



Afb. 1 Berlinde De Bruyckere in De Pont, Tilburg, 2000.

Tactiliteit in het oeuvre van Berlinde de Bruyckere

“De mens kan dus altijd op zijn gelijkenis met zijn medemensen, zijn gelijken, stoten – niet door de ideale integriteit van zijn figuur te behouden maar door de symptomatische waarheid van zijn broosheid en openheid tot zich toe te laten.”¹

Marloe Mens

studentnummer: 10219307

marloemens@gmail.com / 06 48 16 66 45

datum: 30 juni 2015

aantal woorden: 13.200

docent: mw. dr. A.M. Novak

Bachelor thesis

Kunstgeschiedenis Universiteit van Amsterdam

¹ Alloa 2014: 64.

² Caution 2014: 11.

Inleiding.....	4
<u>1. Theoretisch kader: tactiliteit in de sculpturale kunsttheorie.....</u>	8
1.1 De tactiliteit in Herders <i>Plastik</i>	8
1.2 De tactiliteit in <i>The Art of Sculpture</i> van Herbert Read	11
1.3 Hedendaagse kunsttheorievorming.....	13
<u>2. De Dekenperiode</u>	16
2.1 De tactiele kwaliteiten van een deken	16
2.2 Dekenvrouw.....	18
2.3 Het lichaam en de deken – de deken als bescherming en als huid.....	20
<u>3. De paarden van Berlinde de Bruyckere</u>	23
3.1 In Flanders Fields.....	23
3.2 Lost I	26
3.3 Eén.....	25
<u>4. Het menselijk lichaam en de huid.</u>	30
4.1 Schmerzensmann.....	30
4.2 In Doubt.....	32
4.3 Into one-another II TO P.P.P.....	33
4.4 Kreupelhout.....	36
Conclusie	38
Afbeeldingen	41
Bibliografie	50
Afbeeldingenlijst.....	50

Inleiding

“Elke fysieke ontmoeting met je werk maakt me stom, woorden en zinnen vervallen tot betekenisloze klanken in vergelijking met jouw geladen beeldtaal. Geheimzinnige extensies zijn het die ons dwingen stil te staan en ons verweesd en ongemakkelijk achterlaten.”²

Deze woorden schreef Philippe van Cauteren, artistiek directeur van het S.M.A.K. (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst in Gent), in een brief gericht aan de Vlaamse kunstenares Berlinde de Bruyckere (Gent, 1964). De woorden zijn geschreven naar aanleiding van de tentoonstelling *Berlinde de Bruyckere. Sculptures & Drawings. 2000 – 2014* (S.M.A.K, 2014)³ en zijn tevens de openingszinnen van de bijbehorende catalogus.⁴ Deze catalogus toont het gehele oeuvre van De Bruyckere sinds 1990, zowel haar sculpturen als haar tekeningen. Zoals de woorden van Van Cauteren zo lovend duidelijk maken, zijn de sculpturen van De Bruyckere niet louter objecten. Haar sculpturen brengen bij de toeschouwer een ervaring teweeg. Ze roepen bij de toeschouwer zowel een fysieke als een mentale reactie op. De toeschouwer verliest zijn woorden en wordt gedwongen stil te staan. Het is de ‘beeldtaal’ die De Bruyckere creëert die de bezoeker als het ware passief maakt in relatie tot de sculptuur, of zoals van Cauteren mooi verwoord “ons dwingen stil te staan”.

Het is precies deze ervaring in relatie tot De Bruyckere’s beeldtaal die ik in deze scriptie zal onderzoeken. Hoe is het mogelijk dat de sculpturen van De Bruyckere als zo een ervaring worden gezien? Op welke manier benadert en ervaart de toeschouwer haar sculpturen? In het oeuvre van De Bruyckere staat het lichaam centraal. Hoewel dit onderwerp als een rode draad door het oeuvre loopt, is er een duidelijke ontwikkeling waar te nemen in de uitingsvorm hiervan. In deze scriptie zal ik De Bruyckere’s oeuvre dan ook opdelen in drie subgroepen. Deze opdeling is gebaseerd op het artikel *Indachtigheid: De Stichtende Lichaamsbeelden Van Berlinde De Bruyckere* door Bart Verschaffel uit 2015. Aangezien dit tot nu toe het enige artikel is dat het oeuvre van De Bruyckere op een gestructureerde en chronologische wijze behandelt, kies ik ervoor deze indeling te gebruiken.

2 Cauteren 2014: 11.

3 De tentoonstelling werd georganiseerd door het S.M.A.K. en verhuist later naar het Gemeente Museum Den Haag en ergens in Zwitserland. Echter is de tentoonstelling in het S.M.A.K. het grootste, de rest van de tentoonstellingen toont maar een deel van het gehele oeuvre.

4 Bruyckere, Berlinde de. *Berlinde de Bruyckere*. [tent. cat] Gent: S.M.A.K. / Den Haag: Haags Gemeentemuseum / Bregenz: Kunsthaus Bregenz. (2014)

Verschaffel stelt dat de eerste periode van De Bruyckere wordt ingeleid met het winnen van de prestigieuze Prijs Jonge Belgische Schilderkunst in 1990.⁵ Het is vanaf dit moment dat De Bruyckere bekendheid genereert in de kunstwereld en haar werk wordt gedocumenteerd. De periode wordt gekenmerkt door het gebruik van de deken en wordt door Verschaffel dan ook bestempeld als de “Dekenperiode”. Verschaffel beschouwt de deken als “de kiem en kern van het oeuvre”.⁶ In deze periode staat het lichaam centraal, hoewel dit nooit figuratief wordt getoond. Echter wordt er altijd in bepaalde mate de lichamelijke vorm gesuggereerd. Ook in haar latere werken maakt De Bruyckere gebruik van de deken, echter speelt deze nu niet meer de hoofdrol.⁷ Sabine Alexander stelt in het artikel *Over het beeldend werk van Berlinde de Bruyckere* uit 2014 dat De Bruyckere werkt met een “beeldbank”: het oeuvre van De Bruyckere “bezit een logica waarin elke stap draagt wat voorafging met zich mee – gemetamorfoseerd of verder uitgeput – en incarneert datgene wat nog komen moet.”⁸

De tweede periode die wordt onderscheiden door Verschaffel kenmerkt zich door het overeenkomstige onderwerp van een dood paard. Deze periode wordt volgens Verschaffel ingeleid met het werk *In Flanders Fields* dat De Bruyckere in 2000 voor het gelijknamige museum in Ieper creëert. Doordat De Bruyckere haar sculpturen baseert op echte paardenlichamen die ze vervolgens bedekt met echt paardenhuid, zijn de sculpturen erg realistisch. Hierdoor worden de sculpturen van De Bruyckere identificatiefiguren: figuren die tonen wat ze zijn en wat ze hebben ondergaan.⁹ De Bruyckere ontwikkelt dit idee van een realistische weergave van het lichaam verder en begint gedurende deze periode ook met het maken van sculpturen die het menselijke lichaam representeren. Deze laatste sculpturen worden ingedeeld bij de derde subgroep, die wordt gekenmerkt door het gebruik van het materiaal ‘was’. Door een speciale bewerkingstechniek van dit materiaal was - ontwikkeld door De Bruyckere zelf - hebben ook deze sculpturen een erg realistisch huidachtig oppervlak.

In het oeuvre van De Bruyckere staat dus het lichaam centraal en daarmee ook de huid. Philippe van Cauteren vervolgt de eerder genoemde brief aan De Bruyckere met: “Schoonheid, verlies, dood, troost, hoop, leven, pijn zijn een paar van de universalia die in de huid van je beelden vervat liggen.”¹⁰ Het lijkt de tastbaarheid van deze huid en lichamen te zijn, die een belangrijke rol speelt bij de communicatie tussen de sculptuur en de toeschouwer. Als we uitgaan

5 Sinds 2013 de ‘Young Belgian Art Prize’, rijkt sinds 1950 tweejaarlijks een prijs uit aan een veelbelovende en jonge Belgische kunstenaar. Hoewel de naam op enkel schilderkunst lijkt te duiden, komen alle beeldend kunstenaars in aanmerking.

6 Verschaffel 2015.

7 Ibidem.

8 Alexander 2014.

9 Verschaffel 2015.

10 Cauteren 2014: 12.

van deze tastbaarheid, hoe is dan te verklaren dat deze sculpturen als een ervaring door de toeschouwer kunnen worden ervaren? En hoe is te verklaren dat de sculpturen zoveel emoties bij de bezoeker kunnen opwekken? In het algemeen: hoe ervaart en benadert de toeschouwer dus de beelden van Berlinde de Bruyckere?

Deze laatste vraag zal als hoofdvraag gelden in deze scriptie. Aangezien ‘tast’ een belangrijke rol speelt voor de toeschouwer, al dan niet onbewust, is het mijns inziens interessant de hoofdvraag te benaderen vanuit een theoretisch kader waarin dit zintuig centraal staat. Om dit kader te vormen zal ik mij grotendeels richten op twee kernpublicaties, die ik waar nodig zal aanvullen met hedendaagse theorievorming omtrent dit onderwerp. De eerste kernpublicatie is *Plastik* (1778) door Johann Gottfried Herder (1744-1803). In deze scriptie zal gebruik gemaakt worden van de vertaling door Jason Gaiger (2002)¹¹, evenals secundaire literatuur over de oorspronkelijke publicatie. Herder is één van de eerste filosofen en kunsthistorici die sculptuur tracht te isoleren van de andere kunstvormen, door te stellen dat deze kunstvorm wordt ervaren door de tast, in tegenstelling tot schilderkunst die wordt ervaren door het zicht. Hierbij gaat hij uit van Griekse beeldhouwkunst, waarmee hij in de traditie van zijn tijd staat, aangezien de Griekse kunst hier als het hoogst haalbare werd beschouwd.

Om de reden dat de beeldhouwkunst zich sinds de 18^e eeuw sterk heeft ontwikkeld en de heersende idealen uit deze tijd zijn losgelaten, maak ik als tweede kernpublicatie gebruik van een modern onderzoek. Dit is *The Art of Sculpture* (1956) van Herbert Read (1893–1968).¹² Voor deze scriptie zal ik zowel dit boek zelf, als secundaire literatuur over dit boek gebruiken. In dit boek beargumenteert Read waarom sculptuur zich dient te beroepen op de tast, in tegenstelling tot het kijken. Hij heeft in de afgelopen decennia een ontwikkeling in de beeldhouwkunst waargenomen waarbij de focus van tactiele elementen is verschoven naar een focus op optische elementen. Deze laatste zijn volgens hem niet essentieel voor een beeldhouwwerk, een stelling die hij met voorbeelden vanuit de gehele geschiedenis onderbouwt.

Sinds deze publicatie is de interesse voor het onderwerp tast in relatie tot sculptuur niet minder geworden, en wordt er ook vandaag de dag nog veel onderzoek naar verricht. Ook vanuit de exacte wetenschappen, als biologie en neurobiologie, wordt veel onderzoek gedaan. In de publicatie *Sculpture and Touch* (edit. Peter Dent) zijn veel artikelen gericht op hoe de hersenen de sculptuur waarnemen, en welke delen van de hersenen worden geactiveerd met deze waarneming.¹³ Deze kennis heeft veel invloed op de academische kunstgeschiedenis. Om deze

¹¹ Herder, Johann Gottfried. *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*. Vert. Jason Gaiger. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

¹² Read, Herbert. *The Art of Sculpture*. Washington: Pantheon Books, 1956.

¹³ Dent 2014.

reden zullen drie hedendaagse publicaties kort worden behandeld, die zich allen baseren op de theorie van Herder en Read maar een ander aspect belichten.

In deze scriptie wordt getracht een kritische analyse te geven van de ervaring die de beelden van De Bruyckere oproepen bij de toeschouwer. Deze analyse zal geleid worden door de kunsthistorische theorievorming die zich beroept op het denken over tactiliteit in relatie tot sculptuur. Allereerst zal in hoofdstuk 1 de theorievorming uiteen worden gezet. Vervolgens zal per hoofdstuk een subgroep van het oeuvre van De Bruyckere aan bod komen, in de volgorde die hierboven is vastgesteld. Per subgroep zal centraal staan hoe de sculptuur wordt ervaren en benaderd vanuit het theoretisch kader.

1. Theoretisch kader: tactiliteit in de sculpturale kunsttheorie

In dit hoofdstuk zal ik kunsthistorische theorievorming over tactiliteit in relatie tot sculptuur uiteengezet zetten. Allereerst zal aandacht worden gegeven aan de twee kernpublicaties van Herder (1750) en Read (1956). Daarna zal de hedendaagse theorievorming omtrent dit onderwerp worden besproken, die de twee hoofdpublicaties daar waar nodig zal aanvullen.

1.1 De tactiliteit in Herders *Plastik*

De Duitse Johann Gottfried Herder (1744-1803) is met zijn publicatie *Plastik* één van de eersten die sculptuur isoleert van andere kunstvormen, waarbij hij zich richt op de beeldhouwkunst uit de Griekse oudheid. Herder onderzoekt hoe het kan dat een toeschouwer een gevoel van 'schoonheid' ervaart wanneer deze met een sculptuur in aanraking komt.¹⁴ Deze probleemstelling benadert Herder vanuit het idee dat aan elk esthetisch oordeel zintuiglijke kennis ten grondslag ligt. Elk zintuig ontvangt andere kwaliteiten van een object, waardoor kunstobjecten door elk zintuig anders worden ervaren.¹⁵ Herder stelt dan ook dat elke kunstvorm geanalyseerd dient te worden in termen van de eigenschappen en functies van het zintuig waardoor zij wordt ervaren.¹⁶ In het geval van sculptuur beargumenteert Herder in *Plastik*, dat deze kunstvorm geanalyseerd dient te worden vanuit het tastzintuig. Dit doet hij door sculptuur telkens tegenover schilderkunst te zetten, een kunstvorm die Herder in verband brengt met het zicht.¹⁷

Volgens Herder bestaat schilderkunst in essentie uit twee dimensionale oppervlakten, opgebouwd uit verschillende vlakken naast elkaar. Enkel het zicht kan deze aspecten onderscheiden en herkennen, evenals andere kenmerken van schilderkunst als licht/donker en kleur.¹⁸ Schilderkunst dient daarom niet alleen vanuit het zicht geanalyseerd te worden, ook is het primair bestemd voor dit zintuig, aangezien het essentiële elementen bevat die alleen door het zicht ervaren worden.¹⁹ De essentie van sculptuur daarentegen vindt Herder in driedimensionale vormen en de daarbij behorende kwaliteiten als massa, compactheid, diepte, volume, temperatuur en structuur van een oppervlakte.²⁰ Het is de tast die het subject de kennis over deze onderscheidende concepten geeft, en dus het subject in staat stelt sculpturen die een representatie zijn van het menselijk lichaam te herkennen. Volgens Herder is het daarbij niet

14 Herder staat hiermee in de traditie van de 18e eeuw waarin de kunst uit de Griekse oudheid als superieur wordt beschouwd. Deze traditie vindt zijn oorsprong in de publicatie *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* van Johann Joachim Winckelmann uit 1755.

15 Gaiger 2002: 11.

16 Zwijnenberg 2005: 55.

17 Gaiger 2002: 18.

18 Zwijnenberg 2005: 55.

19 Ibidem.

20 Zuckert 2009: 286

noodzakelijk dat de sculptuur werkelijk wordt betast om de tactiele kwaliteiten te ervaren. Vanaf kinds af aan leert een mens te coördineren tussen zicht en tast. Dit leidt tot een cognitieve contributie van tast, waardoor de mens in staat is enkel met het zicht tweedimensionale oppervlakten te identificeren als suggesties van driedimensionale vormen.²¹ Zicht is dus geen op zichzelf staand zintuig, maar wordt geleid door de tast. We 'zien' als het ware met onze 'tast'.²² Herder stelt:

"The eye that gathers impressions is no longer the eye that sees a depiction on a surface; it becomes a hand, the ray of light becomes a finger, and the imagination becomes a form of immediate touching."²³

Hoewel de toeschouwer een sculptuur niet werkelijk aanraakt, is de toeschouwer via zijn verbeelding dus in staat de sculptuur te betasten. Evenals met het werkelijk betasten van een object, gaat dit langzamer dan enkel kijken naar ditzelfde object. Tast is tijdgebonden en bovendien constant in beweging; het tastzintuig kan immers nooit in één keer een sculptuur bevatten.²⁴ Sculptuur nodigt de toeschouwer als het ware uit tot aanraken, de toeschouwer ervaart een verlangen deze actie te ondernemen.²⁵ Volgens Herder dient sculptuur dan ook van dichtbij te worden beschouwd. De toeschouwer moet zich focussen op een enkel aspect van de sculptuur om het zo langzaam te ontdekken, dient te blijven cirkelen om de sculptuur. De kennis welke nu wordt opgedaan, beschouwt Herder als grondig, als de individueel-concrete waarheid van het object. Tast is daarmee de eerste en meest directe toegang tot de wereld. Dit in tegenstelling tot het zicht dat zich volgens Herder kenmerkt door helderheid en snelheid: in slechts een enkel ogenblik kan het zicht een object waarnemen. Een object dat optisch wordt waargenomen, zoals een schilderij, toont volgens Herder een gereduceerd beeld van de waarheid. Deze waarheid kan pas worden ervaren wanneer een object, zoals een sculptuur, via de tast wordt waargenomen.²⁶ Het zicht leidt slechts tot abstracte begrippen en daarmee tot een abstracte waarheid.²⁷

21 Om deze claim te onderbouwen, gebruikt Herder het 'Molyneux Probleem'. Dit probleem wordt aan de kaak gesteld door de Ierse wetenschapper William Molyneux. Molyneux vraagt zich af of een blind persoon die een bal en een vierkant van elkaar kan onderscheiden, dit ook kan als deze persoon opeens weer kan zien. 'Nee', luidt zijn antwoord. Coördinatie tussen zicht en tast moet worden aangeleerd. Gaiger 2002: 11.

22 Zwijnenberg 2005: 55.

23 Gaiger 2002: 19.

24 Potts 2000: 30.

25 Zwijnenberg 2005: 57.

26 Herder 2002: 44.

27 Zwijnenberg 2005: 55.

Wanneer de toeschouwer een sculptuur betast, ontstaat er een vorm van identiteit. Het is namelijk niet alleen de toeschouwer die de sculptuur betast, de toeschouwer wordt zelf ook betast door de sculptuur. Tast fungeert dus kinesthetisch; het leidt tot zelfervaring.²⁸ Als toeschouwer van een sculptuur die een menselijk lichaam representeert, *voel* je dat er nog een *ander* lichaam in de ruimte is. De tast is zowel het zintuig dat ons de wereld binnen leidt, als het zintuig dat ons een begrip van onszelf geeft.²⁹ “*Ich fühle mich! Ich bin!*”, stelt Herder zelfs.³⁰ De ervaring van de eigen lichamelijkeheid is voor Herder de enige betrouwbare bron van zelf- en wereldkennis.³¹

Het is de bewustwording van de eigen lichamelijkeheid die leidt tot het oordeel van schoonheid. Het is hiervoor volgens Herder cruciaal dat de sculptuur als *geheel* ervaren kan worden en niet als een beeld opgebouwd uit zelfstandige vormen, waartoe het zicht zal leiden.³² Enkel nu is degene die wordt gerepresenteerd in de sculptuur *gelijk* aan zijn materiele uitingsvorm³³, en kan de toeschouwer de ziel van degene die wordt gerepresenteerd ervaren. De sculptuur is nu niet slechts een representatie, maar een lichaam dat het ding-zijn in alle opzichten overstijgt.³⁴ Een gevoel van schoonheid wordt nu ervaren wanneer het lichaam perfectie nadert:

“The more a part of the body signifies what it *should* signify, the more beautiful it is; inner sympathy alone, feeling and the *transposition of our entire human self* into the figure we touch, is the true teacher and instrument of beauty.”³⁵

Een beeldhouwwerk van een mens zegt ons iets over wat wij als mens zijn of behoren te zijn en geeft ons zicht op de schoonheid van de schepping.³⁶ Als het ware kan het subject zich inleven in de sculptuur en ervaart zo de perfectie en schoonheid van deze sculptuur. De lichamelijkeheid van de toeschouwer is daarom de bron van een esthetische beleving.³⁷

28 Zwijnenberg 2005: 55.

29 Ibidem.

30 Ibidem.

31 Ibidem.

32 Potts 2000: 31.

33 Herder 2002: 41.

34 Zwijnenberg 2005: 58. Het gelijk worden van de representatie aan de materie onderbouwt Herder deels met een mythe uit de Griekse oudheid over Pygmalion en Galatea. Deze mythe vormt eveneens de ondertitel van *Plastik*. In deze mythe wordt de beeldhouwer Pygmalion verliefd op zijn eigen creatie Galatea. Uiteindelijk wordt zijn wens verhoord en komt Galatea tot leven. Zij herkent Pygmalion als haar gelijke wanneer zij hem aanraakt en een warm lichaam voelt. Dan verandert ook haar stenen lichaam in een lichaam van vlees en bloed. Bron: Gaiger 2002: 13.

35 Herder 2002: 78.

36 Zwijnenberg 2005: 56.

37 Ibidem: 57.

1.2 De tactiliteit in *The Art of Sculpture* van Herbert Read

In *Plastik* beargumenteert Herder dat sculptuur een autonome kunstvorm is, doordat deze wordt ervaren door het tastzintuig. Echter richt hij zich enkel op de beeldhouwkunst uit de Griekse oudheid. In 1956 publiceert Read , een boek waarin hij aan de hand van illustraties en voorbeelden de historie van de sculptuur – van de prehistorie tot heden – bespreekt. Evenals Herder bepleit Read dat sculptuur een “art of palpation” is,³⁸ dat de essentie van sculptuur ligt in haar tactiele kwaliteiten en niet haar optische kwaliteiten. Volgens Read zijn deze tactiele kwaliteiten door de gehele sculpturale geschiedenis terug te vinden,³⁹ en zijn het deze kwaliteiten waarnaar de sculptuur zich heeft ontwikkeld.⁴⁰ Echter ziet Read in de moderne sculptuur een ontkenning van deze tactiele kwaliteiten; de moderne beeldhouwkunst is volgens Read namelijk enkel gericht op de visuele aspecten welke hij als essentieel beschouwt voor de schilderkunst. Sculptuur verliest op deze manier haar autonomie.⁴¹ *The Art of Sculpture* dient daarom beschouwd te worden als een aanklacht tegen de moderne sculptuur, evenals een betoog voor de terugkeer van tactiliteit.⁴²

Evenals Herder stelt Read dus dat de essentie van sculptuur ligt in de driedimensionale vormen en daaraan gerelateerde aspecten als massa, gewicht en structuur van de oppervlakte. Het is enkel met de tast dat we deze kwaliteiten kunnen bevatten. Aangezien ervaringen met driedimensionale objecten worden opgeslagen in het geheugen, is het subject in staat sculpturen te ervaren als driedimensionaal, door ze enkel met het zicht te aanschouwen.⁴³ De visuele aspecten van het object worden geleid door de zintuiglijke ervaring van het object als gewicht, volume en massa.⁴⁴ Wanneer de toeschouwer bijvoorbeeld een sculptuur ziet waarop schaduw aanwezig is, wordt deze optische kwaliteit met behulp van tactiele kennis waargenomen als een element van volume.⁴⁵ In tegenstelling tot Herder gaat Read uitgebreider in op de aspecten van de sculptuur, die leiden tot de ervaring van een driedimensionaal object:

“The specifically plastic sensibility is, I believe, more complex than the specifically visual sensibility. It involves three factors: a sensation of the tactile qualities of surfaces; a sensation

38 Read 1956: 49.

39 Getsy 2011: 105.

40 Read 1956: 32.

41 Getsy 2011: 116.

42 Deze claim is het begin van een jarenlang debat tussen Herbert Read en de kunstcriticus Clement Greenberg, welke bestempeld kan worden als “Tactility or Opticality”. Greenberg pleitte voor het idee dat ‘opticality’ de essentie is van sculptuur en haar ervaring, en dat sculptuur zich op deze elementen moet richten. Dit vond hij terug in de sculpturen van David Smith, waarmee hij reageert op de claim van Read die Henry Moore als de perfecte beeldhouwer lijkt te beschouwen. Getsy 2011: 105.

43 Read 1956: 49-50.

44 Getsy 2011: 109.

45 Read 1956: 105.

of volume as denoted by plane surfaces; and a synthetic realization of the mass and ponderability of the object.”⁴⁶

‘Ponderability’ is volgens Read cruciaal voor het ervaren van een sculptuur als driedimensionaal. Deze term duidt op het vermogen van de toeschouwer om het gewicht en de massa van het object in te schatten.⁴⁷ Het zijn deze tactiele kwaliteiten van de sculptuur die de bezoeker als esthetisch kan ervaren. Read geeft hier als voorbeeld het zien van een bepaald materiaal, dat door een eerdere tactiele ervaring met dit materiaal opnieuw op een vergelijkbare manier wordt ervaren.⁴⁸ Read voegt hier aan toe dat een sculptuur niet teveel aspecten moet bevatten. Als het geheel te complex wordt, is het immers onmogelijk volledige te bevatten. Sculptuur dient daarom een zekere mate van compactheid te hebben.

In tegenstelling tot Herder benadrukt Read dat het zicht ook een belangrijke rol speelt in de ervaring van de sculptuur als lichaam, hoewel de tast altijd de primaire rol speelt. In het contact met een ander lichaam zoeken we naar ons zelfbeeld:

“Only by conceiving an *image* of the body can we situate the *idea* of ourselves in the external world.”⁴⁹

Evenals Herder geeft Read hier aan dat enkel in contact met een extern object of lichaam, het subject zich bewust wordt van zichzelf. Read gaat verder in op dit idee. Hij richt zich namelijk niet alleen op de bewustwording van het lichaam, maar verklaart ook hoe het zelfbeeld van het lichaam wordt gevormd in de verbeelding van het subject. Dit beeld is volgens Read opgebouwd uit twee aspecten. Ten eerste is er het *haptische* beeld. Dit bestaat uit een combinatie van de visuele kennis van het eigen lichaam, wanneer de subject zichzelf bijvoorbeeld bekijkt, en de ervaring van de aanwezigheid van het eigen lichaam. Bij deze laatste speelt zowel aanraken als aangeraakt worden een rol. Er moet bijvoorbeeld gedacht worden aan de activiteit van zitten op een stoel, waardoor de subject zich bewust wordt van zijn eigen lichamelijke aanwezigheid ten opzichte van het object. Het tweede aspect van het zelfbeeld bestaat volgens Read uit het beeld van het lichaam dat zich baseert op de waarneming van andere lichamen. Ook dit tweede beeld wordt op zowel visueel als tactiel vlak ervaren. Deze twee aspecten beschouwd Read als tegengesteld. Volgens hem is iemands perceptie van de ander altijd vervormd, als het ware

46 Read 1956: 71.

47 Getsy 2011: 106.

48 Read 1956: 72.

49 Ibidem: 31.

wordt er naar anderen gekeken met een gekleurde bril. Deze bril wordt onder andere gevormd door herinneringen. Een persoon in de nabije omgeving van het subject wordt bijvoorbeeld anders ervaren dan een vreemde. Daarnaast wordt deze bril gevormd door het feit dat er altijd de drang is de andere persoon te zien zoals het subject zichzelf wilt zien. Door deze bril is een subject dus selectief in zijn of haar waarneming van de andere persoon.⁵⁰

1.3 Hedendaagse kunsttheorievorming

Read en Herder beschrijven hoe sculptuur ervaren wordt vanuit het tastzintuig. Het is dit tastzintuig dat ons bewust maakt van onze eigen lichamelijkheid en de aanwezigheid van onszelf in relatie tot de sculptuur. Zoals hiervoor beschreven kan de toeschouwer tactiele aspecten van de sculptuur ervaren doordat het zicht wordt geleid door kennis van tactiele kwaliteiten. Onze *verbeelding* speelt hier een belangrijk rol. Hagi Kenaan (2008) voegt aan dit idee toe dat er op verschillende delen van de verbeelding aanspraak gedaan kan worden. Hij stelt dat sculptuur een beroep doet op de *fantasie*, in tegenstelling tot schilderkunst waar *illusie* een belangrijke rol speelt. Dat wat in een lijst tentoongesteld wordt op een tweedimensionaal vlak, is enkel een representatie van de werkelijkheid. Als we het schilderij zouden aanraken, verandert de representatie niet en is illusie ten einde. Sculptuur beroept zich op de fantasie van de toeschouwer. De toeschouwer zal zich afvragen wat er gaat gebeuren met de sculptuur. Zal het beeld bewegen als ik het aanraak? De toeschouwer wil van een sculptuur dus de actualiteit kennen, de potentiële leefbaarheid van het materiaal.⁵¹

Sculptuur is dus geen illusie en wordt op een meer directe manier ervaren. David Martin (1979) stelt dat het onderwerp van een sculptuur zowel *in* als *van* de wereld van de toeschouwer is: het is fysiek aanwezig *in* de ruimte van de toeschouwer, als onderdeel *van* zijn verbeeldingswereld. De sculptuur is immers werkelijk aanwezig, maar tegelijkertijd niet tastbaar aanwezig in de verbeelding van de toeschouwer. Dit in tegenstelling tot schilderkunst, waar de afbeelding alleen *van* de toeschouwer is. Een afbeelding is namelijk slechts een representatie van iets dat fysiek niet *in* de ruimte aanwezig is. Het is daarom dat met het zien van een schilderij de context van deze ervaring niet wordt herinnerd. Dit in tegenstelling tot sculptuur, waar de ruimte *om de sculptuur* deel uitmaakt van de beleving van de sculptuur. De context van de ervaring van het aanschouwen van de sculptuur wordt dus in de herinnering opgeslagen. Aangezien de sculptuur dus zowel *in* als *van* de wereld van de toeschouwer is, beschouwt Martin de sculptuur niet enkel als een afbeelding van een ander ding, maar als een direct toegang tot het ding dat

⁵⁰ Read 1956: 29-32.

⁵¹ Kenaan 2008: 54-55.

wordt afgebeeld.⁵² Als het ware heft sculptuur de scheiding van object/subject op en bevrijdt op deze manier de toeschouwer. Sculptuur heeft hierom een *helende* functie.⁵³

Deze helende functie is volgens Martin alleen mogelijk als de beeldhouwer met respect het materiaal heeft behandeld. Het is noodzakelijk voor de kunstenaar dat de “hand thinks and follows the thoughts of the material”.⁵⁴ Er moet worden uitgegaan van het materiaal, zijn mogelijkheden, zijn kunnen. Alleen dan is de fysieke presentatie van het werk, en daarmee de sculpturale impact, op zijn sterkst. Marmer dient bijvoorbeeld niet gekleurd te worden; dit verbloemt immers het materiaal. Wanneer de beeldhouwer deze wet overschrijdt, kan de sculptuur teveel de realiteit nabootsen, zoals de poppen van Madame Toussauds. De sculptuur is dan enkel een substituut van de werkelijkheid. Ze spreekt de toeschouwer niet aan op zijn verbeelding en maakt daarom geen indruk. De toeschouwer houdt zich nu nog enkel bezig met de technische details.⁵⁵

In dit hoofdstuk is de theorievorming omtrent tactiliteit in relatie tot sculptuur uiteengezet. Essentieel is dat het oog wordt geleid door de tast, waardoor tactiele kwaliteiten van de sculptuur door de toeschouwer kunnen worden ervaren, ook als het beeld niet werkelijk wordt aangeraakt. Tactiele kwaliteiten zijn de kwaliteiten van een object die worden ervaren door de tast, zoals warmte, hardheid en zachtheid. Aangezien de sculptuur vrijwel nooit werkelijk kan worden aangeraakt, doet de sculptuur een beroep op de verbeelding. Doordat het ervaren van een ander lichaam zowel tasten als betasten impliceert, leidt deze ervaring tot een bewustwording van de eigen lichamelijkheid. Wanneer de sculptuur als geheel wordt ervaren, en het materiaal met respect is behandeld, wordt het onderwerp van de sculptuur gelijk aan zijn uitingsvorm. Hierdoor kan de toeschouwer zich invoelen in de sculptuur, of dat wat zij representeert.

Geen van de eerder genoemde auteurs lijkt echter in te gaan op het orgaan dat centraal staat bij een tastervaring (naast de handen): de huid. Volgens Christopher Perricone (2007) is de huid niet alleen het orgaan dat ons laat voelen dat we aanwezig zijn, maar heeft het ook een beschermende functie: tegen warmte en kou, maar ook als waarschuwing voor gevaar. Geen enkel levend wezen wil datgene aanraken wat ons mogelijk in gevaar kan brengen. Daarnaast beargumenteert Perricone dat de huid centraal staat voor het ervaren van liefde; zonder aanraking is een mens volgens hem liefdeloos.⁵⁶ Hij stelt zelfs dat “de beste kunstenaars [...] de

52 Martin 1979: 13-15.

53 Ibidem: 12.

54 Ibidem: 20.

55 Ibidem: 15.

56 Perricone 2007: 91-92.

toeschouwer laten herinneren dat de huid een fundamenteel 'zintuig' is".⁵⁷ In de volgende hoofdstukken zal ik vanuit deze theorie het oeuvre van De Bruyckere bespreken.

⁵⁷ Perricone 2007: 98.

2. De Dekenperiode

In dit hoofdstuk zal ik de dekenperiode van De Bruyckere bespreken die ruwweg de jaren 1990-2002 beslaat. De periode is opgedeeld in drie subcategorieën die in chronologische volgorde zullen worden besproken. Ten eerste richt ik mij op de sculpturen die de tactiele kwaliteiten van de deken onderzoeken. Ten tweede bespreek ik de serie 'Dekenvrouwen', waarna ik zal ingaan op de sculpturen die de relatie tussen de beschermende functie van de deken en de mens tonen.

2.1 De tactiele kwaliteiten van een deken

Eén van de eerste werken waarin De Bruyckere de deken exploreert is *Kooi* (1991, afb. 2). Deze installatie bestaat uit een metalen kooi waarin dekens zijn opgesloten. Het zijn kleurrijke, wollen dekens, netjes en secuur opgevouwen. De nadruk ligt in dit werk vooral op de tactiele kwaliteiten van de gebruikte materialen. Dit komt doordat deze zo tegengesteld zijn: de dekens zijn zacht, vormeloos, warm; de metalen kooi is hard, koud, solide.⁵⁸ Het warme karakter van de dekens wordt volgens De Bruyckere versterkt door hun vrolijke kleuren.⁵⁹ Het vormloze materiaal lijkt hier ondergeschikt aan de kooi, het is immers opgesloten en slechts passief aanwezig. Echter lijkt de kooi niet sterk genoeg om het volume van de dekens te kunnen dragen. De poten krommen immers licht. Zoals Read en Herder stellen, kan de toeschouwer dit volume begrijpen aangezien hij of zij dit eerder heeft ervaren.⁶⁰ *Kooi* beroept zich op de herinnering van de wollen deken op de huid: warm maar zwaar, zacht maar ook beklemmend.⁶¹ Het is dus het tastzintuig dat de toeschouwer voorziet van deze onderscheidende tactiele kwaliteiten van deze installatie. Hoewel de toeschouwer de installatie niet mag aanraken, begrijpt hij of zij op deze manier *Kooi*.

In het werk *Dekenhuis* (1993, afb. 3) exploreert De Bruyckere de deken nog een stapje verder. In deze installatie wordt de metalen kooi bedekt met dekens. Hoewel de kooi niet zichtbaar is, is duidelijk dat de anders vormloze dekens gedragen worden door iets sterks. Dat wat binnenin het 'huis' is, blijft ontoegankelijk voor de toeschouwer. Er is geen deur, geen raam, geen ander soort opening aanwezig. Het zicht kan dus niet de inhoud van deze installatie waarnemen. Het is door de tast dat de driedimensionaliteit van de installatie ervaren kan worden en de ruimte binnenin het huis door de *fantasie* van de toeschouwer kan worden geïnterpreteerd. De dekens fungeren hier dus als bescherming van de leegte eronder, een plek welke enkel de kunstenaar

⁵⁸ Verschaffel 2015.

⁵⁹ Nb. 'Tentoonstelling Berlinde de Bruyckere'. *De Pont*. 1999. Museum de Pont.

<<http://www.depont.nl/nc/exhibitions/archive/release/startjaar/1999/pers/berlinde-de-bruyckere-1/>>

⁶⁰ Zwijnenberg 2005: 55. Read 1956: 49-50.

⁶¹ Braet 2002:43.

lijkt te kennen.⁶² De Bruyckere creëerde dit werk naar aanleiding van een herinnering uit haar kindertijd: het bouwen van een tent met de lakens van haar moeder. Voor De Bruyckere is een tent zo “als een plaats waar je kunt nadenken, bescherming en troost kunt zoeken, waar je je terugtrekt en toch gezien kunt zijn, maar ook de deur kunt dichttrekken en niet gezien zijn.”⁶³ Echter is het niet alleen de connotatie van bescherming, warmte en veiligheid die dit *Dekenhuis* oproept. Door de tactiele kwaliteiten van de deken wordt ook een ander gevoel bij de toeschouwer opgeroepen: een gebrek aan frisse lucht, een gevoel van beklemming en claustrofobie.⁶⁴ De associatie met dit gevoel ligt besloten in de ervaring, die de toeschouwer ooit had met het liggen onder een wollen deken: het niet goed kunnen ademen, het kriebelen van de wol, het indraaien in de deken waardoor je de uitgang kwijt raakt. De deken wordt dan niet ervaren als een huis, maar een dwangbuis.⁶⁵

Volgens Verschaffel (2015) dient dit werk, evenals *Kooi*, als een gevoelsschema. Er is namelijk geen herkenbare figuur, wel is er een vormloze materie gestructureerd door iets sterks. De installaties nodigen uit tot aanraken, laten de toeschouwer zich verbeelden de deken aan te raken, de kooi te openen, in het huis te zijn. Het werk fungeert nu als een schema, waarin de toeschouwer zich middels zijn fantasie kan bevinden en zo langzaam het werk ontdekt en ervaart.⁶⁶ Verschaffel stelt over de toeschouwer dat deze:

“ [...] aan zijn uiterste buitenkant de weerstand en draagkracht van een structuur gewaar wordt (zoals wanneer iemand de zitting en rug voelt van de stoel waarop hij zit), en binnenin de stevigheid ondervindt van harde beenderen en een geraamte die de zachte, gevoelige mij-massa dragen en ondersteunen.”⁶⁷

Deze beschrijving kan vanuit de theorievorming in hoofdstuk 1 beschreven worden als *haptisch*, zoals Read vaststelt.⁶⁸ Echter leidt deze ervaring uiteindelijk niet tot een coherent zelfbeeld van het subject, aangezien het geen mensfiguur is waar naar gekeken wordt. Wel leidt het zo tot bewustzijn van de aanwezigheid van het eigen lichaam.

62 Mengoni 2014: 60.

63 Breat 2002: 58.

64 Ruyters 2002: 20.

65 Breat 2002: 59.

66 Verschaffel 2015.

67 Ibidem.

68 Read 1956: 29-32.

2.2 Dekenvrouw

De Bruyckere heeft meerdere sculpturen gemaakt die kunnen worden toegekend aan de serie 'Dekenvrouw', hoewel De Bruyckere nooit bewust een gehele serie heeft gecreëerd. Liefkozend noemt ze de sculpturen "mijn dekenvrouwen". Een werk wat deze serie inleidt is *Zonder titel* (1993).⁶⁹ In het werk wordt een levensgroot menselijk figuur gesuggereerd doordat een deken over diagonale spijlen is gedrapeerd. De deken fungeert nu als een "huis wat je mee kan nemen."⁷⁰ De Bruyckere maakte dit beeld naar aanleiding van beelden die ze in de media zag over de genocide in Rwanda (1993-1994):

"Ik toon een beeld van iemand die eigenlijk niet gezien wil worden. Op dat moment was ik zelf bezig met de vraag naar de essentie van het huis. Voor mij betekent dit een plek om te kunnen schuilen, alleen te zijn, te kunnen denken. Toen zag ik mensen op de vlucht met alleen een deken om zich te beschermen, te dekken. Zo is het beeld voor mij ontstaan."⁷¹

Een huis is voor De Bruyckere dus equivalent aan een plek waar een mens zich veilig voelt, geborgenheid en bescherming ervaart. De deken in *Zonder titel* (1993) ervaart de toeschouwer dan ook niet als kledingstuk, het omhult enkel de 'plaats' waar iemand is.⁷² De spijlen lijken nu op benen, benen op weg naar een onbekende plek. Wie er onder de deken verstopt is, ligt enkel in de verbeelding van de toeschouwer. Wordt er nu vanuit de theorie van Read naar deze sculptuur gekeken, dan kan gesteld worden dat de toeschouwer enkel de ruimte onder de deken kan begrijpen, omdat de driedimensionaliteit door het tastzintuig ervaren kan worden. Verder zijn het de tactiele kwaliteiten van de deken als warmte en zachtheid die de toeschouwer herinneren aan een gevoel van bescherming, aan een plek waar een menselijk lichaam onder verstopt kan zitten. Dit menselijk lichaam wordt enkel *gesuggereerd*, iets dat de toeschouwer begrijpt aangezien de tactiele kwaliteiten van de spijlen niet overeen komen met de tactiele kwaliteiten van het menselijk lichaam. Daarmee appelleert *Zonder titel* volgens Kenaar (2008) aan de fantasie, aangezien de toeschouwer zich kan voorstellen dat er een figuur onder de deken is verstopt.

In deze serie stapt De Bruyckere over op het gebruik van marmer als materiaal voor de benen en andere ledenmaten. De sculpturen zijn hierdoor meer figuratief en meer realistisch

69 Van dit werk is helaas geen afbeelding opgenomen in deze scriptie aangezien deze digitaal niet beschikbaar is.

70 Braet 2002: 58.

71 Nb. 'Tentoonstelling Berline de Bruyckere'. *De Pont*. 1999. Museum de Pont.

<<http://www.depont.nl/nc/exhibitions/archive/release/startjaar/1999/pers/berlinde-de-bruyckere-1/>>

72 Verschaffel 2015.

vormgegeven. In *Vrouw in Boom* (1994)⁷³ herkennen we de sculptuur als een vrouw die zich vastklampt aan de boom, alsof ze bang is voor iets en op deze plek veiligheid zoekt. Door de deken weet de toeschouwer echter niet wie deze figuur is. De Bruyckere vergelijkt het isolement waarin de vrouw verkeert met een kind dat zich verschuilt en denkt “als ik hen niet zie, kunnen zij mij ook niet zien.”⁷⁴ Aangezien dit beeld buiten is gesitueerd, kan de toeschouwer zich voorstellen hoe de deken wordt beïnvloed door geuren, vocht en andere elementen uit de natuur. De deken neemt als het ware de identiteit van de omgeving aan, evenals de identiteit van de drager.⁷⁵ Aangezien de identiteit voor de toeschouwer onbekend blijft, wordt de figuur enkel afgelezen aan de lichaamshouding.

Het *invoelen* in deze sculptuur kan alleen doordat het realistisch is vormgegeven, zoals we in de theorie van Herder lezen. De toeschouwer wordt zich nu namelijk bewust van zijn eigen lichamelijkeheid. De toeschouwer voelt de angst van deze *Vrouw in Boom*, voelt de deken als vochtig en warm om zijn lichaam heen. Het zijn nu niet alleen de tactiele kwaliteiten van de deken die de toeschouwer het werk laat interpreteren. Zoals Herder en Read stellen is het door het tastzintuig dat we de concepten van driedimensionaliteit van het lichaam, als volume en massa, kunnen begrijpen, evenals de lichaamshouding kunnen interpreteren. De kijker zal *Vrouw in Boom* interpreteren als een vluchtend figuur, angstig voor hetgeen ze ontvlucht. Tegelijkertijd zal de kijker zich bewust worden van zijn eigen lichamelijkeheid en menselijkheid. Hierdoor zal de toeschouwer ook een gevoel ervaren van medelijden en haar willen helpen.

In het werk *Spreeken* (1999, afb. 4) zijn twee figuren te zien die – zoals de titel aangeeft – met elkaar in gesprek zijn. De lichamen zijn dan ook naar elkaar toe gebogen. Over de lichamen is een deken geplaatst, enkel de benen zijn waar te nemen. In dit werk gaat De Bruyckere uit van de beklemmende kwaliteit van de deken. Spreken en ademen onder een dikke wollen deken is lastig, bijna onmogelijk. De mensen die model stonden voor dit werk, werden zelfs onwel tijdens het poseren.⁷⁶ Tegelijkertijd duidt het werk ook op de beschermende functie van de deken. Het is alsof in *Spreeken*, de twee figuren zich verschuilen onder de deken om een gesprek te voeren dat niet voor een derde is bestemd. Zo treedt een ambiguïteit op: bescherming en beklemming, een aspect wat in de gehele dekenperiode centraal lijkt te staan.

In de laatste werken van deze serie gebruikt De Bruyckere was als materiaal. Binnen twee jaar ontwikkelt zij een techniek om de was zo te bewerken, dat de huid levensecht nagebootst kan

73 Van dit werk is helaas geen afbeelding opgenomen in deze scriptie aangezien deze digitaal niet beschikbaar is.

74 Nb. ‘Tentoonstelling Berline de Bruyckere’. *De Pont*. 1999. Museum de Pont.
<<http://www.depont.nl/nc/exhibitions/archive/release/startjaar/1999/pers/berlinde-de-bruyckere-1/>>

75 Baert 2002: 40.

76 Interview met Jellie Brouwer in *Kunststof*. 25 februari 2015. Radio.

worden.⁷⁷ Op deze techniek zal in het laatste hoofdstuk (4) dieper worden ingegaan. Er is in deze subgroep een analyse gedaan van de tactiele kwaliteiten van de deken en de interpretatie daarvan van de 'Dekenvrouwen'. Echter is nog niet ingegaan op de vrouwenfiguur die centraal lijkt te staan in deze serie, aangeduid door het element in de titel 'vrouw'. Volgens Marc Ruyters (2002) wordt in het werk *V. Eeman* (1999, afb. 5) deze relatie duidelijk uitgebeeld. Zoals de titel aanduidt, heeft deze specifieke sculptuur een naam en daarmee een identiteit. Echter is de figuur nog steeds verstopt onder de deken. Deze sculptuur toont een dekenvrouw op een emmer, licht voorovergebogen, alsof ze kijkt naar haar eigen voeten. Deze voeten staan op een emmer, die op deze manier fungeert als sokkel. Een emmer herinnert de toeschouwer aan een activiteit die traditioneel is weggelegd voor de vrouw: het huishouden. Daarnaast duidt de deken als object volgens Ruyters op de vrouw als wezen:

“Bedreiging, vluchten voor geweld, het verlies van warmte, de hunkering naar een nest: op een verraderlijke manier komen we op die manier bij het begrip 'vrouw' terecht. De *dekenvrouwen* zijn een belangrijke emanatie geworden van dat dekenthema bij De Bruyckere.”⁷⁸

Volgens Ruyters is het 'dekenthema' dus een onderzoek naar warmte, veiligheid en geborgenheid. Hij stelt dat deze elementen overeenkomen met gevoelens die iedereen zal associëren met een vrouwenfiguur. Hoewel deze elementen vrij clichématig zijn en misschien niet echt door elke bezoeker wordt ervaren, kan wel gesteld worden dat deze elementen louter waargenomen kunnen worden door de tast. Elementen als veiligheid en warmte kunnen niet worden waargenomen door het zicht. De interpretatie en ervaring van deze 'Dekenvrouwen' ligt dan ook besloten in de verbeelding van de toeschouwer, die bestaat uit eerdere tactiele ervaringen met de gepresenteerde onderwerpen en materialen in deze deken sculpturen. De ervaring die een toeschouwer heeft met de dekenvrouwen is om deze reden dan ook subjectief.

2.3 Het lichaam en de deken – de deken als bescherming en als huid

De sculpturen in de dekenperiode ontwikkelen zich dus naar een steeds realistischere weergave van een mensfiguur, hoewel de deken nog altijd een deel aan de verbeelding overlaat. Het werk *Aanéén-genaaid* (2000, afb. 6) kan beschouwd worden als de inleiding van de serie *Aanéén*, waarin De Bruyckere de eenheid van de mens onderzoekt:

77 BERLINDE DE BRUYCKERE. Reg. Gerrit Schreurs. Gemeente Museum Den Haag/Arttube. 2015.

78 Ruyters 2002: 21.

“Als ik denk aan hoe wij als mens reageren op sommige situaties, hoe wij met elkaar omgaan, dan vind ik dat wij soms zeer lelijk zijn, en dan valt dat mooie-mensenbeeld uit elkaar. Met die beelden *Aanéén-genaaid* heb ik geprobeerd vanuit flarden mens terug één beeld te grijpen, alles aan elkaar te naaien en te proberen om dat mensbeeld weer samen te stellen. En de deken heb ik daarbij echt wel gebruikt als een huid die de stukken mens weer bijeenmaakt en die een nieuw beeld creëert.”⁷⁹

In dit specifieke werk lijkt de deken niet meer te dienen ter verhulling van een figuur, ze is nu meer een verlengstuk van de huid. De beschermende functie van de deken komt nu overeen met de beschermende functie van de huid die Perricone (2007) benoemt. Echter is het tegelijkertijd duidelijk dat de deken niet de huid *is*, het is alsof de deken op de huid is genaaid en het lichaam is ingesnoerd en zo wordt beperkt in zijn vrijheid.⁸⁰ Het ‘mensbeeld’ waar De Bruyckere over spreekt, is in deze sculptuur louter een torso en een hoofd. Het zijn de lichaamsdelen die essentieel zijn voor het kunnen ervaren van de gemoedstoestand van een ander. Hierdoor wordt *Aanéén-genaaid* ervaren als een verscheurd mensenlichaam, het mens-zijn aangetast door een onbekende oorzaak.

De ambiguïteit die het werk van De Bruyckere in deze periode kenmerkt wordt letterlijk uitgedrukt door het werk *Slaapzaal III* (1999, afb. 7). Deze installatie toont meerdere bedden met vele opeengestapelde dekens. Hierin zijn gaten aangebracht, waardoor de belangrijkste functie van de deken is weggehaald: warmte geven. De geborgenheid die een mens zoekt in dekens wordt nu aangetast door iets ontembaars, alsof – zoals De Bruyckere zelf stelt – een parasiet zich door de dekens heeft heen gegeten. Daarnaast biedt het bed een plek van intimiteit die op een bepaalde manier de identiteit van de gebruiker toont en creëert.⁸¹ Immers neemt een deken, zoals werd aangegeven bij *Vrouw in Boom*, de lichaamssappen van de gebruiker op en daarmee een gedeelte van zijn of haar identiteit. Ook De Bruyckere neemt dit element mee in haar werk. Ze kiest bewust voor oude dekens, aangezien dit objecten zijn met een verhaal; het verhaal van de mensen die ze voordien gebruikt hebben. Wie het zijn weet ze niet maar “ik voel of ik ruik het in het materiaal dat ik in mijn handen heb.”⁸² De gaten in de dekens tonen niet alleen een aanval op de warmtefunctie, ook tonen zij een aanval op de identiteit van de gebruiker. Het zijn dus hier de tactiele kwaliteiten van de deken die de toeschouwer laten denken aan de relatie tot de mens.

Eind jaren '90 laat De Bruyckere de ‘Dekenvrouwen’ los. Ze maakt onder andere grote

79 Braet 2002: 59.

80 Ibidem.

81 Braet 2002: 61.

82 Ibidem: 60.

lappenpoppen als *Animal* (2003, afb. 8). *Animal* toont geen figuratieve vormen van een bestaand wezen en doet daarom denken aan een levenloos object zoals een knuffel. Hoewel een knuffel een ding is, zijn mensen geneigd knuffels te beschouwen als menselijk, immers is het gerelateerd aan kinderen. Echter is de knuffel uit *Animal* uit zijn context gehaald, de menselijke eigenaar is niet zichtbaar. Hierdoor krijgt *Animal* een troosteloze connotatie en duidt het op gevaar, immers is het achtergelaten door zijn eigenaar zonder duidelijke reden. De toeschouwer wordt op deze manier geconfronteerd met de littekens van het leven. De lappenpop in *Animal* bestaat uit een massieve eenheid die de toeschouwer zal ervaren door de 'ponderability'. In tegenstelling tot dit werk creëerde De Bruyckere *Aanéén-gegroeid* (2002).⁸³ Het werk bestaat uit heel veel verschillende aan elkaar genaaid knuffelbeesten, waardoor het werk geen *geheel* is, een aspect wat Herder cruciaal stelt voor de ervaring van iets 'moois'.⁸⁴ Aangezien het werk uit zoveel verschillende aspecten bestaat, is het de bezoeker niet duidelijk waar nu precies naar gekeken wordt en kan hij of zij nooit de gehele sculptuur bevatten. *Aanéén-gegroeid* zal daardoor niet als een esthetisch object worden ervaren, eerder zal een gevoel van onbehagen optreden.⁸⁵

In dit hoofdstuk ben ik ingegaan op de 'dekenperiode' van De Bruyckere. Kenmerkend lijkt de tegenstelling tussen vormloze en stevige materialen, een ambiguïteit die in alle werken aanwezig is. Deze tegenstelling kan de toeschouwer alleen waarnemen doordat de tactiele kwaliteiten van de gebruikte materialen als concepten in zijn herinnering liggen opgesloten. Als het ware 'voelt de toeschouwer met zijn ogen', een cruciaal punt in de theorie van Herder. Het zijn ook deze tactiele kwaliteiten die de toeschouwer eerdere ervaringen met het object dekens laten herinneren. Hier moet gedacht worden aan bescherming zoeken onder een deken, het bouwen van een tent als kind, een knuffel van stof die geborgenheid biedt.

Door deze herinneringen herkent de toeschouwer de sculpturen, waarbij de inherente gevoelens van de tactiele kwaliteiten terugkomen. Hierdoor wordt de deken nooit als op zichzelf staan beschouwd, maar altijd in relatie tot de mens. Het is hierdoor dat alle sculpturen een aspect van menselijkheid bevatten, zoals in *Slaapzaal III*. Zoals is aangegeven ontwikkelt De Bruyckere in deze periode een steeds realistischere weergave van de mens, hoewel deze altijd enkel gesuggereerd wordt en de identiteit altijd verhuld blijft. Tot dusver lijkt het de herkenning van de lichamelijke en lichaamshoudingen van de sculpturen zijn, die de toeschouwer ertoe aanzetten de werken te interpreteren. In de volgende hoofdstukken zal gekeken worden hoe De Bruyckere

83 Van dit werk is helaas geen afbeelding opgenomen in deze scriptie aangezien deze digitaal niet beschikbaar is.

84 Potts 2000: 31.

85 Ruyters 2002: 22.

voortborduurde op deze lichamelijke, en een steeds realistischer weergave van het mensfiguur ontwikkeld.

3. De paarden van Berline de Bruyckere

In de dekenperiode wordt de suggestie van een lichaam gewekt, maar is een werkelijk figuur van het lichaam afwezig. Het keerpunt in het oeuvre van Berline de Bruyckere is de installatie *In Flanders Fields* uit 2000 (afb. 9). Met dit werk introduceert zij het dode paard in haar oeuvre, een onderwerp dat zij nog steeds gebruikt in haar huidige werken. Voor alle paardensculpturen gaat De Bruyckere hetzelfde te werk. Ze creëert een mal op een dood paard dat zij eerst modelleert, dat ze vervolgens gebruikt voor de basis van de sculptuur: een geraamte van epoxy. Aansluitend bedekt De Bruyckere deze basisstructuur met echte paardenhuid, die zij tot haar beschikking krijgt van de Universiteit van Gent.⁸⁶ In dit hoofdstuk zal eerst worden ingegaan op de installatie *In Flanders Fields*, waarna de sculpturen *Lost I* en *Één* uitgelicht zullen worden.

3.1 In Flanders Fields

In 2000 werd De Bruyckere gevraagd als ‘artist in residence’ door het In Flanders Fields Museum te Ieper om een werk te maken ter herdenking van de slachtoffers uit de eerste wereldoorlog.⁸⁷ In het museumarchief trof De Bruyckere beeldmateriaal aan van gesneuvelde paarden, achtergelaten op verlaten wegen. Ze voelde zich direct aangetrokken tot de beelden. De verwrongen paardenlichamen tonen de sporen van de doodstrijd, achtergelaten wanneer zij voor de mens niet meer nuttig zijn. Deze beelden vertaalde De Bruyckere in de installatie *In Flanders Fields*. De installatie bestaat uit vijf dode paarden: één witte en vier bruine paarden. Sommige liggen op de grond, andere op schragen. Ook in dit werk zijn elementen weggelaten die kenmerkend zijn voor het paardenfiguur: de lichamen zijn geheel overtrokken met een glanzende paardenhuid, de hoeven, ogen en mond zijn allen niet aanwezig.⁸⁸ De Bruyckere creëerde de installatie voor het gelijknamige museum in situ waarna het in het bezit kwam van het MUHKA⁸⁹ waar De Bruyckere het opnieuw in situ installeerde (hier wordt een bruin paard vervangen door een zwart paard). Aangezien de installatie is gecreëerd naar aanleiding van het gelijknamige

⁸⁶ Mengoni 2014: 64.

⁸⁷ Het In Flanders Fields Museum bevindt zich in Ieper en vertelt het verhaal van de Eerste Wereldoorlog in deze West-Vlaamse streek.

⁸⁸ Mengoni 2014: 64.

⁸⁹ Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen

museum, zal dit werk hier worden geanalyseerd.

Volgens Verschaffel (2015) volgt deze installatie, evenals de andere paarden sculpturen, de basisstructuur van de dekenperiode:

“De hardheid, kilte en rechtlijnigheid van de metalen draagstructuur wordt uitgespeeld tegen de booglijnen en plooiën van het paardenlijf, van de warme kleur en textuur van de vacht en manen, die plaatst en functie opnemen van de dekens.”⁹⁰

Echter wordt deze associatie overstemd door de herkenbare figuur van het dode paard. Een paard is een edel dier, het staat dichtbij de mensheid en impliceert menselijke kenmerken. Door dit menselijke aspect worden de paarden in *In Flanders Fields* ervaren als personages: personages in een tafereel waar de toeschouwer zijn intrede doet. Het is zoals Martin (1979) stelt; de sculptuur komt *in* onze wereld. De paarden spreken de toeschouwer aan op zijn *fantasie*, het beeld wordt niet ervaren als een *illusie* zoals Kenaar benadrukt (2008).⁹¹ De paarden zijn als het ware identificatiefiguren: figuren die tonen wie ze zijn, wat ze hebben ondergaan.⁹² Wat hebben de paarden ondergaan? Wat is er gebeurd? Hoewel het precieze verhaal ontbreekt, vult de context van het museum een deel van het verhaal in. Verder is het de eerdere ervaring met een beeld van een dood dier, waardoor dit beeld is opgeslagen in de geest en de toeschouwer zo ook deze paarden associeert met elementen van de dood, zoals lijden en strijd.⁹³

Zoals aangegeven in hoofdstuk 1 dient de sculptuur, om op de fantasie aan te kunnen spreken, een realistische weergave van een object te zijn. Echter dient de sculptuur niet te worden ervaren als een substituum van de realiteit. Martin (1979) stelt dat het daarom cruciaal is dat er met respect met het materiaal wordt omgegaan.⁹⁴ Deze stelling is interessant wanneer gekeken wordt naar *In Flanders Fields*, aangezien een deel van de gebruikte materie in deze sculptuur wordt verdoezeld onder de paardenhuid. Dat de structuur van de sculptuur op deze manier verborgen blijft voor de toeschouwer, lijkt echter niet belangrijk. De paardenhuid is namelijk op respectvolle wijze behandeld, het toont immers waarvoor het ooit echt bedoeld was. Hierdoor worden de sculpturen in *In Flanders Fields* in zijn *geheel* als werkelijke paarden ervaren. De focus van de toeschouwer ligt dan voornamelijk ook bij de paardenhuid, en niet op de structuur van de sculptuur. Het wordt hier duidelijk dat het zicht wordt geleid door de tast.

De nadruk op de paardenhuid wordt versterkt omdat het als mooi kan worden ervaren:

90 Verschaffel 2015.

91 Kenaar 2008: 54.

92 Verschaffel 2015.

93 Ibidem.

94 Martin 1979: 20.

het glanst, is gekamd. Zoals Read aangeeft zijn het hier de tactiele kwaliteiten van de structuur die het gevoel van esthetische schoonheid opwekken.⁹⁵ Echter kan deze tactiele kwaliteit van de huid alleen ervaren worden van dichtbij. Volgens de theorie van Herder, wordt de installatie van veraf ‘in een oogopslag’ begrepen.⁹⁶ Het waargenomen beeld is nu beangstigend, het lijken immers vijf dode, echte paarden. Komt de toeschouwer dichterbij, wat Herder cruciaal acht bij de ervaring van sculptuur, ziet hij dat het niet echt dode paarden zijn. Immers hebben dode paarden niet zo een mooie vacht wanneer zij net een strijd hebben geleverd. De sculpturen worden hierdoor wel realistisch ervaren, maar nooit als substituut. Dit wordt versterkt doordat het paard is vervormd. Over het gebrek aan significante lichaamsdelen stelt De Bruyckere dat ze : “het een knuffeldier wil maken. Ik vind dat ze zeer sterk uitnodigen om ze te aaien en te strelen, om aan te ruiken en te voelen.”⁹⁷ Dit terwijl als er een *werkelijk* dood paard had gelegen, de toeschouwer het beeld *niet* had willen aanraken. De Bruyckere heeft bewust getracht de paarden niet als dood te laten ervaren, door hen op schragen te leggen: “zo’n beeld van zevenhonderd kilo dat op twee onnozele schraagjes blijft liggen, maakt het gevoel dat het echt dode beesten zijn, bijna compleet onwaar. Ze krijgen een lichtheid die meer refereert naar engelen.”⁹⁸ Het begrijpen van deze associatie kan alleen aangezien de toeschouwer volgens Read (1956) de massa van een object kan inschatten louter met het zicht.⁹⁹

Stel deze installatie zou op een schilderij afgebeeld zijn, dan *weet* de toeschouwer dat het een paard is, maar *ervaart* niet dat het een paard is, een paard waarmee we ons kunnen identificeren en zijn verhaal willen kennen. Zoals Herder en Read stellen worden we bewust van onze lichamelijkeheid als we in contact komen met een ander levend wezen. Omdat *In Flanders Fields* paardenlichamen toont, herkent de toeschouwer niet zijn gelijke hierin zoals Read aangeeft wanneer hij spreekt over menselijke sculpturen. Dat betekent echter niet dat de toeschouwer zich niet bewust wordt van zijn ‘mens-zijn’. De toeschouwer wordt zich, in relatie tot de context van het museum, bewust van zijn macht over andere levende wezens als paarden. Tegelijkertijd hebben de paarden iets menselijks, in verband met hun edelheid. De toeschouwer kan zich nu *invoelen* in het situatie, maar enkel in de *schuld* welke zij hieraan hebben. Volgens Angela Mengoni (2014) is het in *In Flanders Field* dat De Bruyckere de gesneuvelde paarden uit de WOI hun waarde wil teruggeven, en de mensheid zo zijn “schuld vereffent”.¹⁰⁰

95 Getsy 2011: 106.

96 Herder 2002: 44.

97 Braet 2002: 62.

98 Ibidem.

99 Read 1956: 71.

100 Mengoni 2015: 59.

3.2 Lost I

Lost I (2006, afb.10) toont een paard gesitueerd op een grote gietijzeren tafel. Aan de tafel is een paal bevestigd waaraan de poot van het paard is opgetakeld.¹⁰¹ Het paard torent hoog boven de toeschouwer uit. Zoals Read stelt is de toeschouwer in staat massa en gewicht in te schatten, eigenschappen die hij samenvat onder de term 'ponderability'. Aangezien de toeschouwer op deze manier de massa van het paard kan ervaren en het tevens bóven zijn lichaam uittorent, duidt *Lost I* op gevaar. Het hangt immers enkel aan een dunne doek - een materiaal waarvan de toeschouwer de tactiele kwaliteiten en krachten kent – en kan door het gewicht van het paard scheuren en de toeschouwer bedelven. Daarmee is *Lost I* geen illusie van een gevaar, maar doet aanspraak op de fantasie van de toeschouwer en tegelijkertijd op de beschermende functie van de tactiliteit waar Perricone (2008) op wijst.¹⁰²

Hoewel *Lost I* de toeschouwer in een zone van gevaar brengt, bevat het ook aspecten die esthetisch ervaren worden. Evenals in *In Flanders Fields* zijn deze aspecten de tactiele kwaliteiten van de paardenhuid, zoals zacht, glanzend en warm. Ten tweede is de lichaamshouding van het paard interessant om naar te kijken, de toeschouwer moet er geheel om heen te lopen om het te kunnen bevatten. Het is zoals Herder stelt: de toeschouwer blijft cirkelen.¹⁰³ Aangezien het paard aan één poot hangt, heeft de sculptuur als het ware een middelpunt waar de toeschouwer zich op richt en precies om dit punt heen blijft lopen. Het nodigt de toeschouwer nu als het ware uit het van dichterbij te zien, ondanks het idee van een gevaarlijke situatie.

Evenals *In Flanders Fields* is het beeld *Lost I* evengoed een gevaar en een schoonheid. De Bruyckere stelt dat:

"*Lost I* toont het paard in een zeer gracieuze, elegante positie, die bijna het tegenovergestelde is van het in een hoek geworpen zijn van het dode dier in de snijsschool, waarmee ik probeer een soort respect terug te vragen van het dode dier... En de schoonheid daarin."¹⁰⁴

Dat het paard hoog de lucht is opgetild versterkt dit effect van schoonheid. Zoals duidelijk is geworden leidt de tast tot zelfervaring. Het is door dit paard wat zo hoog boven de toeschouwer uittorent dat de toeschouwer bewust wordt van zijn eigen nietige positie tegenover dit paard. Op deze manier ontvangt het paard weer respect voor wat het ooit was: een krachtig, levend dier.

101 Interview met Jellie Brouwer in *Kunststof*. 25 februari 2015. Radio.

102 Perricone 2008: 91-92.

103 Herder 2002: 44.

104 Interview met Jellie Brouwer in *Kunststof*. 25 februari 2015. Radio.

3.3 Eén

De sculptuur *Eén* (2003-2004, afb. 11) kan gerekend worden tot de serie *Aanéén-genaaid*, waarvan het eerste werk *Aanéén-genaaid* (1999) is besproken in hoofdstuk 2. Volgens De Bruyckere gaat ook dit werk over de verstrengeling tussen twee lichamen, het moment wanneer twee lichamen één worden. Een moment wat de kunstenaar zelf bestempelt als fragiel.¹⁰⁵ Dit specifieke werk toont een verstrengeling tussen twee paardenlichamen, gesitueerd op een grote roestvrijstalen tafel. De Bruyckere heeft alleen die aspecten van het paardenlichaam gekozen welke nodig waren om “dat beeld te laten zijn wat het was”.¹⁰⁶ Er is dan ook enkel één hoofd, één poot en één bos manen te zien. Ogen, hoeven en mond zijn weggelaten. Het is slechts door de tegengestelde kleuren van de twee huiden dat het duidelijk wordt dat het om twee paarden gaat. De Bruyckere koos bewust voor het gebruik van twee tegenovergestelde huiden: zwart en lichtbruin. De lichtbruine huid gaat op deze manier op in de kleur van de sokkel en benadrukt de objectmatigheid van de sokkel.¹⁰⁷ Volgens Herder echter wordt kleur enkel waargenomen door het zicht. *Eén* is dus een sculptuur waarbij visie een interpreterende rol speelt. Bij alle andere hiervoor besproken werken was het verschil in materiaal altijd waar te nemen vanuit de tactiele kwaliteiten van het materiaal. Niettemin speelt waarneming door de tast ook in deze sculptuur een belangrijke rol in relatie tot de materie. Het is ook in deze sculptuur dat de ambigüiteit tussen twee materialen centraal wordt gesteld: de hardheid van de sokkel, de zachtheid van de huid.

Zoals Read stelt ervaart een toeschouwer een sculptuur als een driedimensionaal object door drie elementen: oppervlakte, volume en massa.¹⁰⁸ Deze drie aspecten komen in deze sculptuur erg duidelijk aan bod. Er is al ingegaan op de structuur van de paardenhuid en de hieraan inherente tactiele kwaliteiten als zachtheid en warmte. Volume wordt in deze sculptuur gerealiseerd door een coördinatie tussen het oog en de tast. Aangezien er twee lichamen zijn samengevoegd, zijn er veel ronde plekken waar schaduw en het lichtspel de vrije hand hebben. Hier wordt duidelijk wat Read bedoelt met de rol van het licht: hoewel het toebehoort aan tweedimensionale visuele waarneming impliceert het volume.¹⁰⁹

De realisatie van massa door Reads ‘ponderability’ heeft hier een essentiële rol. *Eén* is een erg grote sculptuur. Gesitueerd op de sokkel reikt de sculptuur boven de toeschouwer uit. Hoewel er figurale aspecten van een paard zijn gebruikt en het hierdoor als ‘twee paarden’ wordt beschouwd, mist er een luchtigheid. Met het zicht nemen we de sculptuur slechts waar als een cirkelvormige oppervlakte. Doordat de toeschouwer ‘voelt met zijn ogen’ transformeert de

105 Interview met Jellie Brouwer in *Kunststof*. 25 februari 2015. Radio.

106 Ibidem.

107 Ibidem.

108 Read 1956: 71.

109 Ibidem: 105.

oppervlakte in een massieve en zware sculptuur. Deze sculptuur zou voldoen aan de wens van Read over de terugkeer naar 'tactility'.¹¹⁰ Op geen enkele manier is nu met enkel het zicht driedimensionaliteit waar te nemen. Het idee van een groot gewicht wordt versterkt doordat het hoofd van het paard naar beneden hangt, alsof het zijn eigen gewicht niet meer kan dragen. *Eén* is door deze hoeveelheid aan massa en volume niet te bevatten voor de toeschouwer. Het is zoals Herder stelt: de toeschouwer dient om de sculptuur te blijven cirkelen om het zo in zijn geheel te kunnen ervaren.¹¹¹ Het is echter anders dan bij *Lost I*, waar een kijkrichting is gecreëerd, doordat het paard is bevestigd aan een paal. Hierdoor kan de toeschouwer dat wat is afgebeeld bevatten omdat er een structuur is die hij kan volgen. Maar waar begint *Één*? Waar eindigt het? Wat is het precies? De toeschouwer heeft de drang haar van dichtbij te observeren. Het falen om de sculptuur te bevatten ervaart de toeschouwer echter niet als angstig.¹¹² Het zijn de tactiele kwaliteiten van de paardenhuid als zachtheid en warmte die de toeschouwer *Eén* laten ervaren als een groot knuffelbeest en de kwaliteiten van de onbekende binnenkant door de verbeelding laten ervaren als een soort pluche materiaal. Daarbij moet worden gesteld dat deze 'aibaarheid' wordt versterkt doordat de sculptuur aspecten van een paard toont, maar geen paard *is*. Het is geen identificatiefiguur zoals in *In Flanders Fields*. Enkel wordt er nadruk gelegd op de ronde, zachte, organische vormen van het paard.

In dit hoofdstuk heb ik de tweede subgroep van het oeuvre van De Bruyckere besproken, waarin het paard centraal staat. Wat opvalt is dat alle sculpturen zijn gesitueerd op een sokkel, of het nu een schraag is of een gietijzeren tafel. "Een dood paard is heel veel dood", stelt De Bruyckere.¹¹³ Door de paarden op een sokkel te plaatsen, ontstaat er wat luchtigheid en lijkt het alsof De Bruyckere de paarden zo opnieuw een leven schenkt. Het is nu immers niet simpelweg een dood paard, maar een dood paard dat schijnbaar de verzorging verdient van de kunstenaar. Deze associatie kan de toeschouwer louter begrijpen, wanneer het met deze paarden in sculpturale vorm wordt geconfronteerd. Stel dat deze sculpturen geschilderd waren geweest, dan waren de paarden volgens de theorie van Martin (1979) enkel een illusie geweest. Zij waren niet *direct* in de wereld van de toeschouwer getreden, maar waren enkel *van* de wereld van de toeschouwer geweest.¹¹⁴ Dan waren de paarden simpelweg dood geweest, als een extern object aan het lichaam van de toeschouwer. Dan hadden zij nooit kunnen fungeren als identificatiefiguur. Om het

110 Read 1956: 49.

111 Herder 2002: 44.

112 Dit wordt bijvoorbeeld wel gesteld door de filosoof Edmund Burke, een filosoof waar Herder zich tegen af zet. Zuckert 203: 224.

113 Cousijn 2015.

114 Martin 1979: 13-15.

gewicht, volume en oppervlakte van de paardenlichamen te ervaren, is het tastzintuig dus cruciaal, zoals Read stelt.¹¹⁵

Daarnaast zijn het de tactiele kwaliteiten van de paardenhuid, die de toeschouwer als esthetisch kan ervaren. Het glanst immer altijd, is gekamd, vertoont geen sporen van het geweld. Hierdoor zijn de paarden die De Bruyckere maakt erg realistisch, maar nooit een substituuat van de werkelijkheid (Martin 1979).¹¹⁶ Hierdoor spreken de paarden de bezoeker aan op zijn fantasie, aldus Kenaar.¹¹⁷ Daarmee confronteren ze de toeschouwer via deze fantasie met de rol van de mens in relatie tot de oorzaak van de dood van het paard, en daarmee op de lichamelijke van de bezoeker.

We zien dus hier dat evenals de sculpturen in de dekenperiode, de bezoeker wordt geconfronteerd met zijn eigen lichamelijke. Echter spreken de sculpturen uit deze tweede subgroep de toeschouwer minder aan op de verbeelding, aangezien deze sculpturen veel realistischer zijn. Het is alsof De Bruyckere zocht naar een manier om mensfiguren realistisch weer te geven, maar niet helemaal de juiste manier hiervoor kan vinden. Waar ze in de eerste subgroep namelijk de figuren bedekt houdt, kiest ze in de tweede subgroep voor edele dieren. In het volgende hoofdstuk zal gekeken worden naar de derde subgroep, waarbij het lijkt alsof De Bruyckere een manier heeft gevonden deze mensfiguren weer te geven.

115 Read 1956: 71.

116 Martin 1979: 15.

117 Kenaar 2008: 54-55.

4. Het menselijk lichaam en de huid

In dit hoofdstuk zal ik de derde subgroep van het oeuvre van De Bruyckere bespreken. Deze periode kenmerkt zich door een door De Bruyckere zelf ontwikkelde bewerkingstechniek van het materiaal was. De kern van deze techniek is dat er een mal wordt gemodelleerd op een bestaand mens. Hierin wordt een geraamte van ijzerwerk en was gestructureerd. Eenmaal uit de mal, wordt het geraamte laag per laag opgebouwd uit ingeschilderde was. Hierna kan de sculptuur, wanneer nog warm, worden vervormd met de hand.¹¹⁸ Met deze techniek is De Bruyckere in staat een huidachtige oppervlakte na te bootsen. Het menselijk lichaam heeft in deze sculpturen dan ook de hoofdrol. Deze mens is altijd geslachtsloos, evenals naakt. In haar huidige oeuvre werkt de Bruyckere met een nieuw onderwerp: de boom. Het werk *Kreupelhout* (2013), dat zij creëerde voor de 55^e Biënnale in Venetië, is hier een goed voorbeeld van en zal om deze reden als laatste werk worden behandeld. Voordat ik deze sculptuur zal analyseren, zal ik eerst ingaan op sculpturen die het menselijk lichaam tonen.

4.1 Schmerzensmann

Het werk *Schmerzensmann II* (2006, afb. 12) toont een hoge dunne paal, waar boven zich een onbedekt wezen bevindt. Aangezien het subject in staat is enkel met zijn zicht driedimensionale elementen van het menselijk lichaam te herkennen, zoals zowel Herder als Read aangeven (zie hoofdstuk 1), doet dit wezen menselijk aan. Het bevat namelijk herkenbare menselijke lichaamsdelen als een rug en benen met voeten, evenals een vleeskleurige oppervlakte. Tegelijkertijd toont het wezen een sterk vervormd menselijk lichaam, immers mist het essentiële lichaamsdelen als een hoofd en schouders. Daarnaast is het lichaam verticaal uitgerekt en toont het niet enkel organische menselijke vormen: daar waar het wezen zich aanhecht aan de paal is de oppervlakte recht, alsof de was nog niet is bewerkt. Om deze reden kan dit wezen geen representatie zijn van een werkelijk mensfiguur, of een werkelijk 'vernield' lichaam. Als het lichaam namelijk werkelijk aangetast zou zijn, dan hadden er aspecten aanwezig moeten zijn die hierop duiden, als bloed, ingewanden, wonden.¹¹⁹ Geen enkel element in deze sculptuur verklaart waarom het wezen zich bovenop de paal bevindt. Zoals Martin (1979) zou stellen is deze sculptuur geen substituut van een mensenfiguur en spreekt daarom de toeschouwer aan op zijn verbeelding. Barbara Baert schrijft:

¹¹⁸ BERLINDE DE BRUYCKERE. Reg. Gerrit Schreurs. Gemeente Museum Den Haag/Arttube. 2015.

¹¹⁹ Verschaffel 2015.

“Wie is dit wezen? Uit welke wereld is dit beeld tot bij ons gekomen? Ver en lang moet de reis geweest zijn voor dit lichaam, onderweg geschaafd, geërodeerd, ja, onthoofd. Wat rest zijn de sporen van oudsher, de kwetsuren van een schepping aan een staaf geëxposeerd.”¹²⁰

De sculptuur wordt dus als een wezen ervaren wat zijn oorsprong in de mensheid vindt, als “een lichaam dat ergens, ooit, door iemand is misvormd en nu gepresenteerd wordt.”¹²¹ Ogenscheinlijk wordt de toeschouwer dus geconfronteerd met een ‘vernield’ werk. Niet alleen de vervorming van het lichaam duidt hierop. De huid van de *Schmerzmann II* speelt hier een belangrijke rol. Door het materiaalgebruik en de aangebrachte kleur doet de oppervlakte van de sculptuur huidachtig aan. Echter is het niet een ‘gezonde’ huid waarmee de toeschouwer geconfronteerd wordt. Door het gebruik van koude kleuren en opaciteit van de was, doet de huid koud en kwetsbaar aan. Dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld roodachtige tinten die een gezonde mensenhuid kenmerken. Door de coördinatie tussen oog en tast waar Herder over spreekt, ervaart de toeschouwer de tactiele kwaliteiten van de huid van deze figuur als aangetast, kwetsbaar en fragiel. Dezelfde kwaliteiten worden toegekend aan de figuur.¹²² Verschaffel (2015) stelt dat de huid als een tekst is, het resultaat van wat een lijf heeft meegemaakt.¹²³ De tactiele kwaliteiten van de ‘huid’ spelen in dit werk een cruciale rol. Evenzeer als in de eerdere werken van De Bruyckere, wordt in *Schmerzmann II* gebruik gemaakt van tegengestelde materialen. De paal is immers van metaal en wordt door de toeschouwer om zijn tactiele kwaliteiten ervaren als hard, sterk en stevig. Dit is contrasterend aan de tactiele kwaliteiten van het wezen. Deze tactiele ervaring versterkt de connotatie met een lijdend en zwak wezen, alsof dit wezen enkel een plek in de wereld heeft doordat de paal er is. De paal wordt met zijn sterke karakter een plek van bescherming van het wezen, tegen de buitenwereld, tegen de mensheid die hem vervormd lijkt te hebben.

Het idee van bescherming wordt versterkt door de lichaamshouding van het wezen. De knieën zijn opgetrokken naar de borst, alsof het wezen kou lijdt en zich probeert te beschermen tegen dat wat buiten hem is. De enige manier om deze ‘taal’ te begrijpen is via het eigen lichaam. Kijken we hiernaar vanuit de theorie van Read, dan kan gesteld worden dat de toeschouwer *haptisch* zijn lichaam heeft ervaren wanneer het koud was, bang was of bescherming zocht. Het lichaam van de toeschouwer functioneert hier als bron voor de interpretatie van andermans lichaam.¹²⁴

Het is dus alsof de toeschouwer wordt herinnerd aan zijn eigen lichamelijke, zich

120 Baert 2002: 7.

121 Ibidem.

122 Verschaffel 2015.

123 Ibidem.

124 Read 1956: 29-32.

bewust wordt van zijn aanwezigheid in de ruimte. Het komt *direct* in de ruimte van de toeschouwer. Het is echter niet zoals Herder stelt, de idealisatie van de mensheid die hier tot bewustzijn van het lichaam leidt.¹²⁵ *Schmerzmann II* toont niet de perfecte mens, zoals een Griekse sculptuur, maar dat wat een mens *kan* zijn, dat wat *ieder* mens kan zijn: het-lichaam-in-veral, zoals Verschaffel zo mooi stelt.¹²⁶ Tevens kan de toeschouwer dit lichaam niet aanraken, al voelt hij wel de noodzaak het wezen liefde te geven. Zoals Perricone (2008) stelt, is een lichaam zonder aanraking liefdeloos, wordt de menselijkheid weggenomen.¹²⁷ Kijken we nu dus weer naar de theorie van Read, dan wordt duidelijk dat het beeld van de ander niet overeenkomt met de haptische ervaring van de toeschouwer. Het is eerder het evenbeeld van een slachtoffer, een wezen wat misschien ooit was wat we wilden zijn, maar nu vergaan is. Hiermee wordt de toeschouwer bewust van zijn eigen lichamelijkeheid en de hieraan inherente kwetsbaarheid, geconfronteerd met de vergankelijkheid van het bestaan.

4.2 In Doubt

Het werk *In Doubt* (2007, afb. 13) toont een object dat hangt aan verschillende kleine draadjes in een vitrinekast. Het 'object' is gemaakt van ingeschilderde was die huidachtig aandoet. Vanaf een afstand lijkt het object een hart te suggereren. Zoals Herder zou stellen is het nu het zicht dat hier de sculptuur waarneemt, dat leidt tot de ervaring van een tweedimensionale illusie van het hart.¹²⁸ Komt de toeschouwer echter dichterbij, dan transformeert het object. Twee armen en handen worden zichtbaar, die elkaar licht vasthouden. De armen hebben echter geen duidelijk beginpunt, ze zijn niet gekoppeld aan een lichaam of identiteit. Niet alleen de kleur van het was duidt op een object van vlees en bloed, ook de materie was speelt hier een belangrijke rol. Volgens Martin (1979) is de materie was hier met respect behandeld.¹²⁹ Het is immers gelijk aan dat wat het representeert: vlees. Ook dit is zacht, kneedbaar, te vervormen en kwetsbaar. Tegengesteld aan deze kwaliteiten zijn de tactiele kwaliteiten van de vitrine: sterk, hard, stevig. Het is nu alsof het object beschermd dient te worden, dit object van kwetsbaar vlees.

Het is dus in deze sculptuur de oppervlakte van het materiaal evenals het volume en massa welke leiden tot een ervaring van een object van vlees, waarmee het overeenkomt met de drie aspecten die Read (1956) centraal stelt in relatie tot de ervaring van sculptuur. 'Ponderability' is hier cruciaal, aangezien zo ervaren wordt dat het object massief bestaat uit vlees, dat het *veel*

125 Zwijnenberg 2005: 55.

126 Verschaffel 2015.

127 Perricone 2008: 91-92.

128 Zwijnenberg 2005: 55.

129 Martin 1979: 20.

gewicht omvat.¹³⁰ Dit effect wordt versterkt doordat de sculptuur hangt aan dunne draden. De draden snijden in het was, alsof de draden uiteindelijk door het gehele object zullen snijden waardoor het object zal vallen. Dit benadrukt tevens de kwetsbaarheid van de materie was, als de kwetsbaarheid van de materie vlees.

Stel dat het object zou vallen, dan is de toeschouwer niet in staat het te vangen. Het glas blokkeert namelijk de toegang. De toeschouwer wordt zich hierdoor bewust van zijn drang het object aan te raken, het te betasten en te testen of het zo zacht is als dat het ervaren wordt. Zo wordt de toeschouwer zich bewust van zijn eigen lichamelijkheid. De ervaring van iets van vlees leidt nu schijnbaar ook tot zelfervaring, tot de ervaring van mens-zijn. Emmanuel Alloa (2002) verklaart dit:

“Omdat er zoiets bestaat als een niet-menselijke menselijkheid – een oergevoeligheid die de mens deelt met andere vleselijke wezens.”¹³¹

Doordat *In Doubt* een object van vlees toont, ervaart de toeschouwer het object als iets wat zich relateert aan zijn eigen lichaam. Zoals Read aangeeft bestaat het beeld wat een subject van zichzelf heeft uit twee aspecten: het haptische beeld en het beeld van een ander menselijk lichaam.¹³² Hoewel deze sculptuur geen ander menselijk lichaam toont, herinnert ze de toeschouwer aan de materie waaruit het menselijk lichaam bestaat. Zo benadrukt ze de objectachtige kant van het lichaam, de vleselijkheid van het lichaam, evenals dat deze materie een bepaalde mate van autonomie bevat en niet gecontroleerd kan worden door de geest. Dit beeld komt niet overeen met het *haptisch* beeld van de toeschouwer, aangezien deze zijn vleselijkheid nooit waarneemt. *In Doubt* wordt door de toeschouwer nu ervaren als een object dat kan groeien, zoals een gezwel, een ziekte, een oncontroleerbaar object. Vanuit deze interpretatie lijkt het nu logisch dat het object in de vitrine hangt, alsof een stevig materiaal noodzakelijk is om zowel het object als de toeschouwer te beschermen.

4.3 Into one-another II TO P.P.P.

Evenals *In Doubt* wordt de sculptuur *Into one-another II To P.P.P.* (2010, afb. 14) tentoongesteld in een vitrine. De toeschouwer wordt geconfronteerd met een gereduceerd mensenlichaam wat op zijn knieën in een verkrampde houding lijkt te liggen, alsof het net is gevallen en het niet lukt om op te staan. Er zijn geen hoofd, geen schouders, evenals geen armen weergegeven. Ook is de

130 Read 1956: 71.

131 Alloa 2002: 208.

132 Read 1956: 29-32.

romp niet geheel massief, maar lijkt het alsof er twee rompen hier in elkaar overvloeien. Dit verklaart het element in de de titel 'Into one-another'. Over het niet weergeven van het hoofd, stelt De Bruyckere:

"Bij het hoofd heb ik altijd hetzelfde gevoel dat dat niet nodig is. Het is te direct en gemakkelijk. Wanneer dat weg is, moet het lichaam communiceren vanuit zijn gehele hoedanigheid. We verraden onszelf door ons gezicht en haar, doen ons voor zoals we niet zijn. [Er] zit een mode aspect in, een tijdslijn. Wanneer dat er niet is, alle lichamen zijn hetzelfde gebleven door de jaren heen. Zo kunnen we niet liegen of bedriegen."¹³³

Verschaffel (2015) voegt hieraan toe dat de blik van een mens essentieel is om zijn identiteit te kennen.¹³⁴ Juist doordat De Bruyckere niet de specificiteit van tentoongestelde figuur toont, gaat de aandacht van de toeschouwer naar de lichaamshouding. Het lichaam in *Into one-another II To P.P.P.* toont zoals vastgesteld een lijdend lichaam. Volgens Alexander (2014) toont het lichaam een 'mentale lichamelijkeheid': de mentale status is zichtbaar in het uiterlijk van het lichaam, de geest neemt het lichaam over.¹³⁵ Evenals de sculptuur *In Doubt* (2007), is het materiaal hier - volgens de theorie van Martin (1979) – met respect behandeld.¹³⁶ Immers komen de tactiele kwaliteiten van zowel de huid als de materie overeen. Echter is de sculptuur geen substituut van een werkelijk menslichaam, hier is het lichaam te vervormd voor. De toeschouwer kan zich invoelen in het figuur uit *Into one-another II To P.P.P.* Het is bijna alsof de kramp van de voeten de eigen voeten verkrampen. De toeschouwer voelt de pijn van het figuur, het lijden van de figuur wat niet gestopt kan worden. Immers ligt het in een vitrine kast, het schreeuwen om hulp zal niet worden gehoord. Hierdoor ervaart de toeschouwer het meer als "[het] moment wat komt na de pijn, wanneer het te ondragelijk is en de woorden zijn verloren".¹³⁷ De Bruyckere onderlijnt deze ervaring:

"[...] als iemand dood gaat bijvoorbeeld, heb je geen taal meer, geen taal meer over. Dat laat dit werk zien. Het werk gaat na de woorden, het moment dat je geen woorden meer hebt. Dat waar je geen woorden voor hebt, het werk helpt je om door te gaan."¹³⁸

133 Interview met Jellie Brouwer in *Kunststof*. 25 februari 2015. Radio.

134 Verschaffel 2015.

135 Alexander 2014, nb.

136 Martin 1979: 20.

137 Interview met Jellie Brouwer in *Kunststof*. 25 februari 2015. Radio.

138 Ibidem.

Het is alsof De Bruyckere op deze manier de essentie van het mens-zijn onderzoekt, dat wat in elk mens schuilt maar wordt verbloemd met een gecreëerde identiteit, door bijvoorbeeld kleding. Dit verklaart tevens waarom alle sculpturen van De Bruyckere naakt en geslachtsloos zijn. Wanneer deze beschermende elementen van een mens worden afgenomen, is de mens kwetsbaar voor externe factoren. Baert (2002) stelt dat de wezens van De Bruyckere door “de kunstenaars uitgenodigd worden om verzorgd te worden. Om opnieuw bekeken te worden.”¹³⁹

Het lijkt dus logisch dat deze sculptuur zich in een vitrinekast bevindt. Op deze manier wordt het object beschermd, evenals de toeschouwer. Zoals Perricone (2015) aangeeft gaat men uit de weg wat angst aan doet, in dit geval het evenbeeld van de kwetsbaarheid.¹⁴⁰ Benaderen we dit gegeven vanuit de theorie van Read (1956) dan ontstaat het beeld dat het subject heeft van zijn eigen lichaam in dit geval door zowel het haptisch beeld als het beeld van de ander. Deze ‘ander’ is echter zo een kwetsbaar beeld, het komt niet overeen met hoe het subject wil zijn, niet met wat het subject wil zien. Er ontstaat het gevoel van medelijden, willen helpen. Het is om deze reden een beangstigend beeld als een troostvol beeld. Het lichaam heeft nu namelijk een plek gekregen, in een sterke vitrine, beschermd tegen de buitenwereld.

Er is nu nog geen analyse gedaan van het element ‘To P.P.P.’ in de titel van deze sculptuur. P.P.P. staat voor Pier Paolo Pasolini, waarmee De Bruyckere dit werk opdraagt aan deze Italiaanse filmregisseur uit de 20^e eeuw. Evenals Pasoline laat De Bruyckere zich inspireren door rituelen uit het katholieke geloof. Hierbij gaat het haar niet óm het geloof, maar om de handvaten die dit geloof aanbiedt om met het leven om te gaan. Het lijdende lichaam van Christus toont hen die geloven, dat hen die lijden een plek zullen vinden in het hiernamaals. Op deze manier geeft dit beeld troost.¹⁴¹ Evenals het Christus lichaam toont het lichaam in *Into one-another II To P.P.P.* een lijdend lichaam. Volgens Verschaffel (2015) is de associatie met beelden uit het Katholieke geloof een cruciaal element in het oeuvre van De Bruyckere.¹⁴² Ruyters (2002) stelt dat De Bruyckere lagen toevoegt aan haar sculpturen. Deze kunnen enkel door de toeschouwer worden ervaren, wanneer de toeschouwer bekend is met dit beeld.¹⁴³ Volgens Read (1956) is het waargenomen beeld van een ander persoon, altijd gekleurd door onder andere herinneringen.¹⁴⁴ Echter verklaart het theoretisch kader niet de interpretatie van deze schijnbaar subjectief waar te nemen lagen, het verschilt namelijk per toeschouwer. Deze lagen worden namelijk waargenomen door tweedimensionale elementen, en dus kennis die wordt opgedaan door het zicht.

139 Baert 2002: 8.

140 Perricone 2015: 91-92.

141 Stamps 2014.

142 Verschaffel 2015.

143 Ruyters 2002: 22.

144 Read 1956: 29-32.

4.4 Kreupelhout

In tegenstelling tot andere werken uit dit hoofdstuk, zoals *Schmerzemann II* en *Into one-another II To P.P.P.* wordt in *Kreupelhout* (2013, afb. 15) de figuur van een slachtoffer veel minder direct voorgesteld. Deze sculptuur lijkt hiermee visueel en vormelijk eerder op het werk uit de jaren negentig (zie hoofdstuk 2).¹⁴⁵ Desalniettemin verschilt het werk van deze eerdere periode doordat de zichtbare materie was is. *Kreupelhout* toont een levensgrote boom, gevallen en ontworteld. Evenals de besproken paarden en de mensenfiguren is deze boom een identificatiefiguur. Wat er met de boom is gebeurd wordt voor de toeschouwer echter niet duidelijk. De oppervlakte van de boom is *huidachtig*, waardoor de boom een menselijk karakter krijgt toebedeeld. Het lijkt nu alsof de boom nog groeit, nog in leven is. Desalniettemin is de boom beschadigd, hij wordt verzorgd. De takken worden ondersteund door dekens, daar waar de boom is aangetast is het gezwetseld met doeken. Ook is de schors op sommige delen weg, alsof deze zijn afgebrokkeld tijdens de verplaatsing, tijdens het vallen. Op deze manier lijkt het alsof deze boom lijdt, alsof hij eenzaam en kwetsbaar is. De Bruyckere stelt:

“ the dead tree is used here as a symbol of life. [...] although the elm is dead, it becomes a body. The large pillows and cloths protect the injured body.”¹⁴⁶

Evenals *In Doubt* wordt hier een niet-menselijk object ervaren als iets menselijks. Dit wordt echter pas ervaren, wanneer de toeschouwer de sculptuur van dichtbij waarneemt. Het is zoals Herder aangeeft, dat van een afstand de sculptuur in een enkel ogenblik kan worden waargenomen door het zicht.¹⁴⁷ Dat wat wordt waargenomen is nu enkel een reductie van de werkelijkheid, het beeld dat nu wordt waargenomen toont simpelweg een omgevallen boom. Pas wanneer de toeschouwer dichtbij komt om de boom te ontdekken, transformeert de boom door zijn huidachtige oppervlakte. Volgens Alloa (2014) kan de toeschouwer nu de huidachtige substantie ervaren, die duidt op de kwetsbaarheid van deze boom.¹⁴⁸ De tactiele kwaliteiten van de oppervlakte van deze boom zijn tegengesteld aan de tactiele kwaliteiten die een werkelijke boom bevat, en dat dus met het zicht wordt waargenomen: sterk, krachtig, groter dan de mens. Hoewel de boom ook van dichtbij nog steeds te groot is om te bevatten, duidt hij niet meer op de kracht van de natuur. Eerder toont hij de toeschouwer dat wat ooit machtig was, maar nu vervallen is.

145 Verschaffel 2015.

146 De Bruyckere, Coetzee, 2013: 43.

147 Herder 2002: 44.

148 Alloa 2014: 205.

Ook zo toont deze sculptuur een 'lichaam-in-verval', zoals Verschaffel eerder stelde over het werk *Schmerzmann II*.¹⁴⁹

De Bruyckere werd door dit werk geïnspireerd door meerdere gegevens, waaronder het beeld van de heilige St. Sebastian. Deze bronnen van inspiratie heeft De Bruyckere vertaald naar de sculptuur *Kreupelhout*, die op deze manier is opgebouwd uit verschillende 'lagen'. Evenals deze lagen in het werk *Into one-another II Into P.P.P.* zijn deze enkel waar te nemen, wanneer de toeschouwer bekend is met deze beelden. Interpretatie van dit werk is dus erg subjectief. Deze lagen kunnen niet verklaard worden vanuit het theoretisch kader, aangezien deze beelden tweedimensionaal zijn en daarom niet volledig aanspraak doen op het tastzintuig.

In dit hoofdstuk heb ik gekeken naar de periode van De Bruyckere waarin de materie was centraal staat, evenals wordt gekenmerkt door het onderwerp van het menselijk lichaam. Wat opvalt, is dat het materiaal was tactiele kwaliteiten bevat die overeenkomen met de tactiele kwaliteiten van de huid, van de materie vlees en daarmee het menselijk lichaam. Hier wordt een huidachtige substantie waargenomen. De toeschouwer wordt, zoals Read (1956) aangeeft, geconfronteerd met een ander lichaam. Hierdoor vormt hij in combinatie met zijn haptische ervaring zijn zelfbeeld.¹⁵⁰ De 'ander' is in de sculpturen van deze besproken derde subgroep altijd een gekwetst, lijdend lichaam. Deze 'mentale lichamelijkheid' kan de toeschouwer begrijpen vanuit zijn herinnering. De lichamelijkheid fungeert hier als bron van ervaring. De sculpturen in deze periode duiden dan ook op gevaar, een externe kracht die het lichaam aantast. Tevens duidt het hiermee op de kwetsbaarheid van ieder mens. Iedere toeschouwer zal zich herkennen in dit werk, maar altijd vanuit zijn *eigen* lichamelijkheid dit werk interpreteren. Het is alsof deze aspecten altijd al aanwezig waren in het oeuvre van De Bruyckere, maar pas tot een meer letterlijke weergave naar voren komen in deze subgroep. Hierbij moet worden aangekaart dat de lagen die De Bruyckere naar eigen zeggen aanbrengt, niet via de tast te ervaren zijn, maar enkel via secundaire informatie die de toeschouwer kan opdoen.

149 Verschaffel 2015.

150 Read 1956: 29-32.

Conclusie

In deze scriptie heb ik getracht te onderzoeken hoe het werk van Berlinde De Bruyckere wordt ervaren door de toeschouwer. Deze vraag is in deze scriptie benaderd vanuit een kunsttheorie die zich beroept op het denken over tactiliteit in relatie tot sculptuur. Er is gekeken of deze benadering mogelijk een antwoord oplevert op de vraag, waarbij ik werken heb uitgelicht die mijns inziens als representatief voor het gehele oeuvre kunnen worden beschouwd. In hoofdstuk 1 is het theoretisch kader uiteengezet, waarna het oeuvre van De Bruyckere als het ware is besproken door deze 'bril'.

Concluderend kan worden gesteld dat het oeuvre van De Bruyckere door de toeschouwer wordt ervaren vanuit de tast en dat daarmee tactiliteit een centrale rol speelt in de ervaring van de sculpturen van De Bruyckere. De sculpturen bevatten allen aspecten die worden waargenomen door de tast en door het zicht of andere zintuigen niet kunnen worden waargenomen. Zoals is aangegeven met de analyse van de werken, zijn deze tactiele elementen van de sculpturen cruciaal voor de ervaring van de toeschouwer. Het is niet bewust misschien, maar de toeschouwer benaderd de werken van De Bruyckere vanuit zijn tast.

Ten eerste kan er worden vastgesteld dat de gebruikte materialen en de hieraan gerelateerde tactiele kwaliteiten, een belangrijke rol spelen, zoals zowel Herder als Read vaststellen. Hoewel de toeschouwer alleen kan kijken, wordt het zicht van de toeschouwer geleid door fysieke elementen van het object. Dit is mogelijk doordat de toeschouwer eerdere ervaringen met deze materialen heeft opgeslagen in zijn herinnering.¹⁵¹ Zoals aangegeven is in alle besproken sculpturen en installaties van De Bruyckere een basisstructuur aanwezig, die louter kan worden ervaren door de tactiliteit. Deze basisstructuur bestaat uit een tegenstelling tussen een zacht en vormloos materiaal en een stevig en sterk materiaal. Het laatste fungeert in alle gevallen als het ware als sokkel.

Niet alleen deze tegenstelling wordt ervaren, ook andere tactiele kwaliteiten zijn aan bod gekomen in deze scriptie. Zo worden de dekens in de dekenperiode ervaren als zacht, warm, maar ook als benauwend en claustrofobisch. De paarden in hoofdstuk 3 worden door het gebruik van de echte paardenhuid, ervaren als werkelijke paarden, paarden die ooit leefden. Dit dier wordt ervaren als zacht en aaibaar. De sculpturen in hoofdstuk 4 worden door de toegepaste bewerkingstechniek van de materie was, ervaren als huidachtig. Dit gegeven lijkt altijd gekoppeld te worden aan iets menselijks, zelfs niet menselijke objecten zoals aan bod kwamen in de analyse van *In Doubt* en *Kreupelhout*, worden als menselijk ervaren. Door het oeuvre heen heeft het

151 Zwijnenberg 2005: 55. Read 1956: 72.

materiaal zich ontwikkeld naar een steeds meer realistische figuratieve weergave van de mensenhuid.

Ten tweede speelt de vorm en het volume van de sculpturen een belangrijke rol voor de ervaring. In de dekenperiode wordt het volume gecreëerd aan de hand van de aangegeven basisstructuur. Het sterke materiaal draagt de verder vormloze deken en geeft vorm hieraan. De figuren in deze periode worden echter louter gesuggereerd, waardoor de toeschouwer in zijn verbeelding de figuren waarneemt. Dit is alleen zo, aangezien de deken een object is wat een sterke relatie met de mens heeft. Het wordt immers zowel gebruikt als gecreëerd door de mens. Zowel het materiaal als de vorm spelen hier dus een belangrijke rol. In de tweede subgroep is de vorm van de paarden die duidt op het dood zijn, immers zijn de paarden passief en bewegen niet meer. In combinatie met de materialiteit en de vorm zijn de paarden personages, personages in een wereld waartoe de toeschouwer toetreedt. De paarden zijn altijd vervormd waardoor ze iets minder dood lijken, dat wordt versterkt door de tactiele kwaliteiten als aaibaarheid en knuffelbaarheid. De wezens in hoofdstuk 4 worden ervaren als menselijk, aangezien zij menselijke vormen representeren. Evenals de paarden zijn deze lichamen altijd vervormd, het toont een 'lichaam-in-verval'.

Deze twee elementen van de sculpturen worden echter niet compleet ervaren als driedimensionaal als niet wordt gesproken over de massa, zoals Read vaststelt. Door eerdere ervaringen kan de toeschouwer de massa en volume van de dekens inschatten, die Read samenvat onder de term 'ponderability'.¹⁵² In de figuren in de dekenperiode, kan de toeschouwer alleen een vage schatting maken naar de massa van de gesuggereerde figuur. Pas met de sculpturen van de paarden en de lichamen die in hoofdstuk 2 en 3 zijn besproken, komt de nadruk op de massa van de lichamen, waardoor de sculpturen als werkelijke lichamen worden ervaren.

Het is dus de 'ander' die in deze sculpturen door bovenstaande elementen wordt waargenomen en ervaren. Het is zoals Herder en Read aangeven, dat de toeschouwer zich bewust wordt van zijn eigen aanwezigheid, wanneer deze wordt geconfronteerd met een ander lichaam. Read voegt aan deze stelling toe, dat het beeld van de ander in combinatie met het haptisch beeld, het eigen mensbeeld wordt gevormd. Wanneer de toeschouwer een werk van De Bruyckere ervaart, zijn er als het ware twee lichamen in de ruimte. Deze communicatie stelt De Bruyckere cruciaal in haar werk.¹⁵³ De mentale lichamelijke van de ander wordt gelezen en ervaren, doordat deze lichamelijke als haptische ervaring in de herinnering is opgeslagen. Echter lijkt dit tegengesteld te zijn aan de theorie van Herder en Read. De toeschouwer wordt nu juist geconfronteerd met een niet-geïdealiseerd mens, met dat wat elke mens in zich heeft: een

¹⁵² Read 1956: 71.

¹⁵³ Gnyp 2010: 6.

kwetsbaar wezen, beschermd door zijn lichaam en gecreëerde identiteit. Waar De Bruyckere in de dekenperiode deze figuur probeert te bedekken en te beschermen, toont ze deze juist in haar latere oeuvre. Ook door de paardenlichamen wordt de toeschouwer geconfronteerd met zijn menselijkheid, en de rol die hij heeft in het leven van andere vleeselijke wezens. De Bruyckere toont dus de mens die anders verborgen blijft, de wezens die geen plek hebben gekregen in de wereld.

In deze scriptie ben ik bewust niet ingegaan op de inspiratiebronnen van De Bruyckere, Enkel bij de analyse van de laatst besproken werken in hoofdstuk 4 *Into one-another II Into P.P.P.* heb ik deze genoemd. Ik heb ervoor gekozen alleen deze twee werken op deze manier uit te lichten, aangezien deze verklaring in de literatuur sterk naar voren komt. De Bruyckere vertaalt als het ware haar inspiratie naar de sculpturen. Deze intentie kan enkel worden begrepen door de toeschouwer die bekend is met de beelden die fungeren als inspiratie. Doordat het altijd tweedimensionale beelden zijn, kunnen deze 'lagen' als het ware, niet worden begrepen vanuit de tactiliteit. Immers zijn deze beelden opgeslagen in de herinnering van de toeschouwer doordat ze ooit eerder met het zicht zijn waargenomen. Het is hiernaast echter te betwijfelen of het noodzakelijk is deze intenties uiteen te zetten, aangezien te veel kennis over een kunstwerk, de *directe* ervaring – die in deze scriptie aan bod is gekomen – kan overstemmen. Deze discussie is misschien interessant voor vervolgonderzoek naar het werk van De Bruyckere.

Al met al kan worden geconcludeerd dat binnen het oeuvre van De Bruyckere tactiliteit centraal is voor de ervaring en benadering door de toeschouwer. Dit aangezien het werk cruciale aspecten bevat die enkel door de tast kunnen worden ervaren. Het zicht en optische elementen hebben een zeer ondergeschikte rol aan de tast en deze tactiele elementen. De focus op de huid lijkt kenmerkend voor deze interpretatie. Het is zoals Perricone in hoofdstuk 1 benadrukt: de beste kunstenaars laten de toeschouwer de fundamentele functie van de huid ervaren.¹⁵⁴

154 Perricone 2007: 98.

Afbeeldingen



Afb. 2 Berlinde De Bruyckere. *Kooi*. 1991.



Afb. 3 Berlinde De Bruyckere. *Dekenhuis*. 1993.



Afb. 4 Berlinde De Bruyckere. *Spreken*. 1999.



Afb. 5 Berlinde De Bruyckere. V. *Eeman*. 1999.



Afb. 6 Berlinde De Bruyckere. *Aan-één genaaid*. 2000.



Afb. 7 Berlinde De Bruyckere. *Slaapzaal III*. 1999.



Afb. 8 Berlinde De Bruyckere. *Animal*. 2003.



Afb. 9 Berlinde De Bruyckere. *In Flanders Fields*. 2000.



Afb. 10 Berlinde De Bruyckere. *Lost I*. 2006.



Afb. 11 Berlinde De Bruyckere. *Één*. 2003-2004.



Afb. 12 Berlinde De Bruyckere. *Schmerzemann II*. 2006.



Afb. 13 Berlinde De Bruyckere. *In Doubt*. 2007.



Afb. 14 Berlinde De Bruyckere. *Into one-another II To P.P.P.* 2010.



Afb. 15 Berlinde De Bruyckere. *Kreupelhout.* 2013.

Bibliografie

Alexander, Sabine. 'Over het beeldend werk van Berlinde de Bruyckere', *Kunsttijdschrift Vlaanderen*, Oktober 2014, paginanummering onbekend.

Alloa, Emmanuel. 'Het lichaam verbinden', in: De Bruyckere, Berlinde. *Berlinde de Bruyckere* [tent. cat]. Gent: S.M.A.K. / Den Haag: Haags Gemeentemuseum / Bregenz: Kunsthau Bregenz. (2014): 201-213.

Baert, Barbara. 'Omtrent erbarmen en verlangen. Beeld en genese in het werk van Berlinde De Bruyckere', in: De Bruyckere, Berlinde. *Berlinde de Bruyckere: Eén 2002-2004*, [tent.cat] Tilburg: De Pont, Parijs: La Maison Rouge (2002): 7-9.

Baert, Barbara. 'Over Wat Draagt En Draaglijk Is: De stoffelijke wereld van Berlinde de Bruyckere', in: De Bruyckere, Berlinde. *Berlinde de Bruyckere*, [tent.cat]. Gent: Caermersklooster. (2002): 38-47.

Braet, Jan. 'Een kus van de dekenvrouw', in: De Bruyckere, Berlinde. *Berlinde de Bruyckere*, [tent.cat]. Gent: Caermersklooster. (2002): 58-63.

De Bruyckere, Berlinde, J.M. Coetzee. 'Cripplewood/Kreupelhout', *Belgian Pavilion Venetian Biennale*, [tent. cat], Venice, 2013.

Cauteren, Philippe van. 'Brief aan Berlinde de Bruyckere', in: De Bruyckere, Berlinde. *Berlinde de Bruyckere*. [tent. cat] Ghent: S.M.A.K. / Den Haag: Haags Gemeentemuseum / Bregenz: Kunsthau Bregenz. (2014).

Dent, Peter. 'Sculpture and Touch from Pygmalion to the Present', in: Dent, Peter, red. *Sculpture and Touch* [tent. cat], Londen: Courtauld Institute of Art/Moca London, 2008: 14-21.

Dent, Peter, 'Introduction', *Sculpture and Touch*, in: Dent, Peter, red. *Sculpture and Touch*, Surrey: Ashgate Publishing Company, 2014: 1-27.

Gaiger, Jason. 'Introduction', in: Herder, Johann Gottfried. *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*. Vert. Jason Gaiger. Chigago: University of Chigago Press, 2002.

Gettsy, David J. 'Tactility of Opticality, Henry Moore or David Smith: Herbert Read and Clement Greenberg on *The Art of Sculpture*, 1956', *Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945-1975, 2011*, Los Angeles: The Getty: 105-121.

Gnyp, Marta. 'The Beautiful And The Awe-inspiring: The evocative works of Belgian artist Berlinde de Bruyckere', *Zoo Magazine*, 29 (2010): 5-7.

Herder, Johann Gottfried. *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*. Vert. Jason Gaiger. Chigago: University of Chigago Press, 2002.

Kenaar, Hagi. 'Touching Sculpture', in: Dent, Peter, red. *Sculpture and Touch*, Surrey: Ashgate Publishing Company, 2014: 45-59.

Martin, David. 'Sculpture and "Truth to Things"', *Journal of Aesthetic Education*, 13(2), 1979: 11-32.

Mengoni, Angela. 'Herinnering aan het onvoorstelbare: schuld vereffenen, de leegte een teken geven', in: De Bruyckere, Berlinde. *Berlinde de Bruyckere* [tent. cat]. Gent: S.M.A.K. / Den Haag: Haags Gemeentemuseum / Bregenz: Kunsthaus Bregenz. (2014): 57-67.

Perricone, Christopher. 'The Place of Touch in the Arts', *Journal of Aesthetic Education*, 41(1), 2007: 90-104.

Potts, Alex. *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*. New Haven/Londen: Yale University Press, 2000.

Read, Herbert. *The Art of Sculpture*. Washington: Pantheon Books, 1956.

Ruyters, Marc. 'Onschuld Kan Een Hel Zijn', in: De Bruyckere, Berlinde. *Berlinde de Bruyckere*, [tent.cat]. Gent: Caermersklooster. (2002): 20-23.

Szeeman, Harald. 'LLLL', in: De Bruyckere, Berlinde. *Berlinde de Bruyckere: Eén 2002-2004*, [tent.cat] Tilburg: De Pont, Parijs: La Maison Rouge (2002): 5-6.

Zuckert, Rachel. 'Awe of Envy: Herder contra Kant on the Sublime', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61(3), 2003: 217-232.

Zuckert, Rachel. 'Sculpture and Touch: Herder's Aesthetics of Sculpture', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67(3), 2009: 285-299.

Zwijnenberg, Robert. 'Alles geniessen und fühlen', *Sculptuurstudies*, Scheveningen: Sculptuurinstituut/ Beelden aan Zee, 2005: 53-58.

Internetbronnen

Nb. 'Tentoonstelling Berlinde de Bruyckere'. *De Pont*. 1999. Museum de Pont. 10-06-2015. <<http://www.depont.nl/nc/exhibitions/archive/release/startjaar/1999/pers/berlinde-de-bruyckere-1/>>

Stamps, Laura. 'Pick up the pieces', *De Pont*. 2014. Museum de Pont. 24-06-2015. <http://www.gemeentemuseum.nl/organisatie/blogs/berlinde-de-bruyckere-pick-up-the-pieces>

Cousijn, Marian. 'Wat twee dode paarden over de actualiteit te zeggen hebben'. 15-06-2015. *De Correspondent*. 13-03-2015. *De Correspondent*. <<https://decorrespondent.nl/2564/Wat-twee-dode-paarden-over-de-actualiteit-te-zeggen-hebben/333873254792-29f3461c>>

Verschaffel, Bart. "Indachtigheid: De Stichtende Lichaamsbeelden Van Berlinde De Bruyckere." *DE WITTE RAAF*. 2015. De Witte Raaf. 01-06-2015. <<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/4075>>

Mediabronnen

BERLINDE DE BRUYCKERE. Reg. Gerrit Schreurs. Gemeente Museum Den Haag/Arttube. 2015.

Interview met Jellie Brouwer op "Kunststof - Berlinde de Bruyckere - Beeldend kunstenaar." *Kunststof*. NPO Radio 1. Hilversum. 25 februari 2015. Radio.

Afbeeldingenlijst

1. Berlinde De Bruyckere. *De Pont, Tilburg*. Digitale reproductie door Marloe Mens naar foto van Liedeke Kruk, in: De Bruyckere, Berlinde. *Berlinde de Bruyckere*, [tent.cat]. Gent: Caermersklooster. (2002): 122.
2. Berlinde De Bruyckere. *Kooi*. 1991. Ijzer, dekens. 120 x 200 x 75 cm. Bezit kunstenaars. Foto: Jan Pauwels.
3. Berlinde De Bruyckere. *Dekenhuis*. 1993. Ijzer, dekens. 203 x 175 x 113 cm. Brussel: privé verzameling. Foto: Jan Pauwels.
4. Berlinde De Bruyckere. *Spreken*. 1999. Dekens, polyester, was. Levensgroot. Antwerpen: MUHKA. Foto: Jan Pauwels. Internetbron: <<http://ensembles.mhka.be/items/454>>
5. Berlinde De Bruyckere. *V. Eeman*. 1999. Dekens, was, polyester, wasteil. Levensgroot. Otegem: privé verzameling. Foto: Mirjam Devriendt. Internetbron: <<http://bamart.be/nl/artists/creations/16>>
6. Berlinde De Bruyckere. *Aan-één genaaid*. 2000. Dekens, was, gips. Levensgroot. Tilburg: De Pont. Foto: Jan Pauwels. Internetbron: <<http://www.lost-painters.nl/de-pont-zomeropstelling-eigen-collectie-met-nieuwe-aanwinsten/>>
7. Berlinde De Bruyckere. *Slaapzaal III*. 1999. Dekens, hout. Hasselt: Begijnhof. Foto: Jan Pauwels. Internetbron: <<http://www.hauserwirth.com/artists/6/berlinde-de-bruyckere/images-clips/99/>>
8. Berlinde De Bruyckere. *Animal*. 2003. Dekens, hout, wol. 135 x 75 x 152 cm. Verona: B.F. collectie. Foto: nb. Internetbron: <<http://atpdiary.com/ottavo-contemporary-locus-exhibits/>>
9. Berlinde De Bruyckere. *In Flanders Fields*. 2000. Paardenhuid, paardenhaar, ijzer, epoxy. In situ –variabele afmetingen. Foto: Ieper, In Flanders Fields. Internetbron: <http://www.dbnl.org/tekst/_ons003200101_01/_ons003200101_01_0132.php>
10. Berlinde De Bruyckere. *Lost I*. 2006. Paardenhuid, metaal, textiel, epoxy. 480 x 203 x 251 cm. Foto: Antoon, Jan. Internetbron: <<http://www.janantoon.be/berlinde-de-bruyckere-misselijkmakend-mooi/>>
11. Berlinde De Bruyckere. *Één*. 2003-2004. Paardenhuid, ijzer, polyurethaan, polyester. 180 x 225 x 200 cm. Foto: Zwitserland, Hauser & Wirth Collection. Internetbron: <<http://www.gemeentemuseum.nl/tentoonstellingen/berlinde-de-bruyckere-0>>
12. Berlinde De Bruyckere. *Schmerzmann II*, 2006. Was, ijzer, polyester. 600 x 200 x 100 cm. Londen: David Robert Collectie. Foto: Achim Kukulies. Internetbron: <<http://www.hauserwirth.com/publications/14/schmerzmann/view/>>
13. Berlinde De Bruyckere, *In Doubt*, 2007-2008. Was, ijzer, hout, glas, epoxy. 91 x 58 x 68 cm. Lleida: Fundació Sorigué. Foto: Mirjam Devriendt. Internetbron: <<http://www.gemeentemuseum.nl/tentoonstellingen/berlinde-de-bruyckere-0>>
14. Berlinde De Bruyckere. *Into One-Another II To P.P.P.*, 2010. Was, epoxy, ijzer, hout en glas. 193 x 183 x 86 cm. Den Haag: Gemeentemuseum. Foto: Mirjam Devriendt. Internetbron: <<http://www.gemeentemuseum.nl/organisatie/blogs/berlinde-de-bruyckere-pick-up-the-pieces>>
15. Berlinde De Bruyckere. *Kreupelhout*, 2013. Was, leder, katoen, dekens, lakens, wol, ijzer, epoxy. 230 x 1790 x 410 cm. Installatie in het Belgische Paviljoen, 55^e Internationale Kunst Expositie – La Biennale di Venezia: Foto: Mirjam Devriendt. Internetbron: <<http://cobra.be/cm/cobra/kunst/1.1642010>>

Besproken kunstwerken zonder weergeven afbeeldingen. (In besproken volgorde)

(p.15) Berlinde De Bruyckere. *Zonder titel*. 1993. Ijzer, hout, dekens, plastic. 198 x 60 x 65 cm. Bezit van de kunstenares. In: In: De Bruyckere, Berlinde. De Bruyckere, Berlinde. *Berlinde de Bruyckere*, [tent.cat]. Gent: Caermersklooster. (2002): 27.

(p. 16) Berlinde De Bruyckere. *Vrouw in boom*. 1994. Dekens, polyester. 190 x 50 x 70 cm. Antwerpen: Tijdelijke installatie *Onschuld kan een hel zijn*, Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim. In: De Bruyckere, Berlinde. De Bruyckere, Berlinde. *Berlinde de Bruyckere*, [tent.cat]. Gent: Caermersklooster. (2002): 57.

(p. 19) Berlinde De Bruyckere. *Aanéén-gegroeid*, 2002. Dekens, dacron, metaal, hout. 10 x 4,5 x 5 m. Gent: Caermersklooster. In: De Bruyckere, Berlinde. De Bruyckere, Berlinde. *Berlinde de Bruyckere*, [tent.cat]. Gent: Caermersklooster. (2002): 121.