

Hans Theys

De dubbelheid van het leven Een gesprek met Johan Clarysse

Inleiding

Weinig mannen zijn zo zachtaardig als Johan Clarysse. Het is een genot de man te ontmoeten. We begrijpen dat hij zijn twijfels of onzekerheden heeft verplaatst naar zijn werk, waar ze hun beslag krijgen in een gestage ontwikkeling, die geleerden vroeger dialectisch zouden hebben genoemd. Er hangt een sfeer van dankbaarheid in zijn atelier, omdat de dingen zo mogen verlopen.

Zijn werk speelt zich af op verschillende vlakken. Allereerst is er het narratieve: het inhoudelijke uitgangspunt dat de impressies uitlokt en kanaliseert, bijvoorbeeld de beslissing een beeldend en schilderkunstig relaas te brengen over de Santa Samana in Cordoba en Granada of portretten te maken van geesteszieken, kunstenaars of filosofen.

Vervolgens is er het thematische vlak, dat door Clarysse vaak omschreven wordt als de problematiek van de blik of de onpeilbaarheid van onze innerlijke wereld op basis van onze gelaatsuitdrukking of lichaamstaal. Zeggen dat een schilder erin is geslaagd een karakter goed te treffen, betekent immers niets anders dan zeggen dat een auteur de psychologie van zijn personage goed heeft gevat, terwijl dit personage natuurlijk enkel uit de woorden van de roman bestaat. Het gaat echter niet alleen om de gemoedsstemming of de blik van de personages, maar ook om de blik tussen de schilder en het model, de schilder en het doek, het personage en de toeschouwer, de toeschouwer en het personage, de toeschouwer en het doek. Dit is een oude thematiek, die we bijvoorbeeld al aantreffen bij de Vlaamse Primitieven, die schilderijen maakten over een wereld waarin God zich toonde door zich te verhullen en verhulde door zich te tonen. Hoe dik biggelen de tranen van Maria om haar medelijden vorm te geven! Hoe moeilijk is het een gemoedsstemming af te lezen van een gelaat! We hoeven er de eerste pagina's van de bekendste kunstgeschiedenissen maar op na te slaan om te zien hoe Nefertiti zowel trots als nederig, wreed als goedmoedig, sensueel of kil wordt genoemd. Tegelijk denken we hierbij aan de noodzaak van het masker in het theater, niet om het gelaat te verbergen, maar om een persoonlijkheid aan te geven! En we beseffen dat de Griekse tragedie ons misschien niet alleen de ondergang van helden toonde, maar ook de moeizame geboorte van de enkeling, die een masker nodig had om zich te onderscheiden van het vormeloze koor.

Als derde element van het werk van Johan Clarysse zou ik willen wijzen op het schilderkunstige, dat de laatste jaren steeds meer op de voorgrond treedt. Niet in de zin van een toenemende virtuositeit, maar in het groeiende besef 'schilderijen' te maken: voorwerpen met specifieke facturen, die het beeld ontwrichten en zo kracht bijzetten.

Gesprek

- Je werkt in reeksen?

Johan Clarysse: Het werken in reeksen is nodig om mezelf een bedding te geven voor alle associaties en gedachten die op mij afkomen. Maar binnen elke reeks bestaat er ook een evolutie en variatie. Ik had vroeger een leraar die het altijd had over 'variatie in de eenheid en eenheid in de variatie'. Dat probeer ik nog steeds toe te passen. Ik heb niet één thema of stijl, maar er zijn ook nooit echt breuken te zien, het gaat altijd om een evolutie.

Oorspronkelijk maakte ik abstracte werken, maar na een aangrijpende ervaring in een kamp in Dachau, die ik in beelden wenste te vatten, stelde ik vast dat mijn taal te kort schoot en ben ik begonnen met de woord-beeld schilderijen. In het algemeen ben ik geboeid door de blik als de vermeende spiegel van de ziel, door het besef dat de mens een buitenkant en een binnenkant heeft en dat er altijd iets ontsnapt als je bijvoorbeeld een portret tracht te maken.

Tegelijk ben ik mij meer en meer bewust geworden van mijn wens schilderijen te maken en al schilderend tot een voorwerp te komen, een schilderij, dat het spanningsveld tussen het louter verhalende en thematische en het schilderkunstige zichtbaar maakt.

- Je gebruikt vaak filmstills, vooral in het vroegere werk maar nu opnieuw in je meest recente reeks. We herkennen beelden die refereren aan Antonioni, Bergman, Fassbinder, Kubrick, Resnais, Hitchcock en vele anderen.

Clarysse: Ik kom uit een arbeidersmilieu. Ik heb de kracht van het beeld voor het eerst via de film ontdekt, al had ik vanaf mijn 17de wel al eens het Groeningemuseum en af toe het museum van Gent bezocht. Ik had ook een tante nonnetje dat mij via de bibliotheek van het klooster beelden heeft leren kennen. Ik herinner mij beelden van de Latemse school en van Piero della Francesca. In het Museum voor Schone Kunsten van Gent was ik vooral getroffen door *De kleptomaan* van Géricault.

- Een voorbeeld van de zogenaamde typologieën die in de wetenschappelijke, de literaire en de artistieke wereld van de 19de Eeuw in de mode waren. Jouw werk vertrekt vaak vanuit de onmogelijkheid van de typologie of zelfs van het persoonlijke portret. Zo heb je een van je meest recente reeksen 'Suspicious Portraits' genoemd.

Clarysse: Ik heb ook een reeks portretten van filosofen gemaakt, die *Confessiones* heet, naar het werk van Augustinus. Er zijn ook filosofen bij met wie ik het niet eens ben. Het ging er gewoon om ze even op een voetstuk te plaatsen door ze te portretteren en ze er dan weer af te stoten door een schilderkunstige ingreep. Op een portret van Lyotard werden bolletjes aangebracht die in braille het woord 'verschil' schrijven. In andere schilderijen zitten rasters verwerkt, of rode bollen, of in het geval van Foucault beelden van zwarte zwanen. Soms gaat het om onbewuste associaties, soms om symbolen. In de eerste plaats zijn het echter ingrepen op het beeld die het schilderij een rare poëzie geven. Het kunnen bijvoorbeeld ook gewoon vlakken of kaders zijn, schilderkunstige elementen die de spanning tussen af en onaf vormgeven. Zo zie je in het portret van Foucault vlakken achter het hoofd, drie zwanen die in een vlak voor hem lijken te zweven en één zwaan die gedeeltelijk schuilgaat achter zijn witte hemd. Zo ontstaat een picturale diepte die relatief nieuw is in mijn werk. Het portret van Foucault is enkel in acryl geverfd. Tot voor kort gebruikte ik enkel acryl, maar tegenwoordig gebruik ik ook olieverf, vooral voor de laatste dekkende lagen en de hooglichten, omdat ik die met olieverf pasteuzer en meer opaak kan maken. Zo is een

nieuwe manier ontstaan om schilderkunstige toevoegingen te creëren. Een andere manier, die ik eerder al noemde, is de spanning tussen af en onaf vergroten, maar dan door het minder of meer gedetailleerd afwerken van een partij.

- *Kan je nog iets vertellen over het schilderen naar foto's?*

Clarysse: Dit schilderij (*Looking at (for) the invisible XVI*) met vier personages was oorspronkelijk gebaseerd op een still uit een film van Resnais. Het gaat om een scène die zich afspeelt in een glansrijk kasteel. Eerst had ik ook zuilen geschilderd, maar die zijn nu overschilderd. Ze werkten te anekdotisch. Ze versterkten het beeldgehalte van het schilderij, alsof het om een afbeelding of illustratie ging, terwijl het wegschilderen van de zuilen er een schilderij van heeft gemaakt, bijvoorbeeld door de sporen die van deze ingreep zijn overgebleven zoals de grenslijn in het midden. In dit schilderij zijn de tussenruimtes heel belangrijk. Die eerste leraar zei ook vaak dat de ruimtes tussen de potjes van Morandi even belangrijk waren als de potjes zelf. Dat heb ik hier beoogd door het wegschilderen van de zuilen en het decor.

Mensen denken vaak dat het schilderen naar foto's heel bepalend is, maar je kan zo ver mogelijk weggaan of er zo dicht mogelijk bijblijven als je maar wil. En dat is een kwestie van het schilderij, een kwestie die de afbeelding overstijgt. Tijdens het schilderen neem je honderden kleine beslissingen. Elk plekje is beïnvloed. Met een foto kan je dat niet of niet zo goed. Al schilderend kan je transparant of dekkend werken, een lijntje kan aangevreten worden door een toegevoegd vlak of een achtergrond... Daarom ga ik heel graag kijken naar klassieke meesters. Kijken naar de beslissingen die ze hebben genomen. Zo zag ik onlangs, tijdens een verblijf in Parijs, dat zowel Courbet als Manet het materiële sterk op de voorgrond plaatsen. Hoe Manet het portret van de maîtresse van Baudelaire schilderkunstig heeft opgelost! Hoe de *Kantwerkster* van Vermeer een gezicht op de wereld biedt! De toets van Rembrandt! Bijvoorbeeld in het portret van zijn zoon Titus, zittend aan een tafel. Die dingen voeden mij. Ze maken mij gelukkig.

Dertig procent van mijn schilderijen zijn overschilderingen. Alleen bewaar ik nu vaker gedeelten van het oude schilderij. Bijvoorbeeld in het schilderij *Looking at (for) the Invisible III*, waarin ik de afbeelding van een stuk hemd heb bewaard. Velen zien er een gebouw in. Ik was geboeid door de ontmoeting tussen de vage elementen van het vrouwenportret en de scherpste van het hemd. Er ontstaat een partij die je niet direct kan identificeren, waardoor je nadrukkelijk een schilderij krijgt in plaats van een afbeelding.

In het schilderij *Looking at (for) the Invisible I* zie je stippellijnen die doen denken aan een raster om verhoudingen over te zetten. Het zijn bijna krijtachtige lijnen, omdat ik mijn olieverf heb laten drogen en met krijt heb vermengd.

- *Je werkt met onderlagen, die hier en daar doorschemeren of soms zelfs voor een groot deel onbedekt blijven.*

Clarysse: Ja, ik maak een onderlaag met acryl. Daarop breng ik de eerste tekeningen aan en creëer ik de contrasten tussen licht en donker. Tegenwoordig ga ik dan verder met olieverf. Vroeger kon ik dat niet omdat ik er hoofdpijn van kreeg, maar nu kan je terpentijn vervangen door een nieuw middel dat voor mij onschadelijk is.

- Je blijft nog teksten gebruiken in sommige werken?

Clarysse: Vroeger was dat bijna een matrix: een systeem dat mij gevangen hield. Nu gebruik ik enkel nog incidenteel woorden of zinnen: als ik ze echt nodig vind, als ze echt een bijkomende rol vervullen, zoals bijvoorbeeld in de reeks 'Suspicious landscapes'. In die zin is mijn werk zeker geëvolueerd.

- Het thema van de blik is erg belangrijk in je werk.

Clarysse: Soms lijkt het alsof de blik een taboe is geworden in de hedendaagse schilderkunst. Mijn personages kijken naar iets, maar je weet niet naar wat. Ze lijken emoties uit te drukken die je niet direct kan definiëren en die je niet louter kan benoemen met de epitheta blij, bedroefd, boos of bang. Hun uitdrukking varieert van sereniteit tot extase, maar wezenlijk blijven ze ongrijpbaar. Het gaat over de werkelijkheid die altijd ontsnapt en die je niet met woorden of beelden kan vangen, zoals in de film *La pluie* van Broodthaers, waarin pas geschreven verzen uitgewist worden door de regen. Maar het is natuurlijk die onmogelijkheid die mij de gedrevenheid geeft om verder te doen.

- Zou je iets willen vertellen over je kleurgebruik?

Clarysse: Meestal schilder ik met een ingehouden kleurenpalet. Ik hoed mij voor overstatement. Hoe emotioneler of intenser het oorspronkelijke verhaal of beeld, hoe meer afstand je nodig hebt. Als je bepaalde onderwerpen met felle kleuren zou behandelen, verkrijg je een nadrukkelijkheid die zich tegen het werk keert. Ik werk in mijn laatste reeks veel met variaties van violet. Dit lijkt beperkt, maar er zitten in zo'n schilderij, dat bijna monochroom aanvoelt, wel tien kleuren. Ik heb een boontje voor Engels rood, waar ik soms een tikje Napels geel en wat wit aan toevoeg, zodat het een soort Toscaans roze wordt. De cadmiumroden vind ik te opdringerig, ik kan er minder nuances mee maken.

Dit schilderij, bijvoorbeeld, is zeer licht geschilderd. De figuratie is schetsmatig getekend en uitgewerkt met blauwgrijzen, bruinen en een beetje oker bovenop de onderlaag van gebrande siënna en ultramarijn, die nog sterk aanwezig is en blijft doorschemeren in het eindresultaat.

- Naast je schilderkunstige doelen en je werken met thema's zoals de blik, laat je je ook stimuleren door verhalen zoals de processies van de Samana Santa in Cordoba en Granada.

Clarysse: Puur beeldend en plastisch zijn die processies al interessant, maar je ziet er ook hoe religies en politieke ideologieën invloed kunnen hebben op een individu. Die processies zijn fascinerend: ze trekken je aan en tegelijk stoten ze je af. Het is een zeer emotionele gelegenheid, waarbij iedereen betrokken is, en tegelijk gaat het om een encensering, waarbij je niet ziet wat gespeeld is en wat echt. Die dubbelzinnigheid heb ik verder gezet door beelden van de processies te combineren met beelden van de Ku Klux Klan: je weet niet wat je ziet.

- Sommige van je 'Suspicious Portraits' doen mij qua beeld denken aan 'Senso' of 'The Damned' van Visconti: een mengeling van theater en echte dreiging. Kan je iets vertellen over het

vrouwenportret dat grotendeels schuilgaat achter rode lijntjes die doen denken aan kippengaas?

Clarysse: Als je goed kijkt, dan zie je dat één oog wegdraait. Zoiets dat wringt, als het niet te nadrukkelijk is, kan iets extra's geven aan een schilderij.

- Het personage doet mij denken aan Carlotta uit Hitchcocks 'Vertigo' en aan sommige vrouwenportretten van Buñuel. De oplichtster in 'Vertigo' doet alsof ze gefascineerd is door een vrouwenportret, terwijl ze zelf de rol speelt van een dode. Het wegdraaiende oog doet denken aan het houten been van Catherine Deneuve.

Clarysse: Het zijn allebei cineasten waar ik erg van hou. Wat Buñuel betreft, hou ik vooral van die film waarin een aantal burgers opgesloten zitten in een landhuis. De titel ontschiet mij nu.

- Wat denk je van dit schilderij, dat een duimzuigende man voorstelt?

Clarysse: Ik twijfel nog over dit werk en vraag me af of het niet te nadrukkelijk is. Ik heb het nog nooit getoond. Toch lijkt het schilderij bijna opgelost door de strakke kadrering en door de brede, licht vervormde arm, die bijna de helft van het doek beslaat.

- Het portret van Wittgenstein is heel transparant geschilderd.

Clarysse: Ja, met een zeer bepalend blauw. Daardoor zorgt de toevoeging van de zwarte bollen, die een soort van betekenisloze familiegroepen voorstellen, voor een nieuwe picturale diepte.

- Na de reeks 'Change Is Coming' (2009-2010), schilderde je de 'Suspicious Portraits' (2011-2012), dan de 'Suspicious Landscapes (2012-2013)' en uiteindelijk de reeks 'Looking at (for) the Invisible'. 'Change Is Coming' toont mensen vanuit ongebruikelijke gezichtspunten. De 'Suspicious Portraits' bevatten zowel portretten van geesteszieken als van kunstenaars of vrienden. We weten nooit wie we zien. De 'Suspicious Landscapes' doen denken aan een gelijksoortige reeks werken van Ed Ruscha.

Clarysse: Ja, de reeks is los van Ruscha's schilderijen ontstaan, maar blijft er natuurlijk aan refereren. Ik zeg echter hetzelfde als Mitterand: Et alors! Er zijn nog meer kunstenaars die landschappen en woorden hebben gecombineerd. Er zijn ook verbanden met de romantische schilderkunst en de Pop Art aan te wijzen. Ik probeer te spelen met een oud genre en er toch iets van mezelf aan toe te voegen. Ik heb mij gebaseerd op landschappen uit reisbrochures, maar ook op beelden die ik heb gevonden op het internet en landschappen die ik zelf heb gezien en gefotografeerd. Meestal zit er al iets in het beeld dat wringt, bijvoorbeeld omdat het gaat om smeltende ijskappen. Ik haal die wolken, ijsschotsen of marines uit hun context en combineer ze met al dan niet vervormde slogans uit de commerciële of politieke wereld. Je kan het beeld niet lezen zonder de tekst en de tekst niet zonder het beeld. Je kan niet weg zappen. Je raakt verstrikt in de confrontatie van de strakke, met sjablonen aangebrachte letters en het organische van het beeld. Ze staan in

een weerbarstige relatie tot elkaar, anders dan in een reclamebeeld of op een politieke affiche. Die verschillen boeien mij.

Aan de andere kant zijn deze landschappen atypisch voor mijn werk, omdat er geen mensen in voorkomen, al komt de mens wel weer tevoorschijn via de slogans. 'Deus, Patria, Familia.' Die Romeinse spreuk wringt voor mij enerzijds en past anderzijds goed bij een landschap dat er bijna nationalistisch uitziet. Het doet mij denken aan *The Sound of Music*.

Voor het schilderen van de schuimende zee kwam de olieverf natuurlijk goed van pas. Met acryl kan je zo'n effect bijna onmogelijk bereiken.

Anderzijds is er het z gezegde toeval: in één schilderij van een knielende man wordt zijn schaduw bijna een autonoom vlak. In een ander schilderij, met vier staande vrouwen die een kom voor zich houden, gaan hun schaduwen op vleugels lijken. Toch mooi hoe je de inhoud van een beeld kan tegenspreken door een schilderkunstige ingreep. Hetzelfde geldt voor de kleuren. Roze staat voor onschuld. Violet is net voorbij de onschuld.

Waar ik de laatste tijd ook meer mee speel, is de borstelstreek: een meer genereuze of nerveuze borstelstreek. Of een lichtvoetige tegenover een meer stugge, aarzelende lijn. Je doet dat intuïtief, maar je kan dat ook aanscherpen.

Ik zie mezelf als een zoeker. Wanneer ik al eens terugval in gewoontes, probeer ik mij uit die comfortzones te verwijderen. Al zijn die uitbraken zelden spectaculair. De laatste reeks werken, *Looking at (for) the Invisible*, is zeer rudimentair uitgewerkt. Sommige figuren zijn bijna vlekken. Tegenwoordig tracht ik de frisheid van de eerste lagen te behouden. Vroeger was ik over de hele lijn te dekkend bezig, nu probeer ik de factuur dubbelzinniger te maken. Ik zou willen dat mijn werk gestalte geeft aan de dubbelheid van het leven: dat het iets fantastisch, groots en zinvol is, maar dat we tegelijk in de modder zitten, dat we heel nietig en kwetsbaar zijn en dat het leven absurd is, fundamenteel ongrijpbaar en complex. In die zin is mijn werk in mijn leven verankerd en is het niet louter formeel bedoeld. Dat vind ik belangrijk.

Montagne de Miel, 11 februari 2014