MUSEUM III 2.2

NARCISSE TORDOIR & FENDRY EKEL

MER. MUSEUMCULTUUR STROMBEEK/GENT

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 1 18/12/18 15:32

L→R Narcisse Tordoir & Vincent Geyskens, *Scène de naufrage*, 2002; Narcisse Tordoir, *Are We Losing Our Ideals*, 1979; *Unos a otros*, 2008; Narcisse Tordoir & Bruna Hautman, *The Bombs Are in Our Heads (We Can Press the Button Any Time Now)*, 1980; Narcisse Tordoir, *Z.T.*, 1994; *Z.T.*, 1999; *Z.T.*, 1988; Narcisse Tordoir & James Beckett, *The Absent Present*, 2004.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 2 18/12/18 15:32

Narcisse Tordoir, *Fake Barok I-2*, 2016-2017.

NARCISSE TORDOIR

MICHEL DRAGUET

Narcisse Tordoir's oeuvre is complex and multilayered, as is obvious from this exhibition that shows work from 1975 – the artist is aged 21 then – to the present day.

Perhaps we could speak of a retrospective, but then the term isn't really suitable for an oeuvre that constantly renews itself and doesn't develop linearly in time.

Initially, the artist makes figurative works. In the 1980s he is directly influenced by performance art. He focuses on details and questions the concept of the pictorial support. At that time, he creates works that integrate geometrical motifs and are a cross between painting and sculpture.

In the 1990s, Tordoir makes collages and assemblages that often lack figurative elements. But in the 2000s, the figurative returns, even spectacularly, in huge 'tableaux vivants' in which the artist combines graphic art and photography. Tordoir's oeuvre is in constant dialogue with the history of art, with Tiepolo, Goya, Rubens, Bruegel, Matisse or Magritte, to name but a few. But it's also deeply rooted in the present – Tordoir's own present, for in his work he introduces images that relate to his personal life, but there are also references to the troubled times we live in: we notice migrants, war, ecological disaster, ...

Tordoir shows that the incessant quest for new aesthetic solutions can, and even must, go hand in hand with a critical view of world events.

Fake Barok, the monumental work that was on view in January 2018 in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, combines all these sources of inspiration into a spectacular wall painting that engages in a dialogue with the best works of our old masters.

Narcisse Tordoir, *Fake Barok*, 2016-2017. Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 5 18/12/18 15:33

ALL IN THE NAME

NARCISSE TORDOIR'S MONUMENTAL WALL PAINTING FAKE BAROK AT THE ROYAL MUSEUMS OF FINE ARTS OF BELGIUM IN BRUSSELS

ASTRID HONOLD

Fake Barok is the title of a monumental 'wall' painting by Belgian painter Narcisse Tordoir (b. 1954, Mechelen) that the artist titled in connection with Antwerp Baroque 2018, an extended event celebrating Antwerp's cultural richness as a distinctive Baroque city and home of the studio of Peter Paulus Rubens (1577–1640), one of the most influential painters of the period, as well as an incredibly inspiring and internationally successful contemporary art and fashion scene, of which Narcisse Tordoir is certainly a figurehead, if not exactly a 'talking' one.

Those who are familiar with the artist's body of work, especially that of the past decade, know that conceiving a monumental work in the advent of this event was by no means a strategic PR move. Rather, Antwerp Baroque presented the artist, who had been working mentally on the project since 2015, with the prospect and opportunity to execute and, in the context of the city, *present* a monumental work of three triptychs, each comprising nine larger than life panels in fact too tall and too heavy to be handled individually by the artist in his studio, together forming a painted 'wall' 3.5 high and 28 metres in length.[1]

Now these kinds of exorbitant dimensions alone could be regarded as having a 'baroque' quality, but Narcisse Tordoir's negotiation with the epoch certainly goes much deeper: the performative photographic tableaus developed by the artist for many years now in his studio together with what I would call 'inspiring people' – family and friends, children of friends and sometimes actors or models – strongly suggest through both their attitude and their atmosphere that a profound study of baroque painting from Rubens until the era's late protagonist Giambattista Tiepolo (1696–1770) must have stood at their genesis.[2]

While the human interactions Rubens depicted were still mostly based on tales from the Bible, in the art of almost a century later ordinary people tended to populate the scenes; except when, in order to depict the nude, Tiepolo too had to return to themes from Greek mythology. It was the series of Tiepolo's *Capricci* and *Scherzi di fantasia* on which Narcisse Tordoir based his 2014 project *The Pink Spy*. Processing Roberto Calasso's reading of Tiepolo, which the Italian cultural philosopher presented in his essay *Il rosa Tiepolo* (2006),[3] Tordoir adopted Tiepolo's use of uncomfortable and dissonant motifs[4] (next to classical figures like Moses, Venus or Time) to create tableaus that portray the whereabouts and the wheeling and dealing of what Calasso (with Baudelaire) in his observations calls a 'prophetic tribe'.[5]

In etchings like *Satyr Family* (c. 1735–1740),[6] the sexually suggestive, often overtly erotic genre of satyr imagery is 'humanized' by presenting the strong, intimate bond of a family of three as an allegory for the factual and moral implications of human reproductive activity. One doesn't usually associate this kind of down-to-earth 'realness' and secular confidence with the Baroque. However, despite Baroque's occasional lack of restraint in visual expression, and despite the wasteful excessiveness fuelled by commissions from a powerful and sometimes decadently 'needy' group of royals and nobles as well as the Catholic Church, on the part of the artists there was also a serious quest to understand the new complexity of social life.

As is usually the case in art it started with the problem of perception itself. Painters like Caravaggio and Vermeer[7] were both, though in very different ways, obsessively working towards a kind of 'life-likeness' and naturalism, an immediacy and vitality that allowed the focus of the depiction to shift from symbolic to psychological aspects and, from today's perspective, make for an altogether photographic approach to reality. In Caravaggio's work, the highly 'engaged' standpoint of the artist (or viewer, for that matter), stark contrasts obtained by a spectacular lighting of the scene, and a strong sense of cropping part of a larger 'reality', all add up to a *presence* of the maker *in* the work as performer,[8] director and editor, which for us today intuitively equals a photographic approach. The very *instant*, chosen for portrayal from a continuous scene by the maker in order to convey something specific, is what defines photography. Caravaggio's canvases are full of dramatic crisis, of showdowns and caught-in-the-acts, of frowning foreheads and torn-open mouths. They audaciously celebrate the 'moving' (literally and psychologically, for they often go together), resulting in a kind of extreme realism, for which the artist was in equal parts criticized and celebrated by his contemporaries.

Working a few decades later, Vermeer represented the more austere end of the spectrum. By cleverly exploiting, combining and perfecting the optical aids available to painters at the time (mostly lenses and mirrors), he developed an ingenious process and painterly technique that allowed him to anticipate the photographic process in oil on canvas by literally *copying* the colour values and their distribution within the square via a rather clear optical projection of a set studio scene on the canvas in front of him.

Vermeer's likely method of obtaining an exceptionally high degree of photographic realism in his paintings was the subject of inventor Tim Jenison's 2013 documentary *Tim's Vermeer*. British painter David Hockney (b. 1937) also carried out research into the optical devices used by painters throughout the long history of painting. The harsh criticism of Jenison's and others' similar findings, even in respected publications like *The Guardian*, shows just how backward our discourse and knowledge about art and the use of technology in relation to genius remains today.

It was in his project *The Pink Spy* (2013) that Narcisse Tordoir for the first time combined both *painterly modes*: the Caravaggian mode of performer, art director and editor of staged studio scenes, resulting in a series of photographs to be

1 Initially, Tordoir intended to show *Fake Barok* on the Meir (a major Antwerp shopping street), then in Antwerp Central Station, both locations with the kind of public traffic that is not specifically directed towards the consumption of contemporary art.

2 … with projects like *Modern People*, *Angelic Superbia*, *Unos a Otros* (all part of 2009's extensive one-man show *Narcisse Tordoir: The Way of the World*, 12 December 2009–28 February 2010 in Koen Leemans' wonderful cultural centre in Mechelen, or *Narcisse Tordoir: The Pink Spy*, 14 March–25 May 2014 at M HKA, the Museum of Contemporary Art Antwerp). See also Phillippe Pirotte et al., 2009. *Narcisse Tordoir: The Way of the World*, Mechelen: Cultuurcentrum en Stedelijke Musea Mechelen and Bart De Baere et al., 2014. *Narcisse Tordoir: The Pink Spy*, Veurne, Belgium: Hannibal Publishers.

3 See Roberto Calasso and Alastair MacEwen, 2010. *Tiepolo Pink*, London: The Bodley Head.

4 Whereas Tiepolo uses motifs like Death, 'Orientals', serpents, owls or the grotesque intruder Punchinello in order to subversively introduce ambiguity into the reading of the classical iconology thus allowing the 'transformation of history' into imagery and subjecting its experience to the power of the mind (Calasso), Tordoir develops his personage of the *Pink Spy* and – with elements like debris, driftwood or displaced architectural and sculptural elements – implicitly negotiates violence, dislocation and social alienation.

5 Calasso, 2010. *Tiepolo Pink*, p. 20.

6 For reference, see: Bart De Baere et al., 2014. *Narcisse Tordoir: The Pink Spy*, Veurne, Belgium: Hannibal Publishers, p. 110.

7 Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) and Johannes Vermeer (1632–1675).

8 To speak of Caravaggio as a 'performer' can of course only be maintained in an indirect sense, although he literally figures in many scenes as a personage.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 6 18/12/18 15:33

Narcisse Tordoir, *Fake Barok I-1*, 2016-2017.

further transformed in 'post-production';[9] and the Vermeer-like two-dimensional painterly *execution* of the thus obtained and transformed imagery in pastels directly on the surface of the photographic inkjet print on paper mounted on Dibond: the exact same process we find in his 2018 masterpiece *Fake Barok*.[10]

Now Tordoir didn't get to this point all at once. If his profession was acting, he would surely be a method actor, for his work has always been very methodical.[11] If something interests him enough, he will – like a group of hunters their prey – pursue it from all imaginable angles, intellectually and empirically, not letting go until he penetrates its very core. Along the way he develops his ways of doing things, be they aspects of collaboration or material or formal investigations, which have always been very important to him. Not *manner* or *concept* is how Narcisse Tordoir as an artist deals with the world but *method*.[12] In fact, it is my firm belief that he could only fathom out a work like *Fake Barok*, in its monumentality and with such critical content, because he knew and completely trusted all the individual methodical elements involved in the artistic process. Artistic experience, urge and relevance are the materials masterpieces are usually made of. Often, therefore, they also tend to bring closure to a particular period within an artist's oeuvre…

First in the evolution of Narcisse Tordoir's working 'group portraits' (for lack of a better term) came the transformation of newspaper images from the advertising world in *Modern People* (2006).[13] Challenged to try something similar with real people in his studio thereafter, the artist asked his son with his friends, who at the time were deeply involved in the Antwerp hip-hop and graffiti scenes, to embark on a collaboration incited by the work of Alan Kaprow (*Words,* 2007). Working with other people also meant that his presence as an art director and co-performer was vital to the success of the shoot, and in wise anticipation Tordoir asked his friend and colleague, the renowned Antwerp-based photographer Ronald Stoops (b. Den Haag, 1950), to join the creative effort. As it turned out, Tordoir hit the jackpot with both his son and Stoops. Talk about artistic intuition!

Not only did Yvon Tordoir – himself artistically trained and with 'Aerosol Kings' a successful creative within Antwerp's graphic and graffiti scene today – bring an authentic piece of youth culture and contemporaneity to the table, he also infused Tordoir's practice with formal tactics original to the underground graphic world, especially when communicating subversively and on a larger scale.[14] Knowing Narcisse Tordoir, he would be quick to acknowledge this as exactly the kind of potential he was looking for and anticipated when opening his studio up for collaboration.[15]

9 As a term from information technology, 'post-production', mostly refers to software-driven image manipulation in programs like Photoshop. However, it is certainly not restricted to the digital realm in the case of Tordoir's work.

10 'Vermeer-like' not in terms of style or character but of method, in reference to the existence of a strong visual blueprint to hold onto when interpreting the photographic surface in a painterly manner. In fact, Tordoir's execution is stylistically much less photorealistic than Vermeer's. His use of pastel sticks as brushes results in a technique that introduces many impressionist, even pointillist, qualities. Of course, in Vermeer's constitution of a naturalist depiction, the main concern was light, whereas my guess is that Tordoir is very conscious of the image-constituting pixel in his reconstruction of reality.

11 I have to thank Fendry Ekel, master of 'parabolic' speech, for this simile, which he generously shared in an incredibly productive conversation about Tordoir's work.

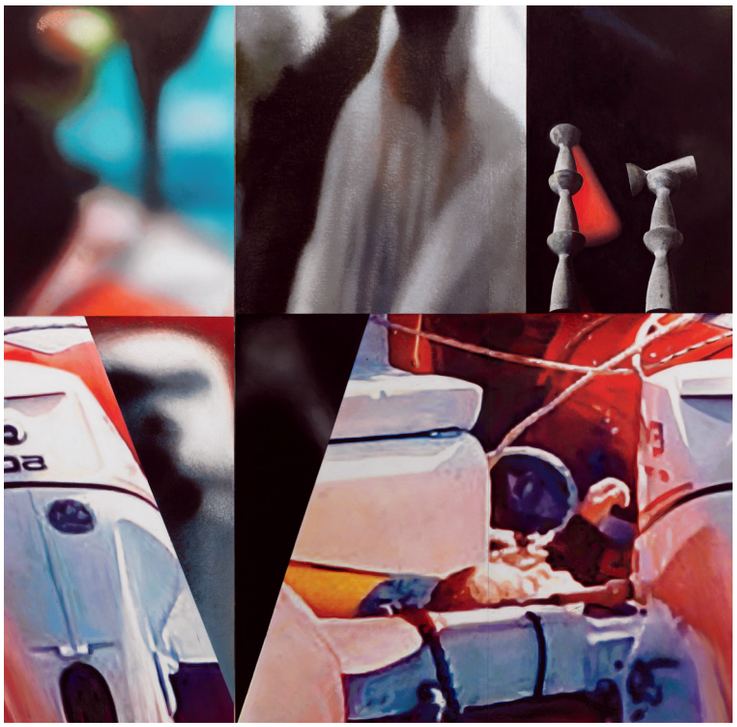
12 Although I have always said (and it still stands) that all good art *is* conceptual.

13 Source images came from the highly controversial advertising campaigns of denim and underwear giant Calvin Klein, Gucci or Dolce & Gabbana, which in the late 2000s alluded to orgiastic, even violent practices of group sex in a highly aestheticized way. This is probably what puzzled and interested Tordoir in the first place.

14 Such as, for example, the use of spray cans or large cut-out cardboard stencils.

15 In works from the early 1990s (all *Untitled*), too, the artist had made metaphorical use of imagery that documented his creative interaction with his son, then still a child.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 7 18/12/18 15:33



Narcisse Tordoir, *Fake Barok I-3*, 2016-2017.

Narcisse Tordoir, *Fake Barok III*, 2016-2017.

As for the creative exchange with Ronald Stoops – who, with all of his specific input has been behind the camera at Tordoir studio shoots ever since – being someone who studies artistic practice, I was curious as to how the photographer deals with the question of shared authorship.[16] After having casually talked to him about this, I have to say that I have never before come across an organic and humble two-way creative collaboration quite like this. Narcisse Tordoir 'blindly trusts' Stoops' artistic eye. Both 'authors' are truly inspired by the collaboration and both contribute to and freely use the output. What strikes me most, however, is the fact that although the 'products' in their finalized form stem from the exact same process and 'negative', they are in fact nothing alike once inserted as works into each artist's oeuvre.

In many senses, the Baroque era is reminiscent of what we are experiencing as societies in today's globalized, digitally connected and capital-driven world. First, the Baroque as aesthetic expression spanned the globe. It was destined to do so because the basic power structures within the European empires (including, that is, 'their' more or less brutally exploited colonies) were in fact very similar. The nobility, as well as the Church, were globally connected and entangled. Competition between those in power over the resources at hand resulted in lavish prestige projects (which were all about *grandezza*) and an overall prosperous climate for artists. This also meant that artists were very much needed and in a powerful position, often literally involved in politics and diplomacy as well.

Because wars were waged at sea, outside the mother countries, there were long periods of relative peace, abundant resources, and a high demand for entertainment and distraction. Although opera was not particularly aimed at the masses, public architecture and art commissions for churches did have a great impact.

Along with the accumulation of power and wealth came the fear of losing it all. Because of the entanglement and economic interdependence of the period, a small incident could mean that the entire construct was in need of reconfiguration: more often than not at great cost for the weakest link. After the schisms brought about by religious wars, dogma and ideals had been shattered and a new fundament upon which to base moral judgement had yet to be negotiated across all classes. Amid this great uncertainty – Italy, in fact, was already facing economic decline, and we all know what kind of far-reaching upheaval France was inexorably heading towards – manifestations of the Baroque in the arts of all disciplines were at times consumed in a rather desperate attempt at escapism. 'We cannot subsist on the scanty satisfaction we can extort from reality,' said Sigmund Freud, who is to be considered an expert on the matter, and continued, quoting the 35th chapter of Theodor Fontane's novel *Effi Briest*: 'We simply cannot do without auxiliary constructions.'[17]

Narcisse Tordoir's monumental painting *Fake Barok*, which we set out to discuss here, is such an auxiliary construction, or better: *re-construction*. In other words, as Freud may as well have said, we simply cannot live without art.

Though it was shown as a continuous wall in the enormous semi-public 'Forum' of the Royal Museums of Fine Arts of

16 Ronald Stoops has worked extensively in the Belgium fashion scene and maintains a wealth of connections to creative talent. He also once brought his partner Inge Grognard, the internationally sought-after make-up artist, onto the project *Unos a Otros* (2009) with her intriguing facial manipulations.

17 Sigmund Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Translated in: Freud, Sigmund, James Strachey, and Angela Richards. 1991. *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. London: Penguin, p. 415.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 8 18/12/18 15:33

Belgium in Brussels,[18] the artist had initially conceived of the work as a triptych. Once the first part alone took on the formal structure of a triptych, and since there is no overall linear narrative to be read into the work, Tordoir decided to let go of the idea of a fixed order, leaving it up to curatorial and probably also spatial pretext to arrange a composition using the nine panels of *Fake Barok*, which will also interact with its surroundings. What remains from the initial notion of the triptych, however, and will therefore always wisely be taken into consideration, is the presence of three parts, which share not only an individual source of inspiration but – closely connected with that source – their visual content and genesis.

To speak of the global refugee crisis, of desperation, war and violence or of overconsumption and its devastating implications for our natural world order as sources of *inspiration* may sound cynical but it really shouldn't, because I consciously choose to use the word in its universal dimension as a philosophical, scientific and humanistic term rather than in the sense of the jargon of pseudo-individuality: the kind that talks about mood boards or Yoga Wiki.

Once an artist is truly inspired by something, he can no longer deal with it without acting aesthetically towards it, i.e. with the means and the language that are his: aesthetic means and visual language. That doesn't make him a moralist or an activist, and certainly not a politician either. It simply demonstrates the condition that artists too are embedded empirically in our societal order, even though art must at the same time depart from the empirical and follow its own criteria. 'I am first a human being, then an individual, then a person and, last, a citizen,' Fendry Ekel once said. The same goes for every artist, and as such he will feel the need to react and relate to the world which surrounds him: emotionally, intellectually, analytically and – being an artist – also aesthetically, without passing moral judgement or providing answers or solutions, for that is clearly not the task at hand when making art.

What, then, *is*, the esteemed reader may ask, for mustn't we ultimately come up with solutions to our problems? Yes – we must, as citizens, eventually, contribute what we can. As human beings, however, it is our task to first *experience*. If art is to have any function at all, it is to provide experience, for art speaks to our senses and our senses connect us with the world and with others. *Inspiration* means not only 'a particular cause or influence', *inspīrāre* is also Latin (derived from ancient Greek) meaning *to breathe*. Now, what better word is there to express the kind of urgency Narcisse Tordoir felt to deal with the subject matter negotiated in *Fake Barok*: subject matter that assailed the artist in the form of Agence France-Presse (AFP) news images accompanying headlines about drowned refugee children and similar atrocities in the newspapers time and time again.

Not so long ago, newspapers didn't include many printed images at all. It was only recently that newspapers introduced colour images, and since that time (the beginning of the digital age), our perception of the world and of reality in relation to image and photography has changed dramatically, exponentially. Read Roland Barthes' *Camera Lucida: Reflections on Photography* – a book so incredibly impactful when it first came out in the 1980s – again today, and you will find that some of the observations seem anachronistic, even obsolete; not because it wasn't a good book to begin

18 *Fake Barok* was shown in Brussels from 16 January to 11 February 2018 in parallel with the exhibition *Narcisse Tordoir & Fendry Ekel*, 12 January–7 March 2018 in Cultuurcentrum Strombeek on the initiative of Museumcultuur Strombeek/Ghent. Luk Lambrecht, who is running this exceptional contemporary art programme in Cc Strombeek, was the driving force behind the realization of this exhibition.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 9 18/12/18 15:33

Narcisse Tordoir, *Fake Barok II-2*, 2016-2017.

Narcisse Tordoir & Vincent Geyskens, *Scène de naufrage*, 2002. Detail.

with but because in the meantime, by way of *practice*, we are so much more advanced in our ability to deal with and read images. Walter Benjamin saw all that coming, and because his reflections analysed philosophically the principles and implications of the production of imagery on a massive scale, his essay, the famous one with the bulky title, couldn't be more relevant today.[19]

After a few hints from the artist, googling the source images that Narcisse Tordoir processed in the course of creating *Fake Barok*'s first part presented no problem at all. They range from the period between 2012 and 2015, when the refugee crisis was at its height and extensively covered in the media. It is interesting to come across all the images the artist must have also seen but didn't use. Confronting also: the image of a child's body, face down and drifting weightlessly in the Mediterranean, is in fact angelically *beautiful*. Fate has composed the child's clothes to go sickeningly well with exactly that kind of turquoise sea which we cannot help but associate with the exotic, with freedom and untroubled times. Although this only lasts for a split second, the *affect* genuinely exists. Shame follows, after we realize what we are really looking at: a dead body, to begin with, and also a child, who was promised a life that has now been taken away … the helplessness, the innocence, the parents … the rescuers, who must retrieve the wet body and eventually *will* get to see the child's face … and yes, the photographer, who is actually present in the moment but instrumentalized behind his camera: institutionalized by society, which expects him to forget about everything else and deliver an image so that we can 'get the picture' and be 'present in the moment', in case we should choose to.

Tordoir was actually struggling with the fact that the *aesthetic* aspects of the photographs (colour, light, texture and composition, sometimes reminiscent of paintings he knew) provided him with the first point of access, the first emotional connection to what was really going on in the photograph. That in addressing him the *packaging,* even if only for a moment seemed more important than the *content,* although it was one of such gravitas. Maybe he thought this was only happening to him because of his disposition as an artist, but I truly think that in the meantime this is how many people cannot help but approach visual information… reality even.

In the above-mentioned *Camera Lucida*, Roland Barthes writes about the reportage photo: 'News photographs are very often unary […]. In these images […] a certain shock […] but no disturbance; the photograph can "shout," not wound. These journalistic photographs are received (all at once), perceived. I glance through them, I don't recall them; no detail (in some corner) ever interrupts my reading.'[20]

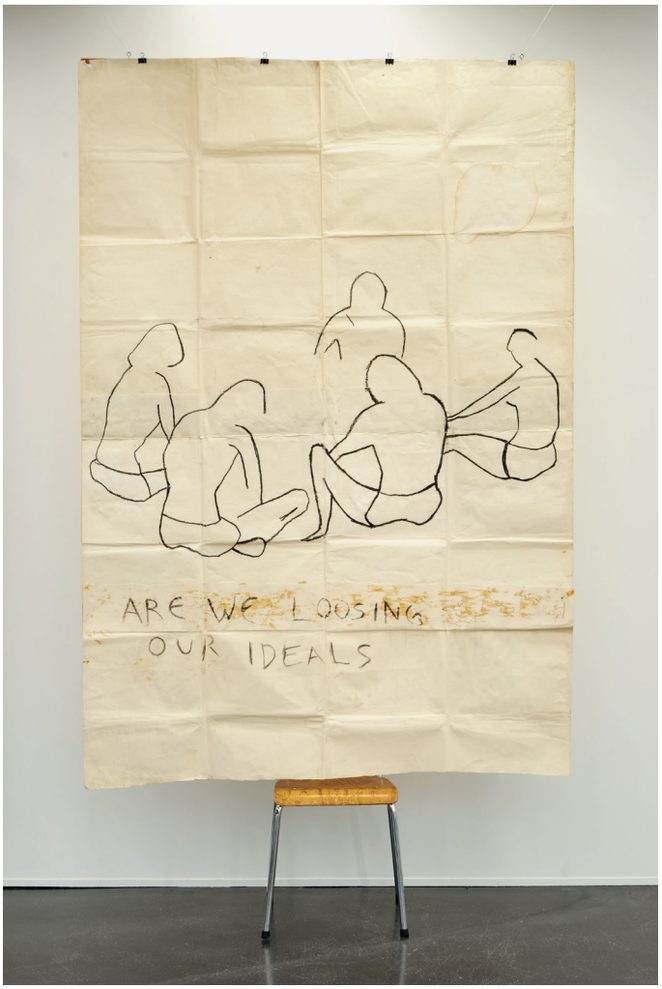
But again: those observations come from a time when every household had a subscription to a daily printed newspaper and news coverage was not yet so bound up with marketing. In the meantime, an institution like World Press Photo, founded in 1955 as an initiative to make the work of Dutch photographers

19 Walter Benjamin. 1963 [1936]. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* translated into English by Caroline Basset, edited by Hannah Arendt in: Walter Benjamin. *Illuminations*. 1968. New York: Harcourt, Brace & World.

20 Roland Barthes. 1981. *Camera Lucida: Reflections on Photography*, translated by Richard Howard, New York: Hill and Wang, p. 41.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 10 18/12/18 15:33

Fendry Ekel, *Carpe Diem*, 2015.



Narcisse Tordoir, *Are We Losing Our Ideals*, 1979.

internationally known, has become a global player organizing competitions, exhibitions, publications, public events and education to spread its mission – to promote 'high-quality visual storytelling' – via social media, a website and an online magazine called *Witness*.[21] Many of the AFP images I came across during my googling session were clear contenders for the annual prize. But at a time when every politician has to master the dos and don'ts of successfully (i.e. *aesthetically*) maintaining a personal Instagram account, before long certain aesthetic criteria will no longer suffice to make us pause: to force us to connect in a way that affects us and provides an emotional and spiritual *experience* in the way visual art can.

I counted around ten source images Narcisse Tordoir used and transformed in different ways during the genesis of *Fake Barok*: a young refugee and father with his two children, one in his arms, covered in a blanket, and one by his side, waiting to enter a refugee camp in pouring rain;[22] a girl's body in the arms of a rescue worker on a speedboat, her plait still dripping;[23] abandoned food, probably photographed on a ship or at another gathering point; a man rinsing his feet with a water bottle before prayer; the oddly shaped pins from a can knockdown stall at a funfair;[24] people fleeing a city blast; the sun setting over a flooded piece of landscape; an oil spill; a sportsman photographed jumping; and last, but in fact central in the work, an entire sequence of images taken during a photoshoot in the three-dimensional reconstruction of Francisco de Goya's (1746–1828) iconic 1814 execution painting *El tres de mayo de 1808 en Madrid* (also: *Los fusilamientos*) in a wax cabinet in Spain, realized by the artist himself in collaboration with Ronald Stoops.[25]

None of the above-mentioned newspaper images entered *Fake Barok* without first being transformed in various ways and to various degrees, depending on the respective content in relation to its need for further processing. Tordoir's aesthetic strategies for this mechanism of appropriation, by which he makes the ready-made news images his own, range from simply chopping up the photograph and using its different parts in different places, through the basic arsenal of digital image manipulation (such as blurring, zooming, cropping, or copy-pasting), up to the more laborious *re-construction* of scenes with actors or extras in his studio.[26] Such reconstructions provide the opportunity to emphasize certain visual aspects as well as to fuse iconic elements from different photographs, thus charging the final depiction with motifs indicating the universal aspects of our human condition and relating the contemporary work closely to the art-historical canon. Where the artist changes certain details, it is in the *differences* that we should seek his commentary and emotional response.

21 See also: World Press Photo. URL: https://www.worldpressphoto.org/about/mission [accessed: 14 July 2018].
22 Photo Aris Messinis (AFP), published e.g. *De Volkskrant*, 26 October 2015.
23 Photo AFP, published e.g. *De Standaard*, 6 September 2012.
24 Taken from the VPRO series *Van de schoonheid en de troost* (Engl. 'Of Beauty and Solace'), the episode with George Steiner.
25 Museo de Cera de Madrid, Paseo de Recoletos in Madrid.
26 One is tempted here to speak of *re-enactment* but in my view *re-construction* is ultimately the better word because it foregrounds the *image* as opposed to the *action* taking place.
27 *Pietà* is the art-historical term for an image or sculpture of the Virgin Mary holding the dead body of Christ on her lap or in her arms. For the source images, see also notes 19 and 20.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 11 18/12/18 15:33

Narcisse Tordoir & James Beckett, *The Absent Present*, 2002.

The first panel of *Fake Barok's* part one treats the iconic motif of the *pietà* and is based on two different news images, the authors of which were no doubt prompted by this very resemblance to take their respective photographs in the first place.[27] The quotation from art history, earlier alluded to in his work *Words* (2007), is also no stranger to Narcisse Tordoir's oeuvre.[28]

Although we cannot be certain, it is my guess that both children (the youngest in the arms of the refugee father and the girl rescued from drowning) were alive when the photograph was taken.[29] In his reconstruction, however, Tordoir explores this uncertainty, using as the body in his version of a *pietà* a lifeless doll, covered in a blanket and exposing precisely one arm and hand, shaped so oddly as to reveal that it is indeed a prop we are looking at.

This 'body' is held by a beautiful male model, whose soft, feminine features are pointed up to contrast with the clichéd image of the young, vigorous, leather-jacketed, bearded, smoking, macho refugee either fleeing war or seeking a better life. Turning back to the news image for comparison, however, the hands of the real father in the midst of crisis and turmoil are elegant and caring in a way that can never be replicated by a model holding on to a modified medical doll. The facial expression of the model is also enigmatic only at first glance. Set side by side with the image of the father, who carries the world's weight on his shoulders and a myriad of thoughts and worries on his face, the model's *gaze* fades into vague indefiniteness. Here we go: there is the 'fake' of *Fake Barok*. However, this is not where it all ends.

That Tordoir meant to formally maintain and thereby *reveal* a close relationship and reading between the source images and their transformations is affirmed when the artist, in the second panel of the first part, shows the original version of the news image on top of his studio reconstruction of the same scene. Again, an oft-depicted religious motif – the 'Washing of the Feet' – which features in the Bible and as a Muslim pre-prayer cleansing ritual, has been re-constructed in the artist's studio. While Tordoir evidently did not want to portray the actual refugee's individual and private spiritual practice by showing his naked hands and feet unaltered (as was the case with the newspaper publication) he chose to have a stand-in replicate the act, whose personal identity could theoretically be tracked by very distinctive tattoos on his right hand and leg. Who is who is not easy to distinguish, except that the spotless Stan Smith Adidas shoes with Velcro fasteners fit a Western artistic context just slightly better than one of extended travel under catastrophic, life-threatening circumstances. Formally and metaphorically, however, Tordoir invites reality into his studio when he recreates a pile of rotten, leftover food – hinting at disorder, chaos, abjection and existential crisis – and merges the photographic image thus obtained with the found image of the foot-washing refugee in the upper right half of panel two (part one).

This essay can provide only a brief and partial glimpse of the wealth of image-related strategies that the artist Narcisse

28 See: *The Way of the World*. 2009, pp. 73, 76 and 77.

29 It is not entirely clear from the news image where the boundary between life and death is, which may be one reason why it is so captivating. On the speedboat, we see arms in two places without knowing whether they belong to rescued people or retrieved bodies. Likewise, the drifting bodies in the water could be either exhausted or drowned.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 12 18/12/18 15:33

Narcisse Tordoir, *Fake Barok II-3*, 2016-2017.

Tordoir has applied in his intense *aesthetic* confrontation with and negotiation of what constitute the most critical issues of our time.

We have not yet talked about *Fake Barok's* quadruple representation of the brutal execution scene, which, before Goya turned it into an artwork, had also been a real political incident. We have not talked about the artist's presence in the work or his recreation of the oddly shaped anthropomorphic pins from a funfair can knockdown stall and their metaphorical meaning. The depiction of hands alone in *Fake Barok* is so complex that it would be rewarding to dedicate an entire research essay to the matter…

What has become evident by now, however, is that *re-construction* is a method of imagining a certain event, creating the possibility of experiencing it from different positions and angles. The *Fake* in *Fake Barok* I see as a necessity to create distance: as something which, ultimately, allows us to understand reality over time. Maybe we are altogether unable to experience and perceive reality in the moment. Maybe what we can really experience and perceive must always be a reconstruction of some kind, or else we might be talking about trauma.

Photography itself already implies this kind of distancing abstraction, but we have taken it wrongly as epitomizing reality ever since it came into existence. Ultimately, it is art that we consciously turn to as an 'auxiliary construction'. Indeed, we may need Goya to understand something of the brutal atrocities that continue to happen in our time. The 're' in re-construction could also be the 're' of repetition and even the 're' of reason. Without logic there is no repetition and the reverse is probably true too. If in the moment we are led by our instincts, though, there is no reason at all. The *formal* negotiation of images, as apparent in *Fake Barok*, represents their *mental* digestion and by way of re-construction the *mental* references the *formal*. Through a process of editing (as opposed to producing a simple replica) in a re-construction, the fake becomes authentic.

The great polemic in painting has always revolved, and will continue to revolve, around the *reality* of the image. How could photography *not* play a pivotal role in contemporary painting? *Fake Barok* presents about 100 square metres of *pure* (and precariously vulnerable) pigment *on* photographs – or, metaphorically speaking, of what we know and accept to be 100% pure image – masquerading as what we secretly expect to be reality but in fact know to be another illusion. A double illusion: the fake of a fake. What is *real* is the painting. Narcisse Tordoir's passionate statement on perception *is* reality. It's all in the name.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 13 18/12/18 15:33

L→R Narcisse Tordoir, *Z.T.*, 1999 & *Z.T.*, 1988; Fendry Ekel, *Man on the Moon (Leon)*, 2013.

FENDRY EKEL: 'CHOOSING MEMORY AS POLITICAL AND VISUAL ACTION'

MICHEL DEWILDE

'If I were Dutch, I would never want to celebrate this sort of anniversary, here, in a country we rule over. First, I would set the oppressed people free, and only then would I celebrate our own freedom.'
– Soewardi Soerjaningrat (1913)

'*Créer, c'est résister. Résister, c'est créer.*'
– Stéphane Hessel (2015)

In his labyrinthine oeuvre, the artist Fendry Ekel takes us on a tour along the paths of his memory and layered history. In his iconography he links the small, private narrative to a number of episodes chosen from the earliest and recent modern era. Though we should of course be careful to reduce the artist and his work to mere biographical or cultural references.[1]

Within his chosen topics Ekel probes the various layers hidden within the official imagery of the early modernity in his home country: Indonesia. We often notice dark reconstructions of state and equestrian portraits – genres that were traditionally reserved for political and military leaders or noblemen. In this context we refer to Ekel's works featuring president Soeharto or general Jenderal Soedirman. The artist opts for an austere, large-format pictorial representation, modelled on the prevailing models within the Western canon. Striking is the vertical stripe in the composition that cuts through the painting's surface and seems to emphasize theartificial character of the representation.

Ekel creates these works in the grand tradition of history painting. He depicts key figures that have played a major role in shaping the Indonesian identity and the development of a domestic parallel modernity. An important element in this respect was the development of a strong nationalism within the pluralistic Indonesian society, which is particularly diverse with regard to its ethnic, religious or for example territorial composition.[2] The development of this nationalism turned out to be an answer to the negative consequences of the European Enlightenment and in its wake the modern colonial society. This modernity stood for principles such as emancipation, free trade and freedom of speech, but was based on the occupation and exploitation of a large part of the rest of the world.[3] This is the problematic essence of the early European modernity in Indonesia Soewardi Soerjaningrat refers to in his fierce

1 Olu Oguibe, *The Culture Game*, (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004), p. xi-xv.
2 Kenneth Young, 'Malay Social Imaginaries: Nationalist and Other Collective Indentities in Indonesia, in: Questioning Modernity in Indonesia and Malaysia,(Singapore, NUS Press, 2012), p. 60-75.
3 Lisa Lowe, *The Intimacies of Four Continents*, (Durham & London, Duke University Press, 2016), p. 135-157.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 14 18/12/18 15:33

pamphlet in 1913.[4] In this context Ekel combines a critical view on the European modernist tradition with a shrewd and balanced representation of the heroes of the local revolution.

Ekel: Investigating Mythologization

In his series *Investigations*, the artist explores the official representation of emblematic key figures in recent Indonesian political history and its repercussions on the individual and collective memory. Composed mainly of a dark palette of brown, grey and black shades, the heroes of the Indonesian independence loom before us as powerful memories borrowed from a photographic or cinematic universe. We specifically refer to the works *Investigation #1* and *#5*, in which Ekel takes a closer look at the official representation and mythologization of the first Indonesian presidents Sukarno and Suharto.

In *Investigation #5* (2013), Ekel presents three seemingly identical portraits of president Suharto in a single painting, as one sequence. It's as if we're looking at a painted filmstrip, a piece of celluloid. On closer looking, some differences are quite striking. The seemingly realistic, for indeed at first sight identical repetition of the portrayed Suharto, refers to both the temporary, transient aspect of the representation, and its fictitious, contrived and even manipulative character.

For instance, the painted surface of the three portraits is almost imperceptibly affected by the vertical stripe that intervenes at several levels in the depiction of the sacrosanct presidential power. President Suharto (1921–2008) poses for the viewer equipped with the attributes of the Indonesian head of state and standing in front of the national flag. His attitude seems calm and composed; the clenched right fist he presses on the desk embodies strength of purpose and action, as opposed to the left hand that dangles next to his body. Ekel links the representation of the Indonesian leader to the long European tradition of official portraits of those in power. In such portraits, details in the composition and the pose present the ruler as a figure who devotes himself to the well-being and the rights of his people.

In these portraits Ekel refers to the tense relation between personal memory and the representation of national power and authority.[5] Ekel's *Investigation #5* refers to the countless depictions of heads of state that install themselves in the collective memory, detached from their context. Thus Suharto and his political entourage presented the image of the quiet, understanding leader, as well as that of the family man who cares for all his subjects. This myth contrasts sharply with his regime, which after the ousting of Sukarno, Indonesia's first president, is considered responsible for tens of thousands of deaths.

In the earlier work *Investigation #1* (2012), the artist presents both presidents next to each other. On the left poses Sukarno (1901-1970), the country's first president, dressed in the military dress of the popular Indonesian hero who defeated the Dutch occupier; on the right there's Suharto as the civil head of state who removed Sukarno from power after an internal power struggle. Both presidents are looking at a point somewhere behind the viewer: the viewer is situated somewhere in a vacuum, locked inside an unstable space between both representations.

Ekel: the artist-entrepreneur

On his pictorial journeys, Ekel embodies various roles, such as the conscious entrepreneur, the shrewd investigative journalist, the distinguished history painter or the critical jester. Thus the paintings featuring sailing vessels refer to both the commercial and cultural exploitation by the Dutch occupier *and* the entrepreneurship of the artist who has appropriated the (model) ship of the former occupier, and consequently also his travelling. In his figurative works and portraits, Ekel often works with floating or ambiguous figures; as a result, our gaze seems to be locked up in a world of shadows. This seems an echo of the famous shadow performances of the Wayang Kulit puppet theatre, but it also relates to an exploration of fluid cultural identities and representations that is inherent to the postmodern discourse.[6]

In this context we could refer for example to the figure of the flautist, who emerges from the void in the series *Tropical Anthem*. As an author, Ekel actually embodies Édouard Manet's character *The Fifer*,[7] an iconic work from early French modernism. Once more, Ekel appropriates an archetypical figure of European modernism and turns it into a figure of power and doubt, active within a local discourse. The artist infiltrates this famous image and transforms or duplicates it, or combines it with other images and content, using his familiar signal function as a critical tool. A similar way of proceeding can be found in his portraits. Thus Ekel copies his characters or combines them with other famous figures. In doing so, the artist calls into question the meaning and the identity of the subject portrayed. The image functions as a mask, a shadow – like in a shadow play.

A typical example is the figure of the Dutch journalist Willem Oltmans, whom Ekel combines with a portrait of George Washington. At some point in time, both these emblematic figures represented forms of freedom or liberation, but their alliance, their incarnation of power or their view on slavery undermine their unambiguous and often positive representation. In this passionate and poetical way, Ekel thus continues to express his indignation about the impact of the image and the reduction of its meaning. His quest for memories and their reconstruction has lost nothing of its topicality and political strength.

4 Soewardi Soerjaningrat; *Als ik een Nederlander was*, (De Express, 1913).
5 Christine Cocca, 'Investigation #5: Those Two Hands', in: *Fendry Ekel Entries*, (Black Cat Publishing), 2017, p. 75-77.
6 David Fehér, 'Precarious Identities of the Sur/Face: On Two Portraits by Fendry Ekel', in: *Fendry Ekel Entries* (Yogyakarta, Black Cat Publishing, 2016), p. 49-57.
7 Émile Zola, 'Édouard Manet' (1867), in: *Écrits sur l'art*, (Gallimard, 1991), p. 161-162.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 15 18/12/18 15:33

Fendry Ekel, *Investigation #5*, 2013.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 16 18/12/18 15:33

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 17 18/12/18 15:33

L→R Fendry Ekel, *Untitled (1987)*, 2014 & *Investigation #6*, 2013.

L→R Fendry Ekel, *Astrid Honold with Glasses*, 2012; Narcisse Tordoir, *Modern People "And All the Things We See, All the Things We Do"*, 2006; *The Pink Spy*, 2013; *Z.T.*, 1997; *Z.T.*, 1976; Narcisse Tordoir & David Hominal, *Triumph of Death*, 2006 & *The Big Fish Eat the Little*, 2006.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 18 18/12/18 15:33

L→R Fendry Ekel, *Tropical Anthem #1*, 2012; *Astrid Honold with Glasses*, 2013 & *Investigation #6*, 2013.

L→R Fendry Ekel, *Untitled (1987)*, 2014; Narcisse Tordoir, *Z.T.*, 1998; *Unos a otros*, 2009; *Modern People "And All the Things We See, All the Things We Do"*, 2006; *The Pink Spy*, 2013; *Z.T.*, 1997; *Z.T.*, 1976; Narcisse Tordoir & David Hominal, *Triumph of Death*, 2006 & *The Big Fish Eat the Little*, 2006; Narcisse Tordoir, *Z.T.*, 1984.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 19 18/12/18 15:33

NARCISSE TORDOIR: WE HAVE TO CHANGE THE WORLD

MICHEL DEWILDE

'Tordoir is possessed by the mystery of things, which time and again he explores with signs. For it is through language and signs that we get a hold on the chaos of the world.' (Johan Vanbergen, 1994)

'One cannot make a distinction between political art and non-political art, because every form of artistic practice either contributes to the reproduction of the given common sense, and in that sense is political or contributes to the deconstruction or critique of it. Every form of art has a political dimension.' (Chantal Mouffe, 2000)

'This work made me realise that painting is far more than just an illusionistic rendering of space. It deals with the space between things, and no matter how static an image may appear it can never be truly stable.' (Luc Tuymans (2005), on the work *Untitled*, 1977)

The exhibition *Narcisse Tordoir – Fendry Ekel* in Cc Strombeek with work by the Belgian artist Narcisse Tordoir (b. 1954) grew from the organizers' interest in the concept of indignation. One of their points of departure was the infectious essay *Time for Outrage!* by philosopher Stéphane Hessel – an enthusiasm they shared with the Antwerp painter Narcisse Tordoir. They asked Tordoir to set up this project as a dialogue with another artist. In this context Tordoir invited the Indonesian artist Fendry Ekel, whom he once counted among his students at the Amsterdam Rijksakademie. Finally, the exhibition in Cc Strombeek was on view practically simultaneously with the presentation of Tordoir's monumental work *Fake Barok* in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium in Brussels. The presentation in Cc Strombeek was essentially a double and a historical counterpart of the monumental frieze *Fake Barok*.

Time for Outrage!

In this text I take as my point of departure Tordoir's selection and presentation in Cc Strombeek. I try to detect certain underlying rationales, discover the tracks in the labyrinthine thinking of this intriguing artist, to arrive finally at a temporary finishing point: the apparent contradictions in Tordoir's work are part of an aspiration for an alertness and restlessness that regards both form and contents – Tordoir puts up resistance.

Since the start of his career in the mid-1970s, Tordoir is considered one of the most important artists of his generation, and by extension one of the most remarkable postwar Belgian artists. Frequently his artistic practice is described as deliberate and cerebral, i.e. not rooted in emotions or instinct. Tordoir stands for the erudite, searching artist, critical and self-reflective. At the same time, he is praised for his painterly and compositional experiments and pictorial panache, but also because he combines a love for the profession with playful joy and a love for research. Beyond this image of the artist, it could be argued that the evolution and reading of his work don't disclose themselves easily. In 1986 Gosse Oosterhof already alluded to Tordoir's 'brainwork and the fact that the content of the image doesn't readily divulge itself.' In 1993 Jan Hoet stated that his work 'at first looked decorative, but on second looking it was essentially alienating, insidious and complex.'[1] In most of the works we recognize certain parts, fragments, symbols or snippets of a narrative, but in the end, the final meaning, the so-called mystery of the work, remains obscure.[2]

Tordoir's plastic ambitions can essentially be summed up in two apparently contradictory aspirations. On the one hand, there's his intense research into the possibilities *of* and his thinking *about* painting and its physical (re)presentations and media. On the other hand the artist focuses on the meaning and role of art and the artist as a critical producer of culture. Tordoir therefore frequently goes beyond the border of the visual arts to enter the realm of the political and the social. These two constants within Tordoir's artistic research seem contradictory, considering that in the univocal art world people usually opt for one of either, but precisely this combination characterizes the layeredness of Tordoir's oeuvre and aspirations. In this context the reference to the 'political' may seem paradoxical, taking into account that for many years Tordoir has emphasized that he's not a 'political artist.'[3] Probably he refers to the illustrative or pamphleteering interpretation of this concept, which involves creating an art with a specific political purpose or aspiration. The complex debate about art and politics depends to a large extent on how these two concepts are defined. In any case, within the scope of this text I doubt whether it is *possible* that anyone for that matter can stay clear of the 'political'. Paraphrasing Murray Edelman, we could argue that (human) reality is to a large extent a social construct that shapes and interprets the world through a series of agents and mediators, such as texts, works of art, etc. In that sense art doesn't articulate possible representations of an external or interiorized reality – it creates, takes part in the production of this reality.[4]

The question that rises in this instance is not so much whether the world is really represented, but rather in what way: in a less or more imperative or violent manner? Works of art have their place in devising or questioning reality and they implicitly or explicitly make statements about the political. This aspect we encounter not just in a recognizable figuration, but also in the domain of the sheer formal. As the Belgian philosopher and political scientist Chantal Mouffe argues, each and every form of art – and by extension all human actions – imply thinking about a political dimension. We will see that in his oeuvre Tordoir not only often explores the borders of the plastic and technical representation throughout the history of art, but precisely also plays down and/or calls into question the (possibly) compelling or dominant character of the narrative and certain forms of presentation. His plastic research thus seems punctuated by a profound self-reflection, a justified doubt or even boredom after an intense stage of research and experiment. In this context Tordoir not merely operates on the border of the area of tension between image, meaning and referent – in the course of time he also subverts their representation.

The start: In search of vulnerability

For Cc Strombeek, Tordoir created a long, diagonal wall that cleaves space. He selected a series of works that can be linked to the theme of indignation. His selection spanned all periods of his oeuvre: from the earliest developments in the second half of the 1970s till his most recent production.

Tordoir starts his narrative on the left of the front of the wall with *Scène de naufrage* (2002), a work he created together with artist Vincent Geyskens (b. 1971). The work is a very good example of Tordoir's interest in working together closely with

1 Gosse Oosterhof, *Initiatief 1986*, Ghent, Initiatief 1985: 1986, p. 3. Hoet, Jan, *Narcisse Tordoir 1987-1993*, Ghent, Ludion, 1994, p. 7.
2 Marja Bosma, N.T.Z.T. *Narcisse Tordoir*, Utrecht, Centraal Museum, 1997, p. 3.
3 Narcisse Tordoir in Conversation with Michel Dewilde, Antwerp, July 2018.
4 Murray Edelman, *From Art to Politics*, Chicago, 1995, p. 1-10.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 20 18/12/18 15:33

other artists, which results in a shared authorship. The work was inspired by a photograph of a group of boat refugees that were arrested by the British police on the beach. The artists merged this image with Théodore Géricault's famous *Raft of the Medusa* (1818-19), probably the first example of a painting inspired by a news report. In *Scène de naufrage*, Tordoir and Geyskens break through the two-dimensional picture plane and references to the original visual material by introducing rope, a piece of fishing net and wood. These objects result in a recalcitrant interpretation of the work: their use neutralizes the illusion of the representation *and* materializes the essence of the tragic and vulnerable side of the refugee within the formal. The place of this work at the beginning of the wall can't fail to catch the eye and evokes reminiscences of Tordoir's set-up at *Fake Barok*: in this instance, too, the long frieze calls to mind the acute refugee problem and the question how to visualize this with the medium painting.

On the right of *Scène de naufrage*, Tordoir has hung a large drawing from his early days as an artist: *Are We Losing Our Ideals* (1979). The drawing features five schematic figures that are seated in a circle. They look like ghosts, empty, stripped of everything, but above all they constitute a signal, an element of Tordoir's work we'll meet again later. On the bottom of the page a sentence has been written: 'Are We Losing Our Ideals.' The work dates from the start of the artist's career, after he recently finished the Antwerp Academy and Higher Institute. The work reveals a particular uncertainty, perhaps even a nihilism that characterized the punk era at that time. It was also at this time that Tordoir with some of his friends set up *Today's Place* in a squat: an alternative space for parties, but also for temporary interventions and exhibitions. His early practice comprised for example performances in public space, the so-called 'direct actions'. These actions call forth echoes of the 1960s happenings within the Antwerp art scene, such as those by Panamarenko or Hugo Heyrman. An outstanding example of Tordoir as a social nuisance is this 1978 action: dressed in tailor-made suits Tordoir and some of his fellow artists assumed the role of beggar in front of a series of banks – a response to the *Rubens Year* (1977), in the course of which contemporary artists had to do with almost no means. The artist staged a contemporary version of this action on the occasion of *Antwerp Baroque 2018*: in the end, Tordoir was not allowed to present his monumental *Fake Barok* in the Antwerp cathedral. After mediation, it went on view in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium in Brussels. This anecdote actually also situates the versatile artist Tordoir: in the end he left behind the public space or the street and chose to translate his aspirations into two- and three-dimensional spaces. He continued his unabated protest at the aesthetic level, at the level of the reception of his work by the public, and later at the level of its contents.

Interesting in this initial stage was Tordoir's interest in the French group Supports-Surfaces (active from 1969 to 1972).[5] The group was founded by artists such as Claude Viallat, Daniel Dezeuze and Louis Cane, and confronted the public with questions about painting and specifically about the relation between the support and the picture plane. In this sense they were associated with forms of fundamental painting, which emphasizes the material features over the contents and representation. Tordoir's oeuvre seems to share certain characteristics with these movements, but I believe that in his research about the potential of painting, he explores both approaches and questions them: the formal and material analysis of painting, combined with its role and history as pictorial representation.

The 1980s: Resistance and alphabetization

For the front and the back of the wall, the artist selected two works from the 1980s, both called *Untitled* (one from 1984, front of the wall; one from 1988, back of the wall). These so-called 'rebus works' are typical of the first successful period in Tordoir's career. In the 1980s Tordoir hit the art scene like a comet. After a vague period of research in the 1970s, when he experimented with performances and a form of concrete painting (painting as registration, as an almost elementary rendering) the artist comes up with his pictorial alphabet. He sharpens his focus and in the 1980s he starts to design so-called image banks, often presented in square frames: a system of self-invented pictograms, or painted letters and symbols. Tordoir assembles these in square configurations or elongated horizontal constructions. In this context the term rebus is frequently used. The artist combines his painted symbols with wooden reliefs or introduces objects in his compositions. His fascination with the relation between the sign and the image or language is often associated with the surrealist tradition, which is deeply rooted in Belgian art.[6] He is often called heir to René Magritte, or the later Marcel Broodthaers.

Tordoir often refers to his interest in Magritte's work – an aspect that can be linked to his personal search to develop his own visual language, while at the same time it implies a protest against a univocal interpretation of art. In the 1980s, Tordoir abandons his struggle with painting and develops his own pictorial alphabet, which involves raising questions about the reading direction and the interpretation by the public. In that sense the visual riddles from the 1980s seem to be inspired by a quest for the meaning of painting. This involves its possible role and meaning, considered from an international context: the so-called return to painting in the 1980s and the response to various sorts of conceptual and social art from the 1970s. I qualify these works as a 'rereading' of the reading itself of the much-maligned art of painting. The often cold symbols of the rebus works look mysterious, but they essentially refer to themselves: they are empty signs and their main purpose is raising questions and leaving the public in doubt. Tordoir thus seems to react to movements such as neo-minimalism or certain works by Allan McCollum.

The 1990s: A hybrid visual language

The works from the 1990s are typical of the liberated artist Tordoir: he reaches beyond the alphabetization of the 1980s and creates hybrid paintings, composed of many layers in which he introduces photographic elements and combines these with three-dimensional objects and examples of pure painting. This wide range of formal elements results in virtuoso compositions in which the fragmentation of the representation prevents an unambiguous interpretation.

In Cc Strombeek Tordoir juxtaposes several works of this period – works that affirm his artistic versatility. Thus, one of the most powerful works from the entire exhibition, *Untitled* (1996, a red surface with a mirror structure incorporated) is hung next to another work called *Untitled* (1999, composed of painted pieces of glass). In the latter work, the child motifs and the labour element are conspicuous, but most salient is the embodiment of the late modern fragmentation in the visual composition, in the materials used, as well as in the narrative development.

'The Pink Spy': Contemporary Rococo

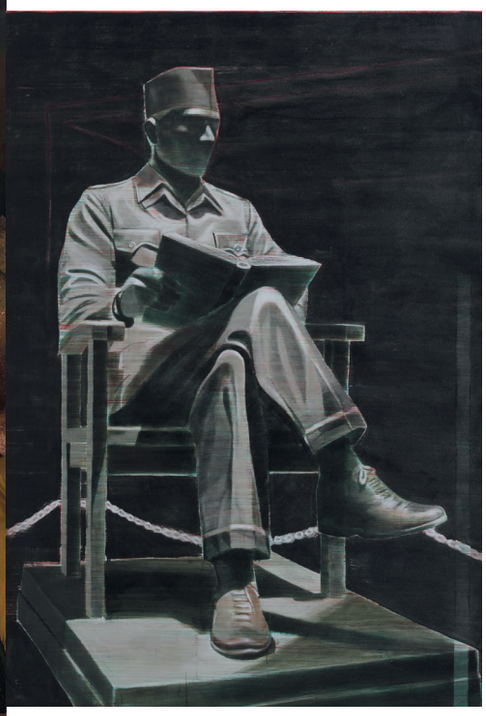
Tordoir's social commitment and artistic daring reach a climax in recent works, such as the ones on view at the enigmatic exhibition *The Pink Spy* (M HKA, 2013), or this year in the scorching pictorial frieze *Fake Barok* in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium. The artist actually presents an updated version of the great tradition of history painting: in his headstrong manner, he tells the story of the major topics

5 Narcisse Tordoir in Conversation with Michel Dewilde, Antwerp, July 2018.
6 Lieven Van den Abeele, *Fragmenten van de Belgische Kunst in de jaren 80*, in: OKV, Tielt, 1990, Sept-Nov, No. 3, p. 89.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 21 18/12/18 15:33

Fendry Ekel, *Republic*, 2014.

Narcisse Tordoir, *Fake Barok II-3*, 2016-2017.



Fendry Ekel, *Investigation #2*, 2012.

of this age: the refugee crisis, war, exploitation, ecological catastrophes. Once again, the artist chooses conspicuous materials for these works – in this case pastel: a frail, vulnerable and powdery medium. Choosing this material is not evident, especially for large-scale works. Working with pastel first came to an apogee in the Rococo era; in this context we can refer to the portraits by the Italian painters Rosalba Carriera, and of course Gianbattista Tiepolo, to whom Tordoir is linked in several ways. Like the master of Rococo, Tordoir refers in his works to the 'empty allegory': his works are inhabited by a multitude of objects and subjects, but these refer mainly to the end of all illusions and the lack of 'grand narratives'.

Technically, Tordoir's extraordinary works strike us because of their smooth, almost photographic facture, the dynamic diagonal and often centrifugal composition and the whirling setting in which the characters seem to roam about without much purpose. In Cc Strombeek there's an outstanding example of this at the back of the wall with the work *The Pink Spy* (2013): along a jumble of crossing diagonals, Tordoir strews his objects. A pair of men's shoes (the artist's?) dangle almost in a vacuum over a setting that consists of broken bricks, waste wood and a kitschy vase. These are stage props, fragments of the grander work *The Pink Spy* – a *pars pro toto* for the grander narrative, a part serving as a metaphor for the smashed illusions of late modernity and for Tordoir's own position?[7] Tordoir continues his quest for words, meaning and the creation of images, telling the story of our helplessness with his pictorial resistance.

Fendry Ekel and The Pink Spy

Fendry Ekel's work encircle Tordoir's diagonal wall. Applying his usual method to go about things, Tordoir came up with a scale model he used to test his selection of works, and then hung Ekel's works on the walls around his own. In fact, Tordoir departed from his own work: an essentially general discourse on form and contents of the plastic, with links to the political. He expands on this with Ekel's specific, personal and identitary approach. This is also where we find the most important difference between both artists with regard to the contents of their work. Tordoir acts like the secret Pink (white?) Spy, whose identity is hardly an issue. He takes a mainly Western, modernist (male?) stance: we experience his research as the actions of a fragmented searching subject, hidden behind the pictorial surface. By contrast, Ekel's work embodies the personal quest and the exploration of multiple positions within a transnational horizon. Within this horizon he raises issues such as the (Western) colonial occupation and the response this provoked – notably forms of nationalism and modernity – which he alternates with themes of migration, the quest to belong somewhere in the country of arrival and the articulation of cultural identity and protest. In the wake of the anticapitalist Occupy and Idignados movements (based on Hessel's book) and other forms of peaceful protest, once more the issue rises of active citizenship and the now almost traditional question about the role within this process of modern/contemporary art and its practitioners. In Cc Strombeek the exhibition Tordoir–Ekel presents a layered response and outlines a rich pictorial landscape in which there is place at once for a personal, biographical and general discourse about civil resistance, with ample attention for formal experiment.

7 Linda Nochlin, *The Body in Pieces*, London, Thames and Hudson, 1994, p. 9-11.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 22 18/12/18 15:33

NARCISSE TORDOIR'S FAKE BAROK

FRANK REIJNDERS

Tiepolo

Narcisse Tordoir can be considered a contemporary Belgian baroque artist, since he exhibited *The Pink Spy* – an ensemble of five large pastels – in the spring of 2014 in the M HKA in Antwerp. In this work a remarkable role was assigned to his eighteenth-century Venetian fellow painter Giambattista Tiepolo. The 'pink' in the title refers to the warm and sensuous colour with which Tiepolo used to work magic and satisfy his patrons, but also to Roberto Calasso's *Tiepolo Pink* (2006). In this book the Italian author focuses on the dark and heretic aspect in Tiepolo's work, notably in his *Capricci* (1740-43) and *Scherzi di Fantasia* (1743-50). Tordoir's colourful pastels relate directly to Tiepolo's small black and white etchings. They were shown at the same time, though in different spaces in the museum.

In his photographic tableaux vivants he draws over with pastel, Tordoir transforms the scenes from his predecessor. In Tiepolo's work, esoteric Orientals with beards, male and female satyrs, owls, dogs, snakes and skeletons roam about the remains of ancient mythical (Greek, Egyptian or Indian) worlds, of which only ruins, overgrown with weeds, remain as tangible witnesses. The etchings circulated in a narrow circle and during Tiepolo's lifetime they remained unpublished. In Tordoir's work, desolate figures – even children – roam about the rubble and the junk that is left of a world in shambles. Adopting theatrical poses, they move about naked or scantily clad amidst a setting in which we glimpse certain elements from the etchings in a recognizable form: trees, withered plants, urns, skulls, as well as Death. Tiepolo presents Death as an elegantly dressed skeleton; Tordoir shows Death as a man in the cotton harness of his skeleton. The figures are threatened by the pastel colours. But also by scratches and stains that are traces of assembling them and working on them. This lends the pastel paintings a delightful smudgy and rancid character. Like Tiepolo, who witnessed the Ancien Régime crumbling, Tordoir refers to our world falling apart, and it seems that above all Tiepolo's allegorical imagination spurred this. Both in Tordoir's work and in Tiepolo's, things and characters appear removed from their context. They offer us no coherent narrative, but simply stand next to each other, irreconcilable. And that is precisely why they tempt the spectator to seek a meaningful connection – which has been lost, or has never existed in the first place.

This baroque turn is continued in a new work that was finished by the end of 2016 and that now dominates the imposing forum of the Royal Museums of Fine Arts in Brussels: a monumental painting Tordoir gave the title *Fake Barok*. Three triptychs that have been joined together, each devoted to a theme that is currently at hand. Moving from left to right, in the first triptych we are confronted with boat refugees and asylum seekers. The second triptych is devoted to the horrors of war. The third triptych features an inundated landscape lighted by a glowing evening sun, and a woman and a man jumping, both of them larger than life-size. The atmosphere seems somewhat less grim than in the other triptychs, but that is just appearance. The landscape is sweltering with heat and the splendid abstract colour patterns behind and next to the characters turn out to originate from patches of leaked oil. The third triptych refers to the Earth's degradation due to negligence. The complete work is a polyptych measuring no less than 28 metres in length, with the triptychs as such disappearing in its sequence of nine separate images. In fact, this is one single painting without centre that because of its height of only 3.40 metres appears to be a frieze.

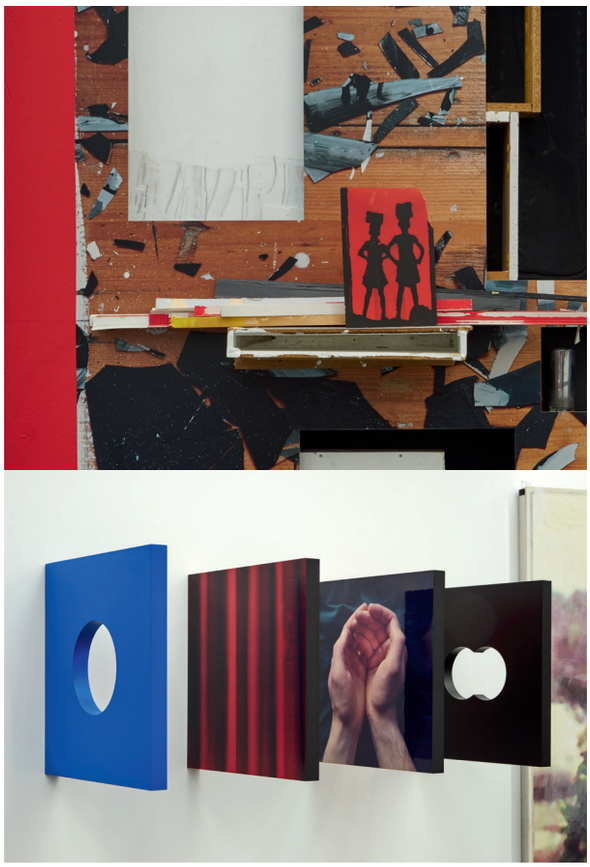
Tordoir confides me that the title has been inspired by my book *Metamorphosis of the Baroque* (1990). Of course, I am honoured. But I am also surprised and above all I am curious about the effect of my words with regard to Tordoir's exclusively visual practice. Actually, the first chapter of my book provides the key to *Fake Barok*: *Art is true, baroque is fake*. In this chapter I set out how at the end of the eighteenth century our modern concept of 'art' starts to play a role, but also that this is possible only because at the same time its opposite is devised. With this aim the term 'baroque' is coined, though initially it remains unclear what is meant by the term. What is at stake, is 'true art'. From its very beginnings, art is a longing for art. A road to be travelled, a long-term task. Once 'true art' will be discovered – an illusion that continues to exist as a compelling impulse until the various avant-gardes make their appearance.

Initially, in the eighteenth century, art stands for that which is good. Its essence is beauty. It is preoccupied with the origin and the purity of existence. Baroque, that is evil, the monstrous, deceit. Baroque is everything that is fake. It is bizarre, hybrid, dark and imperfect. The baroque is allegorical, rhetorical and kitschy. It is preoccupied with death and decay. A receptacle full of negative qualifications, which of course do not apply all at once. Also the decline of painting Tiepolo was supposed to be guilty of, is referred to in my book. It was alleged that in his ceiling frescoes Tiepolo subjected everything to an order that is no deeper than the surface and that connects everything to create an ornamental scenery. The optical-illusory effects, the sensuous palette and the frivolous themes that lend the frescoes their superb appearance, brought the painter into conflict with the guardians of the 'true art' that had stood up. When in 1762 Tiepolo is summoned by Charles III of Spain to Madrid to paint a monumental ceiling fresco in the throne hall of the new Royal Palace (featuring the theme of the *Apotheosis of Spain*), the old master and his assistants set out on the long journey to the Spanish capital. Tiepolo accomplishes the task to great satisfaction, but in fact the king and his court have in the meantime been converted to the 'true style'. A year earlier, the young German painter Anton Raphaël Mengs had been commissioned to decorate a number of rooms in the palace. His good intentions and his pure 'Greek style' met with more favour than did Tiepolo's work. This resulted in the latter's dismissal in 1767. Why? What caused discomfort, were mainly the heterogeneous fragments he had painted along the edges of the cornice (like the ones he had painted for his magnificent ceiling fresco in the stairwell of the Würzburg Residenz, which served as a model for the frescoes in Madrid). A dead crocodile, a leopard with an almost human expression, a face that seems to be affected by an incurable disease, ecstatically dressed Native Americans, a mutilated body, masts of boats that point in all directions. What was the meaning of this abundance of visual signs?

Entirely in line with the concept of the allegory, Tiepolo suggests that each fragment has a meaning, but because of his extreme focus on details, he perversely inverses this principle. The overall meaning is lost, and what remains is the concrete visibility of the fragments, which now, with their independent status, start to link up and in doing so generate unexpected metamorphoses. The excess of allegory. Before long a means was found to stop this loss of meaning and coherence and restore the order of sense: the symbol. The baroque allegory is the expression of a world in decay, it stares melancholically at the broken fragments, while the modern symbol uses these as the raw material to create new life. Only with the

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 23 18/12/18 15:33

Narcisse Tordoir, *Z.T.*, 2008.



T: Narcisse Tordoir, *Z.T.*, 1999. Detail.
B: Narcisse Tordoir, *Z.T.*, 1988.

introduction of the symbol can the domain of art be opened up, for only now we can relate to the unknown. In this world, there is no place for Tiepolo; as a consequence, his work is soon relegated to oblivion.

Goya

In *Fake Barok*, Francisco Goya is the artist to which Tordoir refers. The middle triptych takes as its starting point Goya's *El tres de mayo de 1808 en Madrid* (1814). This iconic painting features the execution of helpless Spanish citizens after they rebelled against Napoleon's soldiers. Yet the painting as such can hardly be recognized. The epic width of Goya's painting has been transformed into a staccato rhythm of a large number of colliding fragments of images. The result is a completely new and complex image of war, which incorporates for example also fragments of a bomb explosion somewhere in the Middle East. The lying man dressed in yellow, who lends a strong vertical emphasis to Tordoir's image, seems to be taken from Goya. But that is just appearance. When we zoom in on the image, we notice in a narrow fragment Tordoir himself between the bayonets. In another fragment we notice the camera with which the artist moves amidst the fusillade. He is inside Goya's painting, on the scene of the disaster, as an eyewitness. Tordoir's middle triptych is not directly based on Goya's painting, but on a tableau vivant he set up and photographed in the waxworks museum in Madrid. Through this detour, Tordoir makes it possible to give Goya's image a place amidst our reality.

For Tordoir, Goya is not just the modern artist of the era of revolution, but like in my book, he is a baroque artist. As a keen observer of the horrors of his time, he subscribed to the ideals of the Enlightenment, yet in his *Caprichos* reason never wakes from the darkness of madness. Everything reason shuts out as a threat, turns out to be able to constitute an equally coherent and credible world as the one the philosophers of the Enlightenment aspire. Its monsters are not mythical creatures: they bear the mask of human beings endowed with reason.

Confronted with the conflict between Tiepolo and Mengs at the Spanish court, Goya obviously sides with the Italian artist and opts to follow the tradition with which others break at that time. The scenes on the carpets he designs in 1775 and later years for the Royal Manufactory make us think of the lively scenes at the edges of Tiepolo's large frescoes; also the bright colours and the powerful brushstrokes are Venetian. Even the *Caprichos* as a genre tune in to the *Capricci*, though the light-heartedness makes way for an aggressive humour and cynical mockery. Goya's work moves away from the tradition it seeks to follow, by distorting, mocking or perverting it. But also through exaggeration: that which is ugly, Goya turns into ghastliness and bestiality. Goya shows the world in all its cruelty and in doing so, he finds a way of painting that matches this cruelty: in his treatment of paint he exploits the cruel indifference of matter. Anyone with warm feelings for the 'true art' cannot but turn away from him. In Goya's work the first metamorphosis of the baroque takes place.

Rubens

Tordoir is an explicitly committed artist, though he has no political message. In this respect, he deliberately signs up to a painterly tradition of which Goya could be called the godfather. But he is aware that an artist such as Goya had a much greater impact with his images than he himself can claim as a painter now. The role of the painter who tries to present the topical events has been taken over by the news photographer and documentary film-makers. But in Tordoir's

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 24 18/12/18 15:34

view, there is something suspicious about museums embracing social commitment when the world is on fire. Today, political art seems to be a hype. Apart from leaving a wry taste, this also results in a paradox. If you want to show indignation about events in the world in a work of art, and consequently you have to rely on *artistic* interventions that enable a reflection on these events, the museum is by definition a problematic context. For a long time, Tordoir therefore did not want to have anything to do with museums and he started his career with direct actions and performances. Yet now he presents an oversized work of art in a museum, which becomes as such the focus of attention. But it is precisely thus that he makes the public gaze at our disrupted world. The images of asylum seekers and boat refugees on the left triptych were in first instance taken from the Internet. Everybody knows them. But even in this first stage behind the computer, the artist is looking for attitudes and gestures he is familiar with from the rich image sources the tradition of painting provides. Often these have a religious connotation – which is equally true of the format of the triptych. An outstanding example in this respect is the man with the child in his arms, an image that directly refers to the 'pietà'. For this image, Tordoir used a model that does not exactly look like a tattered refugee. The contrast with the photograph that was used as a starting point is poignant. The image of the 'foot washing', too, refers to a ritual gesture of hospitality we are familiar with from the Christian iconography.

Another outstanding example of the way Tordoir proceeds, is the photograph, cut up in five pieces, of the motorboat with which refugees have been saved. As an isolated detail, the fragment with the body of the dead child that was recovered from the sea, is particularly touching. These interventions are meant to intensify the impact of the image. In contrast with the streamlined and obvious realities photographic images present, Tordoir seeks complexity, corporality and a format that appeals to our sense of aesthetics. The tragic dimension of the images is caught in the subtle gradations of the pastel, a particularly vulnerable material. Because of this guise, the most dramatic reality keeps its distance. Thus the visible world remains a painting for Tordoir. But a good painting has to call forth strong images, capture the real world like in a mirror. The strongest weapon of painting remains its illusory potential. When in 1435 in his *Della Pittura* Leone Battista Alberti pointed to Narcissus as the inventor of painting, he doubtlessly also anticipated Tordoir: 'What else is painting, if not art embracing the reflection of the water of the spring?'

Fake Barok is an autonomous painting of an unmanageable format, a bizarre object. In the classicist forum of the Brussels museum it enters into a challenging confrontation with the paintings elsewhere in the museum. For Tordoir, the context of his work is of the utmost importance. Whereas at the time as curator of his own exhibition *The Pink Spy* he involved fellow artists in the exhibition, now in Brussels, between the old masters, he himself has been invited as fellow exhibitor. The contemporary baroque artist measures swords with baroque artists from centuries back. Of course, also with Peter Paul Rubens, though, considering Tordoir's triptychs, a more suitable place for this would have been the Antwerp cathedral, with *The Elevation of the Cross* (1610) in the left transept and *The Descent from the Cross* (1612) in the right transept. That was actually the original intention, but the church wardens objected. Too many triptychs in the same space. Too baroque. The time Tordoir participated in the occupation of the Rubens House in 'punk outfit' (in 1979) as a protest against the dissipation of funds and the neglect of contemporary artists in the Rubens Year is long gone by.

According to the Romantic German artist Philipp Otto Runge, Rubens was actually the most terrible barbarian in the history of art. Such a point of view is quite understandable, i.e. from the perspective of someone who around 1800 was one of the artists who helped to promote art in its absolute sense, as the revelation of truth. In modern times, too, Rubens was placed under a ban, though in the meantime he has joined the pantheon of the great masters. Near the end of the eighteenth century we notice that a number of art historians start to reassess the baroque and express great admiration for artists such as Rubens and Tiepolo. Since then we have looked upon the baroque as a style with specific characteristics and an identity of its own: with hindsight a recognizable expression of a mentality that prevailed during a certain period, i.e. between ca. 1580 and 1750. But this acceptation and positive appraisal also had a neutralizing effect. The baroque lost is potential to cause damage within the domain of aesthetics.

Tordoir's baroque then has little in common with neither the style of this ancient baroque, nor with Rubens's. In his work, Tordoir speaks about the barbarism of our world, which is never hidden with aesthetic means – on the contrary, it is intensified in a daunting, but subtle beauty. Tordoir stands by the initial power of the baroque. Wearing the mask of the baroque, he secretly observes art and follows its movements, like a colourful spy. When the guise of art changes, the baroque moves, too. Since the end of the eighteenth century it has become the shadow art cannot get rid of. Time and again the baroque provokes a countermove.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 25 18/12/18 15:34

Narcisse Tordoir, *The Pink Spy*, 2013.

NARCISSE TORDOIR

MICHEL DRAGUET

Het oeuvre van Naricisse Tordoir is complex en veellagig, zoals te zien is op deze tentoonstelling die werk toont uit periode 1975 – Tordoir is dan 21 jaar jong – tot vandaag.

Misschien zou men kunnen spreken van een retrospectieve, maar die term dekt niet echt de lading, omdat we hier te maken hebben met een oeuvre dat voortdurend zichzelf vernieuwt en zich niet lineair ontvouwt in de tijd.

Aanvankelijk maakt de kunstenaar figuratieve werken. In de jaren 1980 ondergaat hij de rechtstreekse invloed van de performancekunst. Hij concentreert zich op details en stelt vragen over het concept van de picturale drager. In deze periode maakt hij werken die geometrische motieven integreren en die het midden houden tussen schilderij en sculptuur.

In de jaren 1990, maakt Tordoir collages en assemblages waarin vaak alle figuratieve elementen ontbreken. Maar in de jaren 2000 duikt het figuratieve weer op, en wel op spectaculaire wijze, in 'tableaux vivants' van reusachtige afmetingen, waarin de kunstenaar grafische kunst combineert met fotografie.

Tordoirs oeuvre is in een voortdurende dialoog met de kunstgeschiedenis – met Tiepolo, Goya, Rubens, Bruegel, Matisse of Magritte, om er maar enkele te noemen – maar het is ook stevig verankerd in het heden. Dat is het heden van de kunstenaar zelf, want hij introduceert in zijn werken beelden die te maken hebben met zijn persoonlijke leven, maar daarnaast zijn er verwijzingen naar de verwarde tijd waarin wij leven: we zien migranten, oorlog, ecologische rampen...

Tordoir toont dat de niet-aflatende zoektocht naar nieuwe esthetische oplossingen kan, en zelfs moet gepaard gaan met een kritische blik op de gang van zaken in de wereld.

Fake Barok, het monumentale werk dat in januari 2018 onderdak vond in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, combineert al deze inspiratiebronnen in een spectaculaire muurschildering die een dialoog aangaat met onze oude meesterwerken.

Narcisse Tordoir, *Fake Barok*, 2016-2017. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 27 18/12/18 15:34

ALL IN THE NAME

NARCISSE TORDOIRS MONUMENTALE MUURSCHILDERING *FAKE BAROK* IN DE KONINKLIJKE MUSEA VOOR SCHONE KUNSTEN VAN BELGIË IN BRUSSEL

ASTRID HONOLD

Fake Barok is de titel van een monumentale 'muurschildering' van de Belgische schilder Narcisse Tordoir (geb. 1954, Mechelen), zo vernoemd in relatie tot *Antwerpen Barok 2018*, een grootscheeps evenement ter viering van Antwerpens culturele rijkdom als typische barokstad en thuishaven van het atelier van Peter Paul Rubens (1577-1640) – een van de meest invloedrijke schilders van zijn tijd – en als ongelooflijk inspirerende en internationaal succesvolle scène van hedendaagse kunst en mode met Narcisse Tordoir als een van haar centrale figuren, ook al zegt hij het doorgaans niet met zo veel woorden.

Wie vertrouwd is met het oeuvre van de kunstenaar, in het bijzonder met de werken van het afgelopen decennium, weet dat de conceptie van zulk monumentaal werk in de periode voorafgaand aan dit evenement zeker niet begrepen moet worden als een strategische pr-stunt. Eerder zag de kunstenaar, die *Fake Barok* al sinds 2015 mentaal aan het voorbereiden was, in *Antwerpen Barok* het vooruitzicht en de mogelijkheid om een dergelijk monumentaal werk daadwerkelijk uit te voeren en, in de context van de stad, te *presenteren;* een werk van drie triptieken – elk bestaand uit negen meer dan levensgrote panelen, te groot en te zwaar voor de kunstenaar om in zijn eentje in het atelier te kunnen hanteren – die samen een geschilderde 'muur' vormen van 3,5 meter hoog en 28 meter lang.[1]

Nu zouden zulke exorbitante afmetingen op zich al kunnen doorgaan als 'barok', maar Tordoirs onderhandeling met het tijdperk reikt ongetwijfeld veel dieper: de performatieve fotografische taferelen, die de kunstenaar intussen sinds vele jaren in zijn studio samen met wat ik zou noemen 'inspirerende mensen' – familie en vrienden, kinderen van vrienden en soms acteurs of modellen – heeft ontwikkeld, suggereren duidelijk, zowel in houding als in sfeer, dat een gedegen studie van de barokke schilderkunst van Rubens tot de late protagonist Giambattista Tiepolo (1696-1770) aan de basis ervan moet gestaan hebben.[2]

Terwijl de menselijke interactie die Rubens uitbeeldt nog voor het grootste deel gebaseerd was op verhalen uit de Bijbel, lijken in de kunst van zo'n eeuw later meestal gewone mensen de taferelen te bevolken. Behalve wanneer hij naakten wilde afbeelden, in dat geval moest ook Tiepolo teruggrijpen op thema's uit de Griekse mythologie. Het zijn Tiepolo's reeksen *Capricci* en *Scherzi di fantasia* waardoor Tordoir zich liet inspireren voor zijn project *The Pink Spy* uit 2013-14. Voortbordurend op de interpretatie van Tiepolo die de Italiaanse cultuurfilosoof Roberto Calasso uiteenzet in zijn essay *Il rosa Tiepolo* (2006),[3] nam de kunstenaar Tiepolo's gebruik van onbehaaglijke en dissonante motieven[4] (die opduiken naast klassieke personages als Mozes, Venus of de Tijd) over om daarmee taferelen te creëren die de omzwervingen en lotgevallen van wat Calasso in zijn observaties (met Baudelaire) de 'profetische stam' noemt en aldus portretteert.[5]

In etsen als *Satyrgezin* (ca. 1735-1740)[6] 'vermenselijkt' Tiepolo het seksueel suggestieve, vaak openlijk erotische genre van de satyrafbeelding door de sterke, intieme band van een drieledig gezin te gebruiken als allegorie op de feitelijke en morele implicaties van de menselijke voortplantingsdaad. Dit soort nuchtere 'waarachtigheid' en wereldse vrijmoedigheid associeert men meestal niet met de barok. Echter, in weerwil van het occasionele gebrek aan terughoudendheid in de visuele expressie en ondanks de spilzieke overdaad die gestimuleerd werd door opdrachten van een machtige en soms op een decadente manier 'behoeftige' groep van koningen, edelen en de katholieke kerk, waren kunstenaars ook ernstig op zoek naar hoe ze de nieuwe complexiteit van het maatschappelijk leven konden vatten.

Zoals gebruikelijk in de kunst, begonnen zij met het probleem van de waarneming zelf. Schilders als Caravaggio en Vermeer[7] streefden beiden – zij het op geheel verschillende wijze – op een obsessieve manier naar een soort 'natuurgetrouwheid' en naturalisme, naar een directheid en levendigheid die het mogelijk zou maken de focus van de afbeelding te verleggen van symbolische naar psychologische aspecten en die, vanuit ons hedendaags perspectief, bijdragen aan de indruk van een fotografische benadering van de werkelijkheid. In Caravaggio's werk tellen het bijzonder 'geëngageerde' standpunt van de kunstenaar (ofwel de kijker), felle contrasten door een spectaculaire belichting en het sterke gevoel dat er uit de 'werkelijkheid' een fragment gesneden is, op tot een *aanwezigheid* van de maker *in* het werk als performer,[8] regisseur en editor en intuïtief stellen we dat vandaag de dag gelijk aan een fotografische benadering. Precies het moment, de *instant* die de maker kiest te portretteren en selecteert uit een continue handeling om daarmee iets specifieks over te brengen, is wat fotografie definieert. Caravaggio's doeken staan bol van dramatische crisissen, situaties van 'op heterdaad betrapt', krachtmetingen, gefronste voorhoofden en opengesperde monden. Stoutmoedig huldigen ze wat ons 'beweegt' (letterlijk en psychologisch, want vaak gaan beide hand in hand). Dat leidt tot een soort extreem realisme, waarvoor de kunstenaar door zijn tijdgenoten in gelijke mate werd bekritiseerd en geprezen.

Enkele tientallen jaren later vertegenwoordigde Vermeer de soberdere pool van het spectrum. Door op een slimme manier gebruik te maken van de optische hulpmiddelen die de schilders toentertijd ter beschikking stonden (hoofdzakelijk lenzen en spiegels) ontwikkelde hij, door deze te combineren en te perfectioneren, een ingenieuze werkwijze en schildertechniek die hem toeliet om met olieverf op doek te anticiperen op het fotografische proces, nl. door letterlijk de kleurwaarden en hun verdeling binnen het vierkant via een optische projectie van een specifiek tafereel in zijn atelier op het doek voor hem te *kopiëren*.

De manier waarop Vermeer waarschijnlijk in zijn schilderijen een uitzonderlijk hoge graad van fotografisch

1 Oorspronkelijk wou Tordoir *Fake Barok* tentoonstellen op de Meir (een groote winkelstraat in Antwerpen) en vervolgens in het Centraal Station – allebei locaties met een soort publiek verkeer dat niet speciaal is gericht op de consumptie van hedendaagse kunst.

2 ...met projecten als *Modern People, Angelic Superbia, Unos a Otros*, die allemaal deel uitmaakten van de grote solotentoonstelling *Narcisse Tordoir: The Way of the World* (12 december 2009–28 februari 2010 in Koen Leemans' prachtige cultuurcentrum in Mechelen), of *Narcisse Tordoir: The Pink Spy* (14 maart–25 mei 2014) in het M HKA in Antwerpen. Zie ook Phillippe Pirotte et al. 2009. *Narcisse Tordoir: The Way of the World*, Mechelen: Cultuurcentrum en Stedelijke Musea Mechelen, 2009, en Bart De Baere et al. 2014. *Narcisse Tordoir: The Pink Spy*, Veurne: Hannibal Publishers.

3 Zie Roberto Calasso en Alastair MacEwen, 2010. *Tiepolo Pink*, Londen: The Bodley Head.

4 Terwijl Tiepolo motieven als de Dood, 'oosterlingen', slangen, uilen of de groteske indringer Punchinello gebruikt om op een subversieve manier ambiguïteit te introduceren in de interpretatie van de klassieke iconologie, waarmee hij de 'geschiedenis transformeert' tot een voorstelling en haar onderwerpt aan de kracht van de geest (Calasso), ontwikkelt Tordoir zijn personage van de *Pink Spy* om met elementen als stukken puin, wrakhout of uit hun context gerukte architecturale en sculpturale elementen impliciet thema's als geweld, ontwrichting en maatschappelijke vervreemding te verhandelen.

5 Calasso, 2010. *Tiepolo Pink*, p. 20.

6 Voor een referentie, zie: Bart De Baere et al., 2014. *Narcisse Tordoir: The Pink Spy*. Veurne: Hannibal Publishers, p. 110.

7 Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) en Johannes Vermeer (1632-1675).

8 Caravaggio een 'performer' noemen kan natuurlijk alleen in indirecte zin – hoewel hij letterlijk figureert als personage in veel van zijn werken.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 28 18/12/18 15:34

realisme bereikte, was het onderwerp van de documentaire *Tim's Vermeer* (2013) van uitvinder Tim Jenison. Ook de Britse schilder David Hockney (geb. 1937) deed onderzoek naar de optische hulpmiddelen die schilders hebben gebruikt gedurende de lange geschiedenis van de schilderkunst. De felle kritiek op de ontdekkingen van Jenison en anderen, zelfs in respectabele publicaties als *The Guardian*, toont aan hoe achterhaald ons discours en onze kennis over kunst en het gebruik van technologie in relatie tot het genie ook vandaag de dag nog zijn.

Het was in zijn project *The Pink Spy* dat Narcisse Tordoir voor het eerst beide *schilderkunstige benaderingen* combineerde: Caravaggio's *mode* als performer, artdirector en regisseur van in het atelier geënsceneerde taferelen, resulterend in een reeks foto's die verder in een proces van 'postproductie' een transformatie ondergaan;[9] en de Vermeer-achtige tweedimensionale *uitvoering* van de aldus verkregen en getransformeerde beelden met pastel, rechtstreeks op het oppervlak van de fotografische inkjetprint op papier, die op een drager van Dibond is gekleefdt: precies het proces dat we vinden in *Fake Barok*, Tordoirs meesterwerk uit 2018.[10]

Nu is Tordoir hier niet in een dag "gearriveerd". Indien hij acteur van beroep was, zou Tordoir beslist een *method actor* zijn, want zijn werk was altijd al methodisch van aard.[11] Als iets hem voldoende interesseert, zal hij – zoals een groep jagers hun prooi – het onderwerp bestuderen vanuit elk denkbaar perspectief, zowel intellectueel als empirisch, en niet meer loslaten totdat hij de kern ervan doordringt. Onderweg ontwikkelt hij zijn eigen manier van de dingen doen, hetzij aangaande aspecten van de samenwerking met anderen hetzij aangaande het vormelijk onderzoek dat voor hem steeds zeer belangrijk is geweest. Niet *manier* of *concept* bepalen hoe Tordoir als kunstenaar met de wereld omgaat, maar *methode*.[12] Daadwerkelijk ben ik ervan overtuigd dat hij een werk als *Fake Barok* in zijn monumentaliteit en met een dergelijke kritische inhoud enkel kon bevatten, omdat hij alle afzonderlijke methodologische elementen die bij het artistieke proces betrokken waren kende en er volle vertrouwen in had. Artistieke ervaring, drang en relevantie zijn de ingrediënten waarmee meesterwerken tot stand worden gebracht. Daarom hebben ze ook vaak de neiging om een specifieke periode binnen het oeuvre van een kunstenaar af te sluiten…

De evolutie van Tordoirs uiteenzetting met 'groepsportretten' (bij gebrek aan een betere term) begon met de transformatie van reclamefoto's uit kranten in *Modern People* (2006).[13] Uitgedaagd om daarna iets soortgelijks te doen, alleen dan met echte mensen in zijn atelier, vroeg de kunstenaar aan zijn zoon en diens vrienden (die destijds bijzonder betrokken waren bij de Antwerpse hiphop- en graffitiscène) om samen te werken voor een project (*Words,* 2007) geïnspireerd door het werk van Alan Kaprow. De samenwerking met derden betekende echter ook dat zijn aanwezigheid als artdirector en medeperformer essentieel was voor het succes van de shoot. Op een intelligente manier vooruitdenkend vroeg Tordoir daarom aan zijn vriend en collega Ronald Stoops (geb. 1950, Den Haag), een bekend Antwerps fotograaf, om deel te nemen aan de creatieve inspanning. Achteraf bleek dat Tordoir met zowel zijn zoon als met Stoops de gouden jackpot had gewonnen. Over artistieke intuïtie gesproken…

Yvon Tordoir – zelf artistiek geschoold en met 'Aerosol Kings' vandaag de dag een succesvol talent en ondernemer in de Antwerpse grafiek- en graffitiwereld – bracht niet alleen een stuk authentieke jeugdcultuur en hedendaagsheid mee, hij verrijkte de praktijk van Tordoir ook met formele tactieken afkomstig uit de wereld van de underground grafiek, vooral wanneer het gaat om subversieve en grootschalige communicatie.[14] Narcisse Tordoir kennende, zou hij dit onmiddellijk aangeven als precies het potentieel dat hij zocht en waarop hij anticipeerde toen hij zijn atelier openzette voor samenwerking.[15]

Wat betreft de creatieve uitwisseling met Ronald Stoops – die sindsdien met zijn specifieke input bij alle studioshoots van Tordoir achter de camera staat – was ik, als iemand die de artistieke praktijk bestudeert, nieuwsgierig hoe de fotograaf zou omgaan met de kwestie van een gedeeld auteurschap.[16] Ik vroeg hem daar terloops naar en ik moet zeggen: nooit eerder ben ik een organische, wederzijdse, creatieve samenwerking tegengekomen zoals deze. Narcisse Tordoir heeft een 'blind vertrouwen' in Stoops' artistieke blik. Beide 'auteurs' vinden oprecht inspiratie in de samenwerking en beide dragen bij aan en gebruiken het resultaat vrijelijk. Wat me echter het meest verbaast, is het feit dat hoewel de 'producten' in hun uiteindelijke vorm het resultaat zijn van één en hetzelfde proces en 'negatief', ze in feite in niets op elkaar gelijken eens ze geïncorporeerd zijn in de oeuvres van de respectieve kunstenaars.

In veel opzichten doet het baroktijdperk denken aan wat we vandaag de dag als maatschappij meemaken in een geglobaliseerde, digitaal verbonden en door kapitaal aangestuurde wereld. Ten eerste omvatte de barok als esthetische expressie de hele wereld. Het was daartoe bestemd, omdat de essentiële machtsstructuren binnen de Europese rijken (dat wil zeggen inclusief 'hun' meer of minder brutaal uitgebuite kolonies) in feite gelijkaardig waren. De adel evenals de kerk was over de hele wereld verbonden en verstrengeld. Concurrentie tussen de machthebbers over de beschikbare middelen en grondstoffen resulteerde in overdadige prestigeprojecten (die allemaal *grandezza* moesten uitdragen) en een algemeen gunstig klimaat voor kunstenaars. Dat hield ook in dat kunstenaars hard nodig waren, dat ze in een machtige positie verkeerden en vaak letterlijk betrokken waren bij politiek en diplomatie.

Omdat oorlogen uitgevochten werden op zee, buiten de grenzen van het moederland, waren er lange periodes van relatieve vrede, ontbrak het niet aan middelen en was er een grote vraag naar entertainment en vertier. Hoewel opera niet bepaald bedoeld was voor de massa, hadden publieke architectuur en opdrachten voor kunstwerken in kerken op hun beurt wel een grote impact.

De accumulatie van macht en weelde ging gepaard met de angst ze weer te verliezen. Omdat in dit tijdperk alles met elkaar verweven was, verbonden door een wederzijdse economische afhankelijkheid, kon zelfs een klein incident betekenen dat de hele constructie geherconfigureerd moest worden; vaker dan niet tegen hoge kosten voor de zwakste schakel. Na de schisma's ten gevolge van de

9 Als term ontleend aan de informatie-technologie verwijst 'postproductie' meestal naar de manipulatie van beelden met behulp van software zoals Photoshop. In het geval van Tordoir is de postproductie echter geenszins beperkt tot digitale manipulatie.

10 'Zoals bij Vermeer' betekent hier niet 'in de stijl van' of 'in de geest van', maar is een verwijzing naar een gelijkenis in methodiek, het bestaan van een sterke visuele blauwdruk waaraan de kunstenaar zich moet houden wanneer hij het fotografische oppervlak interpreteert met schilderkunstige middelen. In feite is Tordoirs uitvoering stilistisch veel minder fotorealistisch dan die van Vermeer. Hij gebruikt pastelkrijt in plaats van een penseel wat resulteert in een techniek die nogal veel impressionistische, zelfs pointillistische kwaliteiten introduceert. Natuurlijk is Vermeers belangrijkste bekommernis bij de creatie van een naturalistische afbeelding het *licht*, terwijl mijns inziens Tordoir zich zeer bewust is van de *pixel* als constituerend element voor het beeld bij zijn reconstructie van de werkelijkheid.

11 Voor deze gelijkenis ben ik dank verschuldigd aan Fendry Ekel, meester van de 'parabool', die de gedachte genereus deelde in een ongelooflijk productief gesprek over het werk van Tordoir.

12 Hoewel ik altijd heb beweerd (en het staat nog steeds) dat alle goede kunst *conceptueel* is.

13 De foto's die hij als bron gebruikte, waren afkomstig van de zeer controversiële reclamecampagnes van jeans- en ondergoedgigant Calvin Klein, Gucci en Dolce & Gabbana, die in de late jaren 2000 op een zeer geësthetiseerde manier alludeerden op orgiastische of zelfs gewelddadige groepsseks praktijken. Dat is waarschijnlijk wat Tordoir in de eerste plaats bevreemdde en interesseerde.

14 Zoals het gebruik van spuitbussen of grote kartonnen stencilplaten.

15 Reeds in werken uit het begin van de jaren negentig (alle *Zonder titel*) maakte de kunstenaar metaforisch gebruik van beeldmateriaal dat de creatieve interactie met zijn zoon documenteerde, die toen nog een kind was.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 29 18/12/18 15:34

godsdienstoorlogen, waren dogma's en idealen uiteengespat en moest er over alle klassen heen een nieuwe fundering voor morele oordelen onderhandeld worden. Temidden van deze grote onzekerheid – Italië werd reeds geconfronteerd met economisch verval en we weten allemaal op welke radicale omwenteling Frankrijk onafwendbaar aan het afstevenen was – werden uitingen van de barokkunst van allerlei aard soms geconsumeerd in een wanhopige sfeer van escapisme. 'We kunnen niet leven van de schrale voldoening die we uit de realiteit kunnen putten,' schreef Sigmund Freud (die in deze aangelegenheid als expert moet worden beschouwd) en ging verder met een citaat uit het 35ste hoofdstuk van Theodor Fontane's roman *Effi Briest*: 'We kunnen gewoonweg niet zonder hulpconstructies.'[17]

Tordoirs monumentale schilderij *Fake Barok*, dat we hier willen bespreken, is precies zo'n hulpconstructie, of beter: *re-constructie*. Met andere woorden, zoals Freud ook had kunnen zeggen, we kunnen gewoonweg niet zonder kunst.

Hoewel het werk tentoongesteld werd als een als een muur uit één stuk in het reusachtige semipublieke 'forum' van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België in Brussel,[18] was het aanvankelijk door de kunstenaar geconcipieerd als een triptiek. Toen zelfs het eerste deel *an sich* de vormelijke structuur van een triptiek aannam en omdat er in het werk toch geen overkoepelend lineair narratief te ontdekken valt, besliste Tordoir om de idee van een vaste orde te laten varen en het aan de curatoriële en misschien ook ruimtelijke pretext over te laten, om met de negen panelen van *Fake Barok* tot een compositie te komen die tevens een interactie aangaat met de omgeving. Wat echter overblijft van het aanvankelijk idee van een triptiek, en waarmee bijgevolg steeds wijselijk rekening zal worden gehouden, is het feit dat er drie delen zijn die niet enkel een individuele bron van inspiratie gemeen hebben, maar – nauw verweven met deze bron – ook hun visuele inhoud en genesis.

Om over de wereldwijde vluchtelingencrisis, over wanhoop, oorlog en geweld of over consumptie en de verwoestende implicaties daarvan voor onze natuurlijke wereldorde als *inspiratiebronnen* te spreken, klinkt misschien cynisch. Maar ik kies er bewust voor om het woord in zijn universele dimensie te gebruiken als een filosofisch, wetenschappelijk en humanistische term en niet in de zin van een pseudo-individualistisch jargon dat gaat over moodboards of Yoga Wiki.

Als een kunstenaar eenmaal door iets wordt geïnspireerd, kan hij niet anders dan er op een esthetische manier mee omgaan, d.w.z. met de middelen en de taal die hem eigen zijn: esthetische middelen en visuele taal. Dat maakt van hem geen moralist of activist, en zeker ook geen politicus. Het wijst gewoon op de conditie dat kunstenaars ook empirisch ingebed zijn in onze maatschappelijke orde, hoewel kunst zich tegelijk moet ontworstelen aan het empirische en zijn eigen criteria volgen. 'Ik ben in de eerste plaats een mens, vervolgens een individu, dan een persoon en ten slotte een burger,' zei Fendry Ekel ooit. Dat geldt voor elke kunstenaar, en als dusdanig zal hij de noodzaak voelen om te reageren en zich te verhouden tot de wereld om hem heen: emotioneel, intellectueel, analytisch en – als kunstenaar – ook esthetisch, zonder daarbij een moreel oordeel te vellen of antwoorden of oplossingen voor te stellen, want dat is duidelijk niet de taak bij het maken van kunst.

Maar wat is dan *wel* die taak, vraagt de geachte lezer zich misschien af. Moeten we ten slotte niet met oplossingen voor onze problemen voor de dag komen? Inderdaad moeten we, als burgers, uiteindelijk bijdragen waartoe we in staat zijn. Als mensen is het echter in de eerste plaats onze taak om te *ervaren*. Als kunst überhaupt een functie zou moet worden toebedeeld, dan is het ons dingen te laten ervaren. Want kunst richt zich tot onze zintuigen en onze zintuigen verbinden ons met de wereld en met anderen. *Inspiratie* verwijst niet enkel naar 'een specifieke oorzaak of invloed,' het Latijnse *inspīrāre* (afgeleid van het Oudgrieks) betekent *ademen*. Is er dan een beter woord om het soort drang uit te drukken dat Tordoir voelde om 'om te gaan' met de onderwerpen waar hij mee dealt in *Fake Barok*? Onderwerpen die hem affecteren in de vorm van nieuwsbeelden van Agence France-Presse (AFP) en bijbehorende koppen over verdronken vluchtelingenkinderen en vergelijkbare gruwelen keer op keer…

Niet zo lang geleden nog stonden er in kranten weinig foto's. Pas vrij recent introduceerden dagbladen de kleurenfoto en sindsdien (het begin van het digitale tijdperk) is onze perceptie van de wereld en van de werkelijkheid in relatie tot het beeld en de fotografie dramatisch veranderd, exponentieel zelfs. Wie Roland Barthes' *La chambre claire. Note sur la photographie* – een boek met ongelooflijke impact toen het in de jaren tachtig voor het eerst werd gepubliceerd – vandaag herleest, zal vinden dat sommige van zijn opmerkingen anachronistisch en zelfs achterhaald lijken. Niet omdat het boek destijds niet goed was, maar omdat we ondertussen bij wijze van *praktijk* zo ontzettend gevorderd zijn in de omgang met en het lezen van beelden. Walter Benjamin zag dit al aankomen en omdat hij in zijn beschouwingen de principes en implicaties van de massaproductie van beelden op een filosofische manier analyseert, is zijn beroemde essay met de zwaarlijvige titel vandaag de dag relevanter dan ooit.[19]

Na een paar tips van de kunstenaar, bleek het googelen van de bronfoto's die Narcisse Tordoir tijdens de creatie van het eerste deel van *Fake Barok* verwerkte geen enkel probleem. Ze zijn afkomstig uit de periode tussen 2012 en 2015, toen de vluchtelingencrisis een hoogtepunt had bereikt en uitgebreid aan de orde kwam in de media. Het is interessant om al die beelden tegen te komen die de kunstenaar ook moet hebben gezien, maar uiteindelijk heeft besloten om niet te gebruiken. Confronterend ook: de afbeelding van het lichaam van een kind, gezicht naar beneden, gewichtloos drijvend in de Middellandse Zee is in feite engelachtig *mooi*. Het lot heeft de kleren van het kind zo gecomponeerd dat ze ziekelijk goed staan bij precies dat soort turkooizen zee die we onwillekeurig associëren met het exotische, met vrijheid en met zorgeloze tijden. Hoewel dit maar een fractie van een seconde duurt, is het *affect* toch reëel. Schaamte volgt, nadat we ons realiseren waar we in feite naar kijken: een dood lichaam om te beginnen, bovendien van een kind dat een leven beloofd was dat het nu is afgenomen… de hulpeloosheid, de onschuld, de ouders… de reddingswerker die het natte lichaam moet bergen en uiteindelijk het gezicht van het kind te zien *zal* krijgen… en ja, de fotograaf die echt present is in het moment, maar ook geïnstrumentaliseerd achter zijn camera: geïnstitutionaliseerd door de maatschappij die van hem verwacht dat hij al het andere vergeet en een beeld levert, zodat wij 'het plaatje te zien krijgen' en 'aanwezig zijn in het moment', voor het geval we daarvoor zouden kiezen.

In feite worstelde Tordoir met het feit dat het *esthetische* aspecten waren (de kleur, het licht, de textuur en de compositie van de foto's deden hem soms denken aan schilderijen die hij

16 Ronald Stoops is heel actief in de Belgische modewereld en heeft talloze connecties onder andere met creatief talent. Bij het project *Unos a Otros* (2009) introduceerde hij bijvoorbeeld zijn partner, Inge Grognard, een internationaal bekende make-up artieste die in binnen- en buitenland zeer gewild is voor haar intrigerende manipulaties van het gezicht.

17 Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Nederlandse vertaling naar: Freud, Sigmund, James Strachey en Angela Richards. 1991. *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. London: Penguin, p. 415.

18 *Fake Barok* was te zien in Brussel op initiatief van Museumcultuur Strombeek/Gent van 16 januari tot 11 februari 2018, parallel aan de tentoonstelling *Narcisse Tordoir & Fendry Ekel*, in het Cultuurcentrum Strombeek van 12 januari tot 7 maart 2018. Drijvende kracht achter de dubbele manifestatie was Luk Lambrecht, die tevens een uitzonderlijk programma van hedendaagse kunst op touw zet in Cc Strombeek.

19 Walter Benjamin. 1963 [1936]. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Nederlandse vertaling: *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. 2008 (3de herz. dr.). Amsterdam: Boom.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 30 18/12/18 15:34

kent) die hem een eerste ingang boden; die zorgden voor de eerste emotionele band met wat er echt aan de hand was in de foto. Dat, in de aanspraak van de foto, de *verpakking*, ook al was het maar voor even, belangrijker leek dan de *inhoud*, hoewel die van een ongekende ernst was. Misschien dacht hij dat dit enkel hem overkwam vanwege zijn aanleg als beeldend kunstenaar, maar ik denk zelf eigenlijk dat dit ondertussen de manier is hoe veel mensen visuele informatie – en zelfs de werkelijkheid – benaderen, tegen beter weten in.

In zijn reeds vermelde boek *La chambre claire. Note sur la photographie*, heeft Barthes het over de reportage foto: 'Reportage foto's zijn heel vaak eentonige fotografieën. […] In deze beelden […] een zekere schok […] maar niets dat consternatie brengt; de fotografie kan "schreeuwen", maar niet verwonden. Deze journalistieke foto's worden (in één blik) ontvangen, meer niet. Ik doorblader ze, herinner ze me niet; geen enkel detail (in een of ander hoek) dat ooit mijn lezing zou onderbreken.'[20]

Maar nogmaals: deze beschouwingen komen uit een tijd waarin elk gezin een abonnement had op een gedrukte dagkrant en de berichtgeving nog niet zo verweven was met marketing. Ondertussen is een instelling als World Press Photo – opgericht als initiatief in 1955 met het doel het werk van Nederlandse fotografen internationaal bekend te maken – uitgegroeid tot een globale speler die wedstrijden, tentoonstellingen en evenementen organiseert, uitgever is van publicaties en een educatieve afdeling onderhoudt om zijn missie – de bevordering van 'visuele verhalen op hoge kwaliteit' – via de sociale media, een website en het onlinemagazine *Witness* te verspreiden.[21] Veel van de AFP beelden die ik vond tijdens mijn google-sessie zouden zeker in aanmerking komen voor de jaarlijkse prijs. Maar in een tijd dat elke politicus de kneepjes van het succesvol (d.w.z. op een *esthetische* manier) onderhouden van zijn Instagram-account moet leren, zullen esthetische criteria algauw niet meer voldoen om ons te laten pauzeren; om ons te dwingen tot een verbintenis die ons raakt en die een emotionele en spirituele *ervaring* biedt zoals de beeldende kunst dat kan.

Ik telde zo'n tien afbeeldingen die Tordoir als bron had gebruikt en op verschillende manieren had getransformeerd tijdens het ontstaansproces van *Fake Barok*: een jonge vluchteling en vader met zijn twee kinderen; een ervan, gewikkeld in een deken, houdt hij vast in zijn armen, het andere zit naast hem; samen wachten ze in de gietende regen om een vluchtelingenkamp binnen te gaan;[22] het lichaam van een meisje in de armen van een reddingswerker in een speedboot, haar vlecht druipt nog van het water;[23] achtergelaten voedsel, waarschijnlijk gefotografeerd op een boot of bij een ander verzamelpunt; een man die zijn voeten afspoelt met water uit een fles vóór het gebed; de vreemd gevormde kegels van een worpspelletje op een kermis;[24] mensen die een gebombardeerde stad ontvluchten; de zon die ondergaat over een overstroomd landschap; een olielek; een sportman gefotografeerd tijdens een sprong; en ten slotte, maar in feite centraal in het werk: een hele reeks van afbeeldingen genomen tijdens een fotoshoot in de driedimensionale reconstructie van Francisco de Goya's (1746-1828) iconische schilderij *El tres de mayo de 1808 en Madrid* (of: *Los fusilamientos*) uit 1814 in een wassenbeeldenmuseum in Spanje, gerealiseerd door de kunstenaar zelf in samenwerking met Ronald Stoops.[25]

Geen van de hierboven genoemde krantenfoto's is *Fake Barok* binnengeraakt zonder eerst op verschillende manieren en in verschillende gradaties te zijn getransformeerd, afhankelijk van de respectievelijke inhoud in relatie tot de noodzaak van een verdere bewerking. De esthetische strategieën van Tordoir voor dit mechanisme van appropriatie, waarin hij zich de readymade nieuwsfoto's toe-eigent, variëren van het eenvoudigweg in stukken knippen en plakken van delen ervan op verschillende plaatsen en het basisarsenaal van digitale beeldmanipulatie (onscherp maken, inzoomen, croppen, copy-pasten) tot de meer bewerkelijke reconstructie van scènes met acteurs of figuranten in zijn studio.[26] Dergelijke reconstructies bieden de mogelijkheid om bepaalde visuele aspecten te benadrukken en om iconische elementen van verschillende foto's te versmelten. Op die manier wordt het uiteindelijke beeld opgeladen met motieven die verwijzen naar de universele aspecten van onze menselijke conditie en het hedendaagse kunstwerk nauw verweven met de kunsthistorische canon. Waar de kunstenaar bepaalde details verandert, is het in de *verschillen* dat we zijn commentaar en emotionele respons moeten zoeken.

Het eerste paneel van *Fake Barok's* eerste luik behandelt het iconische motief van *piëta* en is gebaseerd op twee verschillende nieuwsbeelden waarvan de respectieve auteurs ongetwijfeld precies in deze gelijkenis de aanleiding zagen om hun foto's in eerste instantie te nemen.[27] Dit citaat uit de kunstgeschiedenis, waarop reeds werd gealludeerd in het werk *Words* (2007), is ook in Tordoirs oeuvre geen vreemd element.[28]

Hoewel we het niet zeker kunnen weten, denk ik dat beide kinderen (het jongste kind in de armen van de vluchtelingenvader en het meisje dat gered wordt op hoge zee) in leven waren toen de foto's werden genomen.[29] In zijn reconstructie verkent Tordoir echter precies dit onzekere element door in zijn versie van de *piëta* een levenloze pop als lichaam te gebruiken, gewikkeld in een deken, de blik sturend naar precies een blote arm en hand zo vreemd van vorm dat het duidelijk is dat we te maken hebben met een rekwisiet.

Dit 'lichaam' wordt vastgehouden door een schoon mannelijk model wiens zachte, vrouwelijke trekken benadrukt worden zodat ze contrasteren met het clichébeeld van de jonge, viriele, bebaarde, rokende, macho *refugié* in zwarte lederen jas op de vlucht voor de oorlog of op zoek naar een beter leven. Een vergelijkende terugblik naar de persfoto toont echter dat de handen van de eigenlijke vader temidden de crisis en beroering elegant en zorgzaam zijn op een manier die nooit geëvenaard zou kunnen worden door een model met een medische pop in zijn armen. Ook is de uitdrukking op het gezicht van de het model alleen maar op het eerste gezicht enigmatisch. Zij aan zij met het beeld van de vader, die het gewicht van de wereld op zijn schouders en talloze gedachten en zorgen op zijn gezicht draagt, lijkt de *blik* van het

16 Ronald Stoops is heel actief in de Belgische modewereld en heeft talloze connecties onder andere met creatief talent. Bij het project *Unos a Otros* (2009) introduceerde hij bijvoorbeeld zijn partner, Inge Grognard, een internationaal bekende make-up artieste die in binnen- en buitenland zeer gewild is voor haar intrigerende manipulaties van het gezicht.

17 Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Nederlandse vertaling naar: Freud, Sigmund, James Strachey en Angela Richards. 1991. *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. London: Penguin, p. 415.

18 *Fake Barok* was te zien in Brussel op initiatief van Museumcultuur Strombeek/Gent van 16 januari tot 11 februari 2018, parallel aan de tentoonstelling *Narcisse Tordoir & Fendry Ekel*, in het Cultuurcentrum Strombeek van 12 januari tot 7 maart 2018. Drijvende kracht achter de dubbele manifestatie was Luk Lambrecht, die tevens een uitzonderlijk programma van hedendaagse kunst op touw zet in Cc Strombeek.

19 Walter Benjamin. 1963 [1936]. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Nederlandse vertaling: *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. 2008 (3de herz. dr.). Amsterdam: Boom.

20 Roland Barthes, 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Parijs: Galimard, p. 70.

21 Zie ook: World Press Photo. URL: https://www.worldpressphoto.org/about/mission [bezocht op 14 juli 2018].

22 Foto Aris Messinis (AFP), gepubliceerd bijv. in *De Volkskrant*, 26 oktober 2015.

23 Foto AFP, gepubliceerd bijv. in *De Standaard*, 6 September 2012.

24 Een beeld uit de VPRO-reeks *Van de schoonheid en de troost* (uit de aflevering met George Steiner).

25 Museo de Cera de Madrid, Paseo de Recoletos in Madrid.

26 Het is verleidelijk om hier te spreken van een re-enactment, maar volgens mij is de term re-constructie uiteindelijk juister, omdat het woord de nadruk legt op het beeld en niet op de actie die plaatsvindt.

27 De term piëta wordt in de kunstgeschiedenis gebruikt voor een afbeelding of sculptuur van de Heilige Maagd met op haar schoot het dode lichaam van Christus. Voor de bronnen van deze foto's, zie ook noten 19 en 20.

28 Zie: *The Way of the World*. 2009. p. 73, 76 en 77.

29 Het is niet helemaal duidelijk in de foto's waar de grens tussen leven en dood is, en dat is misschien wel een van de redenen waarom de foto's zo pakkend zijn. In de speedboot zien we op twee plaatsen armen, maar we weten niet of ze behoren aan mensen die gered zijn of aan lijken die uit het water gevist zijn. Ook de lichamen die in het water drijven kunnen ofwel uitgeput zijn, ofwel verdronken zijn.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 31 18/12/18 15:34

model weg te glijden in een vage onbepaaldheid. Daar gaan we: dit is de 'fake' van *Fake Barok*. Echter, dit is nog niet waar het allemaal eindigt.

Dat het Tordoirs bedoeling was om formeel een nauwe relatie aan te houden tussen de oorspronkelijke beelden en hun transformatie en daarmee tevens hun inhoudelijke band te onthullen, wordt bevestigd doordat hij in het tweede paneel van het eerste luik de oorspronkelijke versie van de persfoto boven zijn atelierreconstructie van dezelfde scène plaatst. Opnieuw een vaak uitgebeeld religieus motief – de 'voetwassing' bekend uit de Bijbel en als reinigingsritueel bij moslims voor het gebed – dat gereconstrueerd werd in de studio van de kunstenaar. Omdat Tordoir klaarblijkelijk niet de individuele en private spirituele praktijk van de feitelijke vluchteling wilde tonen door zijn blote handen en voeten ongewijzigd te laten zien (zoals het geval was bij het krantartikel) koos hij ervoor om de handeling door een stand-in te laten kopiëren, wiens persoonlijke identiteit theoretisch wel achterhaald zou kunnen worden door specifieke tatoeages op zijn rechterhand en –been. Wie nu wie is, is niet eenvoudig te onderscheiden, al kloppen de vlekkeloze Stan Smith-Adidasschoenen met velcro sluiting toch net iets beter bij een westerse artistieke context dan bij een extreem zware reis onder catastrofale, levensbedreigende omstandigheden. Formeel en metaforisch echter nodigt Tordoir de werkelijkheid uit in zijn atelier wanneer hij daar een hoop rottend, achtergelaten voedsel reproduceert – een verwijzing naar wanorde, chaos, troosteloosheid en existentiële crisis – en de foto ervan versmelt met de gevonden afbeelding van de voetwassende vluchteling in de rechterbovenkant van het tweede paneel (eerste luik).

Dit essay kan slechts een korte en onvolledige glimp bieden van de rijkdom aan beeldstrategieën die de kunstenaar Narcisse Tordoir gehanteerd heeft in zijn intense *esthetische* confrontatie met en verhandeling van wat de meest kritieke kwesties van onze tijd constitueert.

We hebben het nog niet gehad over *Fake Baroks* viervoudige representatie van het brutale executietafereel, dat, vóór Goya het transformeerde tot kunstwerk, tevens een reëel politiek incident was. We hebben het nog niet gehad over de aanwezigheid van de kunstenaar in het werk, of zijn recreatie van de vreemd gevormde antropomorfe kegels van een worpstalletje op een kermis en hun metaforische betekenis. Alleen al de uitbeelding van handen in *Fake Barok* is zo complex, dat het de moeite zou lonen een volledig wetenschappelijk essay aan dat onderwerp te wijden…

Wat ondertussen duidelijk is geworden, is echter, dat *re-constructie* een methode is om een bepaalde gebeurtenis te verbeelden en de mogelijkheid creëert om die gebeurtenis vanuit verschillende posities en standpunten te ervaren. De 'fake' in *Fake Barok* zie ik als een noodzaak om afstand te creëren: als iets dat ons uiteindelijk (na verloop van tijd) toelaat om de werkelijkheid te begrijpen. Misschien zijn we überhaupt niet in staat de werkelijkheid op het moment zelf te ervaren en waar te nemen. Misschien moet wat we echt kunnen ervaren en waarnemen steeds een soort reconstructie zijn – of anders zouden we het misschien hebben over trauma.

De fotografie zelf impliceert in feite al dit soort van afstand-scheppende abstractie, maar sinds haar ontstaan hebben we steeds het foute idee gehad dat ze juist precies de werkelijkheid zou belichamen. Uiteindelijk is het de kunst waartoe we ons bewust wenden voor een 'hulpconstructie'. Het is inderdaad misschien wel Goya die we nodig hebben om iets te begrijpen van de brutale gruweldaden die in onze tijd blijven gebeuren. De 're' in *re-constructie* zou ook de 're' kunnen zijn van *repetitie* of de 're' van *rede*. Zonder logica is er geen herhaling, en het omgekeerde is waarschijnlijk ook waar. Als we ons in het moment echter laten leiden door onze instincten, is er helemaal geen sprake van rede. De *formele* verhandeling van beelden, zoals die in *Fake Barok* verschijnt, representeert hun *mentale* vertering en via de *re*-constructie verwijst het *mentale* naar het *formele*. Door middel van een proces van editing – anders dan bij het maken van een simpele reproductie – wordt in een reconstructie de *fake* getransformeerd tot authentiek.

De grote polemiek van de schilderkunst heeft altijd gedraaid (en zal blijven draaien) rond de *realiteit* van het beeld. Hoe zou fotografie *geen* sleutelrol kunnen spelen in de hedendaagse schilderkunst? *Fake Barok* presenteert zo'n 100 vierkante meter *puur* (en precair kwetsbaar) pigment *op* foto – of, metaforisch genomen, iets waarvan we weten en aanvaarden dat het een 100 % puur beeld is – gemaskeerd als iets waarvan we heimelijk verwachten dat het realiteit is, maar feitelijk weten dat ook dit niet meer dan een illusie is. Een tweevoudige illusie: de *fake* van een *fake*. Wat *echt* is, is het schilderij. Narcisse Tordoirs hartstochtelijke statement over perceptie *is* de realiteit. De naam zegt het al… it's all in the name.

FENDRY EKEL: 'DE KEUZE VOOR DE HERINNERING ALS POLITIEKE EN BEELDENDE ACTIE'

MICHEL DEWILDE

'*Als ik Nederlander was, ik zou nimmer zulk jubileum willen vieren hier in een door ons overheerscht land. Eerst dat geknechte volk zijn vrijheid geven, dan pas onze eigen vrijheid herdenken*.'
– Soewardi Soerjaningrat (1913)

'*Créer, c'est résister. Résister, c'est créer*.'
– Stéphane Hessel (2015)

Kunstenaar Fendry Ekel voert in zijn labyrintisch oeuvre de toeschouwer mee langs de paden van zijn geheugen en gelaagde geschiedenis. Hierbij lieert hij in zijn iconografie de kleine, particuliere vertelling aan enkele gekozen episodes van de vroegste en de recentere moderne tijd. Al moeten we ons bij deze omschrijving hoeden om een kunstenaar en zijn werk te reduceren tot een louter biografische of culturele referent.[1] Binnen zijn onderwerpen peilt Ekel onder meer naar de diverse lagen verborgen in de officiële beeldentaal van de vroege moderniteit in zijn land van oorsprong: Indonesië. Hier bemerken we vaak donkere reconstructies van staatsie- en ruiterportretten, genres die historisch voorbehouden waren aan politieke of militaire leiders of edellieden. We verwijzen hier naar Ekels werken rond president Soeharto of de ruitersportretten van generaal Jenderal Soedirman. De kunstenaar kiest voor een strakke schilderkunstige weergave op groot formaat, gemodelleerd op de geldende modellen binnen de westerse canon. Opvallend is het monteren van een verticale streep in de compositie waarmee hij het schilderoppervlak doorklieft en het kunstmatige van de voorstelling nog lijkt te accentueren.

Ekel creëert deze werken in de grote traditie van de historieschilderkunst. Het betreft representaties van sleutelfiguren die belangrijk waren bij de vorming van de Indonesische identiteit en de totstandkoming van een endemische parallelle moderniteit. Een belangrijk aspect hierbij was de ontwikkeling van een sterk nationalisme binnen een

1 Olu Oguibe, *The Culture Game*, (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004), p. xi-xv.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 32 18/12/18 15:34

pluralistische en erg verscheiden Indonesische maatschappij op etnisch, religieus of bijvoorbeeld territoriaal vlak.[2] De ontwikkeling van dit nationalisme bleek een antwoord op de negatieve gevolgen van de Europese Verlichting en de daaraan ontsproten moderne koloniale maatschappij. Een moderniteit die stond voor principes als emancipatie, de vrijheid van handel en meningsuiting, maar gestoeld was op de bezetting en exploitatie van een groot deel van de rest van de wereld.[3] Dit is de problematische essentie van de vroege Europese moderniteit in Indonesië waar Soewardi Soerjaningrat naar verwijst in zijn explosief vlugschrift van 1913.[4] Hierbij combineert Ekel een kritische blik op de Europese modernistische overlevering met een scherpzinnige en genuanceerde weergave van de helden van de lokale revolutie.

Ekel: onderzoek naar de mythevorming

In zijn reeks *Investigations* belicht de kunstenaar de officiële representatie van emblematische sleutelfiguren binnen de recente Indonesische politieke geschiedenis en de weerslag daarvan op het individuele en collectieve geheugen. Hoofdzakelijk opgebouwd uit een donker palet van bruine, grijze en zwarte tinten doemen de helden van de Indonesische onafhankelijkheid op voor de toeschouwer als krachtige herinneringen ontleend aan een fotografisch of filmisch universum. We verwijzen specifiek naar de werken *Investigation #1* en *#5*, waarin Ekel de officiële voorstelling en mythevorming rond de figuren van de eerste Indonesische presidenten Soekarno en Soeharto onder de loep neemt.

In *Investigation #5* (2013) plaatst Ekel drie schijnbaar identieke portretten van president Soeharto binnen één schilderij, in dezelfde sequens. We lijken naar een geschilderde filmstrook te kijken, een fragment celluloid. Bij een tweede lezing vallen ons enkele onderlinge verschillen op. De schijnbaar getrouwe, want op het eerste gezicht identieke herhaling van de geportretteerde Soeharto, verwijst zowel naar het tijdelijke en vergankelijke aspect van de voorstelling als naar haar fictief, geconstrueerd en zelfs manipulatief karakter.

Zo wordt bijvoorbeeld het geschilderd oppervlak van de drie afbeeldingen bijna ongemerkt aangetast door de verticale streep die op verschillende hoogtes ingrijpt in de voorstelling van de onaantastbare presidentiële macht. President Soeharto (1921-2008) poseert voor de kijker getooid met de attributen van het Indonesische staatshoofd en staand voor de nationale vlag. Zijn houding lijkt kalm en beheerst, waarbij de gebalde rechtervuist die hij op het bureaublad drukt vastberadenheid en actie belichaamt, in tegenstelling tot de linkerhand die naast het lichaam hangt. Ekel verbindt de weergave van de Indonesische leider met de lange Europese traditie van staatsieportretten van machthebbers, waarbij details in de compositie en houding de machthebber weergeven als een figuur die voor het welzijn en de rechten van zijn volk ijvert.

In deze portretten verwijst Ekel naar de gespannen relatie tussen de persoonlijke herinnering en de uitbeelding van nationale macht en autoriteit.[5] Ekels *Investigation #5* verwijst naar de talloze afbeeldingen van staatshoofden die zich losgekoppeld van hun context in het collectieve geheugen nestelen. Zo construeerde Soeharto en zijn politieke entourage het beeld van de rustige en begripvolle leider naast dat van toegewijde huisvader die voor al zijn onderdanen zorgt. Deze mythe staat in schril contrast met zijn regime, dat na de omverwerping van de eerste president Soekarno verantwoordelijk wordt geacht voor tienduizenden doden.

In het vroegere werk *Investigation #1* (2012) presenteert de kunstenaar beide presidenten naast elkaar. Links poseert de eerste president Soekarno (1901-1970) in het militaire tenue van de Indonesische volksheld die de Nederlandse bezetter versloeg, met rechts naast hem het beeld van Soeharto als burgerlijk staatsleider die Soekarno na een interne machtsstrijd omverwierp. Beide presidenten kijken voorbij de toeschouwer: de kijker bevindt zich ergens in een vacuüm, opgesloten tussen beide representaties in een onbestendige ruimte.

Ekel: de kunstenaar-entrepreneur

Op zijn picturale tochten incarneert Ekel diverse rollen zoals die van de bewuste entrepreneur, de scherpe onderzoeksjournalist, de voorname historieschilder of de kritische hofnar. Zo verwijzen zijn schilderijen met zeilschepen zowel naar de commerciële en culturele uitbuiting door de Hollandse bezetter, als vooral naar het ondernemerschap van de kunstenaar die zich het (model)schip en dus het reizen van de voormalige bezetter eigen heeft gemaakt. In zijn figuratieve werken en portretten werkt hij vaak met zwevende of onbestendige figuren; onze blik lijkt dan opgesloten in een schimmenwereld. Dit aspect lijkt een echo van het vermaarde schaduwspel van het Javaanse poppenspel Wayang Kulit, maar heeft ook te maken met het verkennen van fluïde culturele identiteiten en representaties eigen aan postmoderne discours.[6]

We verwijzen hier bijvoorbeeld naar de figuur van de fluitspeler die in de reeks *Tropical Anthem* uit het niets opdoemt. In wezen incarneert Ekel, als auteur, de figuur *Le fifre* van Édouard Manet,[7] een iconisch werk van het vroege Franse modernisme. Opnieuw eigent Ekel zich een archetypische figuur toe van het Europese modernisme en vormt deze om tot een figuur van macht en twijfel die actief is binnen een lokaal discours. De kunstenaar infiltreert dit vermaarde beeld en transformeert, verdubbelt of vermengt het met andere beelden en inhouden en hanteert zijn herkenbare signaalfunctie als kritisch instrument. Eenzelfde werkwijze treffen we aan in zijn portretten. Zo dupliceert Ekel zijn personages of vermengt ze met andere bekende figuren. Op die manier staan de betekenis en de identiteit van de geportretteerde op losse schroeven. Het beeld fungeert als een masker, een schim net zoals in het schaduwspel.

Een typisch voorbeeld is de figuur van de Nederlandse journalist Willem Oltmans, die Ekel samenvoegt met het portret van George Washington. Beide emblematische figuren stonden op bepaalde momenten voor vormen van vrijheid of bevrijding, maar hun alliantie, hun incarnatie van de macht of visie op de slavernij brengen hun eenduidige en vaak positieve representatie aan het wankelen. Aldus blijft Ekel op zijn gedreven en poëtische manier vorm geven aan zijn verontwaardiging over de impact van het beeld en de reductie van zijn betekenis. Zijn zoektocht naar de herinnering en de reconstructie ervan heeft niets aan actualiteit en politieke slagkracht verloren.

2 Kenneth Young, 'Malay Social Imaginaries: Nationalist and Other Collective Indentities in Indonesia', in: *Questioning Modernity in Indonesia and Malaysia*, (Singapore, NUS Press, 2012), p. 60-75.
3 Lisa Lowe, *The Intimacies of Four Continents*, (Durham, Londen, Duke University Press, 2016), p. 135-157.
4 Soewardi Soerjaningrat, *Als ik een Nederlander was*, (De Express, 1913).
5 Christine Cocca, 'Investigation #5: Those Two Hands', in: *Fendry Ekel Entries*, (Black Cat Publishing), 2017, p. 75-77.
6 David Fehér, 'Precarious Identities of the Sur/Face: On Two Portraits by Fendry Ekel', in: *Fendry Ekel Entries* (Yogyakarta, Black Cat Publishing, 2016), p. 49-57.
7 Émile Zola, 'Édouard Manet' (1867), in: *Écrits sur l'art*, (Gallimard, 1991), p. 161-162.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 33 18/12/18 15:34

NARCISSE TORDOIR:
WE HAVE TO CHANGE THE WORLD

MICHEL DEWILDE

'*Tordoir is bezeten door dit mysterie van de dingen, dat hij in tekens onderzoekt. Door taal en tekens krijgen we immers vat op de chaos van de wereld*.'
(Johan Vanbergen, 1994)

'One cannot make a distinction between political art and non-political art, because every form of artistic practice either contributes to the reproduction of the given common sense, and in that sense is political or contributes to the deconstruction or critique of it. Every form of art has a political dimension.'
(Chantal Mouffe, 2000)

'This work made me realise that painting is far more than just an illusionistic rendering of space. It deals with the space between things, and no matter how static an image may appear it can never be truly stable.'
(Luc Tuymans (2005), over het werk *Untitled*, 1977)

De tentoonstelling *Narcisse Tordoir – Fendry Ekel* in Cc Strombeek met werk van Narcisse Tordoir (°1954) ontstond uit de interesse van de organisatoren voor het begrip verontwaardiging. Hiervoor vertrokken zij onder meer uit het aanstekelijke vlugschrift *Indignez-vous!* (2010) van filosoof Stéphane Hessel en zij deelden hun begeestering voor het onderwerp met de Antwerpse schilder Tordoir. Verder werd Tordoir gevraagd om dit project in dialoog met een andere kunstenaar op te zetten. In dat verband inviteerde Tordoir de Indonesische kunstenaar Fendry Ekel, die hij destijds tot zijn studenten mocht rekenen aan de Rijksakademie te Amsterdam. Ten slotte liep de tentoonstelling te Strombeek grotendeels parallel met Tordoirs presentatie van zijn monumentaal werk *Fake Barok* in de Brusselse Koninklijke Musea voor Schone Kunsten. In wezen is de presentatie in Cc Strombeek een verdubbeling en een historische pendant van de monumentale fries *Fake Barok*.

Indignez-vous!

In deze tekst vertrek ik vanuit Tordoirs selectie en presentatie in Strombeek en probeer een aantal lijnen te ontwaren, pistes te duiden in het labyrintisch denken van deze intrigerende kunstenaar. Om ten slotte te komen tot een tijdelijk eindpunt: de schijnbare contradicties in zijn werk maken deel uit van een streven naar een vormelijke en inhoudelijke alertheid en onrust – Tordoir tekent verzet aan.

Narcisse Tordoir geldt sinds het begin van zijn carrière in de tweede helft van de jaren zeventig als een van de belangrijkste kunstenaars van zijn generatie en bij uitbreiding een van de markantste naoorlogse Belgische schilders. Regelmatig wordt Tordoirs schilderkunstige praktijk omschreven als bedacht en cerebraal in plaats van emotioneel of instinctief. Hij staat voor de belezen, zoekende kunstenaar, kritisch en zelfbespiegelend. Tegelijk wordt hij geroemd voor zijn schilderkunstige en compositorische experimenten en picturale panache, maar ook omdat hij een liefde voor het metier combineert met een grote spelvreugde en liefde voor het onderzoek. In de marge van deze beeldvorming kunnen we stellen dat de evolutie en de lectuur van zijn werk zich niet zomaar blootgeeft. Gosse Oosterhof alludeerde in 1986 reeds op Tordoirs 'vele denkwerk en de beeldinhoud die zich met moeite prijsgeeft.' Jan Hoet verklaarde in 1993 over zijn werk 'dat het aanvankelijk decoratief leek maar in wezen bevreemdend overkwam, verraderlijk en complex is.'.[1] In de meeste werken herkennen we bepaalde onderdelen, segmenten, symbolen of flarden van verhalen, maar de uiteindelijke betekenis, het zogeheten raadsel van het werk, laat zich raden.[2]

In wezen kan men Tordoirs plastisch streven verwoorden in twee schijnbaar contradictorische aspiraties. Enerzijds zien we een intens onderzoek naar de mogelijkheden *van* en het denken *over* schilderkunst en haar fysieke (re)presentaties en media. Anderzijds focust Tordoir op de betekenis en rol van kunst en de kunstenaar als een kritische culturele producent en hierbij verlaat hij regelmatig de grenzen van het plastische en betreedt de wereld van het sociale en politieke. Deze twee constanten binnen zijn artistiek onderzoek lijken tegenstrijdig gezien men in de éénduidige kunstwereld vaak voor een van beide opteert, maar deze combinatie tekent de gelaagdheid van het oeuvre en de opzet van zijn auteur. In dat verband kan de verwijzing naar het 'politieke' paradoxaal klinken, gezien Tordoir sinds jaren benadrukt dat hij geen 'politiek kunstenaar' is…[3] Vermoedelijk verwijst hij hier naar een illustratieve of pamflettaire invulling van dit begrip, waarbij kunst met een specifiek politiek doel of streven zou bedacht worden. Het complexe debat over kunst en politiek is voor een groot deel afhankelijk van de definiëring van de beide begrippen. In ieder geval betwijfel ik binnen deze tekst of eender wie zich überhaupt buiten het 'politieke' *kan* ophouden. Parafraseren we Murray Edelman, dan is de (menselijke) werkelijkheid grotendeels een sociale constructie, waarbij de wereld vorm krijgt en gelezen wordt via een reeks agentia, bemiddelaars, zoals teksten, kunstwerken, etc. In die zin formuleert kunst geen mogelijke representaties van een externe of geïnternaliseerde realiteit. Het creëert, neemt deel aan de productie van die werkelijkheid.[4]

Hierbij is het niet zozeer de vraag of de wereld effectief ook verbeeld wordt, maar wel op welke manier: op een minder of meer dwingende of gewelddadige manier? Kunstwerken nemen hun plaats in binnen het ontwerpen en het in vraag stellen van de werkelijkheid en maken impliciet of expliciet uitspraken over het politieke. Dat aspect treffen we niet enkel binnen een herkenbare figuratie, maar evenzeer binnen het domein van het louter formele. In het spoor van de Belgische filosofe en politicologe Chantal Mouffe impliceert elke vorm van kunst – en bij uitbreiding elk menselijk handelen – denken over een politieke dimensie. We zullen zien dat Tordoir in zijn oeuvre niet enkel de grenzen van de plastische en technische weergave binnen de geschiedenis van de schilderkunst meermaals aftast, maar ook net het (mogelijk) dwingend of dominant karakter van het narratieve en bepaalde presentatievormen afzwakt en/of in twijfel trekt. Zo lijkt zijn plastisch onderzoek geritmeerd door een diepe zelfreflectie, een gezonde twijfel of zelfs verveling na een intense fase van research en experiment. Hierbij opereert Tordoir niet enkel op de grens van het spanningsveld tussen beeld, betekenis en referent, hij haalt hun representatie na verloop van tijd onderuit.

De aanvang: op zoek naar kwetsbaarheid

Voor Cc Strombeek bedacht Tordoir een lange, diagonale wand die de ruimte doorklieft. Uiteindelijk koos hij voor een reeks werken die in verband kunnen gebracht worden met het motief van de verontwaardiging. Zijn selectie omspant alle periodes uit zijn oeuvre en situeert zich tussen zijn prilste ontwikkeling in de tweede helft van de jaren zeventig tot aan zijn recentste productie.

Tordoir start zijn verhaal links op de voorwand met het werk *Scène de naufrage* (2002). Dit werk ontwierp hij met

1 Gosse Oosterhof, *Initiatief 1986*, Gent, 1985: 1986, p. 3.
Hoet, Jan, *Narcisse Tordoir 1987-1993*, Gent, Ludion, 1994, p. 7.
2 Marja Bosma, N.T.Z.T. *Narcisse Tordoir*, Utrecht, Centraal Museum, 1997, p. 3.
3 Narcisse Tordoir in gesprek met Michel Dewilde, Antwerpen, juli 2018.
4 Murray Edelman, *From Art to Politics*, Chicago, 1995, p. 1-10.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 34 18/12/18 15:34

kunstenaar Vincent Geyskens (1971) en is een goed voorbeeld van Tordoirs interesse voor de nauwe samenwerking met andere kunstenaars, wat resulteert in een gedeeld auteurschap. Aanleiding voor het werk was de foto van een groepje bootvluchtelingen dat op een strand door de Britse politie wordt aangepakt. Dit beeld hebben de kunstenaars verweven met Théodore Géricaults befaamde *Radeau de la Méduse* (1818-'19), een schilderij dat vermoedelijk het eerste voorbeeld is van een werk gebaseerd op een nieuwsbericht. In *Scène de naufrage* doorbreken Tordoir en Geyskens het tweedimensionale beeldvlak en de verwijzingen naar het oorspronkelijke beeldmateriaal door het aanbrengen van materialen zoals touw, een stuk vissersnet en hout. Deze objecten leiden tot een weerbarstige lectuur van het werk: hun gebruik neutraliseert de illusie van de representatie, én materialiseert tevens de essentie van de dramatische en kwetsbare zijde van de vluchteling binnen het formele. De plaats van dit werk aan het begin van de wand is opvallend en roept reminiscenties op aan *Tordoirs* opstelling binnen *Fake Barok*: ook hier vangt de lange fries aan met de pregnante vluchtelingenproblematiek en de vraag hoe men dit binnen het medium van de schilderkunst kan visualiseren.

Rechts van *Scène de naufrage* koos Tordoir voor een grote tekening uit zijn beginperiode: *Are We Losing Our Ideals* (1979). Op dit blad ontwaren we vijf schematische figuren zittend in een kring. Ze lijken op schimmen, geledigd, ontdaan, maar ook en vooral getekend als signaal, een aspect dat we later zullen terugvinden. Onderaan het blad werd een zin aangebracht: 'Are we Losing Our Ideals'. Dit werk dateert uit het begin van Tordoirs loopbaan, na zijn opleiding aan de Academie en het Hoger Instituut te Antwerpen. Uit het werk spreekt enige onzekerheid, misschien zelfs nihilisme eigen aan de toenmalige punkperiode. In die tijd richtte Tordoir met enkele vrienden *Today's Place* op in een kraakpand: een alternatieve ruimte waar naast fuiven ook tijdelijke ingrepen en tentoonstellingen plaatsvonden. Zijn vroege praktijk bestond onder meer uit een reeks performances in de openbare ruimte, zogenaamde 'directe acties'. Deze acties roepen echo's op van de happenings binnen de Antwerpse kunstscène in de jaren zestig, zoals die van Panamarenko of Hugo Heyrman. Een goed voorbeeld van Tordoir als maatschappelijke stoorzender vinden we in 1978: Tordoir en enkele collega's bedelen in een maatpak voor een reeks bankgebouwen als reactie op het afgelopen Rubensjaar (1977), tijdens hetwelke hedendaagse kunstenaars nauwelijks middelen toebedeeld kregen. Deze actie kreeg een actuele herhaling in het huidige Barokjaar 2018: Tordoirs monumentale *Fake Barok* mocht uiteindelijk niet geïnstalleerd worden in de Antwerpse kathedraal en kwam na bemiddeling terecht in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Deze anekdote situeert in zekere zin ook het personage van de veelzijdige kunstenaar Tordoir: hij verliet uiteindelijk de publieke ruimte of de straat en opteerde voor een vertaling van zijn streven naar de twee- en driedimensionale ruimte. Zijn verzet ging onverminderd door, zowel op het esthetisch vlak, op het vlak van de receptie van zijn werken door de toeschouwer en later op het inhoudelijke vlak.

Interessant tijdens deze aanvangsfase was Tordoirs interesse voor de Franse groep Supports-Surfaces (actief 1969-1972).[5] Opgericht door onder meer Claude Viallat, Daniel Dezeuze, Louis Cane, confronteerde de groep ons met vragen over de schilderkunst en specifiek over de relaties tussen de drager en het oppervlak. Hiermee sluiten zij aan bij vormen van fundamentele schilderkunst, waarbij de materiële kenmerken belicht worden ten nadele van de inhoud en de representatie. Tordoirs oeuvre vertoont aanknopingspunten met deze bewegingen, maar ik geloof dat hij binnen zijn onderzoek naar de mogelijkheden binnen de schilderkunst beide benaderingen aftast en in vraag stelt: de formele en materiële analyse van de schilderkunst gecombineerd met haar rol en geschiedenis als picturale representatie.

De jaren tachtig: verzet en alfabetisering

Zowel op de voor- en achterwand selecteerde de kunstenaar twee werken gemaakt in de jaren tachtig, het ene uit 1984 (voorwand), het andere uit 1988 (achterwand), beide genaamd *Zonder titel*. Ze zijn tekenend voor de eerste succesvolle periode in zijn loopbaan: de zogeheten rebuswerken. Tordoir landde in de jaren tachtig als een komeet op de kunstscène. Na een eerder diffuse onderzoeksperiode in de jaren zeventig, toen hij experimenteerde met performances en een vorm van concrete schilderkunst (schilderen als registratie, bijna als elementaire weergave) bedenkt de kunstenaar zijn picturaal alfabet. Hij verscherpt zijn focus en vanaf de jaren tachtig ontwerpt hij zogenaamde beeldbanken, vaak in vierkante omlijstingen gestoken: een systeem van zelf ontworpen pictogrammen, of geschilderde letters en symbolen. Deze assembleert hij in vierkante configuraties of langwerpige horizontale constructies. De term rebus wordt in dat verband regelmatig gebruikt. De kunstenaar combineert zijn geschilderde symbolen met houten reliëfs of brengt voorwerpen op zijn composities aan. Hierbij wordt zijn fascinatie voor de relatie tussen teken en beeld of taaltekens met de surrealistische traditie in verband gebracht, met een stevige lokale, Belgische verankering.[6] Vaak wordt hij als opvolger van René Magritte of de latere Marcel Broodthaers gesitueerd.

Tordoir verwijst regelmatig naar zijn interesse voor het werk van Magritte – een aspect dat we kunnen in verband brengen met zijn persoonlijke zoektocht naar de ontwikkeling van een eigen beeldtaal en tegelijk een verzet tegen een eenduidige interpretatie. Tordoir geeft in de jaren tachtig zijn worsteling met schilderkunst op en sleutelt aan een eigen picturaal alfabet, waarbij hij vragen stelt over de leesrichting en invulling door de kijker. In die zin lijken zijn beeldraadsels uit de jaren tachtig ingegeven door een speuren naar de zin van de schilderkunst. Dit beslaat haar mogelijke rol en betekenis gezien vanuit een internationale context: de zogenaamde terugkeer van de schilderkunst in de jaren tachtig en de reactie op de diverse vormen van conceptuele en sociale kunst uit de jaren zeventig. Ik typeer deze werken als de 're-lectuur' van het lezen zelf van de verguisde schilderkunst. De vaak koele symbolen van zijn rebuswerken lijken mysterieus, maar ze verwijzen in wezen naar zichzelf: het zijn geledigde tekens met als voornaamste doel het oproepen van vragen en twijfel bij de toeschouwer, waarmee hij ogenschijnlijk reageert op bewegingen als het neominimalisme of bepaalde werken van Allan McCollum.

De jaren negentig: de hybride beeldtaal

De werken uit de jaren negentig zijn tekenend voor de bevrijde kunstenaar: hij reikt voorbij de vroegere alfabetisering en ontwerpt hybride schilderijen, opgebouwd uit evenveel lagen waarin hij fotografische elementen vervlecht met driedimensionale voorwerpen en staaltjes van pure schilderkunst. Dit vormenarsenaal leidt tot virtuoze composities, waarbij de versplintering van de representatie een éénduidige leesbaarheid voorkomt.

In Cc Strombeek hangt Tordoir enkele werken uit die periode naast elkaar die zijn artistieke veelzijdigheid affirmeren. Zo zien we één van de sterkste werken uit de tentoonstelling, namelijk *Zonder titel* uit 1996 (een rood beeldvlak met gemonteerde spiegelstructuur) naast *Zonder titel* uit 1999, dat is opgebouwd uit geschilderde glasfragmenten. Bij dit laatste werk vallen de kindermotieven en de arbeid op, maar treffend is vooral de belichaming van de laatmoderne fragmentatie in zowel de beeldopbouw, de gebruikte materialen als het narratieve verloop.

5 Narcisse Tordoir in gesprek met Michel Dewilde, Antwerpen, juli 2018.

6 Lieven Van den Abeele, *Fragmenten van de Belgische Kunst in de jaren 80*, in: OKV, Tielt, 1990, sept-nov, nr. 3, p. 89.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 35 18/12/18 15:34

‘The Pink Spy’: hedendaagse rococo

Tordoirs engagement en artistieke bravoure bereiken een hoogtepunt in zijn recentste werken, zoals bijvoorbeeld te bewonderen in de enigmatische expositie *The Pink Spy* in het M HKA (2013) of dit jaar in de zinderende picturale fries *Fake Barok* in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. In wezen actualiseert hij de traditie van de grote historieschilderkunst: hij verhaalt op zijn eigenzinnige manier de grote thema’s van deze eeuw, zoals de vluchtelingencrisis, oorlog, exploitatie of ecologische catastrofes. Opvallend bij deze werken is opnieuw de materiaalkeuze: in dit geval pastel. Tordoir koos dit broze, kwetsbare en poederig materiaal, een medium dat niet voor de hand ligt, vooral niet voor werken op groot formaat. Het werken met pastel kende een eerste hoogtepunt in de rococo, zoals onder meer te zien in de portretten van de Italiaanse Rosalba Carriera en natuurlijk bij Gianbattista Tiepolo, waarmee Tordoir meer dan één relatie onderhoudt. Net als de meester van de rococo verwijst Tordoir in zijn werken naar de ‘geledigde allegorie’: zijn werken worden bevolkt door een veelheid aan voorwerpen en onderwerpen, maar deze wijzen vooral naar het einde van de illusies en het gemis aan grote verhalen.

Op technisch vlak vallen Tordoirs fenomenale werken op door hun gladde, bijna fotografische factuur, de dynamische diagonale en vaak centrifugale composities en de kolkende setting waarin de kwetsbare menselijke figuren ietwat verloren rondwaren. In Cc Strombeek vinden we daarvan een ultiem voorbeeld met het werk *The Pink Spy* (2013): langs een wirwar van elkaar kruisende diagonalen verspreidt Tordoir zijn voorwerpen. Een paar herenschoenen (van de kunstenaar?) bengelen bijna in het luchtledige over een decor van stukgeslagen bakstenen, houtafval en een kitscherige vaas. Het zijn decorstukken, onderdelen van het grotere werk *The Pink Spy*, een pars pro toto voor het grotere verhaal, een deelobject als metafoor voor de stukgeslagen illusies van de late moderniteit en voor Tordoirs eigen positie?[7] Tordoir zet zijn zoektocht verder naar woorden, betekenis en beeldvorming, verhaalt over onze ontreddering met zijn picturaal verzet.

Fendry Ekel en The Pink Spy

De werken van Fendry Ekel omgorden Tordoirs diagonale wand. Eigen aan zijn methodologie bedacht Tordoir een maquette waarmee hij zijn selectie voor Strombeek onderzocht en accrocheerde vervolgens Ekels werken op de omringende muren. In wezen vertrok hij eerst vanuit zijn eigen werk: een vooral algemeen discours over vorm en inhoud binnen het plastische met links naar het politieke. Hij breidt dit uit met de specifieke, persoonlijke en identitaire benadering van Fendry Ekel. Hier schuilt ook het grootste onderscheid op inhoudelijk vlak tussen beide kunstenaars. Tordoir handelt als de verborgen Pink (witte?) Spy, wiens identiteit nauwelijks aan de orde is. Hij bezet een vooral westerse modernistische (mannelijke?) positie: we ervaren zijn onderzoek als de acties van een versplinterd onderzoekend subject, verborgen onder het beeldvlak. Ekels werk daarentegen belichaamt de persoonlijke zoektocht en het aftasten van meervoudige posities binnen een transnationale horizon. Daarbinnen stelt hij aspecten aan de orde als de (westerse) koloniale bezetting en de reactie hierop – met name vormen van nationalisme en moderniteit – die hij afwisselt met de thema’s migratie, de zoektocht om ergens bij te horen in een land van aankomst en het formuleren van culturele identiteit en verzet. In de voetsporen van de antikapitalistische Occupybeweging of de Indignados (gebaseerd op Hessels boek) en andere vormen van vreedzaam protest stelt zich opnieuw de vraag naar het actieve burgerschap en de ondertussen bijna traditioneel bijbehorende vraag over de rol binnen dit proces van de moderne/actuele kunst en haar beoefenaars. De tentoonstelling Tordoir-Ekel in Cc Strombeek brengt een gelaagde respons en schetst een rijk picturaal landschap waarin plaats is voor zowel een persoonlijk, biografisch als algemeen discours over burgerlijk verzet, met ruime aandacht voor vormelijk experiment.

7 Linda Nochlin, *The Body in Pieces*, Londen, Thames and Hudson, 1994, p. 9-11.

DE VALSE BAROK VAN NARCISSE TORDOIR

FRANK REIJNDERS

Tiepolo

Narcisse Tordoir kan gezien worden als de Belgische barokkunstenaar van nu, sinds hij in het voorjaar van 2014 vijf grote pastels exposeerde in het M HKA te Antwerpen onder de titel *The Pink Spy*. Hierin was een opmerkelijke rol toebedeeld aan zijn achttiende-eeuwse Venetiaanse collega Giambattista Tiepolo. Het roze in de titel verwijst naar de warme en sensuele kleur waarmee Tiepolo eertijds toverde en zijn opdrachtgevers wist te paaien, maar ook naar *Het roze van Tiepolo* van Roberto Calasso. In dit boek uit 2006 vestigt de Italiaanse auteur de aandacht op de duistere en ketterse kant in het werk van Tiepolo, die met name is terug te vinden in diens *Capricci* (1740-43) en *Scherzi di Fantasia* (1743-50). De kleurige pastels van Tordoir zijn rechtstreeks betrokken op deze kleine zwart-wit etsen van Tiepolo. Ze werden tegelijkertijd getoond, maar wel in een aparte ruimte van het museum.

In zijn fotografische met pastel overtekende tableaux vivants transformeert Tordoir de scènes van zijn voorganger. Bij Tiepolo dwalen esoterische oosterlingen met baarden, mannelijke en vrouwelijke saters, uilen, honden, slangen en skeletten rond tussen de resten van oude mythische werelden (Griekse, Egyptische, Indische), waarvan alleen de overwoekerde ruïnes nog tastbare getuigen zijn. De etsen circuleerden in kleine kring en werden tijdens zijn leven niet gepubliceerd. Bij Tordoir dolen desolate figuren – ook kinderen dienden als model – tussen het puin en de rommel van een ontregelde wereld. In theatrale poses bewegen ze naakt of schaars gekleed door een decor, waarin we bepaalde elementen uit de etsen in een reëel herkenbare gedaante zien terugkeren: bomen, verdorde planten, urnen, schedels. En ook de Dood. Bij Tiepolo zien we de Dood als een elegant gekleed skelet, bij Tordoir verschijnt de Dood als een man in het katoenen harnas van zijn geraamte. De figuren worden belaagd door de kleuren van het pastel. Maar ook door krassen en vlekken die afkomstig zijn van restanten tijdens het bewerken en assembleren. De pastel schilderijen hebben daardoor een heerlijk smoezelige en ranzige kwaliteit. Zoals Tiepolo de wereld van het ancien régime zag afbrokkelen, zo verwijst Tordoir naar onze wereld in verval. Vooral Tiepolo’s allegorische verbeelding lijkt een impuls te hebben gegeven. Bij zowel Tordoir als bij Tiepolo verschijnen de dingen en de personages uit hun verband gerukt. Ze bieden geen samenhangend verhaal, maar staan onverzoenbaar naast elkaar. Precies daardoor verleiden ze de toeschouwer tot het zoeken naar een zinvolle samenhang – die er niet meer is of helemaal nooit heeft bestaan.

Deze ingezette barokke wending vindt haar voortzetting in een nieuw werk, dat eind 2016 werd voltooid en thans het imposante forum van de Koninklijke Musea in Brussel domineert. Een monumentaal schilderij, waaraan Tordoir de titel *Fake Barok* heeft gegeven. Drie drieluiken zijn aan elkaar geschakeld, elk gewijd aan een actueel thema.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 36 18/12/18 15:34

Wanneer we ons van links naar rechts bewegen worden we in het eerste drieluik geconfronteerd met bootvluchtelingen en asielzoekers. Het tweede drieluik is gewijd aan de verschrikkingen van de oorlog. In het derde drieluik zien we een overstroomd landschap in de gloed van de avondzon, een springende vrouw en een springende man, beiden meer dan levensgroot. De sfeer lijkt wat luchtiger dan bij de vorige luiken, maar dat is schijn. Het landschap zindert van zijn opwarming en die prachtige abstracte kleurpatronen achter en naast de figuren blijken hun herkomst te hebben in vlekken van gelekte olie. Deze derde triptiek behelst de teloorgang van de planeet aarde door toedoen van onze nalatigheid. Er is sprake van een veelluik met een lengte van maar liefst 28 meter, dat in zijn opeenvolgende sequentie van negen afzonderlijke beelden de drieluiken als zodanig laat verdwijnen. Uiteindelijk gaat het om één schilderij zonder centrum, dat door zijn hoogte van slechts 3,40 meter de ongebruikelijke vorm van een fries heeft aangenomen.

Tordoir vertrouwt me toe dat de titel is ingegeven door mijn boek *Metamorfose van de barok* (1990). Ik ben natuurlijk vereerd. Maar ik ben ook verrast en vooral nieuwsgierig naar wat mijn woorden teweeggebracht zouden kunnen hebben bij Tordoirs exclusief visuele praktijk. Het eerste hoofdstuk biedt in ieder geval de sleutel tot de titel van het werk: *De kunst is waar, de barok is vals*. In dit hoofdstuk zet ik uiteen hoe aan het einde van de achttiende eeuw ons moderne concept van 'de kunst' in het spel wordt gebracht, maar ook dat dit alleen mogelijk is wanneer tegelijkertijd haar tegenspeler wordt verzonnen. Hiertoe wordt de term 'barok' gemunt. Wat hieronder verstaan dient te worden, blijft aanvankelijk duister. Inzet is 'de ware kunst'. De kunst is van begin af aan een verlangen naar de kunst. Een traject dat afgelegd moet worden, een taakstelling voor de langere termijn. Eens zal 'de ware kunst' gevonden worden, een illusie die tot en met het optreden van de avant-gardes als dwingende impuls bleef bestaan.

Aanvankelijk, in de achttiende eeuw, staat de kunst voor het goede; haar wezen is de schoonheid. Ze is gepreoccupeerd met de oorsprong en de zuiverheid van het bestaan.
De barok, dat is het kwaad, het monstrueuze, het lelijke, het bedrog. De barok, dat is het valse. Ze is bizar, hybride, duister en onvolmaakt. De barok is allegorisch, retorisch en kitscherig. Ze is gepreoccupeerd met het verval en de dood. Een container vol negatieve kwalificaties, die natuurlijk niet allemaal tegelijkertijd van toepassing zijn. Ook het vermeende verval dat Tiepolo in de schilderkunst teweegbracht, komt in mijn boek ter sprake. In zijn plafondfresco's zou Tiepolo alles ondergeschikt hebben gemaakt aan een arrangement dat nooit dieper reikt dan de oppervlakte, dat alles samenbindt tot een ornamentaal decor. De optisch-illusoire effecten, het sensuele coloriet en de frivole thematiek die zijn fresco's hun grandioze uitstraling gaven, brachten hem in conflict met de opgestane wachters van 'de ware kunst'. Wanneer hij in 1762 door Karel III (koning van Spanje) wordt ontboden naar Madrid om een reusachtig plafondfresco aan te brengen in de troonzaal van het nieuwe Koninklijke Paleis met als thema de *Apotheose van Spanje*, onderneemt de beroemde oude meester met zijn assistenten de lange reis naar de Spaanse hoofdstad. Tiepolo vervult zijn opdracht naar volle tevredenheid, maar in feite zijn de koning en zijn hofhouding eigenlijk al bekeerd tot 'de ware stijl'. Een jaar eerder, in 1761, is de jonge Duitse schilder Anton Raphaël Mengs aangesteld om een aantal zalen in het paleis te decoreren. Zijn goede intenties en zuivere 'Griekse' stijl vallen veel meer in de smaak. Dit leidt in 1767 tot het ontslag van Tiepolo. Waarom? Evenals het geval was bij dat grandioze plafondfresco dat hij aanbracht in het trappenhuis van de Residenz in Würzburg en dat in Madrid tot voorbeeld diende, waren het vooral de heterogene fragmenten, die zich langs de randen boven de kroonlijst bevinden, die verontrustten. Een dode krokodil, een panterkat met een haast menselijke uitdrukking, een gezicht dat lijkt aangetast door een ongeneeslijke ziekte, extatisch uitgedoste indianen, een verminkt lichaam, masten van boten die alle kanten opwijzen. Wat was de zin van deze overdaad aan visuele tekens? Geheel in de geest van de allegorie suggereert Tiepolo dat elk fragment een betekenis heeft, maar door zijn extreme aandacht voor details onderwerpt hij dit principe aan een perverse omkering. De overkoepelende betekenis raakt bedolven, wat rest is de concrete zichtbaarheid van de fragmenten die zich, nu verzelfstandigd, aaneen beginnen te schakelen, en daarmee onvoorziene metamorfoses uitlokken. Het exces van de allegorie. Spoedig werd een middel uitgevonden om dit verlies aan betekenis en samenhang een halt toe te roepen en de orde van de zin te herstellen: het symbool. De barokke allegorie is uitdrukking van een wereld in verval, ze staart melancholisch naar de brokstukken, terwijl het moderne symbool deze als grondstof gebruikt om er opnieuw leven van te maken. Pas met de introductie van het symbool kan het domein van de kunst ontsloten worden, want pas nu kan men zich in betrekking stellen tot het onbekende. In deze wereld is voor Tiepolo geen plaats, zijn werk raakt dan ook snel in de vergetelheid.

Goya

In *Fake Barok* is Francisco Goya de kunstenaar aan wie wordt gerefereerd. Het middelste drieluik heeft *El tres de mayo de 1808 en Madrid* uit 1814 als uitgangspunt. Dit iconische schilderij laat de executie zien van weerloze Spaanse burgers nadat deze in opstand zijn gekomen tegen de troepen van Napoleon. Toch is het schilderij zelf nauwelijks herkenbaar. De epische breedte bij Goya is omgezet naar een staccatoritme van een groot aantal tegen elkaar botsende beeldscherven. Er is een compleet nieuw en complex oorlogsbeeld ontstaan, waarin bijvoorbeeld ook fragmenten zijn gemonteerd van een bomontploffing ergens in het Midden Oosten. De liggende man in het geel die een sterk verticaal accent geeft aan het beeld bij Tordoir menen we bij Goya gezien te hebben. Maar dat is schijn. Wanneer we inzoomen op het beeld ontwaren we in een smalle scherf Tordoir zelf tussen de bajonetten. In een andere scherf ontdekken we de camera waarmee de kunstenaar zich te midden van de fusillade beweegt. Hij bevindt zich in het schilderij van Goya, op de plek des onheils, als ooggetuige. Tordoirs middenluik is niet direct gebaseerd op Goya's schilderij, maar op een tableau vivant ervan dat de kunstenaar fotografeerde in het wassenbeeldenmuseum in Madrid. Deze omweg biedt Tordoir de mogelijkheid om Goya's voorstelling een plek te geven te midden van onze realiteit.

Voor Tordoir is Goya niet zozeer de moderne kunstenaar van het revolutie tijdperk, maar net als in mijn boek een barokke kunstenaar. Als scherp observator van de gruwelijkheden van zijn tijd onderschreef hij weliswaar de idealen van de Verlichting, maar in zijn *Caprichos* ontwaakt nergens de rede uit de duisternis van de waanzin. Wat buiten de rede wordt gesloten als haar bedreiging, blijkt een even coherente en geloofwaardige wereld te kunnen vormen als die welke de Verlichtingsfilosofen nastreven. Zijn monsters zijn geen fabeldieren, maar dragen het masker van mensen begiftigd met rede. Geconfronteerd met het conflict tussen Tiepolo en Mengs aan het Spaanse hof, kiest Goya duidelijk voor de Italiaan, voor aansluiting bij een traditie waarmee op dat moment gebroken wordt. De scènes op de tapijtontwerpen, die hij vanaf 1775 vervaardigt voor de Koninklijke Manufactuur doen denken aan de levendige taferelen die zich afspelen aan de randen van Tiepolo's grote fresco's; ook de heldere kleuren en de krachtige verfstreken zijn Venetiaans. Zelfs de *Caprichos* sluiten wat genre betreft aan bij de *Capricci*, al maakt de lichtvoetigheid plaats voor een agressieve humor, een cynische spot. Goya's werk onttrekt zich aan de traditie waarbij het aansluiting zoekt; door verwringing, bespotting of pervertering ervan. Door overdrijving ook: wat lelijk is, wordt bij Goya afzichtelijk

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 37 18/12/18 15:34

en bestiaal. Goya toont de wereld in al zijn wreedheid en vindt hiervoor een manier van schilderen die daarmee in overeenstemming is: in zijn verfbehandeling buit hij de wrede onverschilligheid van de materie uit. Wie de 'ware kunst' een warm hart toedraagt moet zich wel van hem afkeren. In het werk van Goya voltrekt zich voor het eerst een metamorfose van de barok.

Rubens

Tordoir is een uitgesproken geëngageerde kunstenaar, maar niet met een politieke boodschap. Hij voegt zich wat dat betreft bewust in een schilderkunstige traditie waarvan Goya de peetvader genoemd kan worden. Maar hij beseft dat een kunstenaar als Goya met zijn beelden toen een veel grotere impact had dan hij als schilder nu kan claimen. De rol van de schilder die tracht het actuele gebeuren in beeld te brengen, is inmiddels overgenomen door de nieuwsfotograaf en de maker van documentaire films. Maar Tordoir vindt het verdacht wanneer musea het engagement omarmen zodra de wereld in brand staat. Op dit moment lijkt politieke kunst bijkans een hype te zijn. Behalve een wrange smaak levert dat bovendien een vreemde paradox op. Wanneer je vandaag de dag je verontwaardiging over de wereld wilt tonen in een kunstwerk en dus bent aangewezen op het gebruik van *artistieke* ingrepen die reflectie op het wereldgebeuren mogelijk maken, dan is het museum per definitie een problematische context. Tordoir wilde dan ook heel lang niets met het museum te maken hebben en begon zijn loopbaan als kunstenaar met directe acties en performances. Maar nu komt hij toch met een buitenproportioneel museaal kunstwerk dat als zodanig alle aandacht naar zich toetrekt. Precies daardoor fixeert hij de blik van de toeschouwer op onze ontwrichte wereld. De beelden van asielzoekers en bootvluchtelingen op het linkse drieluik werden in eerste instantie geplukt van het internet. Iedereen kent ze. Maar zelfs in deze eerste fase achter de computer speurt de kunstenaar naar houdingen en gebaren die hij kent uit de rijke beeldbronnen die de traditie van de schilderkunst hem biedt. Deze hebben daarin vaak een religieuze connotatie. Dat geldt overigens ook voor het gebruik van de triptiek als vorm. Een goed voorbeeld is de man met het kind in zijn armen, een voorstelling die direct refereert aan het beeld van 'de pietá'. Tordoir heeft hiervoor een model laten poseren dat niet bepaald de trekken vertoont van een gehavende vluchteling. Het contrast met de foto die als uitgangspunt werd genomen is schrijnend. Ook bij de voorstelling van 'de voetwassing' gaat het om een ritueel gebaar van gastvrijheid dat we kennen uit de christelijke iconografie. Een andere goede illustratie van Tordoirs werkwijze levert de in vijf fragmenten opgeknipte foto van de motorboot waarmee vluchtelingen werden gered. Het fragment met het dode kind dat uit zee werd opgevist, werkt hier aangrijpend als een geïsoleerd detail. Het zijn ingrepen die de impact van het beeld moeten intensiveren. In contrast met de gestroomlijnde en voor de hand liggende werkelijkheden die de fotografische beelden ons voorschotelen, zoekt Tordoir juist complexiteit, lichamelijkheid en een verschijningsvorm die een appel doet op ons gevoel voor esthetiek. De tragische dimensie van de beelden is gevangen in de subtiele gradaties van het pastel, een uiterst kwetsbaar materiaal. Deze tooi zorgt ervoor dat de meest dramatische werkelijkheid op afstand blijft. De zichtbare wereld blijft voor hem aldus een schilderij. Maar een goed schilderij moet wel sterke beelden tevoorschijn laten komen, de werkelijke wereld vangen als in een spiegel. Het krachtigste wapen van de schilderkunst blijft haar vermogen tot illusie. Toen Leone Battista Alberti in 1435 in zijn *Della Pittura* Narcissus aanwees als haar uitvinder voorspelde hij ongetwijfeld ook Tordoir: 'wat is de schilderkunst anders dan de omhelzing van het oppervlak van de vijver door middel van de kunst?'

Fake Barok is een autonoom schilderij met een onhandelbaar formaat, een bizar object. In de classicistische forumruimte van het Brusselse museum gaat het de uitdagende confrontatie aan met al die schilderijen die zich elders in het museum bevinden. Voor Tordoir is de context voor zijn werk van het grootste belang. Terwijl hij indertijd als curator van zijn eigen tentoonstelling *The Pink Spy* collega-kunstenaars met hun werk bij zijn tentoonstelling betrok, is hij hier in Brussel zelf tussen de oude meesters uitgenodigd als mede-exposant. De barokkunstenaar van nu kruist de degens met de barokkunstenaars van toen. Uiteraard met Peter Paul Rubens, maar dat had beter kunnen gebeuren in de kathedraal van Antwerpen ten overstaan van diens triptieken aldaar, met de *Kruisoprichting* (1610) in de linkerdwarsbeuk en de *Kruisafname* (1612) in de rechterdwarsbeuk. Dat was ook de oorspronkelijke bedoeling, maar de kerkfabriek lag dwars. Het zou te vol worden met zoveel triptieken in dezelfde ruimte. Te barok. De tijd dat Tordoir in 'punk outfit' het Rubenshuis bezette, zoals gebeurde in 1979, uit protest tegen de geldverkwisting en het negeren van eigentijdse kunstenaars in het Rubensjaar, behoort inmiddels tot een ver verleden. Rubens was overigens volgens de Duitse romanticus Philipp Otto Runge de meest verschrikkelijke barbaar die de kunst ooit had gekend. Begrijpelijk voor iemand die rond 1800 mede verantwoordelijk was voor het installeren van de kunst in absolute zin, als waarheidsopenbaring. Ook Rubens werd in de moderne tijd in de ban gedaan, maar inmiddels is hij bijgezet in het pantheon van de grote meesters. Aan het einde van de negentiende eeuw zien we bij een aantal kunsthistorici een grootscheepse herwaardering voor het barokke, dus ook voor kunstenaars als Rubens en Tiepolo. Sindsdien kennen wij de barok als een stijl met specifieke kenmerken en een eigen identiteit: een achteraf herkenbare expressie van een mentaliteit gedurende een bepaalde periode, zo ongeveer tussen 1580 en 1750. Maar deze acceptatie en positieve waardering heeft ook een neutraliserende werking gehad. De barok verloor haar potentiële kracht om schade aan te richten binnen het domein van de esthetiek. Met de stijl van de barok heeft de barok van Tordoir weinig van doen. Ook niet met die van Rubens. In Tordoirs werk gaat het om de barbarij van onze wereld. Deze wordt nergens esthetisch toegedekt, eerder wordt ze verhevigd in een afschrikwekkende, maar subtiele schoonheid. Tordoir houdt vast aan de initiële kracht van de barok. Getooid met het masker van de barok bespiedt hij de kunst en volgt haar bewegingen, als een bontgekleurde spion. Want wanneer de kunst van gedaante verandert, beweegt de barok mee. Sinds het einde van de achttiende eeuw is ze de schaduw waarvan de kunst zich niet kan ontdoen. Telkens opnieuw daagt het barokke uit tot het doen van een tegenzet.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 38 18/12/18 15:34

ASTRID HONOLD (b. 1968) is a German art historian focusing on artistic practice and the application of photography in painting. She is the founder of Black Cat Publishing. In her PhD dissertation *Knight Moves to Remis*, for which she was awarded the State of Berlin's Elsa Neumann scholarship, she investigates the structural influence of chess theory and practice on the organization of Marcel Duchamp's oeuvre. In 2016 two research articles on the topic were published in France and the UK. Honold curates exhibitions for galleries and museums internationally.

ASTRID HONOLD (1968) is een Duitse kunsthistorica die focust op de artistieke praktijk en de toepassing van fotografie in schilderkunst. Ze is tevens de oprichtster van Black Cat Publishing. Ze behaalde haar doctoraat met het proefschrift *Knight Moves to Remis*, waarvoor ze het Elsa-Neumann-Stipendium des Landes Berlin ontving. In dat proefschrift onderzoekt ze de structurele invloed van de theorie en praktijk van het schaken op de organisatie van het oeuvre van Marcel Duchamp. In 2016 publiceerde ze tevens twee artikels over dit onderwerp in Frankrijk en Groot-Brittannië. Als curator organiseerde Honold op diverse plaatsen in de wereld tentoonstellingen voor musea en kunstgalerieën.

FRANK REIJNDERS (b. 1945) worked at the history of art department at the University of Amsterdam till 2010. In 1984 he obtained his PhD with a much-discussed dissertation entitled *Kunst – geschiedenis, verschijnen en verdwijnen* [*Art – History, Appearance and Disappearance*]. In 1991 he published *Metamorfose van de barok* [*Metamorphosis of the Baroque*], in 2000 *Della pittura: de schilderkunst en andere media* [*Della Pittura: On Painting and Other Media*], and in 2013 *Meesterwerken meesterzetten* [*Masterpieces Masterstrokes*] (translated in English in 2015). He also wrote articles on art theory for *De Witte Raaf*, *De Gids* and *Jong Holland*, and he published on contemporary artists such as Jan Fabre, Michel Majerus, Klaas Kloosterboer, David Reed and Narcisse Tordoir.

FRANK REIJNDERS (1945) was als kunsthistoricus tot 2010 verbonden aan de Universiteit van Amsterdam. In 1984 promoveerde hij op het geruchtmakende *Kunst – geschiedenis, verschijnen en verdwijnen*. Hij publiceerde in 1991 *Metamorfose van de barok*, in 2000 *Della pittura: de schilderkunst en andere media*, en in 2013 *Meesterwerken meesterzetten*. De laatste publicatie verscheen ook in Engelse vertaling in 2015. Voorts schreef hij theoretische artikelen voor *De Witte Raaf*, *De Gids* en *Jong Holland* en publiceerde hij over hedendaagse kunstenaars, waaronder Jan Fabre, Michel Majerus, Klaas Kloosterboer, David Reed en Narcisse Tordoir.

MICHEL DEWILDE (b. 1963) is curator and art historian. He organized more than 200 exhibitions and worked as a curator and assistant director at the Museum of Fine Arts and the S.M.A.K. in Ghent, Gynaika Antwerp, the Cultural Centre and Municipal Museums in Bruges, and he organized freelance projects at home and abroad. He is currently curator of the Triennale for Contemporary Art and Architecture in Bruges (2015 and 2018) and he also works as a freelance curator for BOZAR amongst others. He specializes in art from Asia, with a focus on the MENASA region.

MICHEL DEWILDE (1963) is curator en kunsthistoricus. Hij organiseerde meer dan 200 tentoonstellingen en bekleedde vaste betrekkingen als curator en adjunct-conservator in het MSK en S.M.A.K. Gent, Gynaika Antwerpen, Cultuurcentrum Brugge en Stedelijke Musea Brugge en hij zette freelanceprojecten op in binnen- en buitenland. Momenteel is hij curator en programmator hedendaagse kunst bij Musea en Cultuurcentrum Brugge en daarnaast werkt hij als freelancecurator voor o.a. BOZAR. Hij specialiseert zich in kunst uit Azië, met de nadruk op de MENASA regio.

MICHEL DRAGUET is General Director of the Royal Museums ofFine Arts of Belgium.

MICHEL DRAGUET is Algemeen Directeur van de Koninklijke Musea van Schone Kunsten van België.

00_NARCISSE_G8_ROUGH_LeJW_G2.indd 39 18/12/18 15:34

This book is published on the occasion of the exhibitions *Narcisse Tordoir & Fendry Ekel* (12 January – 7 March, 2018) at Cultural Centre Strombeek, Grimbergen, Belgium, and *Narcisse Tordoir: Fake Barok* (16 January – 11 February, 2018) at the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels.

Deze publicatie verschijnt ter gelegenheid van de tentoonstellingen *Narcisse Tordoir & Fendry Ekel* (12 januari – 7 maart 2018) in Cultuurcentrum Strombeek, Grimbergen en *Narcisse Tordoir: Fake Barok* (16 januari – 11 februari 2018) in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Curators / Curatoren
Luk Lambrecht, Lieze Eneman
Authors / Auteurs
Michel Dewilde, Michel Draguet, Astrid Honold
Frank Reijnders
Translation / Vertaling
Dirk Verbiest (ex. pp. 6-13; 28-34: Astrid Honold)
Graphic design / Vormgeving
Luc Derycke, Jeroen Wille, Viktor Van den Braembussche, Studio Luc Derycke with/met Narcisse Tordoir
Photography / Fotografie
Dirk Pauwels, pp. 2-3, 11, 12, 13, 14, 18-19, 24, 26
Roland Stoops, pp. 4, 24
Koen de Waal, pp. 7, 10, 13, 27
Final editing / Eindredactie
Dirk Verbiest, Lieze Eneman
Printing / Druk
Cassochrome, Waregem

Publisher / Uitgegeven door
MER.books, imprint van/of Borgerhoff & Lamberigts
Gent, België / Ghent, Belgium
www.borgerhoff-lamberigts.be
www.merbooks.be

ISBN 978-90-8931-969-2
D2019/11.089/19
NUR 640

© the authors / de auteurs
All artwork © the artists / de kunstenaars
© 2019 Borgerhoff & Lamberigts nv/MER. / voor deze uitgave
Museumcultuur Strombeek/Gent

Public and private lenders / Bruikleengevers
Wilfried Cooreman & Yannicke De Smedt, Herwig Declerck, Museum Het Valkhof Nijmegen, Ron Lang Art Amsterdam, Honold Fine Art, Walter Van Beirendonck.

With thanks to / Met dank aan
De kunstenaars, Michel Draguet, Sophie Van Vliet, Isabelle Van Hoonacker, Isabelle Bastaits, Pierre-Yves Desaive, Franziska Vandepitte, Thu Mai, Philippe Van Cauteren & Team S.M.A.K., Hendrik Vandeweghe, Els Odijk, Sander Bortier, Astrid Honold, Christine Denamur, Yvon Tordoir, Bruna Hautman, Tom Gaublomme, Yves Tordoir, Walter Van Beirendonck, Wilfried Cooreman & Yannicke De Smedt, Herwig Declerck, Lief Meeus, Dr. Michael Rauner, Erasmus Huis Jakarta, Rina Tjokorde, Dirk Laucke, Studio Laucke Siebein, Amsterdam/Berlin, Marco Cassani, Zain Khan, Ron en Sara Lang, Lang Art Amsterdam, Ron Smit, LM Publishers, OFCA International, Yogyakarta, PartNER, Yogyakarta.

Team / Medewerkers
Museumcultuur Strombeek/Gent
Luk Lambrecht
curator
Lieze Eneman
curator
zakelijke coördinatie
Ursula Wijnants
assistent zakelijke leiding
Wim Meert
sponsoring
Tom Buggenhout
productieleiding & technische coördinatie
Sanne Stassijns & Anita Wellemans
communicatie
Gerda Debuck
educatie
Christine Denamur
stagiair

Team / Medewerkers Cultuurcentrum Strombeek
Griet Bruneel, Tom Buggenhout, Rita Coomans, Kristel Cuyckens, Jelle Dhondt, Michel De Smet, Hendrik Dehandschutter, Rowan Dekens, Mia Deturck, Lieze Eneman, Jonas Franquet, Nick Isella, Filip Lahor, Luk Lambrecht, Kris Leemans, Quentin Maes, Wim Meert, Yves Riemaecker, Alain Smeyers, Peter Soli, Jo Sollie, Nick Sollie, Koen Stassijns, Sanne Stassijns, Evi Van Humbeeck, Mark Van Praet, Sophie Van Weert, Nadine Verbelen, Koen Vonckx, Anita Wellemans, Ursula Wijnants

Team / Medewerkers S.M.A.K.
Peter Aerts, Frances Berry, Tanja Boon, Patricia Bracke, Charlotte Bouteligier, Dominique Cahay, Alexandr Caradjov, Anne De Buck, Tashina De Ketele, Filip De Poortere, Tineke De Rijck, Wouter De Vleesschouwer, Linda De Waele, Eva Dierckx, Anna Drijbooms, Annie Expeels, Bries Geerts, Martin Germann, Leen Goossens, Valerie Goossens, Rebecca Heremans, Bjorn Heyzak, Ann Hoste, Carine Hoste, Claudia Kramer, Carine Lafaut, Rohi lLal, Vivienne Lemaitre, Christine Maes, Jano Marek, Sabine Mistiaen, Eva Monsaert, Dirk Muylaert, Brice Muylle, Christoph Neerman, Iris Paschalidis, Hilde Phlips, Lien Roelandt, Doris Rogiers, Catherine Ruyffelaere, Maxim Ryckaerts, Aicha Snoussi, Jeroen Staes, Benoit Strubbe, Gilbert Thiery, Lander Thys, Joren Van Acker, Marie Louise Van Baeveghem, Veronique Van Bever, Philippe Van Cauteren, Filip Van de Velde, Griet Van de Velde, Christa Van Den Berghe, Hidde Van Schie, Ronny Vande Gehuchte, Ronny Vandenbroeck, Stephanie Vandenecker, Annemieke Vander Borght, Werner Vander Schueren, Evy Vanparys, Annelies Vantyghem, Eline Verbauwhede, Thibaut Verhoeven, Bea Verougstraete, Christian Volleman

Museumcultuur Strombeek/Gent
Since January 2013 the Cultural Centre Strombeek works together with the S.M.A.K. in Ghent on a structural basis. Museumcultuur Strombeek/Ghent is a unique interregional joint venture that aims to bring a vast audience in contact with the recent history of art, on the basis of the rich collection of the SM.A.K. Museumcultuur Strombeek/ Ghent is a concept of the Cultural Centre Strombeek. The development and organization of the project take place in close cooperation with the S.M.A.K. Ghent.

Sinds januari 2013 werkt Cultuurcentrum Strombeek structureel samen met S.M.A.K., het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst in Gent onder de noemer Museumcultuur Strombeek/Gent. Museumcultuur Strombeek/Gent is een unieke interregionale samenwerking met als doel een ruim publiek in contact te brengen met de recente kunstgeschiedenis op basis van de rijke collectie van S.M.A.K. Museumcultuur Strombeek/Gent is een concept van Cultuurcentrum Strombeek. De uitwerking en organisatie vinden plaats in samenwerking met S.M.A.K. Gent.

Supported by / Met de steun van

Partners