



Le tableau et les voyeurs, 1970/1971.

Frans Sturkenboom

Knipoog

spel, spelling en speling in een schildertaal

"Au séjour supérieur, nul invité, nul partage: l'urne fondamentale. L'éclair trace le présent, en balafre le jardin, poursuit, sans assaillir, son extension, ne cessera de paraître comme d'avoir été. Les favorisés de l'instant n'ont pas vécu comme nous avons osé vivre, sans crainte du violement de notre imagination, par tendresse d'imagination."

René Char

0. We spreken nu in het bijzonder over de doeken uit de periode 1970-1980.
1. Deze problematiek heeft voornamelijk betrekking op de mogelijkheid en de materialiteit van de voorstelling. Daarmee gaan wij voorlopig voorbij aan dat wat men doorgaans als 'inhoud' benoemt, een begrip waarvan wij overigens het problematische in het essay willen aangeven. Daarmee is niet gezegd dat datgene wat zich mogelijk anderszins als voorstelling zou kunnen voordoen, onbelangrijk is. Cremonini blijft in zekere zin een figuratief schilder. (Men zou het voorliggende essay dan ook kunnen lezen als een hoofdstuk uit een (niet bestaand) boek over het werk van deze schilder.) Iets van het 'aan deze zijde' van de voorstelling en wat erin gelezen zou kunnen worden wordt belicht in mijn essay "Het 'tussen' van Cremonini". In: "Expressie/Expressionisme" (K. Vollemans/M. Nio red.; uitgave Bouwkunde Delft 1984).
2. Vgl. Gilles Deleuze, "Logique de la sensation" (ed. de la différence) Blz. 87 e.v.
3. Het lijkt me dat de arbeid van de surrealistische avantgardes zich laat lezen als de ervaring van de grens van een mimetische schilderkunst. Toch is de aanspraak die zij maken op de lapsus van het bewuste oog ((in)spectie) niet werkelijk een breuk. De spectie keert terug als een *volgens* de wetten van de mimesis – *weergegeven* introspectie. De tijd van het schilderen blijft lineair, het doek dient zich aan als een 'verhaal', begrensd leesbaar.

Meer en minder dan ruimte en plaats; aftrekken en delen van de tijd, zonder begin of eind. De architectuur van de doeken van de Italiaanse schilder Leonardo Cremonini plaatst ons voor problemen met betrekking tot de taal en de begrippen van de analyse, de analyse van het schilderij. Het tijd-ruimtecontinuüm waarin wij het doek lieten spreken als voorstelling, hapert, komt in beweging en begint haar eigen (immanente) grenzen af te tasten. Een proces dat door de schilderkunst van onze eeuw wordt getoond en dat door Cremonini met analytische precisie is uitgewerkt. Anders dan de opeenvolgende avantgardes uit het begin van deze eeuw (die zich poneerden als radicale negativiteit of als opheffing van de geschiedenis) heeft Cremonini er de voorkeur aan gegeven een confrontatie aan te gaan met de geschiedenissen van het schilderen, hen te gebruiken als aangrijpingspunten voor zijn experimenten. Een ambiance van lichaam en licht, van leegte en vorm waarin een traject van veertig jaar schilderen zijn boog spande. Een traject dat ons kijken, onze blik in een enkelvoudige ruimte/tijd, in een ondeelbaar plaats/moment, aan het wankelen bracht. Deze problematiek, een inzet die voortdurend verder gepreciseerd wordt in het werk van Cremonini, willen we hier aansnijden; niet meer dan dat.¹

Licht

Allereerst het licht. Forma lucis noemt Kristeva het. Het licht is het 'andere' van het lichaam (van de ruimte), dat wat haar vorm geeft. Het licht structureert en organiseert, ze is het attribut van het oog. Wat de geest is voor de ziel, dat is het oog voor het lichaam, zo wil de traditie sinds de Grieken. Het licht wordt in het schilderij belichaamd door de kleur. Deze kan verschillende 'gedaantes' aannemen. Op de eerste plaats is er de kleurwaarde: verzadigd/onverzadigd, licht/donker. De kleurwaarde staat in functie van het éne licht, van een lichtend oog dat vormt en ordent. Ze is de 'organisatorische' kracht van de ruimte.

Ten tweede is er de toon van de kleur: warm/koud, gebroken/puur. Deze kwaliteit is gebaseerd op het kleurenspectrum. De 'tonaliteit', het woord zegt het al, is een muzikaal vermogen, ze kan het doek doen kloppen. Ze is gebaseerd op de tactiliteit: het 'haptische'. Haptisch heet het streven van de tonen om het donker/licht van de kleurwaarde te elimineren.² Een aanslag van de muziek op de ruimte, een poging de ruimte plat te slaan. Als men binnen de tonaliteit toch wil spreken van ruimtelijkheid, dan gaat het om een 'moeilijke ruimte', een ruimte die men niet kan overzien, gebaseerd op de juxtapositie van kleurvlakken. Ze dwingt het oog te bewegen en zijn gefixeerde standpunt te verlaten. Twee 'lichten' dus: het éne enkelvoudige, bron van ruimte en schenker van vorm; en het spectrum, affect van het oog dat de waarneming uiteen doet vallen. Cremonini bewaart beide om hun scheiding in te huldigen en een gevecht tussen die ordes van het licht te laten ontbranden: de cyclus van een oggverblindend zonlicht op een Italiaanse zomermiddag waarin objecten en lichamen verschijnen binnen de tijd van het 'symbolische' (de dag); maar in diezelfde cyclus (in de schaduw van de vertrekken) wordt het verdwijnen van die orde al aangekondigd in het binnentreden van de toon, het signaal dat de vlakken doet bewegen. Een semiose die tast aan de grens van onze nacht om het lichaam (de geest van het dier) via de kleur in het kijken te brengen. Zo doet de kleur de ruimte verschijnen, ze opent het theater van de voorstelling (dat een theater van het geheugen is, zegt Cremonini) in functie van het éne, ongedifferentieerde licht, schenker van vormen die zich *kunnen* organiseren tot een verhaal. Maar in het haptische is de kleur tevens de mogelijkheid de ruimte te laten verdwijnen en de vertelling (de scène) af te troeven (open te breken). Licht en donker, dag en nacht. Maar deze begrippen kunnen de termen zijn van een dialectiek die ten dienste staat van het verhaal van een verlichte geest, van een verlichte geschiedenis. Daarom volstaat het niet de nacht of zelfs onze

nacht te *verbeelden* (de droom van de surrealist-en³). Het is alsof men de droom terugschenkt aan het kijkende begrip. Spannender is het volgens Cremonini om de dag en zijn orde op te voeren om hem in de kleur tot een punt te brengen van een nacht overdag.⁴ Geen dagdroom, maar een punt waar de tastzin van het oog het vlees van het kijken aansnijdt om het éne organiserende licht een moment te doen vergeten. Die operatie wordt in doeken als "*les geometries évasives*", "*les entraves entr'ouvertes*", "*les temps libres*" met een haast mathematische nauwkeurigheid uitgevoerd. Het is een operatie die de heterogeniteit van het schilderend leven binnenbrengt door de verschillen binnen het licht (in de kleur) en hun verschillende aanspraken (lichaam/taal) te handhaven. Het strand en de zee in het vuur van de zon, een ruimte van het geheugen, ruimte gezwollen van herinneringen. Weinig is nodig om deze bijna verzadigde vloeistof van het geheugen uit te doen kristalliseren, om de herinnering te doen verschijnen. Maar steeds ook de 'aanwezigheid' (en toch aan gene zijde van de voorstelling) van dat andere licht: grote kleurvlakken die door een kleine speling in het spectrum (geel/oker), door vaak minimale verschuivingen, ons oog grijpen. Die 'andere' kleur trekt voortdurend van het geheugen en haar verhaal af. Zo slaat de ruimte van het theater dicht in het schallen van de kleur nog voordat de voorstelling begonnen is. Speling tussen de twee ordes van het licht die het doek doet bewegen, het een ritme geeft. Het interval van de expressie. Heen en weer tussen de 'lagen' van het doek; substantie en vorm die steeds nieuwe ruimten openen, nieuwe betekenissen geven. En toch gaat het in deze 'gelaagdheid' geenszins om een topische deling. In feite moeten we spreken van een oppervlak waar twee sferen elkaar raken, een oppervlak dat doorkruist wordt door het oog dat wisselend aan een van beide sferen wordt uitgeleverd. In de nooit eindigende doorkruising van het verschil tussen beide wordt het doek eindeloos vermenigvuldigd.

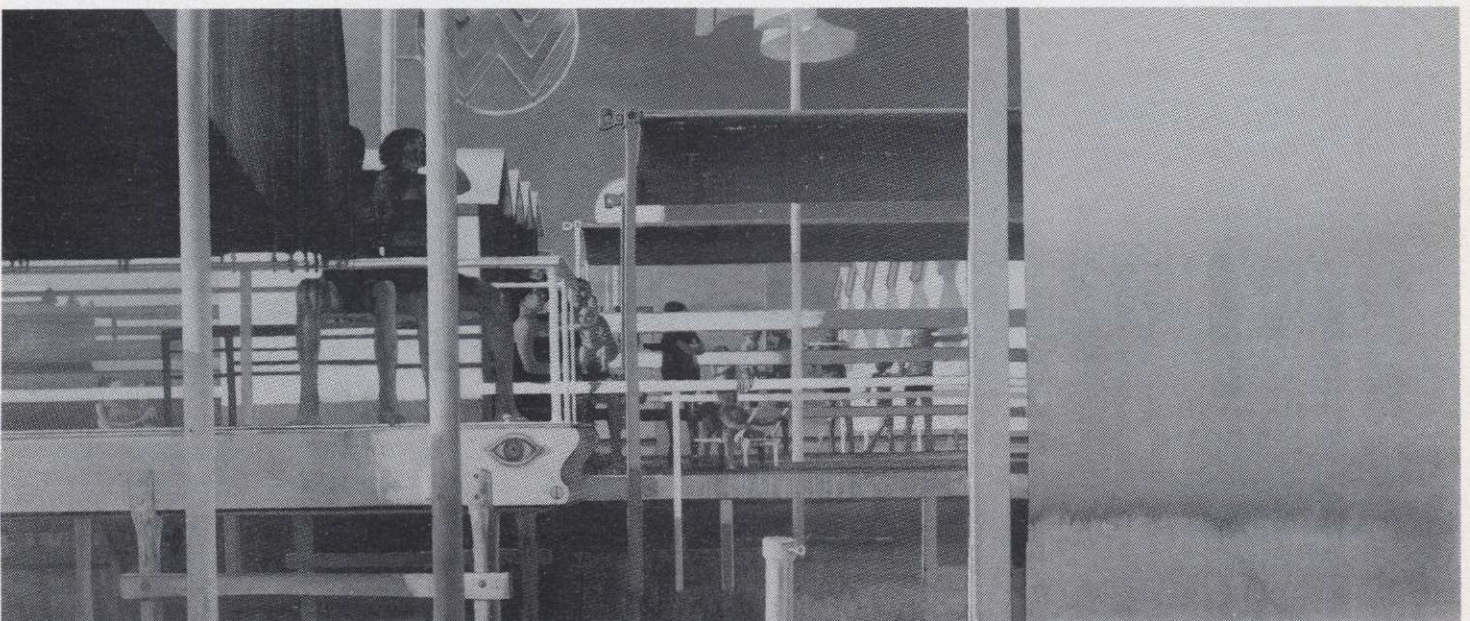
Horizon

Via de kleurvlakken komen we bij de horizon, haar taal en haar 'spelling'. Want wat in onze cul-

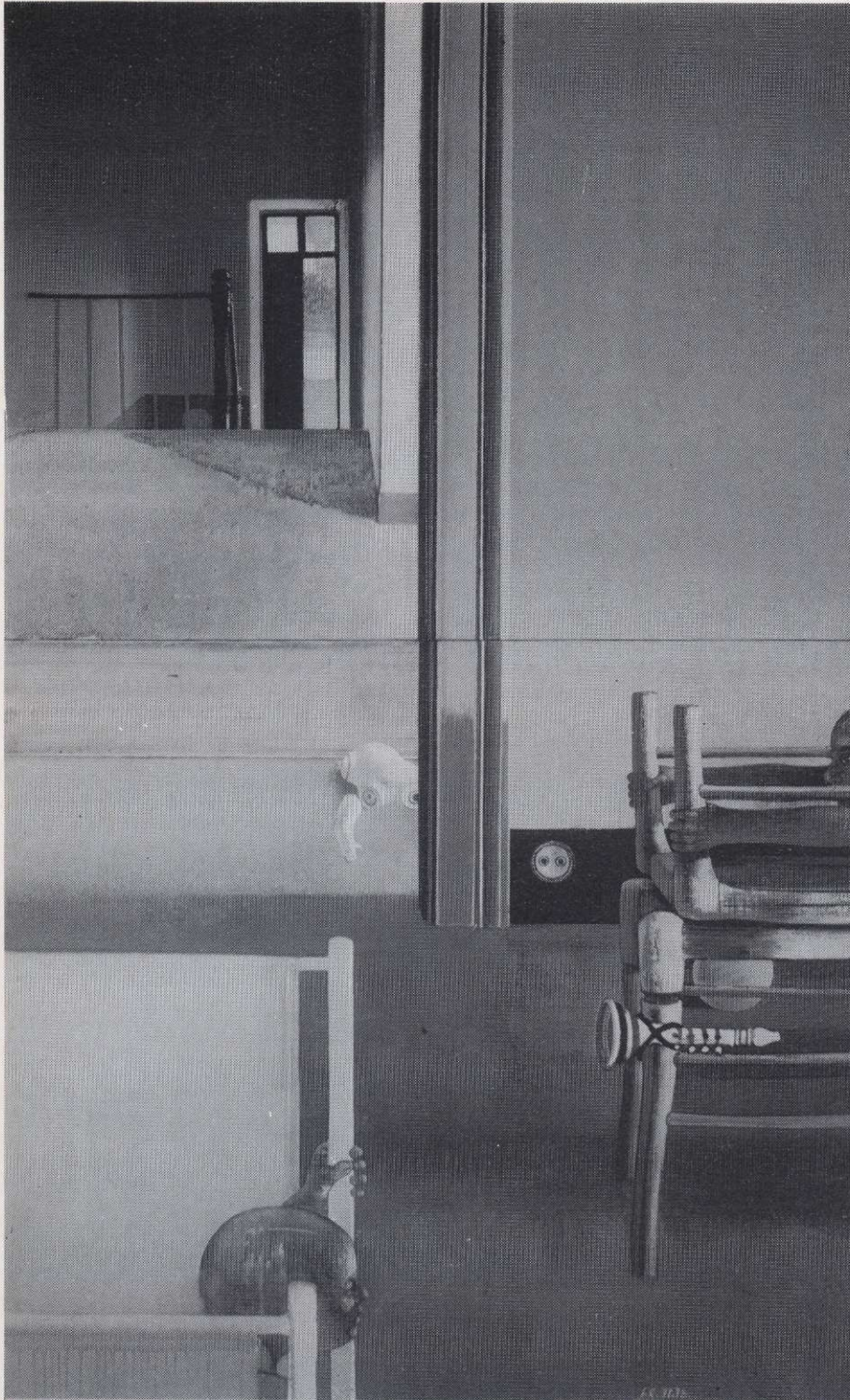
tuur de vlakken tot ruimte maakt is de horizon waarop het verdwijnpunt van het perspectief gefixeerd wordt. Sinds Brunelleschi wordt de ruimte meetbaar en in een rigoreuze codex genormaliseerd.⁵ De vlakken dienen vanaf dan, in het *teken* van de rede, door een perspectivische blik georganiseerd te worden. Men telt alleen mee als men de horizon, die de bron is van deze gerationaliseerde ruimte, en haar taal kent. Met andere woorden, als men zich binnen deze *optische* ruimte weet te bewegen. Dat wil echter niet zeggen dat er geen andere organisatie denkbaar zou zijn. De bewoners van uitgestrekte vlakken tonen het ons. Voor nomaden, zeelieden en eskimo's ligt de omgang met het vlak (aarde, hemel, oceaan en de ondoorzichtige sneeuwstorm) in nabijheid en tastbaarheid; sporen, textuur, sterren en kleur 'funderen' hier een *tactiele* ruimte.⁶

De arbeid van Cremonini aan het onderzoek naar de taal van de ruimte (een historische taal) brengt hem ertoe beide typen ruimte en de daarmee corresponderende ogen (optisch/haptisch) tegen elkaar uit te zetten. Het gaat erom beide talen te demonteren en opnieuw uit te spellen. Zo is er in de schilderijen van de laatste vijftien jaar nooit één verdwijnpunt. Altijd meerdere, of beter nog, het is alsof er een soort objectieve snede wordt gemaakt in de materie, loodrecht op het vlak van de aarde. Daardoor worden we gedwongen boven het doek te 'vliegen', het zenith te verleggen. En daarnaast ook steeds het tuimelen in de trapeziumvormige ruimten die zich in het doek lijken te boren en waar het oog zich verliest in de spiegelingen van deuren en ramen die de begrippen binnen en buiten verwarren. Maar evenveel kans dat we in die duizeling ergens op een 'te' felle kleur stuiten die ons terugbrengt naar het doek als een tactiele aarde. En dan de horizon die nu eens dient om het verdwijnpunt van zo'n duizeling aan te geven, maar soms ook niets anders is dan het treffen van twee verticale vlakken. Het lijkt wel of deze schilderijen onze taal van de hermetische horizon niet voluit kunnen 'spreken', maar de spelling van die taal voortdurend aftasten en ondergraven om de mogelijkheden en de grenzen ervan te beproeven. Cremonini stottert deze taal van de horizon, deze horizontaal. Het is een spel

4. Zo overviel mij de nacht van Karl Friedrich Schinkel. Schinkels sterrennacht is het symbool voor het universum. Ze is van een symbolische orde. Maar het blauw is van een bijzondere samenstelling, zó, dat zij de fisionomie van het oog aandoet als affect. Op dat moment wordt Schinkels symbolische nacht ook de nacht van het symbolische. Het blauw wordt signaal/-affect. Een gevecht tussen twee tekenordes ontbrandt...
5. Vgl. Manfredo Tafuri, "L'architettura dell'umanesimo", 1e Hoofdstuk, blz. 15 e.v.
6. Vgl. Gilles Deleuze, op. cit., blz. 79 e.v.
7. Italo Calvino, "Il ricordo è benedato". In: "Cremonini, opere 1960-1984"
8. Een voorbeeld hiervan is Umberto Eco die een vergelijking maakt met Joyce en in het bijzonder met het procédé van de epafinie. Naast de 'tekstuele' kwaliteiten, zijn er nog talloze andere analogieën geconstrueerd met het werk van Cremonini. Dit is al te lezen in het feit dat zij die over het werk van Cremonini schreven, uit talloze verschillende disciplines stammen. Naast schrijvers ook filmcritici, filosofen, semiotici en architectuurkritici. Een gedeeltelijke verklaring is dat een schilder die de grenzen van zijn discipline aftast en daarmee de grenzen van een kijkend (be)tekenend oog, ook regelmatig de andere disciplines en hun ogen ontmoet. Voor de film en de architectuur moge dit duidelijk zijn. Voor wat betreft de 'tekst' zijn er nauwer te omschrijven overeenkomsten. In de verschuivingen die zich de laatste decennia binnen het semiotisch/filosofisch onderzoek hebben voorgedaan (een verschuiving die zich misschien laat vatten onder de noemer 'schriftuur') tekent zich een toenemende aandacht voor het begrip spatialise-



Les temps libres, 1980/1982.



Circuits fermés, 1977/1978.

tussen het intellectuele oog van Brunelleschi en het tastende oog van de nomade, een spel tussen een optisch en een haptisch oog in die tussenruimte waar de kleur voorkómt dat de werkelijkheid geheel verschijnt. In de knipoog van het éne, leeft het andere oog. Die speling is een leegte die iedere Referent, d.w.z. iedere herinnering opschort. Italo Calvino heeft in een prachtige tekst over deze schilder⁷ laten zien dat de herinnering uiteindelijk nooit verschijnt omdat het werk aan de constructie van de ruimte (van verschijnen) nooit af is. Zonder scène geen plaats waar het geheugen kan condenseren, geen ruimte waar de herinnering zich kan indrukken. Geen geschiedenis in de zin van een verhaal, het blijft allemaal virtueel. De intrige van het verhaal en de 'eenheid' van de 'tekst' worden steeds afgetrokken (meerdere malen heeft men gewezen op de 'tekstuele' kwaliteiten van het werk van Cremonini en op analogieën met de moderne literatuur⁸). Ruimte en plaats in het schilderij zijn vluchtig. De *genius loci* (herinnering) verdampst in het vuur van de kleur (toon) nog voordat hij de kans krijgt zich in een *heden* te actualiseren.

Twee verschillende ogen dus, en in het verschil opent en sluit het schilderij zich. Steeds weer. In de affirmatie van dat zich herhalende verschil worden de momenten van het doek opgeteld als een niet eindigende som. De veelheid van de tijd in een *schijnbaar* enkelvoudige ruimte. En vice versa: in 'één ogenblik' de aaneenschakeling van meerdere ruimten. Nog eens het interval van het doek: het (niet)punt waar een topologie onmogelijk wordt in de inauguratie van een temporalisering (ritme). En: tijd van het gescheurde moment, terugdeinzend/heenvliedend de ruimte openend. Ellips waar ruimte en tijd uitwisselbaar worden. Zoals bij Beckett die "*leeft in de tijd tussen 't zich openen/'t zich sluiten van een deur*". (Beckett's eigen Franse en Engelse versie: "*vivrai le temps d'une porte...*" / "*live the space of a door...*")

Procédé

Hoe deze 'bijna-aanwezigheid' te bereiken? Welke wegen bewandelt men bij het schilderen? Er is een mooi doek met de titel "*de l'imaginaire au visible*" waar we iets van het procédé van het schilderen kunnen ontdekken. Rechts zien we het doek op het punt waar het schilderen 'begint'. Een soort informeel doek met kleursporen, vernevels, klodders enz. En vóór ons het geheel dat een schijnbaar eindpunt is. In het vormeloze zegt Cremonini, zie ik bijv. een glimlach verschijnen; door een speling van de materie. Hij werkt daaraan verder maar het kan zijn dat dit heelal van nevels en wolken plotseling iets anders aangeeft. Zo werkt hij langzaam aan de voorstelling als een beeldhouwer zonder doel. Iedere strek is daarin een moment waarop de materie zich tot teken plooit, waarop het slapend kijken én het kijkend denken een teken uitzenden; de materialiteit tot voorstelling wordt (manueel/cerebraal) en het denken terugkeert tot de leegte. De strek is het differentiële element in het schilderen. Ze is als het mes dat insnijdt op het doek als aarde, het opentrekken van een rits van waarachter zich de scène ontvouwt, een toekomst, alledag...: ballende kinderen, een hinkelspel, slapende ruimten, het geweld van een kus vermenigvuldigd in de spiegels. De penseel, het mes worden getrokken door de kracht van het geheugen van het schilderen... te weten dus dat het toekomstend/wordende steeds een reis door het verleden van de schilderkunst impliceert, een verleden van het oog.⁹ De strek is zo het moment van condens en vervluchtiging,

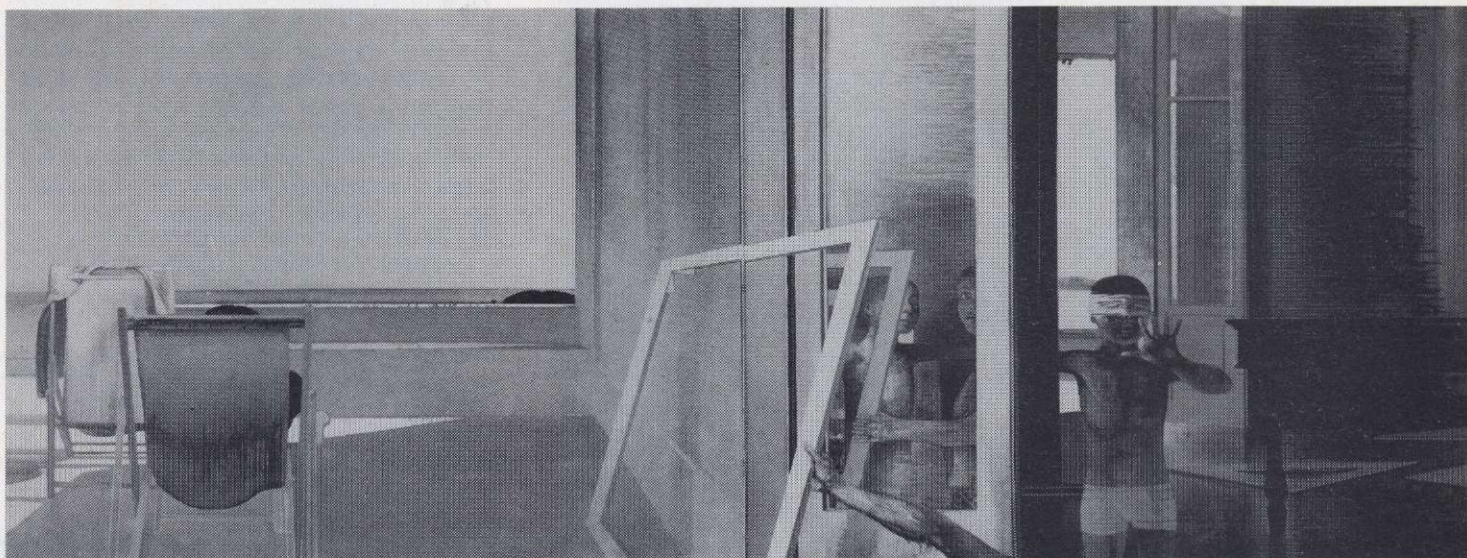
reizende deling van de tijd.¹⁰

Geduldig formeert zich zo de voorstelling. Maar Cremonini maakt het werk nooit af.¹¹ Steeds blijven lokaal resten van een 'vormeloze' materie achter. Het is deze leegte die de voorstelling blijft bereigen, die de afronding van de representatie (van een aanwezigheid en heden) voorkomt. Er is nooit een definitieve sluiting van het doek. Dáár ook toont zich het verleden van de produktie van de mimesis. Het raadselachtige van het genoemde doek is dat de arbeid van het schilderen getoond wordt als een zoektocht naar de spiegels (dat wil zeggen naar een reële ruimte waarin het geheugen zich kan herkennen). Speculum. We kijken naar de ontketening/produktie van die ruimte waar wij ons 'nu', kijkende, schijnen te bevinden.¹²

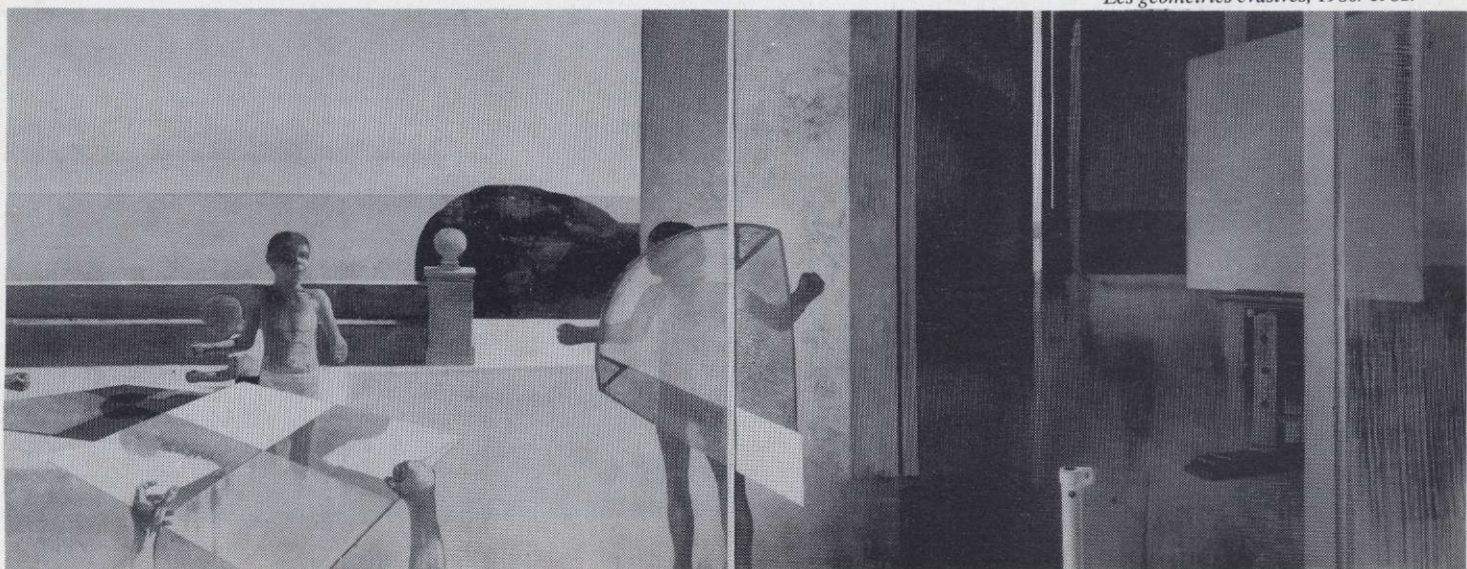
Maar ook 'aan deze zijde' van de voorstelling (maar waar zullen we die grens trekken) zijn er steeds de tekens die deze afwezigheid aanwijzen: de kinderen in de schilderijen, die kijken zoals wij kijken, alsof er iets te gebeuren staat, zijn zó juist de index van de afwezigheid van de gebeurtenis. Er gebeurt nooit iets in deze doeken, het heden van de gebeurtenis is afwezig. Er vindt niets plaats, de plaats wordt niet gevonden, blijft opgeschort. Zo ook de lichamen en lichaamsdelen die maar half zichtbaar zijn of de lijst overschrijden, het zijn vluchtlijnen die de voltooiing van de voorstelling doen ontsnappen.

Men heeft Cremonini wel eens een materialistisch schilder genoemd. En het is zeker de vormeloosheid die de voltooiing van het *hier en nu* (een zeker aura) verhindert door ons terug te werpen op de affectieve *matérie* van de verf. Deze resterende vlekken/vlakken zijn de voortzetting van de differentiërende werking van het procédé van het schilderen, van de voorstelling komende en het verleden van de produktie. Het breken van de spiegels is het tonen van die beweging die de schijn (aanwezigheid/heden, tijd/ruimte) als schijn láát schitteren. In "de l'imaginaire au visible" ziet men de orde van de representatie letterlijk over de stotende en pulserende materie heen liggen en er soms in uitlopen. Materialisme... maar ook Douleur du materialisme: er is geen beginpunt van het doek, het vouwt zich terug. En was het vormeloze ook niet een produkt: "Donner nature"¹³, schrijft Cremonini als hij het stelt naast een "donner forme". De materie laten zijn als een voorwaarde voor een volumisering, voor een zijn *tussen*, voor een infinitisering. Is het toeval dat een bewoner van een uitgestrekte vlakte, dat een zeebewoner in zijn jacht op de witte walvis deze gedenkwaardige woorden sprak: "Nogmaals het lege en stomme stoten van de materie; het is beter te sterven in die brullende en huilende oneindigheid dan teruggeworpen te worden op de aarde..."

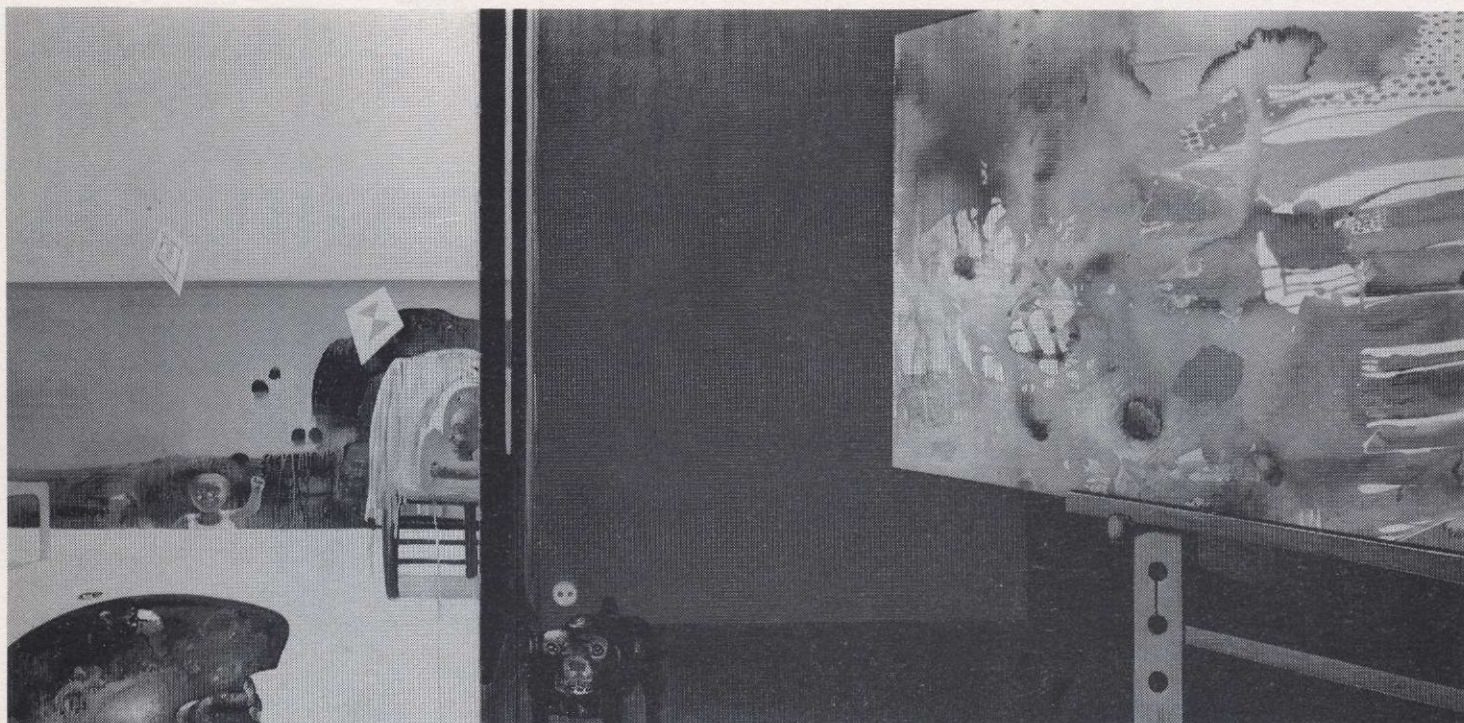
ring af. Het gaat dan om de vraag hoe dwars door een formulerings/leesbaarheid/consumeerbaarheid, d.w.z. dwars door een oppervlak (het blad van de rede en zijn projectie: de structuur; de 'platte' conceptie van het 'teken') een *volume* (praktijk, monumentale geschiedenis, wereld, wereld van helden en bloemsporen) *ontketend* kan worden. Hoe de scène zich *opent*, scène waar de verloren tijd als film der toekomst ontkiemt. Prachtige voorbeelden van deze 'volumisering' vinden we in de nouveau Roman en in het bijzonder in het werk van Philippe Sollers. Enig moois willen we u in deze zin niet onthouden. Een oog ligt op bed en kijkt naar het raamvlak van zijn kamer... "....de nacht is helder, de sterren schijnen tegen de ongedefinieerde achtergrond van de hemel; hemel verdwenen aan gene zijde van haarzelf... waar hij zich misschien de patronen van vroeger herinnerde, de lampen opgehangen aan het plafond om de hemellichamen te representeren; de wandelingetjes op het firmament; en die vlucht van het zichtbare plotse-ling herhaald buiten haar grenzen,



Les entraves entr'ouvertes, 1980/1982.



Les géométries évatives, 1980/1982.



De l'imaginaire au visible, 1975/1976.

vlucht die bij hem de illusie van diepte veroorzaakte, de duizeling van het verliezen van de notie van afstand. Alles is verdwenen nu; rest nog slechts die verre, steeds verder verwijderde massa sterren, in de absolute leegte, de koude. Geen enkele vorm; noch richting, noch centrum, alsof ik kijkend voortdurend onderga wat ik zie, een zichtbare en blinde verschuiving, wachtend en bedreigend, zeer dichtbij, vanaf gene zijde..."

9. Bijzonder fascinerend zijn in deze zin de commentaren van Cremonini zelf.
10. Kristalhelder op dit punt is het prachtige boek van Gilles Deleuze: "Logique du sens", een verhandeling over de zin en de onzin. De zin en onzin zwerft over het gladde vlak tussen taal en lichaam; zij maakt als dwalende leegte van het gespleten en splijtende moment (de tijd van Aïon) de 'zin' pas mogelijk.
11. "Heaven keep me from ever completing anything" wist Melville al.
12. Ook voor Mallarmé is de mime de deelbaarheid van de tijd "*sous une apparence fausse de present*". ("Mimique" is te vinden in de Oeuvres complètes op blz. 310).
13. Cremonini verstaat onder natuur een "*intense presence phisique*".