

THE BLINDNESS OF THE PAINTER

Ulrich Loock

In a text from 1999 Rosalind Krauss, evoking the thinking of Clement Greenberg and Michael Fried, describes what she calls the post-medium condition of art. She calls “traditional” art forms like painting or sculpture “etiolated” and considers it impossible to rearticulate them.¹ To which it should be countered, if it might not be Krauss’s fixation on Greenberg’san essentialist definition of the medium of painting that has led her to this judgment. If, however, the specificity of painting is seen in the division between the support painting surface and the application of paint, or in the duality of paint and color, identity does not stand in the foreground, but rather, through the particularity of the medium, painting appears split from the outset, and there are examples that acknowledge how fundamental disunity is put into effect. If the works of Joris Ghekiere are considered in terms of the specific disparity of painting, there is a coherence in the work that has escaped writers who have been impressed, above all, by changes in themes and in forms of presentation.

In 2001, Wim Peeters described Gherkiere’s work as taxidermic collection and implicitly compared the painter’s work to that of a preparator.² It is not unusual to conjure the notion of the skin as a metaphor. Some of the myths of origin of painting talk about covering human skin with a mix of balms (oil) and pollen (pigment). Later the focus was on the flesh tint, the pictorially represented color of the skin, until finally appeared the notion of incarnation: the painting itself became a body, covered by skin. But Peeters is thinking of a skin that lacks a corpus, a structure revealed by the skin that covers it. The skin that the taxidermist handles is stretched and preserved; it can be mounted onto another body, or rather a body substitute, but it will never be anything other than a simulation of itself. It is relieved of the organic bond, a diaphragm located between objects and people dealing with them, whether that be the painter, or some other observer.

Peeters also mentions that the object becomes alive as soon as the taxidermist inserts eyes in it. Released from the body, the surface is not only visible, but in turn receives the power to see. In Rainer Maria Rilke’s poem “Archaic Torso of Apollo,” it says, “for here there is no place that does not see you.” The partial destruction of the ancient figure is the prerequisite, however, for its comprehensive optical surface sensitivity. We have never seen it, “his legendary head with eyeballs like ripening fruit,” and the God figure is lacking the genital.

Ghekiere establishes his painting by making it into a disembodied skin, which is exposed to viewers in the way the viewer looks at it. The pictures emerge through superimposing layers of paint, whose divide is seemingly bridged by different types of figuration that act in turn as emblems of disconnectedness. Ghekiere often begins to paint, independent of any motive he later imposes, by laying the canvas on a turntable and spraying

colors of different density to produce a concentric circle with a gradient effect. This circle is the starting point of painting, it evokes a moment of origin, it is a figure of centering and radiation, and it also has illusionistic qualities. With its illusionistic character the circle points to pictorial representation, yet the terms of representation are suspended. The concentric circle appears like the cone of vision, which is compressed towards the painting’s surface like a telescope, and at the same time like the compressed cone of receding lines centered in the vanishing point. The circle can also be seen as emblem of the planar cross-section through the visual pyramid—the metaphor with which Alberti describes the central perspective picture. With the painted circle, Ghekiere withdraws the perceptual cone and the representational cone from both the eye point and the vanishing point; they both merge on the picture plane and the circle appears simultaneously as object and eye. The picture is thus released from the beginning from a fixed attachment to perception and an object of reality. If perspective representation aims at stabilizing the relationship between eye and objects and to bind them together in geometric order, Ghekiere neutralizes its terms. The conditions of the picture are thus unstable and volatile; it loses the prospect of transcendence and becomes abysmal.

The circles that appear in the paintings, along with their elliptical variations and the images of eyes or of a disco ball refer to the visual relationship to objects. The sight lines that are withdrawn to the picture plane, and their counterpart, the withdrawn receding lines of perspectival representation, create a kind of blindness, which is, in the first instance, the blindness of the painter. To be more precise, they manifest figures of pictorial blindness. Blindness marks the process of painting, blindness is produced through the painting. On top of the initial layer of paint Ghekiere superimposes additional layers using the spray gun, or another instrument that he combines with a drill. It is only occasionally that he applies paint with a brush. So, just as the link between the picture and the eye is blocked off, so too does Ghekiere withdraw the hand that touches the canvas through handling the brush. He uses templates to cover up parts of the surface leaving the remaining areas to be covered with more paint. Only later, when the protection against paint fallout is removed, will the painter see what he has painted. But when he removes the piece of paper covering the paint, parts of the still wet top layer are lost, since they remain stuck to the paper. The painter does not see what he is painting, and that which finally ends up as the finished painting is not what he painted. These processes are not left to chance, but rather does Ghekiere take great care to plan the implementation of pictorial blindness in a reliable way.

If painting is the depositing of layers of paint, which are applied to the disembodied picture support, and if the original division and duplication of the painting ends up being deposited in unstable sedimentation, the removal of paint is an equally valid operation. Accordingly, Ghekiere produces a large part of the pictorial figuration by using a tool made from rubber to take away previously applied paint, and exposing the layers that lie beneath. This results in a reversal: it may be that what appears to be the top-lying layer of paint is in fact not the one that was painted last, but painted first.

An aluminum foil with polyurethane varnish mixed with black pigment poured over it, functions like a blind mirror. Instead of the automatic production of a central-perspective rendition, the blind mirror exposes a weak “petering out” sort of reflection, which does not produce precise images, but withdraws them from perception into the blurry twilight of the depths of virtual space. Ghekiere’s work exposes the shiny and radiant seductive side of a painting that attracts images to make them disappear. However, this automatism is certainly an exception in his work, whose outstanding feature is the way in which the blindness of the painter and the incoherence, deception and provisory nature of the color composition are staged through various methods of painting, and this staging is also simultaneously displayed through emblematic figures. In other words, the figures appear to capture in the paintings the very pictorial reality from which they evolved. The rendering of jewelry reflects the sparkling and delusory nature of painting, which manifests itself in the blind mirror of the aforementioned work. Such an image addresses the kinds of beauty and treasure that can turn out to be cheap trumpery, as well as the category of luxury goods, which is available to both jewelry and art.

A more recent group of paintings with ornamental forms is related to instability and perception withdrawal. The displaced painted picture of a corrugated curtain or the undulating vertical ribbons, reminiscent of those strings of pearls that sometimes hang in front of doorways, but also the use of irregularly placed, overlapping colored dots create the impression of dissolving the picture plane and turning it into a membrane that is just as little tangible as the objects that it causes to blur. In one picture, an irregularly contoured shape is placed on the illusionistic waves of an undulating surface, which makes one think of the tautened animal skin of the taxidermist: two figures superimposed over each other, which both relate to the picture plane without rendering an integrated image of it. Detached from the place of seeing and of objects, the visible surface of the image itself assumes the power of seeing. Inserted into it, the monstrous disco ball is a multifaceted eye that can look in all directions. The painting of an irregular grid appears as its projection in the surface. On the other side, Ghekiere applies circles that dissolve towards a white center to a mask-like face and paints behind it or underneath it the erotic form of a longhaired woman. Blindness is the flipside of almighty vision, the one merges with the other. The averted gaze takes part in both, seeing without an object and without being aware of a counterpart looking on from his own side. Ghekiere finds this look in the pictures of women, who have their picture taken and disseminated via electronic media, without taking any notice of the camera. If, as Rilke’s poem suggests, there is a relationship between all-encompassing visual sensitivity and a lack of sexuality, the opposite seems also true and the eroticism of the body emerges with the averted gaze. The pictures of cam girls, but also the images of elaborate hairstyles reveal themselves as ideal examples of what Michael Fried has termed absorption and placed at the center of his thinking. In the work of Ghekiere, however, embodied in the withdrawal of the gaze to blindness, and its multiplication to the point of omniscience—“You must change your life”—absorption and theatricality³ are nothing but contrasting modifications of the pictorial membrane between the eye and the objects.

With the continuity of dislocated painting and the figures of dislocation, Ghekiere stages a pictorial world of bis own that feeds on the relationships between the eye and the objects. In a wonderful article on his series of images with thistles—plants that are bent over atsevered from the root and can be seen as emblems of groundlessness—Irene Schaudies ends with an invocation of “the pleasure of looking, the vicarious enjoyment of loaded brushstrokes that once had a proper, canny place in some earlier stage of our artistic existence.”⁴ Encountering the images, however, releases a feeling of ungraspable vertigo.

- 1 Rosalind Krauss, “*A Voyage on the North Sea*”: *Art in the Age of the Post-Medium Condition* (New York: Thames and Hudson, 2000), 56.
- 2 Wim Peeters, in *Joris Ghekiere*, exhibition catalogue, (Antwerp: Koraalberg Art Gallery, 2001).
- 3 Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley: University of California Press, 1980).
- 4 Irene Schaudies, “The Uncanny Pleasures of Plants that are not Green,” in *Joris Ghekiere—California*, exhibition catalogue, (Mechelen: De Garage, 2011), 62.

DE BLINDHEID VAN DE SCHILDER

Ulrich Loock

De Blindheid van de Schilder, 1999, door Wim Peeters

In een tekst uit 1999 waarin ze in discussie treedt met het denken van Clement Greenberg en Michael Fried, bepaalt Rosalind Krauss wat zij de postmediale toestand van de kunst noemt. Ze bestempelt ‘traditionele’ kunstvormen als schilder- of beeldhouwkunst als verzwakt en acht het onmogelijk om ze opnieuw uit te vinden of een nieuwe articulatie te geven.¹ Toch moeten we de vraag opwerpen of het misschien de fixatie van Krauss op Greenbergs essentialistische definitie van het medium schilderen is die tot dit oordeel heeft geleid. Zien we de specificiteit van schilderkunst echter in de scheiding van schilderoppervlakte en verlaag of in het dubbelspel van kleurwerking en kleurmateriaal, dan staat niet de identiteit op de voorgrond maar toont de schilderkunst zich door de specificiteit van het medium als oorspronkelijk gespleten, en er kunnen voorbeelden aangehaald worden van hoe fundamentele niet-uniformiteit in het werk wordt gezet. Bekijken we de werken van Joris Ghekiere in het perspectief van de specifieke dispariteit van de schilderkunst, dan blijkt er zich een samenhang in het oeuvre voor te doen die auteurs die vooral onder de indruk zijn van de veranderende motieven en afbeeldingsvormen niet hebben opgemerkt.

De Blindheid van de Schilder, 1999, door Wim Peeters

Wim Peeters heeft het werk van Gherkiere in 2001 als taxidermische verzameling beschreven en het werk van de schilder impliciet vergeleken met dat van een preparateur.² Het is niet ongewoon om de schilderkunst als een huid te zien. Tot haar oorsprongsmythen horen onder andere verhalen over de bedekking van de menselijke huid met zalven (olie) waarin gekleurd stuifmeel (pigment) wordt gemengd; later wordt het inkarnaat een thema, namelijk de schilderkunstig weergegeven huidskleur, tot we uiteindelijk tot het idee van een incarnatie komen: het schilderij wordt zelf een lichaam dat door een huid wordt bedekt. Maar Peeters heeft een huid voor ogen die geen structuur heeft die de huid bedekt en ze juist daardoor tevoorschijn brengt. De huid die de preparateur behandelt, wordt opgespannen en geconserveerd, ze kan op een ander lichaam of liever, op een lichaamssurrogaat, bevestigd worden maar ze zal nooit iets anders zijn dan een simulatie van zichzelf. Ze is ontheven van organische verplichting, een diafragma dat zich bevindt tussen de dingen en de mensen die ermee te maken hebben, hetzij de schilder of een toeschouwer.

De Blindheid van de Schilder, 1999, door Wim Peeters

Peeters vermeldt ook dat het object levend wordt zodra de preparateur er de ogen in aanbrengt. Losgemaakt van het lichaam is het oppervlak niet alleen zichtbaar, maar verkrijgt het op zijn beurt de potentie te zien. In Rainer Maria Rilke’s gedicht *Archaische Torso van Apollo* heet het ‘want er is geen plek, die jou niet ziet’. De gedeeltelijke vernietiging van de antieke figuur is echter een voorwaarde voor zijn alomvattende optische oppervlaktegevoeligheid. We hebben het nooit gezien, ‘zijn ongehoorde hoofd, waarin de oogappels rijpten’, aan de godsgestalte ontbreekt een geslacht.

Ghekiere grondvest zijn schilderkunst doordat hij er een lichaamsloze huid van maakt die zich tot de kijker verhoudt zoals die laatste ernaar kijkt. De beelden ontstaan door de superpositie van lagen verf. De wederzijdse ontkoppeling van die lagen wordt overbrugd door een schijn van allerlei figuraties, die op hun beurt optreden als symbolen van onverbondenheid. Vaak begint Ghekiere te schilderen, en wel los van het motief dat later wordt ingevoegd, door het doek op een draaiende schijf te plaatsten, er verf met verschillende dichtheid op te sproeien, en zo een concentrische cirkel met het effect van een kleurenovergang (dégradé) te produceren. De cirkel is het begin van het schilderij, hij roept een moment van oorsprong op, is een figuur van centrering en uitstraling – en bij Ghekiere heeft hij ook illusionistische kwaliteiten. Met zijn illusionaire karakter verwijst de cirkel naar de schilderkunstige representatie, maar de condities van de representatie worden blootgesteld. De concentrische cirkel verschijnt als de zichtkegel die als een telescoop op het vlak ineengeschoven is en tegelijkertijd als de ineengeschoven kegel van de lijnperspectief-afbeelding. De cirkel kan ook worden beschouwd als symbool van de vlakke doorsnede door de zichtpiramide – de metafoor waarmee Alberti het centrale (of lineaire) perspectief beschrijft. Met de geschilderde cirkel trekt Ghekiere de waarnemingskegel en de representatiekegel terug, zowel vanuit het oogpunt als vanuit het vluchtpunt: beide gaan op het beeldvlak in elkaar over en de cirkel zelf verschijnt tegelijkertijd als object en als oog. Daarmee is het beeld van meet af aan losgemaakt van de vastgelegde binding met de waarneming en met een object uit de realiteit. Is het de bedoeling van de perspectiefvoorstelling om de verhouding tussen oog en dingen te stabiliseren en beide met elkaar te verbinden in een geometrische ordening, dan neutraliseert Ghekiere hun condities. Om die reden zijn de verhoudingen van het beeld instabiel en vluchtig, het verliest het uitzicht op transcendentie en wordt onpeilbaar.

De Blindheid van de Schilder, 1999, door Wim Peeters

In de beelden verwijzen veelvuldig verschijnende cirkels, inclusief hun tot ellipsen geworden varianten, evenals afbeeldingen van ogen of een discobal, naar de visuele binding aan de dingen. Zichtstralen die op het beeldoppervlak zijn teruggetrokken en hun tegenhangers, teruggetrokken dieptelijnen van de perspectiefvoorstelling, creëren een soort blindheid, die in de eerste plaats de blindheid van de schilder is. Preciezer uitgedrukt: ze laten figuren van schilderkunstige blindheid zien. Blindheid kenmerkt het proces van het schilderen, blindheid wordt door het schilderen gecreëerd. Over een eerste verlaag brengt Ghekiere meerdere lagen aan. Hiervoor maakt hij gebruik van een met perslucht aangedreven verfspuit of nog, van een instrument dat hij met een boormachine verbindt. Slechts zelden brengt hij de verf aan met een kwast. Net zoals de verbinding van het beeld met het oog doorgesneden wordt, trekt Ghekiere ook de hand terug die middels de kwast het doek aanraakt. Hij maakt gebruik van sjablonen, waarmee hij delen van het beeldvlak afdekt om de resterende vrije plekken met verf te kunnen bedekken. Pas later, wanneer de bescherming tegen verfneerslag weer verwijderd is, zal de schilder zien wat hij geschilderd heeft. Maar wanneer hij het op de verf gelegde papier wegtrekt, gaan ook delen van de bovenste, nog natte verlaag verloren, ze blijven aan het papier hangen. De kunstenaar ziet niet wat hij schildert en wat uiteindelijk als voltooid schilderij te zien is, is niet wat hij geschilderd heeft. Daarbij gaat het niet om toevallige omstandigheden, Ghekiere gaat

integendeel zeer zorgvuldig te werk om de schilderkunstige blindheid betrouwbaar te plannen.

De Blindheid van de Schilder, 1999, door Wim Peeters

Is het schilderij een afzetting van verflagen die op een zijnerzijds lichaamsloze beelddrager worden aangebracht, en slaat de initiële splijting en verdubbeling van de schilderkunst neer in een onstabiel sediment, dan is het verwijderen van verf een gelijkwaardige operatie. Dienovereenkomstig produceert Ghekiere een groot deel van de schilderkunstige figuratie door met een rubberen instrument eerder opgebrachte verf weer weg te nemen en diepere lagen bloot te leggen. Dit resulteert in een omkering: wat als bovenste kleurlaag verschijnt, kan datgene zijn wat niet op het laatst, maar wat eerst geschilderd werd.

De Blindheid van de Schilder, 1999, door Wim Peeters

Een beeld dat bedekt is met hoogglanzende donkere verf en dat ook plastische resten en verfafzettingen bevat, werkt als een blinde spiegel. In plaats van de automatische productie van een lijnperspectiefweergave brengt de blinde spiegel een zwakke, verdwijnende reflectie tot stand. Hij creëert geen nauwkeurige afbeeldingen, maar onttrekt ze aan de perceptie en laat ze vervagen in de diepte van de virtuele ruimte. Dit werk belicht de glanzende en stralende, verleidelijke kant van een schilderkunst die beelden naar zich toe trekt om ze te laten verdwijnen. Dit automatisme is evenwel een uitzondering in het oeuvre van Ghekiere. Het opvallende kenmerk van zijn werk is veeleer dat de blindheid van de schilder en de incoherentie, de misleiding en het voorlopige karakter van de verfpobouw niet alleen met allerhande methoden uit de schilderpraktijk geënceneerd worden, maar dat deze encenering gelijktijdig door emblematische figuren uitgestald wordt. De figuren lijken met andere woorden exact de schilderkunstige realiteit waaraan ze hun bestaan danken in beelden te vatten. Zo weerspiegelt de weergave van sieraden het fonkelende en bedrieglijke wezen van de schilderkunst, dat zich in de blinde spiegel van bovengenoemd werk manifesteert. Ze spreekt de schoonheid en de kostbaarheid aan, die ook goedkope rommel kan blijken te zijn, net als de categorie van luxegoederen, die zowel juwelen als kunst ter beschikking staat.

De Blindheid van de Schilder, 1999, door Wim Peeters

Een recente groep schilderijen met decoratieve vormen verwijst naar instabiliteit en het onttrekken van de waarneming. Het zacht ineenvloeiende geschilderde beeld van een gegolfd gordijn of van golvende verticale banden die aan de parelsnoeren doen denken die soms voor deuropeningen hangen, maar ook onregelmatig geplaatste, elkaar bedekkende gekleurde stippen, geven de indruk het beeldvlak op te lossen en er een membraan van te maken dat net zo onvatbaar is als de dingen die het doet vervagen. Bij één beeld werd op de illusionistische golven van een ondulerend oppervlak abrupt een onregelmatig begrensde vorm geplaatst die aan de opgespannen dierenhuid van een preparateur doet denken: twee beelden overlappen elkaar en beide hebben betrekking op het beeldvlak, zonder er een geïntegreerd beeld van te geven.

De Blindheid van de Schilder, 1999, door Wim Peeters

Afgesneden van de plaats van het zien en van de dingen, trekt het zichtbare vlak van het beeld zelf de macht van het zien naar zich toe. In dat vlak is de monsterlijke discobal aangebracht van een oog vol facetten dat een blik in alle richtingen mogelijk maakt. Een onregelmatig geschilderd rooster verschijnt als de projectie van het oog op de oppervlakte. Aan de andere kant plaatst Ghekiere vage cirkels in de vorm van een maskerachtig

gezicht bovenop een witte middelpartij; daarachter of daaronder schildert hij de erotische gestalte van een vrouw met lange haren. Blindheid is de keerzijde van almachtig zien, het ene gaat over in het andere. Aan beide participeert de afgewende blik, het zien zonder een object en zonder het bewustzijn van een tegenhanger die ook ziet. Deze blik vindt Ghekiere in de beelden van vrouwen die hun eigen beeld door een camera laten nemen en het via elektronische kanalen verspreiden zonder nota te nemen van de camera. Indien het, zoals Rilke’s gedicht suggereert, zo is dat er een relatie bestaat tussen omvattende visuele gevoeligheid en ontbrekende seksualiteit dan zal, omgekeerd, met de afgewende blik de erotiek van het lichaam naar voren treden. De beelden van *de cam girls*, net als de beelden van kunstzinnige kapsels, tonen zich als ideaaltypische voorbeelden van een houding die Michael Fried onder het concept van absorptie in zijn denken centraal heeft geplaatst. Absorptie en theatraliteit³, belichaamd in het terugtrekken van de blik tot en met blindheid en in zijn vermenigvuldiging tot en met alziendheid (‘Je moet je leven veranderen’) zijn in het werk van Ghekiere echter niets anders dan uiteenlopende modificaties van een picturaal membraan tussen het oog en de dingen.

De Blindheid van de Schilder, 1999, door Wim Peeters

Met de continuïteit tussen gedислоceerde schilderkunst en figuraties van dislocatie ensceneert Ghekiere zijn eigen picturale wereld die teert op de verhoudingen tussen het oog en de dingen. In een bewonderenswaardig artikel over Ghekieres beeldenreeks met distels – planten die boven de de wortel afgeknakt zijn en die als symbolen van bodemloosheid gezien kunnen worden – besluit Irene Schaudies met de bezwering van ‘het plezier van het kijken, het plaatsvervangende plezier van geladen penseelstreken die ooit een eigen, behaaglijke plaats hadden in een eerder stadium van ons artistiek bestaan’.⁴ De ontmoeting met de beelden zou echter ook kunnen leiden tot diepe ontsteltenis.

- Rosalind Krauss, *‘A Voyage on the North Sea’: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, (New York: Thames and Hudson, 2000), 56.
- Wim Peeters, in: *Joris Ghekiere*, tentoonstellings-catalogus, (Antwerp: Koraalberg Art Gallery, 2001).
- Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley: University of California Press, 1980).
- Irene Schaudies, ‘De onbehaaglijke genoegens van planten die niet groen zijn’ in: Joris Ghekiere, *California*, tentoonstellingscatalogus , (Mechelen: De Garage, 2011), 62.