



TATJANA GERHARD 'OHNE TITEL' (2015)

I

Links van mijn schrijftafel hangt het kleine schilderij *Ohne Titel* (2015) van Tatjana Gerhard. Nu bijna twee jaar. Het is zonder meer wonderlijk om van uur tot uur, van dag tot dag, jaar in jaar uit te kunnen ervaren hoe het schilderij, de verf en de kleuren leven met het licht van de dagen en de seizoenen. Een waar genot voor het oog.

Meteen al bij mijn eerste kennismaking vond ik het werk heel bijzonder. Op louter intuïtieve grond heb ik er destijds stellig voor gepleit dat de kunstenaar het schilderijtje zou opnemen in haar tentoonstelling *Dissecta* (2016)¹. Velen hebben me sedertdien gevraagd waarom ik het werk zo speciaal en goed vind. Een legitieme vraag, waarop ik evenwel nooit een afdoend antwoord wist te geven. Een antwoord dat ook mijn behoefte aan een verstandelijke verklaring kon bevredigen bleef altijd uit.

Vandaag onderneem ik een poging te achterhalen en in woorden te vatten waar mijn fascinatie voor het doek vandaan zou kunnen komen. Het resultaat van mijn zoektocht wil ik langs deze weg delen met elkeen die de tentoonstelling(en) van Tatjana Gerhard bezoekt en haar schilderij(en) bekijkt.

¹ Deweer Gallery, Otegem, 26 maart – 8 mei 2016. *Ohne Titel* was in die tentoonstelling het eerste schilderij dat de bezoeker bij het betreden van de tentoonstelling te zien kreeg.

II

Ohne Titel (Zonder titel) is gemaakt in 2015, is 50 cm hoog bij 44 cm breed en is met olieverf geschilderd op een vooraf op een houten spieraam gespannen, semi-ambachtelijk gefabriceerd en geprepareerd wit schilderdoek. De zijkanten van het doek zijn niet of nauwelijks door verf beroerd. Met vele andere schilderijen van Gerhard deelt dit werk minstens twee vormelijke kenmerken: het is niet ingelijst en het draagt geen eigen titel.

III

Door het schilderij zonder lijst in de wereld te zetten bevestigt Gerhard dat wat ze heeft gemaakt een object is in de ruimte waarin ook de toeschouwer zich bevindt, eerder dan dat het schilderij een venster is dat een uitzicht zou kunnen bieden op een illusionistische ruimte gelegen buiten de ruimte waarin we ons bevinden. Of er ook bij het oningelijste werk sprake kan zijn van een vensterfunctie valt nog te bekijken.

IV

Door er geen andere naam dan die Duitse, paradoxale woorden Ohne Titel aan te geven vermijdt de kunstenaar, die – in 1974 geboren in Zwitserland – van Duitstalige origine is, dat wij de betekenis van het werk gaan zoeken in de richting die door een 'literaire' titel zou kunnen worden gesuggereerd. Gerhard kiest er alvast op dit niveau voor alle mogelijke interpretaties open te laten. Door te weigeren het schilderij middels een titel van andere doeken van haar hand te onderscheiden wijst zij er ons impliciet op dat ze ervan afziet 'to control the interpretation of the work'².

V

Gerhard schuift haar titel- en lijstloze schilderijen naar voren als geheel op zichzelf staande objecten. Als onmondige objecten die gedoemd zijn om passief af te wachten tot ze door een subject worden gebruikt en worden opgeladen met een inhoud of een betekenis die voor dat subject van emotionele, cognitieve of esthetische waarde is. 'Wat is een kunstwerk nog als het geen ontmoeting is?' vraagt Alberto Garutti zich retorisch af. In Marcel Duchamps statement 'The Creative Act' (1957) luidt het dat het de toeschouwer is die de creatieve act, ingezet door de kunstenaar, volbrengt. De inerte materie van het werk wordt pas in de beschouwing van de toeschouwer tot kunstwerk. Het is de toeschouwer die het gewicht van het werk op de esthetische schaal bepaalt. Dat deze 'transsubstantiatie' niet altijd tot stand komt, suggereren de woorden van Hans den Hartog Jager: 'Kunst toont alleen maar en grijpt niet in. Kunst laat de maatschappij zelf het initiatief tot handelen. Tonen (en kijken) verplicht tot niets en laat de maatschappij de vrijheid om per geval te bekijken of men iets met het betreffende beeld wil, of toeschouwers zich door het beeld aangesproken voelen, of geraakt.'³ Gerhard bemoedert haar schilderijen niet. Ze houdt ontegensprekelijk van ze, maar laat ze noodgedwongen aan hun lot over. Ze beschouwt ze als voldoende bekleed met artistieke tekens en codes en vertrouwt erop dat ze voldoende iconische uitstraling hebben om door ons, ontvangers, te worden herkend, behandeld en geëer-

biedigd als objecten van een subject dat tot ons spreekt in gebaren: 'Hoe dan ook: penseelstroken verwijzen niet, ze betekenen niets. Het schilderij berust niet [...] op de afwezigheid [van iets anders – JC], het vormt zelf een zelfgenoegzaam ding [...]. De schilder zegt niets, hij toont; schilderkunst is het gebaar.'⁴

VI

Op het ogenblik dat ik mezelf de opdracht geef over Gerhards schilderij te schrijven, beaam ik een andere stelling van Patricia De Martelaere: 'Wat de schrijver "eigenlijk" zou willen is zwijgen, maar dan in woorden. Datgene waarover niet kan gesproken worden, het naamloze niets onder de taal, dát is zijn eigenlijke object. [...] Waarover men niet spreken kan, daarover moet men schrijven. [...] [De schrijver] onderneemt een bloederstige, maar ietwat ridicule poging om, in woorden, sprakeloos te worden.'⁵ Wetende dat het schilderij te allen tijde ontsnapt aan elke poging om zijn betekenis objectief en exhaustief in woorden uit te drukken, zie ik mezelf dus voor een wel zeer paradoxale opdracht geplaatst als ik over Ohne Titel wil schrijven. Want De Martelaere stelt terecht ook dat 'wij [van het schilderij] uiteindelijk slechts "weten" wat we er in woorden over kunnen zeggen'⁶. Niemand kan aandachtig een schilderij bekijken zonder – bewust of onbewust – in zijn geest woorden, zinnen en gedachten te formuleren of vragen te stellen. Kijken zonder verwoorde gedachten lukt niet, of het moest in een droom zijn.

VII

De Britse kunsthistoricus en essayist Timothy James – 'T.J.' – Clark ziet het zo: '[Schilderijen] kunnen een alternatieve kijk op de wereld bieden waarin we leven en ons leren om die wereld op een andere manier te waarderen. Meer nog: juist vanwege hun woordloosheid doen ze ons aspecten van die wereld zien zoals we die nog niet eerder zagen. Beelden kunnen sceptisch en koppig en complex zijn op een manier waarop teksten en taal dat nooit zijn. Precies omdat we in een door en door talige wereld leven, zijn ze belangrijk. Schilderijen maken het mogelijk dat te beseffen en daarover na te denken. Ze doen ons inzien dat de werkelijkheid veel meer dan die taligheid om het lijf heeft. Ze tonen wat er allemaal uitgaat van een wereld zonder woorden. [...] [We kunnen] een beeld niet tot een tekst [...] herleiden. Het schilderij verzet zich tegen parafraze.'⁷ En bij zijn tentoonstelling Four Greeneries (2009)⁸ laat Thierry De Cordier het volgende optekenen: '[...] what can language express as you look at a painting that is silent? And how can this kind of painting be, quite simply, expressed? And is it really necessary to say something about it? Explain it? And if so, how and why is one to explain a painting that doesn't call for any explanation?' Gustave Flaubert vond het helemaal niet nodig goede schilderijen met woorden te duiden.⁹

Ware het dan niet beter dit schrijfproject te laten voor wat het is en genoeg te nemen met een blik op het schilderij zonder meer? Waarom per se blijven proberen in woorden uit te drukken wat gemaakt is om zonder woorden te functioneren? De kunstenaar heeft me niet om een tekst gevraagd, er is geen organisatie die op de tekst zit te wachten en letztendlich is ook Ohne Titel geen vragende partij. Het schilderij – dat is zijn essentie – zal me niet tegenspreken. Over een object dat niet tegensprekt, kunnen we blijven schrijven. Tot iemand anders erover spreekt of schrijft. Elk schilderij gunt – zo lang het bestaat – elke spreker en schrijver de volledige soevereiniteit opdat hij het met zijn subjectieve, intuïtieve betekenis, en dus met een soort

² Thomas McEvilly in 'Thirteen ways of looking at a blackbird': 'Duchamp's famous remark that the most important thing about a painting is its title points to a weakness in the "purely optical" theory of art. Artists frequently issue verbal supplements in an attempt to control the interpretation of their works, and even the most optical of critics cannot help but be influenced by them.' Geraadpleegd op 1 december 2016 via <http://faculty.smcm.edu/inscheer/mce.html>.

³ Vrij naar Hans den Hartog Jager, *Het streven. Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren?*, Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Genneep, 2014, p. 49.

⁴ Patricia De Martelaere, *Een verlangen naar ontroostbaarheid. Over leven, kunst en dood*, Amsterdam/Leuven: Meulenhoff/Kritak, 1993, p. 23.

⁵ De Martelaere, *op. cit.*, p. 23.

⁶ De Martelaere, *op. cit.*, p. 38.

⁷ Daniël Rovers, 'De woorden en de schilderijen – Gesprek met T.J. Clark', *De Witte Raaf*, editie 180, maart-april 2016.

⁸ Galerie Xavier Hufkens, Brussel, 16 april – 20 mei 2009.

⁹ Julian Barnes, *In ogenschouw. Essays over kunst*, Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij Atlas Contact, 2015, p. 15.

spiegelbeeld van zichzelf, oplaadt. Umberto Eco zei het al in 1958: 'Van een kunstwerk genieten komt neer op het geven van een interpretatie of het doen herleven ervan vanuit een origineel perspectief.'¹⁰

Dus kan ik doorgaan. Ik probeer dan – in de eerste plaats voor mezelf – te verwoorden wat *Ohne Titel* voor mij betekent. Ik wil afrekenen met die – toegegeven, milde – kwelduivel. Opdat ik anderen over het schilderij zou kunnen spreken. Omdat ik niet kan volstaan met anderen zonder commentaar, zonder verbaal argument – hoe subjectief ook – uit te nodigen en te stimuleren naar een volgende tentoonstelling van schilderijen van Tatjana Gerhard te gaan kijken. De schilder kan volstaan met een woordeloos gebaar. Ik niet.

VIII

'Schilderijen bekijk je in stilte, dat helpt', schrijft James Salter in *De kunst van fictie*, meer bepaald in de daarin opgenomen lezing 'Hoe schrijf je een roman?' uit 2015.

De uitdaging is niet gering. Parafraserend wat T.J. Clark in het geciteerde interview zegt over Cézanne, namelijk dat hij een manier heeft gevonden om over de wereld verslag uit te brengen die je nergens anders vindt, zouden we kunnen stellen dat ook Tatjana Gerhard – alle verhoudingen in acht genomen – een unieke manier heeft gevonden om over de wereld (haar wereld?) picturaal verslag uit te brengen. Maar Clark geeft ook toe: 'daarover te schrijven – om te schrijven over [Cézannes] wereldbeschouwing en zijn gave om die visie in een beeld om te zetten waarbij het gros van de andere beelden tot conventionele, saaie plaatjes verbleekt – dat is héél, héél moeilijk.'¹¹

Ohne Titel is sowieso geen gemakkelijk schilderij om over te schrijven. Het werk vertelt geen snel ontcijferbaar, navertelbaar verhaal. Daarom geloof ik dat een zo precies mogelijke, vormelijke beschrijving van het schilderij – zoals bij een nauwkeurige *crime scene investigation* – elementen zal openbaren die me op weg kunnen zetten om op zijn minst een hint van een betekenis, een vonk van het licht te achterhalen. Zoals in de woorden van de Franse schilder Bernard Frize: 'Een schilderij bekijken, dat is – buiten het plezier dat men daar al aan beleeft – haast gelijk het voeren van een politieonderzoek. Aanduidingen, sporen of tekens zoeken. Zelfs als men niet in staat is woordelijk weer te geven wat men bekijkt.'¹² Ik zal nooit de enig mogelijke of de algemeen ware betekenis van het werk weten uit te drukken, maar misschien vind ik iets van het achterliggende schilderkunstige programma van Gerhard.

De kunst van het beschrijven van schilderijen kent een lange en oude traditie. De oude Grieken pasten al het procedé van de *ekphrasis* toe, wat in het Grieks zoveel betekent als 'uitschrijving'. Dit is een verbale beschrijving van een schilderij die zo accuraat, gedetailleerd en beeldend is dat de lezer die het schilderij niet kent het werk als het ware voor zijn geestesoog ziet verschijnen. Andermaal moet ik T.J. Clark gelijk geven als hij zegt: 'Zuiver academisch gezien is zo'n kijken en schrijfproces onherhaalbaar. Er is namelijk geen methode, alleen intuïtie, ervaring, aandacht en fascinatie.'¹³ Wat niet herhaald kan worden, heeft misschien geen wetenschappelijke of academische waarde, maar is daarom niet minder waar.

IX

Alvorens een zo nauwkeurig mogelijke beschrijving van het werk aan te vatten wil ik nog een gegeven toevoegen dat niet uit een analyse van het schilderij is af te leiden, maar dat de kunstenaars in een e-mail toelicht. Gerhard schrijft dat als ze een schilderij begint, ze alleen een visueel idee heeft van het schilderij dat ze wil maken. Ze citeert Francis Bacon: 'Ik heb een

algemeen beeld van wat ik wil maken, een beeld dat ik niet verder wil bepalen maar waar ik naar toe wil werken.' Hoe het schilderij er uiteindelijk precies uitziet, dat weet Gerhard niet. Wel weet ze dat ze maar genoeg zal nemen met het resultaat als het werk beantwoordt aan haar – andermaal onuitsprekbare – maatstaven voor een 'goed' schilderij. Gerhard zet een schilderij intuïtief, haast instinctief op, met enkele eerste (abstracte) kleurpartijen op het blanke canvas. Alle verdere stappen van het maakproces volgen uit haar voortdurend afwegende, subjectieve en onbewuste *concertatie* van het schilderij in wording met het idee waarmee ze is vertrokken. Gerhard is er zich terdege van bewust dat het idee dat een schilderij een levend iets zou zijn ronduit absurd is. Desalniettemin toont haar praktijk aan dat ze schildert vanuit een houding die toelaat dat het schilderij een beroep op haar doet, haar bij wijlen irriteert, verrast of verwart. In de dans met het schilderij laat Gerhard zich evenzeer door het schilderij leiden als dat zij leidt. Tot ze besluit dat het werk is voleind. Dat het in voldoende mate beantwoordt aan het idee dat ze koestert van wat ze de wereld als schilderij wil nalaten. Een idee dat zelfs zij niet kan beschrijven, dat ze alleen kan tonen. Gerhards werkwijze sterkt me in de gedachte dat een nauwkeurige observatie en beschrijving van *Ohne Titel* kan bijdragen tot een goed begrip van dit werk in het bijzonder en van haar picturale poëtica in het algemeen.

X

Wat is er op *Ohne Titel* te zien? In de eerste plaats valt het onderscheid op tussen figuur en grond. Ik hanteer bewust niet de term 'achtergrond' omdat die een hiërarchische interpretatie inhoudt en dus een louter optische, visuele analyse en een objectieve beschrijving in de weg staat. Duidelijk is wel dat in *Ohne Titel* figuur en grond onderscheiden zijn door hun kleurstellingen. De grond is overwegend in koude kleuren gesteld (schakeringen van blauwig zeegroen), terwijl de figuur in overheersend warme tinten is geschilderd. Het oranje gedeelte onder aan de figuur even buiten beschouwing gelaten staan grond en figuur bijna gelijkwaardig in het picturale vlak. Wellicht omdat er in de grond okers zijn verwerkt en in de figuur sporen van groen en blauw zijn gebruikt. Binnen de figuur of het motief onderscheidt het zachte, lichtbruine, beige of okerkleurige vlak zich van het fellere, oranjekeurig vlak daaronder. Het oranje heeft een grote signaalwaarde en werkt zich optisch meer naar voren dan de rest van de figuur die – zoals gezegd – coloristisch meer verweven is met de grond. Die grond is niet overal even dekkend geschilderd. Linksonder, rechtsboven en rechtsonder verbergt een dunne schildering van groenen (opaalgroen, emeraldgroen, patinagroen ...) ternauwernood de eerste, lichtbruine, hier en daar transparante grondschildering waarmee Gerhard het canvas heeft ontwit. De toetsen waarmee de grond is ingevuld zijn kriskras georiënteerd, met op de linkerkant misschien een overwegend verticaal patroon. Ten slotte valt op dat de grond meer dekkend is geschilderd naarmate hij de figuur nadert, omschrijft en ertegenaan zit. Daar verdonkert het groen lokaal tot een groenachtig blauw en raakt de onderschildering helemaal verdrongen.

XI

In de figuur steken beeldende elementen die zich als gekende tekens laten lezen. Gerhard gebruikt ze bewust om met de toeschouwer te communiceren (al behoudt ze zich het recht voor met deze tekens onconventioneel te gaan spelen). Zo herkennen we in het oranje de gestalt of het totaalbeeld van een kraag. Uit de vorm van het oranje begrijpen we de aankleding van het schoudergedeelte van een buste. De manier waarop de oranje vorm is getekend en geschilderd maakt dat we de figuur gaan begrijpen als een figuratief beeld, namelijk dat van een geportretteerd persoon. Aan de voorstellingswaarde van de oranjekeurig partij en van de belangrijkste details ervan kan bezwaarlijk worden getwijfeld. Het oranje stelt eenduidig een structureel element van een portret voor en dit contrasteert fel met de meerduidige interpreteerbaarheid van de andere elementen van de figuur. Al helpt de lichtbruine, koffie-met-melkbeige kleur ervan om de herkenbaarheid van een busteportret te ondersteunen. Die okerkleurige tinten staan dan voor een gelaatskleur en het oranje voor een felgekleurd kledingstuk. Met andere woorden, we herkennen

¹⁰ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Parijs: Editions du Seuil, 1965, p. 17.

¹¹ Rovers, *op. cit.*

¹² Pauline Weber, 'Bernard Frize, l'expérience de la peinture', HuffPost, 10 juni 2016. Geraadpleegd op 22 januari 2018 via www.huffingtonpost.fr/pauline-weber/bernard-frize-l'experience-de-la-peinture_b_10352852.html.

¹³ Rovers, *op. cit.*

in het schilderij vrij snel de voorstelling van een buste, hoe ondefinieerbaar de 'kop' daarvan ook moge zijn. Met 'kop' zeg ik eigenlijk al te veel. Want om de figuur te beschrijven die op het oranje zit, heb ik – zoals we verder zullen zien – geen eenduidig woord. Maar goed, het schilderij stelt een figuur voor die trekken deelt met een portret. Zonder op verdere analyse te willen vooruitlopen is het duidelijk dat de figuur die we zien in elk geval geen afbeelding van een aanduidbaar persoon is. De figuur die we zien, is nog altijd een zelfgenoegzaam beeld dat naar niets anders verwijst dan naar zichzelf. Daarom wil ik nog niet toegeven aan een verhalende, figuratieve beschrijving van het motief. Ik wil het nog niet hebben over bijvoorbeeld een linker- of een rechterschouder en stel dus de 'schouder' links op het schilderij nog niet gelijk aan de rechterschouder van een zitter of een geportretteerde. Ik blijf het schilderij beschrijven zoals ik het zie, i.e. als een organisatie van verf op een doek, en ik beschrijf wat ik zie niet vanuit het standpunt van de 'geportretteerde'. Ik heb immers nog geen enkel argument gevonden dat aangeeft dat het in beeld gebrachte zou kunnen beantwoorden aan iets of iemand buiten het beeld en buiten de objectieve realiteit van het schilderij. Ik blijf tot nader order vermijden het motief te interpreteren als een afbeelding, als een imitatie van of een verwijzing naar een realiteit die Gerhard zou hebben gezien.

XII

Met de voorstelling van het gekraagde schouderstuk zet Gerhard ons nochtans sterk op weg naar een interpretatie van het schilderij als beeld of voorstelling van een verder onherkenbaar en onbekend wezen. Dat afgebeelde wezen zit niet geheel frontaal. De schouder rechts is – alhoewel hij op ongeveer dezelfde hoogte van de onderrand van het schilderij af staat als de schouder links – iets korter weergegeven, neen, is iets korter dan de schouder links. Daar komt nog bij dat een lijn in donkerpaars de schouder rechts omzoomt, terwijl die lijn haast niet voorkomt bij de schouder links. Waardoor het *lijkt* dat die laatste meer licht vangt en – gesteld dat dit schilderij een illusionistisch portret wil zijn, zoals elk geschilderd portret er een is – zich dus dichterbij de schilder zou bevinden dan de schouder rechts. Hetzelfde donkere paars zit ook onder de twee kraaghelften waaruit 'hals' en 'hoofd' van het wezen steken. Voor het overige is de in hoofdzaaklijk oranje tinten gestelde buste niet plastisch gemodelleerd. De 'schouderpartij' functioneert vooral als een stabiel 'voetstuk' voor de rest van de compositie die erop rust. Ter hoogte van de schouder links zitten wat dikkere vegen oranje verf, tot zelfs een enkele toets met zuiver gele rand. Dat het wezen een kleed draagt, leiden we af uit het gesloten kraagje, dat van een hemd, een blouse of een jurk afkomstig lijkt te zijn. Of het louter decoratieve x- of +-motiefje dat viermaal verspreid over het kleed is neergezet een lokaal motief is (met andere woorden, een afbeelding van een geziene werkelijkheid) dan wel een rein picturaal, louter beeldend element, valt onmogelijk uit te maken. Het ware nochtans aan de hand van dit soort elementen dat we zouden kunnen toetsen of het schilderij en zijn voorstelling beantwoorden aan de ene of andere geziene werkelijkheid dan wel of het beeld van het schilderij, in zijn delen en als geheel, volstrekt zelfgenoegzaam wil blijven en in de eerste plaats schilderij wil zijn. Tot dusver blijven beide lezingen plausibel.

[Even terzijde: welke titel geef je aan een schilderij dat eerst en vooral ambieert schilderij te zijn? *Schilderij* misschien? Alsof ook maar iemand eraan twijfelt dat *Ohne Titel* een schilderij is ...]

XIII

Concentreren we ons nu op de rest van de figuur die gedragen wordt door de oranjekleurige basis. Iets boven de horizontale middellijn van het doek vinden we drie min of meer ronde, kleine partijen, elk ongeveer drie à vier centimeter groot, die we in de context van het totaalbeeld onder meer door de kleine witte vlekjes op de donkerbruine of zelfs zwarte 'irissen' onmiddellijk 'ogen'

noemen. Geheel in het middelpunt van het schilderij zit een scherpe, opstaande rode driehoek¹⁴ met een matzwarte top en een dunne, witte bijna-loodlijn. Door de configuratie met wat we 'ogen' zijn gaan noemen, en door het feit dat de rode driehoek precies in het midden onder de twee meest frontale van die 'ogen' zit, door de rode kleur en de scherpe vorm die hoger is dan hij breed is, beschouwen we dit element gemakkelijk als een 'neus'. Onder de rode driehoek zit op enige afstand een grijzige vlek. Een schaduw? En nog eens daaronder zien we twee horizontale vegen, die misschien zouden kunnen doorgaan voor dichtgeknepen 'lippen', ware het niet dat er onder die twee vegen een brede smiley-achtige mondboog is geschilderd, waarvan elk einde uitloopt in een rond vlekje van dezelfde kleur als de boog. En op de plek waar in deze figuur – indien van het mannelijk geslacht – een zichtbare adamsappel zou zitten, ten slotte, is zeer schetsmatig een gespleten, zeegroen ovaal geschilderd, waarvoor ik geen figuratieve of verwijzende verklaring kan bedenken. Links en rechts van de rode driehoek en op gelijke hoogte ervan treffen we twee langgerekte, oranjerode, opstaande ovalen aan die elk met een wit, opstaand vlekje zijn opgehoogd en waarvan de linkerzijde met groen diepte of schaduw heeft gekregen. Staan die ovalen voor blozende 'kaken'? Het 'gezicht' dat we aldus samenstellen, is ter hoogte van het voorhoofd door de grond ingesneden. Als lag er een brede, donkere 'haarlok' van een voor de rest afwezig kapsel over een deel van dat 'voorhoofd'. De 'haarlok' die er niet is, is de aanzet van een opdeling van het centrale 'gezicht'. Als een spie klieft de inkeping het gelaat open en voegt ze naadloos twee nieuwe gezichten aan het eerste toe.

XIV

De rechterkant van de ingesneden 'kop' is scherp uitgebouwd. Boven het 'oog' rechts zit het derde 'oog', dat in het samenspel met dat 'oog' rechts twijfelt of het frontaal dan wel in profiel uit het schilderij 'kijkt'. Boven dat 'oog' rechts loopt een lijn in donkerder groen schuin naar beneden om bijna tegen de rand van het doek een driehoek te beschrijven met op de basiszijde twee donkere vlekken die aan 'neusgaten' doen denken. Dit lijkt de snuit van een hondachtig dier, vooral omdat er onder die 'bek' of 'snuit' een geopende 'muil' is geschilderd waarin een vijftal witgelige 'tanden' opvallen. Boven de schuine lijn die dit dierlijke profiel maakt, zijn vijf okerkleurige vlakken geschilderd. De vlekken lijken een patroon in de 'pels' van de langgerekte bovenzijde van de 'snuit'. Alsof er een driehoekig vlak zit tussen de punt van de 'snuit' en de twee opstaande, donkere vlekken of 'oren' die het hoogste punt van het motief uitmaken. De linkerkant van het motief kan op zijn beurt als het derde 'gezicht' worden gelezen. Naast het 'oog' links van het centrale 'gezicht' zit een nauwelijks uitgewerkt vierde 'oog'. Naast het meest linkse staande rode ovaal zit ter hoogte van de 'neusgaten' een enkele donkere, zwarte vlek en daaronder, ter hoogte van de eerder beschreven smiley-boog, een tweede, duidelijkere, omgekeerde, pruilerige mond gemaakt van twee dikke, roodbruine 'lippen' gescheiden door een dikke, donkere streep. De ene smiley-mond glimlacht terwijl de andere mond treurt. De 'kin' van het 'hoofd' links zit op of sluit aan bij de schouder links van het oranje kleed. Het scherpe van het 'gezicht' rechts contrasteert opvallend met het ietwat amorphe van het 'gezicht' links.

XV

Omgrensd door de blauwgroene grond en – onderaan – door het oranjerode schouderstuk vinden we dus het vreemdste element van het schilderij. Een uit diverse okers samengesteld 'gezicht' met meerdere profielen en geheel vrije contouren, behalve waar de onderzijde in het oranjerode kraagje zit. Alhoewel dus heel wat elementen aan een menselijk gezicht en andere

¹⁴ Eerlijkheidshalve dien ik erop te wijzen dat de kleuren en de vormen die ik beschrijf nooit egaal zuiver zijn geschilderd of nooit beantwoorden aan perfect geometrische figuren. Een kleur is bij Gerhard haast nooit zuiver, meestal wemelen er vermengde kleuren door elkaar. Een driehoek is bij Gerhard altijd onregelmatig en niet of nauwelijks wiskundig te determineren. Bovendien is haar penseelvoering veel dynamischer dan ik hier vermag aan te geven. Er blijkt een gedrevenheid, een urgentie uit, die andermaal niet of nauwelijks met woorden kan worden overgebracht.

aan een dierlijk hoofd zijn ontleend, heeft het geheel van het motief weinig van de contouren of van de gestalt van een normaal menselijk of dierlijk gelaat. Het meervoudige 'gelaat' dat we kunnen onderscheiden, is naar de vorm kubistisch opengebrouwen, drukt tegenstrijdige, gemengde gevoelens uit en toont meerdere aanzichten van 'gezichten' van gemengde species tegelijk. Gerhard is niet onder de indruk van de biologische imperatief die aangeeft hoe een gezicht er 'normaal' dient uit te zien en brengt ons een portret van een wezen waarvan we ons niet kunnen voorstellen dat het in de werkelijkheid voorkomt. Een beeld van een antropozoömorfe wezen.¹⁵

XVI

Culturele codes en de culturele omgeving leren ons snel – sneller in elk geval dan we ons doorgaans bewust zijn – een onderscheid maken tussen een object dat als kunstwerk in de wereld is gezet en de andere objecten die ons omringen. En zodra we een object als een kunstobject benaderen, verliezen we onze neutrale, objectieve blik. We gaan onmiddellijk aan de slag om er eenduidige inhoud van te maken. Het moge duidelijk zijn: Gerhard vindt dit een te gemakkelijke en vermoedelijk ook een te weinig precieze weg. Zij vindt dat er meer nuance nodig is. Het 'gezicht' van het 'personage' dat ze hier heeft geschapen bestaat uit tekens van meerdere, klassiek begrepen gezichten. Het 'personage' bestaat niet uit meerdere gezichten of beeltenissen die afzonderlijk kunnen worden beschouwd; het voorgestelde personage bestaat uit een veelheid aan gezichten. 'Hij' of 'zij' – want van enige herkenning van seksuele kenmerken is geen sprake – heeft een 'composiet gezicht'. Gerhard deconstrueert het concept portret zoals we het tot dusver kennen. Ze vindt het niet meer passen in onze tijd een zacht en vredevol gezicht aan te dragen. Ze heeft de werkelijkheid verrijkt met een portret, geen portret dat verwijst naar een bestaande persoon of werkelijkheid. Dit portret is werkelijkheid, is object en valt volledig samen met Gerhards schilderij *Ohne Titel*. Gerhard brengt hier een postconceptuele schilderkunst. Het gaat haar niet om het gelijktijdig binnen één beeld tonen van de verschillende facetten of 'aangezichten' van de werkelijkheid, zoals de kubisten deden, maar om het in se heteromorf of meevormig zijn van de objecten of subjecten. Gerhard pretendeert niet eens de verschillende facetten van de werkelijkheid te willen laten zien. Zij stelt dat de werkelijkheid per definitie heteromorf is en dus in andere gedaanten dan de gebruikelijke kan voorkomen. De kunstenaar kan niet volstaan met de gekende vormen om te tonen wat ze wil tonen, zoals de schrijver niet met een woord, een zin of zelfs een gedachte kan volstaan om te benoemen wat hij wil benoemen. Gerhard voelt de behoefte om aan de beleving van de werkelijkheid neomorfe of nieuwvormige beelden toe te voegen, zoals de dichter soms behoefte heeft aan een neologisme.

Het portret dat Gerhard heeft geschilderd is heteromorf opdat iedereen zichzelf in dit portret zou herkennen en omdat niemand tot een enkel – laat staan hetzelfde – beeld is te herleiden. In die zin heeft Gerhard een open portret geschilderd. Om een figuur te schilderen die door iedereen met telkens een andere, subjectieve insteek als portret wordt herkend, moet je een 'monster', een absoluut unieke afwijking van de standaard, schilderen. Een dergelijk monster kun je niet vooraf concipiëren, zulk een 'monster' ontwikkelt zich naarmate het schilderij ontstaat, naarmate de schilder er intuïtief schilderend picturale elementen aan toevoegt en het beeld groeit. Voor de kunstenaar weerspiegelt het schilderij haar idee over hoe een schilderij dat beantwoordt aan het concept portret kan zijn. Voor de beschouwer is de vlakke, geschilderde voorstelling van *Ohne Titel* geen venster op een dieper gelegen buitenwereld maar een afgeplat en eigentijds symbolisch spiegelbeeld van zijn of haar heteromorf bestaan.

Jo Coucke
december 2016 – februari 2018

¹⁵ De vertekende, maar op menselijke figuren geïnspireerde lichamen die Gerhard in haar grotere schilderijen voorstelt, aanvaarden we omdat we fragmenten ervan herkennen. Gerhards nieuw samengestelde lichamen vertonen ontworpen schouders, verdraaide bekkens en vreemd aangehechte ledematen. Als waren het lappen- of ledenpoppen – de *rag dolls* uit de titel van haar huidige tentoonstelling bij Be-Part, Waregem – die bij gebrek aan een skelet of ondersteunende structuur werkelijk alle kanten uit kunnen bewegen.