk: het gaat hier over leven en dood. Maar het is ook wel mooi: de voorstelling an sich, als schilderij, is mooi”. En de compositie: “Alles wijst erop, zeker door de gebroken lijncompositie, dat hier een drama dreigt. Coloristisch is het dan weer optimistisch, aangenaam. Het is dus mooi, maar ook verschrikkelijk”. Niet alleen het gras, het schaap en het koren, zoals zijn tijdgenoten die zich een nieuw humanisme wensten zo graag gezien hadden, maar ook niet alleen de benzinstations, de publiciteitsborden en de auto’s die van hem een popkunstenaar gemaakt zouden hebben.

#### PETER VAN DER MEIJDEN

CARLOS ALLEENE, *Roger Raveel*.

“Een verschrikkelijk mooi leven”, De Muyter, Deinze, 2006, 720 p.

MARC RUYTERS, *Roger Raveel en de Nieuwe Visie*, Snoeck, Gent, 2006, 455 p.