

Wij zijn de slakken.

Thom Puckey zegt dat als de hele kunstgeschiedenis zou verdwijnen en hij iemand moest kiezen die overbleef, dat Pierre Bonnard zou zijn. Voor mij geldt hetzelfde. Van Thom wil ik weten hoe mijn favoriete onderwerpen, de sleutelbegrippen die ik ook in Bonnards schilderijen terugzie – tijd, twijfel en humor – zich verhouden tot zijn werk. Hij heeft meer Bonnard-boeken dan ik. Daar ben ik jaloers op, maar gezien ons leeftijdsverschil hoop ik hem nog in te kunnen halen. Met mijn eigen werk, foto's, wil ik een gevoel geven van 'de tijd dat met een slakkengang voorbij glijdt', heb ik ooit geschreven. Ik ben verbaasd als de slak uit Thom's hoek ons gesprek inkruipt en geeft de metafoor voor traagheid een 'tastbare' dimensie. Dat vind ik waardevol aan onze gesprekken – hoe verschillend ons werk ook is, we komen, al pratend, tot nieuwe inzichten. Thom lokt mij uit tot stellige uitspraken waarover ik achteraf moet nadenken. Ik hoop dat dat voor hem ook zo werkt.

Thom zegt dat als hij een foto van zichzelf maakt, hij het een goed portret vindt als hij op Bonnard lijkt.

Marmer is zo'n streng materiaal, voor de eeuwigheid – de verantwoordelijkheid lijkt mij zo groot.
– Ik dacht eerst dat marmer hard was, maar het is zacht. Het is een mooi materiaal, obsceen ook. Als ik begin met een nieuw model, krijgt zij vaak een soort *thrill*: 'ik word vereeuwigd in marmer!'. Dat is waar, maar zo denk ik niet. Marmer is geen 'materiaal' maar wordt mijn beeld, net als het vlees van je vrouw geen vlees is maar je vrouw. Als je marmer tegen het licht houdt, schijnt er licht doorheen. Net als met mijn vinger die ik voor het licht houd. Het is een materiaal bij uitstek om nieuw mensenspul te maken.

Diepte in het materiaal, het erdoorheen kunnen kijken – dat heb je met schilderen wel, en met fotografie niet; een foto is vlak. Wanneer ik in de doka werk, lijkt het toch alsof het licht bij het papier naar binnen dringt.

– Lichtweerkaatsing, of hoe het licht werkt – dat moet de overeenkomst zijn tussen ons werk, en dat van Bonnard natuurlijk. Ik maak meestal foto's in het tegenlicht trouwens.

Inderdaad Bonnardesque. Dan krijgt het object meer suggestie, met zachte omlijning.

– In zijn illustraties voor een boek van Paul Verlaine is er een liggende meisjesfiguur dat ik voor een beeld heb gebruikt. Daar zit een bepaalde zinnelijkheid in, alsof alles geobserveerd is op een warme zomerdag. Het meisje is zeer jeugdig. Dat is voor mij een goed beginpunt van ieder beeld, als ik de dingen hoe ik ze zie bij Bonnard een beetje kan benaderen. Vooral die zinnelijkheid, het effect van warm weer op huid. Dat is een houvast en de constante door alle beelden heen. Dan kan ik aan mijn proces beginnen, met het toevoegen van attributen. Mijn begin is eigenlijk heel Frans – *volupté*, Ingres, Symbolisten. Daarna, in de kunstgeschiedenis, wordt het figuur niet meer zinnelijk of vlezig. In de handen van Picasso wordt het meer architectuur – een gebouw in plaats van een dier.

Als de slogan van de Russische revolutie: alles afbreken om een nieuwe wereld te bouwen.

– Er een film gemaakt in de jaren 90 over de OGPU (later KGB), rond 1917: jonge mensen, 'verraders', in een kelder; voordat ze doodgeschoten werden moesten ze zich uitkleden. De schoonheid van jonge mensen – ze waren allemaal tieners en twintigers, en als het gevaarlijkst beschouwd – naakt voor het geweer. In mijn nieuwe werken maak ik letterlijk vergelijkingen tussen camera's en wapens. Ik zeg wát het is door ingrediënten te gebruiken van wat het niet is. Mechanische oorlogsapparatuur dat als doel heeft om het vlees uit elkaar te laten barsten – als je negatief bij positief neerzet, wordt het positieve versterkt door het contrast. Camera en pistool hebben een soort zinnelijkheid.

Luger en Leica, lustobjecten. Mannen houden van gereedschap. Het zijn wel naakte meisjes met geweren wat je maakt.

– Uit marmer, dat is ook lustmateriaal.

Clichés?

– Ja, misschien. Culturele en maatschappelijke clichés. Een naakt meisje dat op haar buik op het bed ligt – dat is in feite ook een cliché, maar een schilderij van Bonnard is toch geen cliché? Wat ik doe is de verschillende codesystemen door elkaar heen mengen. Ze schakelen elkaar uit, of ze versterken elkaar.

Beeldtaalchaos?

– Om te zien of ik me daaruit kan redden. Uit chaos kan je schoonheid destilleren. Goethe zei dat je op het meest gevaarlijke punt redding ontdekt.

Het werk heeft vier praktische stappen: ontdekken van een pose; zoeken naar het model; modelleren (ijzeren armatuur met klei bedekken); maken van de gipsmal. Als het gips klaar is stuur ik het naar Italië. Daar scannen ze het model in en voeren het uit in marmer.

Vaak, om het werk voort te zetten, moet ik het model wegsturen. Het vertalen van het menselijke figuur in klei is moeilijk – klei is in feite modder. Als je naar het levende vlees zit te staren, lijkt je klei in vergelijking helemaal niets. Daarom gebruik ik ook foto's. Foto's komen meer in de buurt bij het vertalen van de werkelijkheid. Het model kan je nooit evenaren. Hoe ouder ik word, hoe mooier ik het vind. Ook een Bonnard-ding – zomer omdat je weet dat het niet voor eeuwig zomer blijft.

Nu onderhandel ik met een model, dan bouw je een bepaalde spanning op. Hopelijk levert het inhoudelijk een nieuw soort werk op, dat niet alleen gebaseerd is op die uitspraak van Jean-Luc Godard: *'All you need to make a movie is a girl and a gun'*. Ik geef toe dat het bij sommige van mijn werken lijkt op het opnieuw opschudden van de formule.

Ik begrijp het proces van herhaling wel, ontwikkeling door repetitie. Door 'hetzelfde' te doen kan ik beoordelen of ik beter word.

– Herhaal ik mezelf?

Nee, maar je hebt je vaste ingrediënten. Drop the gun? Je kent toch de regel uit Chekhov – als een geweer aan de muur hangt, gaat het schieten.

– Het zijn gevaarlijke dingen.

William Burroughs heeft zijn vrouw doodgeschoten met een geweer. Dat spelletje met een appel op haar hoofd. Hij dacht dat hij een goede schutter was.

Een vraag aan jou, Ksenia: wat is het verband tussen Bonnard, Henri Bergson en Proust?

Dat je je verleden gebruikt om dingen te herkennen in het heden; dat er geen scheiding is tussen verleden en de toekomst. Als je over het nu denkt is het al voorbij, en je verleden blijf je in het nu activeren. Ze delen de 'aandacht voor het leven'. Bergson heeft een tekening van een conus gemaakt, als illustratie van zijn tijdsduurtheorie. De conus, een soort trechter van geaccumuleerde ervaringen en herinneringen, glijdt over het vlak van het heden. De punt van de conus die het vlak aanraakt is waar de actuele tijdsduur plaatsvindt, of 'aandacht voor het leven' – 'the greater or lesser tension of duration, which expresses, at bottom, the greater or lesser intensity of life'.

– Daar wil ik naartoe met het beeld. Yeats schreef een boek over wereldsystemen, dat had veel met conussen en spiralen te maken.

Als je iets blijft herhalen, dan wordt het vanzelf een spiraalbeweging. Nu zie ik overal conussen en spiralen, zelfs in de Mount Fuji.

– Het is vreemd, systemen worden altijd diagrammatisch vormgegeven.

Met scherpe grenzen. Eigenlijk moet je die trechter in het tegenlicht zien, of Mount Fuji in de wolken. Dat alle ervaringen samen komen in een werk – dat zou een ideaal zijn voor elke kunstenaar. Moeten we allemaal naartoe.

Bergson moppert dat mensen alles verkeerd interpreteren – ‘hoe is dat mogelijk’.

– Mensen zien kunsthistorische referenties in mijn werk, maar ik vind het prima als het ook zonder kunsthistorische associaties benaderd wordt. Als iemand je werk bekijkt, hoop je dat het zijn eigen ding wordt. Het hoeft niet door de bril van iemand anders te worden bekeken.

Over invloeden op mijn werk – ken je *Teenage Lust*, het fotoboek van Larry Clark? Dat neppe-filmset-idee, meisjes en jongetjes die met pistolen spelen – dat heeft grote indruk op mij gemaakt. Ik ben jaloers op zijn moed.

Verzamel je daarom screenshots? Om duidelijk te maken dat de situatie geënceneerd is?

– Absoluut. Het moet een spelletje blijven. De zelfmoord van Lucrezia – als ik er een beeld van zou maken stak ik nooit het mes in het vlees, het moet het moment daarvoor zijn.

Re-enactment.

– In marmer.

En humor? Je werk lijkt zo serieus.

– We hadden het toch net over spel.

Wat Bonnard heeft – zijn objecten zien er vaak grappig uit, onbedoeld misschien, omdat ze zo vervormd zijn.

– En soms doet hij een slecht geschilderde kip. Hij doet het nooit voor niks. Alles heeft een reden, hij doet het zo langzaam, zo traag. Zeg je dat je een extra laag in mijn werk mist?

Nee, maar de afwezigheid van humor valt mij wel op.

– Ik heb ironie afgezworen.

Humor is geen ironie. Humor is vaak kinderlijk.

– Ironie is nooit onschuldig. Het houdt het idee in van een kenner.

Een bittere wijsneus.

– Verbitterde humor, dat zie je in het werk van Francis Bacon. Of ik dat ooit zou doen?

Moet je niet doen.

– Ik heb genoeg andere dingen te doen.

* * *

Ik denk dat ik in dit gesprek wat preuts overkom.

– Net als mijn moeder. We mochten de namen van bepaalde lichaamsdelen niet gebruiken. Dat heb ik nog steeds. Mijn theorie is dat je dingen in beeld brengt zodat je het niet hoeft uit te spreken. Het stoort mij als mensen alle onderdelen van mijn beeld benoemen. Wil ik niet horen!

Opvallend is dat mijn moeder een verpleegster was tijdens de Blitz in Londen. Ze heeft lichaamsdelen weg moeten ruimen. In feite dood je dingen door ze bij hun naam te noemen, zoals Hegel beweerde; je raakt weg van de visuele, tactiele werkelijkheid. Beeld is ook taal, en dat van mij heeft meer overeenkomsten met zijn oorsprong (het lichaam) dan met het woord.

Moet je de persoon in het beeld kunnen herkennen?

– Het hoeft geen portret te zijn, maar het moet wel dezelfde soort authenticiteit hebben.

Hoe zorg je ervoor dat het beeld een eigen, geloofwaardige realiteit krijgt?

– Ik doe het op mijn eigen onhandige manier. Ik word constant geconfronteerd met mijn tekortkomingen. Je bent een katalysator die een aantal reacties veroorzaakt. Ieder deel moet helder zijn, maar wat ze met elkaar doen blijft open – dat is waar het beeld zichzelf begint te worden. Helderheid in het kiezen van details is belangrijk.

Ik ben, als fotograaf, jaloers op de ruimtelijkheid, omdat je de tijd vanzelfsprekend mee krijgt. Het beeld blijft veranderen – wat je van een afstand en van dichtbij ziet, wanneer je eromheen loopt en alles bij elkaar optelt.

– Zelf veel aandacht geven aan de details is misschien een manier om het magneetaspect van het beeld te versterken. Je moet net zo veel tijd besteden aan de binnenkant van de elleboog als aan het ooglid. Dat klopt niet altijd, maar het klinkt goed als je het zegt.

En de rol van twijfel, wat Picasso bij Bonnard 'a potpourri of indecisions' noemt?

– Mijn vormtaal is wel helder.

Met marmer spreek je alles uit.

– Met klei, omdat het zo donker is, worden de binnengebieden een soort hol. Marmer is als sneeuw, er zit geen donker in. Marmer weerkaatst het licht, alles wordt zichtbaar, zelfs van binnen verlicht. Het gaat over de verschillen tussen de wit- en grijstonen, niet meer over licht en donker.

Als ik aan Rembrandts schaduwen denk, of aan donkere gedeeltes in mijn foto's – je moet zelf, als maker, precies weten wat daarin gebeurt.

In het donker zien je beelden er vast uit als spoken.

– In de tijd van Canova liet een beeldhouwer zijn vakmanschap zien aan de opdrachtgever door in het donker met een kaars om het beeld heen te lopen. De kaars werpt een wrede schaduw op alles wat niet glad is; fouten zie je meteen.

Lijkt mij een bijna filmische ervaring.

– Het is een pure manier om iets te beschouwen. 25 cm² per keer, je reist over het beeld heen. Zoals een minnaar in bewondering over het lichaam van zijn vrouw beweegt, als een slak. 'With my body I thee worship', zeg je in de Engelse trouwceremonie. De toeschouwer moet dat ook ontdekken – dat er een weg is, dat je een lichaam niet als lustobject beschouwt, maar als een gebied. Een soort wandelen.

Met wandelen moet je je benen verzetten. De slak zit helemaal vastgeplakt.

– Araki heeft foto's met slakken op lichamen.

Ik herinner me vooral dinosauriërs. Naaktslakken of slakken met huisjes?

– Dat gaan we opzoeken.

Op foto's staat Bonnard met zijn neus in het schilderij te werken.

– Doe ik ook. Ik zit heel dicht op het beeld. Misschien zijn onze ogen nu even slecht. Wij zijn de slakken.

Het geeft een bepaalde focus.

– Ik geloof dat als je alles van dichtbij goed afwerkt het ook van een afstand goed komt.

Soms passen de puzzelstukjes niet in elkaar.

— Dat is het probleem met de Prerafaëlieten — als alles scherp is, krijg je een onwerkelijke wereld in losse stukjes. Hoewel, de visuele ervaring bij Millais en Bonnard werkt hetzelfde. Picasso is meer emotioneel dan visueel. Hij wil meteen drama, en bij Bonnard is dat een bijproduct.

Is Bonnard emotioneel?

Ontroerend.

Ik hou van Bonnard omdat hij zo verlegen is.

— Dat ben ik niet, de vergelijking houdt op.

Toen ik negen was, had ik een slak als huisdier. Ik nam het mee naar school op mijn schoen, ik kon niet te hard lopen omdat hij daar zat.

Een slak met een huisje?

— Ja, de andere is niet zo aantrekkelijk.