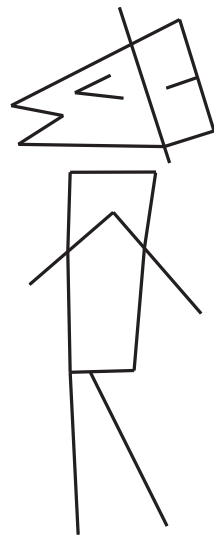


WALTER SWENNEN



*So FAR So GOOD*



## KUNSTENAARSGESCHRIFTEN

Dit gedeelte bevat een selectie van de gepubliceerde teksten van Walter Swennen; een complete lijst van zijn geschriften is opgenomen in de literatuurlijst van de catalogus. De volgorde is chronologisch en de selectie is representatief voor de periodes waarin hij gedichten en politiek gemotiveerde manifesten schreef (midden tot eind 1960), of bijdragen leverde aan tentoonstellingscatalogi, via dewelke hij reflecteerde over de schilderkunst en de rol die hij als kunstenaar speelde (1985-1988). Dit laatste deed Swennen doorgaans onder de pseudoniem Eva Grabbe, verwijzend naar Christian Dietrich Grabbe, een Duitse dramaturg uit het begin van de 19<sup>e</sup> eeuw.

De teksten werden oorspronkelijk geschreven in het Frans. De Nederlandse vertalingen, verzorgd door Steven Tallon, gaan gepaard met de vermelding [Vert. S. T.] Herziene vertalingen worden aangeduid als [Vert. herz.]

De redacteurs besloten om twee teksten niet te laten vertalen, ter erkenning van de bijzonder associatieve woordkeuze en het subtiele talenspel: het gedicht “Ballade Pop”, gepubliceerd in 1965 in het literaire tijdschrift *Phantomas*, en een selectie uit *Roman. 1866-1980*. Beide werden getranscribeerd zonder bijkomende aanpassingen.

De hier gereproduceerde handgeschreven notities verschenen eerder in *Met zo'n sijet zou ik me maar niet inlaten*, Brugge, J. P. De Paep Éditions, 2007; en *I Am Afraid I Told a Lie*, Brussel, Gevaert Éditions, 2011.

\*  
\* \*

### HAPPENINGS

Als het belachelijke niet meer doodt, dan is dat misschien omdat de luciditeit aan terrein wint.

Er is hier sprake van een (her)nieuw(d)e taal, een nieuwe (a)techniek van de communicatie.

1) Er heerst verwarring te kwader trouw: ze identificeert het feest met de happening, ondanks het feit dat de taal dat tegensprekt. Aangezien de criteria van de happening slechts subjectief zijn, is de happening, in tegenstelling tot het feest dat bevrijdend wil zijn, uitlaat voor verboden impulsen — of tenminste doet alsof — blijft de happening dus exogeen, omgeving, conditionering, terugroeping tot een orde die altijd slechts de zijne is, alhoewel ze wilde associaties veroorzaakt, gedwongen projectie, ergernis. Hij aapt de voorzijde, het dagelijkse leven, na en versnelt ze; het dagelijkse leven, in versnelling, tijdens het anekdotische die haar mogelijk maakt, zich vervolgens openbarend in de helse keerzijde waar zij op steunt, waarbij het voordeel van de keerzijde op de voorzijde eruit bestaat dat ze, in tegenstelling tot wat op het eerste zicht lijkt, echter is. Op die manier wordt een perspectiefomkering mogelijk als gevolg van deze ergernis, een negatie van de vrije tijd in het feest, de wording van de subjectiviteit als enige regel.

2) Er is de strontvervelende vraag (voor degenen die ze stellen) of

men, ja of nee, het onderwerp van de politieke aanvalshouding aansnijdt. (Lees of herlees in dit verband “Le déshonneur des poètes” van Péret.) De happening is een politieke zaak, geen manipulatie van ideeën of slogans. Er is een ander niveau — men zou kunnen zeggen, fundamenteel, het is beter te spreken van niveaus (niemand weet het) — de happening, dat niemendal van de natuur, of de verwachting, dus zenuwslappend, veronderstelt en veroorzaakt een openen van de ogen (als paradigma van de zintuigen) dat elders niet bestaat, wat het juist zo waardevol maakt, in een tijd van valse openers van (valse) ogen.

3) Magritte is de enige Belgische politieke kunstenaar.

4) Als ik spreek over de komst van een nieuwe sensibiliteit (alreeds aanwezig), zullen sommigen lachen, maar levend onder de lijken & de rotte dingen, hoe zouden ze zelf geen lijken zijn?

---

*Accuse* [Brussel, ca. 1968]. Eerste en enige nummer van het tijdschrift uitgegeven door Groupe Accuse, bestaande uit Brigitte Baptista, Umberto Beni, Francine Lichtert, Walter Swennen, en Jean Toche. Gereproduceerd in facsimile in Hans Theys (red.), *MO(u)VEMENTS. Kunstenaarsbewegingen in België van 1880 tot 2000*, Antwerpen, NICC – KMSK, 2000, p. 94. [Vert. S. T.]

\*  
\* \*

– Vraagt men je erover te spreken?

– O ja, dat vraagt men, men vraagt je zelfs erover te schrijven. Nu goed, de meeste dingen die je erover kunt lezen, werden natuurlijk niet geschreven, ze werden gedicteerd. Daarom schrijf ik gesprekken, dat komt waarschijnlijk voort uit mijn interesse voor conventies.

– Oké, laten we beginnen met een conventie: het zijn schilderijen.

– Ja, schilderijen. Een doek, of een paneel, soms al ingekaderd, ready-made, daarop verf, en een beeld. Het gebeurt niet altijd in die volgorde natuurlijk. Hoe dan ook, het is niet eenvoudig, omdat het schilderij ontstaat wegens een beeld dat er nog niet is en omdat het beeld, als het komt, in suspensie verkeert in de verf. Het is als een emulsie: het komt plots opzetten, maar het blijft niet samenhangen. Want het komt niet van dezelfde kant van het schilderij. Het beeld is niet oplosbaar in de verf.

...

– Maar die beelden, vaak triviaal of kinderachtig, je kunt er sarcasme in zien, nee?

– Er is geen enkele ironie, geen spot. Of ze keert zich tegen de persoon die zijn naam erop plaatst, en ze heeft niet meer met kunst te maken dan met alles wat ons doet leven. Ik weet dat sarcasme, of gewoon spot, voor

kunstenaars een manier is om met het instituut kunst tot een schikking te komen. Haar belachelijk maken—terwijl ze het al is. Maar de les van hun houding ontgaat hen: er is geen overdrachtelijkheid in de kunst.

Walter Swennen  
Augustus 1985

---

Fictief interview in *Art belge 85*, tent. cat., Charleroi, Fonds Robert Rousseau, 1985, z.p. Gepubliceerd in het Engels in *Young Talent: 6 Flemish Artists*, tent. cat., Brussel, Commissariat General for the International Cultural Cooperation of the Flemish Community in Belgium, 1986, z.p. [Vert. S. T.]

\*  
\* \*

Uit de schilderijen van WS van na 1984 blijkt achteraf de coherentie van wat er reeds was, evenals het irrelevante van wat sommigen er meenden in te hebben gezien. Als individu het woord richt tot zichzelf bedenkt een kunstenaar (heimelijk, in het beste geval) voor zichzelf de redenen waarom hij doet wat hij doet en evenzeer verbeeldt hij zich dat deze in het product tot uiting zullen komen. Hij heeft ongelijk en hij weet het, maar zonder zo'n uitvlucht kan hij niet en hierin heeft hij gelijk. Hij weet verder nog dat er misverstanden van komen, maar hijzelf is een misverstand. Na dan gesteld te hebben over welk misverstand men het eens behoort te zijn, moet hij aan de slag om er een ander in mekaar te knutselen.

“Wij kunstenaars zijn zo”, vertelt hij me, “we poseren, en het is echt”. Zo is hij schilder geworden, denkt hij: om te kunnen zeggen dat hij voordien schrijver was.

Erg knappe mensen hebben zich daardoor laten beetnemen. Tegen beter weten in, denken ze nog steeds dat een kunstenaar zich uitdrukt — zoals je ook steenpuisten uitdrukken kan. Maar misschien zal de maan altijd een bol kaas blijven.

Eva GRABBE  
Oktober 1985

---

*Made in Belgium*, tent. cat., Brussel, Vereniging der Galerijen voor Actuele Kunst van België VZWD, 1986, p. 32. [Vert. herz.]

\*  
\* \*

*De kunstenaar is wat overblijft in het atelier  
als de doeken weg zijn (W.S.)*

Hoewel hun domheid berucht is — maar de domheid is de werkelijkheid van de gedachte — is dat geen reden om niet te lezen wat

schilders schrijven. “Er is geen enkele ironie, geen spot. [...] Ik weet dat sarcasme, of gewoon spot, voor kunstenaars een manier is om met het instituut kunst tot een schikking te komen. Haar belachelijk maken — terwijl ze het al is.” Dat hij dit schreef voor de tekst die bewust voor een catalogus was bedoeld, veronderstelt dat hij ervan overtuigd was dat het moest geschreven worden. En dat het onthaal van zijn werk op een misverstand berustte, wat hem, veronderstelt ik, geruststelt en — dat weet ik — ook bedroeft. Dit roept klassieke vragen op: kunnen we de kunstenaar nog een andere intentie toeschrijven dan dat hij een doek wil maken?

Wat me weerhoudt, is het herroepen van de ironie en het verwijzen naar het komische. Ironie bedrijven, betekent gebruik maken van de regels van een toegelaten spel en veronderstelt het volgende: dat men gelooft dat men iemand is, dat men bedoelingen heeft die het waard zijn om begrepen te worden. Dat is wat komieken zo droevig maakt als ze niet werken. Kortom, W.S. heeft geen enkele zin voor het tragische. Hij verdraagt enkel de stomme film. Men vraagt zich af of hij wel tot drie heeft leren tellen. Het is pathetisch.

Eva GRABBE  
februari 1986

---

*Walter Swennen*, tent. cat., Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 1986, p. 3. [Vert. herz.]

\*  
\* \*

Bij het verheven gebaar van de twijfelzaaier voegt Walter Swennen dat van de katstuurder. De deontologie van de man die zijn kat stuurt is bijzonder. Hij moet rigoureuus gehoorzamen aan elke pose, aan regels die verschillen van de regels die de vorige slag beheersten. Waarbij de moeilijkheid ligt in het feit dat de katstuurder evengoed afwezig is in de slag. Deze strategie van misleiding brengt voor diegene die zich eraan wijdt een ascese met zich mee die vaak pijnlijk is en soms grappig: ertoe komen dat het schilderij klaar is zonder dat het voltooid is, dat het één is, zonder een geheel te worden. Een ascese die voor Walter Swennen beheerst wordt door het idee dat “er geen overdrachtelijkheid is in de kunst”. Kortom, deze kerel schildert tegen zijn stijl in.

Eva GRABBE  
September 1986

---

Uitnodigingskaart, Galerie L'A, Luik, 8-26 november 1986. [Vert. S. T.]

\*  
\* \*

### Zelfmoord des Zeemans

De zeeman  
hij hoort de stem der Loreley  
hij ziet op zijn horloge  
en springt het water in

*Suicide de marin*

*Le marin*  
*il entend la voix de la Loreley*  
*il consulte sa montre*  
*et se jette dans l'eau*

*Paul Van Ostaïjen, 1928*

Wat van het meest verafgelegen punt — in de ruimte, maar ook in de tijd — komt, treft ons het diepst. Het betekent de terugkeer veronderstellen: vroeger was het bekend, en het keert naar ons terug met de duidelijke en verontrustende charme van de verte. ‘In het verleden’ hebben we waarschijnlijk de meest exotische ervaring gehad, die van de dood. Maar voor die herinnering zijn we niet langer bevattelijk. De oorsprong van de duizeligheid is er, en de fascinatie die ze uitoefent. Zo achtervolgt het museum tal van kunstenaarsdromen... De meerminnen winden er geen doekjes om: hun lied spreekt over pantoffels en overvloedige rust en neuriet dat men goed zit in de meubels. Het lied van de meermin kondigt de dood aan. Ze zegt tegen de matroos dat het tijd is om te gaan slapen, voor altijd. Vastgebonden aan de mast, schilderen we. En het kan ons niet schelen hoe laat het is.

W.S. nov. 86

---

*L'Exotisme au quotidien*, tent. cat., Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1987, z.p. [Vert. S. T.]

\*  
\* \*

De waarheid ligt in de woorden. Er wordt wel eens gezegd: “zo dom als een schilder”. Domheid is de naam van het reële waarmee het denken twist. Schilderen heeft te maken met het reële. Ik houd me dus bezig met domheden.

Sommigen denken graag aan verval, of aan steeds toenemende innerlijke leegte. Maar er bestaat geen innerlijke wereld. (Het is niet omdat

men hoofdpijn heeft dat men gedacht heeft—en misschien is dit ook zo bij de schilderkunst: men heeft gewoon pijn aan de ogen.)

Het is eenvoudigweg, hopeloos, komisch.

W. S.

---

*Walter Swennen*, 7, Antwerpen, Galerij Micheline Sz wajcer, 1988, z.p. [Vert. herz.]

\*  
\* \*

MB was communist — de mossel is een egalitaire vorm — en dichter. Uit de partij gezet wegens afdwaling. Andere dichters knepen hun neus dicht, geschokt door zijn vulgair economisme.

Hij onderbrak zijn poëtisch oeuvre gedurende twaalf jaar, een periode die hij wijdde aan het verwerven van de middelen die nodig waren om zich een burgerlijk bestaan aan te meten. Het doel leek bereikt en de vrijheid om te schrijven opnieuw verkregen, toen de dood hem versloeg. Vanaf het begin al zei MB wat hij deed. Iets oneerlijks, om te verkopen. Kaarten op tafel om te ontkomen aan de verwijten van verraad — die niet ontbraken. Om ertoe te doen, moet je voor de bijl gaan. En dan: “Het is kunst, zegt hij.”

Zeg niet dat ik het gezegd heb. Als een sluwe vos bestudeert hij de gewoonten van kraaien en vertelt hen wat hij doet. Een uniek oeuvre, een gelegenheidsoeuvre. MB is geen strateeg (hij bezorgt zijn entourage geen last): in Waterloo hangt hij de continentale clown uit; maar een tacticus met grote tegenwoordigheid van geest, die vrolijk uit de gereedschapskist van de afwezige dichter graait. “Ik overtreed deze maat niet, maar verspreid ze alleen maar”, schreef Mallarmé in het Voorwoord tot Un Coup de Dés — dat verdween in de uitgave die MB ervan verzorgde. Verspreiden, aftrekken, mystificatie via de vanzelfsprekendheid, wat Poe, de Grote Ingenieur, heeft ingeluid: de universiteit zal ons dit alles uitleggen, als ze het al niet aan het doen is.

Een uniek oeuvre, een materialistisch oeuvre, trouw aan zijn premissen, pathetisch en geslepen: de azijn van de adelaars is geen onzichtbare inkt.

Zo’n vijftien jaar geleden hoorde ik op een avond de stem van Marcel op de radio. Gewapend met een microfoon woonde hij een optreden bij van Gilbert & George. Fluisterend als een commentator op een chic concert, beschrijft hij de sfeer, de mensen die toestromen. Gilbert & George zijn er. Hij manoeuvreert zich door de massa, steekt hen een micro onder de neus, maar tevergeefs, de twee mannen zwijgen. En de stem van Broodthaers concludeert: “Ik denk dat ze hier zo alleen zijn als ikzelf.”

ws Antwerpen, mei 2001

---

*Copie de Voyage*, nr. 4, september 2012: z.p. [Vert. S. T.]

## LEZEN WAT NOOIT WERD GESCHREVEN: DE PICTURALE POËTICA VAN WALTER SWENNEN

QUINN LATIMER

“Wat nooit werd geschreven, lezen.’ Dit lezen is het oudste: het lezen voor alle talen, uit de ingewanden, de sterren of dansen.”<sup>1</sup>

— Walter Benjamin

“De waarheid ligt in de woorden.”<sup>2</sup>

— Walter Swennen

Woorden hebben gewicht, twee Walters zouden het er misschien mee eens zijn — als feiten én als ideeën. Woorden delen *dit* feit met objecten, met beelden, met schilderijen zelfs. Natuurlijk, het gewicht van woorden — hun lichtzinnigheid en graviteit — is zo verschillend als hun materialiteit ongelijksoortig, ongrijpbaar, en amorf is, vergeleken met de dingheid en zwaarte zelf van objecten. Ook wordt het gewicht van woorden vaak geabsorbeerd door het prozaïsche geraas van zinnen, het eindspel van logica en betekenis en inhoud, dat elk lexicaal teken in een dun, schijnbaar gewichtloos schip verandert dat bovenop het donkerdere, zwaardere water van de materiële, leesbare, met zin gevulde wereld drijft. Taal wordt meestal snel doorzwoomen, op weg naar de kust van het begrip. (Verbeeld je elk woord als een schip met een lekke bodem dat een tunnel wordt die moet worden betreden en verlaten, op weg naar de een of andere subject-object-oplossing.) Maar de taal heeft ook een betekenis los van de informatie waarvan ze regelmatig in dienst wordt gesteld. Dichters begrijpen dit misschien wel het best.

In poëzie worden letters en woorden en lijnen en stanza's, en de witte ruimte die ze overspoelt en breekt — taal dus — vaak bijeengesprokkeld om een betekenis te vinden die minder te maken heeft met lexicale betekenis dan met klank, visueel aspect, voelen, en de broosheid of het gewicht van het gemarkeerde teken. In gedichten wordt taal vaak behandeld als materiaal, als gebaar, met haar vreemd object-zijn op een zekere afstand van betekenis. Op haar best maakt poëzie van taal een vreemde, onbekende materie. Ze maakt haar lezers onvloeiend, grijpend, met het verscherpen van de zintuigen die zo'n vervreemding voortbrengt. Woorden worden vormen, met geluiden en gevoelens eraan vastgemaakt, maar een duidelijke betekenis verzet zich tegen die samenvloeiing. Het vreemde van hun vorm, en hun constellatie, en de enorme mogelijkheden van betekenisgeving, weerklinken, vreemd.

Maar dichters zijn niet de enigen die deze ontworteling van de taal uit haar vreedzame, alledaagse bezigheden kennen en gebruiken. Ook beeldend kunstenaars die taal, of het idee van taal, in hun praktijk verkennen, kennen en gebruiken ze. De Belgische schilder (en voormalige dichter) Walter Swennen bijvoorbeeld.

Men heeft het vaak over de 'beeldtaal' van een kunstenaar, over de 'talen' die hij gebruikt. “Elke uiting van menselijk geestesleven kan worden opgevat als een soort taal, en deze opvatting roept, op de wijze van een ware methode, overal nieuwe vragen op.” schreef Walter Benjamin ergens vorige eeuw<sup>3</sup>, en daarna, instemmend, het gehele kritische establishment. Waarschijnlijk stemt Swennen ook in (zij het in een meer profane en beknopte taal). Zeker, taal — als idee, als feit, of als beide tegelijk — ritselt door het suggestieve en ongrijpbare oeuvre van de Belgische schilder. Ze vormt een soort palimpsest onder zijn afwisselend abstracte of figuratieve picturale composities of verschijnt frontaal op de beschreven bladzijden van zijn notitieboekjes of bovenop zijn met verf bezaaide oppervlakten.

Verwijst de hedendaagse Westerse schilderkunst vaak naar zichzelf, naar haar eigen geschiedenis en voorbijge mogelikheden en huidige onzekerheid, dan bekijkt men bijgevolg de meest actuele schilderkunst en beslist (zegt) dat het om de 'taal van de schilderkunst' gaat. Het zal wel. Wat het oeuvre van Swennen van de afgelopen drie decennia onderscheidt is dat men zijn schilderijen ziet en zegt (voelt) dat ze over taal zelf gaan. Het formele en conceptuele eclecticisme van de schilder — het ontbreken van één enkele stilistische handtekening, zou men paradoxaal genoeg kunnen zeggen — draagt waarschijnlijk bij tot dit gevoel, net als zijn vaag cartooneske beeldmotieven, aangeboden op de slordig abstracte of snel ontworpen ondergronden, en de schilderkunstige graffiti die een essentieel onderdeel vormen van veel van diezelfde werken. Maar zelfs wanneer er geen concreet beeldmateriaal, noch geschreven woorden verschijnen op de diverse ondersteunende structuren die de ondergrond vormen van zijn tekeningen en schilderijen, die schijnbaar direct tot de taal spreken, dan lijkt een soort literaire voorstelling (zowel picturaal als lexicaal) toch de bestudeerd toevallige *raison d'être* van Swennen te zijn.

Swennen, geboren in Brussel in 1946 en lange tijd gevestigd in Antwerpen, verwierf voor het eerst bekendheid in de kunstwereld in de jaren 1980, ongeveer een decennium

nadat hij het schrijven van poëzie (een praktijk waarmee hij sinds midden jaren 1960 bezig was) inruilde voor de verfkwest. Hij werd afgekondigd als een heraut van het Europese ‘nieuwe schilderen’ en zijn werken werden gekenmerkt door een soort sluw Belgisch neo-expressionisme met een ietwat houderige flair. Ondanks het feit dat zijn werk erg divers is, blijft het een vleugje van het flamboyante schilderkunstige laconisme van dat decennium (zowel de Europese als de Amerikaanse versies) behouden, en een afhankelijkheid van teken en beeld, wat het een tijdloos, anachronistisch gevoel, een geestige en eigentijdse nostalgie geeft. De hechte, consistente relatie van zijn oeuvre met de taal is echter niet laconiek: ze voelt niet pedagogisch of didactisch maar tegelijk toch onbuigzaam aan. Is die taal poëtisch en imagistisch en voorlopig en anekdotisch — niet verhalend, niet totaal — dan treft de voorbije literaire bezigheid van Swennen in zijn nieuwe medium een nuttige, wijde, vreemde ruimte aan.

Als gevolg van de deze contingentie, lijkt de tijd in de werken van Swennen bevroren of ingelijst of geamputeerd, met een duidelijk ongrijpbare verhaallijn. Woorden, als ze verschijnen, staan meestal in de tegenwoordige tijd, fragmenten van brieven of krachttermen of namen of gesampled gesproken taal. Bijgevolg zien zijn humoristische, suggestieve, ontroerende schilderijen er vaak uit als onlogische gevolgtrekkingen, en ze laten zich ook zo lezen — echt als afzonderlijke beelden, geplukt uit een cartoon, met het grotere verhaal (verleden en toekomst) dat voor altijd verloren is. Hierdoor roepen ze vaak gevoelens op van verlies en behoefte, zowel pathos als banaliteit, iets net buiten bereik. Maar de werken zorgen ook voor picturale analogieën bij de talloze notitieboekjes die Swennen zo lang heeft bijgehouden. In deze overvloedige catalogi zien we niet alleen tekeningen en collages, maar ook tekstfragmenten en amorfe beweringen in meerdere talen, van Frans en Nederlands tot Engels en Duits. “Ik zag nooit iets lelijks in mijn leven”, een bewering van John Constable, is in rode hoofdletters in een notitieboekje gekrabbeld. Een andere luidt gewoon: “errata”. En een andere: “Always übertragen”. Swennen werd geboren in een Nederlandstalig gezin en werd later in het Frans opgevoed. Het gemak waarmee hij gebruik maakt van verschillende West-Europese talen reflecteert hoe vloeiend hij diverse westerse iconografieën en picturale vormen beheerst, evenals het gemak waarmee hij ze vermengt. Tezamen functioneren deze stukjes gekrabbelde taal als een soort universele *lingua franca* van stemmen en woorden die gewicht (betekenis) overbrengen, maar niet per se zin (logica).

Op die manier over de poëtica van Swennens visuele praktijk spreken, betekent niet haar humor en godslastering en eerloosheid en lichtzinnigheid negeren. Noch haar materiële

robustheid. Poëzie — en meer algemeen, taal — is niet allemaal rozengeur en maneschijn of lyrische gevoelsuitbarstingen (hoewel beide laatste wel eens onderwerpen zouden kunnen zijn van de ondeugende, met verlangens gevulde schilderijen van Swennen). In dit verband is het misschien goed om na te denken over de invloed van een bepaalde popartpoëtica op de vroege werken van de Belgische kunstenaar, een druk die nog steeds voelbaar is in het werk dat gemaakt werd in de daaropvolgende decennia. Eén duidelijke popartlijn was de intense belangstelling voor koopwaren en consumenten; zo ging het ook met de vermarkting van de taal en het advertentietaalje (zowel picturaal als linguïstisch) dat eromheen opdook. Popart verzamelde ijverig de werelden van de zogenaamd commerciële of lage kunst, reclame, cartoons en de woordballonnen die doorspekt waren met het geïroniseerd, alledaags taakgebruik ervan. De beeldende praktijk van Swennen heeft lang, maar lossere, geïmproviseerder dan haar striktere popartvoorgangers, gebruik gemaakt van elk van deze materialen en methoden en mores.

De vroege werken op papier van de jaren 1980 waren letterlijk doordrongen van taal; Swennen had de poëzie nog maar net achter zich gelaten. Het grotendeels monochrome *Zonder titel (Mots effacés)* [Uitgewiste woorden] uit 1981<sup>4</sup> toont bijvoorbeeld tekstregels in olie- en lakverf op papier, met de dunne, zwarte verf van de letters die suggestief, serieel naar beneden druipend op de bleke achtergrond. Sommige woorden worden afgedekt door haastige laagjes witte of donkere verf, zoals snel overschilderde graffiti op een winkelgevel. Het gekartelde voorkomen van het werk op papier verwijst vaagweg naar het postminimalisme en het neo-expressionisme, maar het evoqueert ook de angstige, redactionele geest die zijn beslissende missive opstelt terwijl hij tegelijk een aangrijpend pienter beeldend tekstwerk maakt. Je zou kunnen zeggen dat het naamloze werk doet denken aan een minder mistige Cy Twombly. Ook hoeft de toeschouwer-lezer niet vloeiend te zijn in het Nederlands of het Frans om geraakt te worden door de tekening — om ze te ‘lezen’. Hier stuitte Swennen al gauw op wat een van zijn belangrijkste ideeën en methodieken zou worden: de visuele materialiteit en het voorkomen van de taal, haar vermogen vertaald en fout vertaald te worden, haar metaforische en mimetische eigenschappen bijeenprokkelen, voor een ontwijkende, visuele handdruk tussen tekst en beeld.

Toch liet Swennen snel zulke ongebreidelde illustratieve teksten achterwege, ten gunste van meer fragmentarische literaire en beeldende vormen. Zie bijvoorbeeld het schilderij *Zonder titel (Beste P., bis)* uit 1984<sup>5</sup>, met zijn antropomorfe bananenschil lang uitgespreid als een octopus, een bundel zielige gele ledematen op een zwarte, woelige ondergrond.



De titelwoorden werden gekrabbeld in bleke, cursieve letters die boven het verlaten fruit zweven. Hoewel de dunne, spinachtige woorden bijna oplossen in het donkere schilderij, bezielt de aandoenlijke aanspreking, de voorbode van een vertrek — als de aanhef van een brief — het grotere, cartooneske beeld met gevoel. De fictieve brief zelf ontbreekt dan wel, maar de aanzet en het sentiment niet. Op een gelijkaardige wijze beginnen in de latere schilderijen van Swennen verkeerd gespelde woorden en geamputeerde namen of eenzame letters zichzelf wijs, gevat te reciteren, waarbij ze zich aanbieden als een vreemde, gedevalueerde valuta. “OH CAROL” valt bovenaan een schilderij uit 1992<sup>6</sup> te lezen, wat vermoedelijk verwijst naar de eerste liefde van de kunstenaar, de (misschien apocriefe) dochter van een loodgieter.

Net zoals de banaal iconische bananenschil in *Zonder titel* (*Beste P., bis*), begonnen vaag bekende visuele motieven en iconografieën zich in de toekomstige schilderijen aan te kondigen. Een bolvormig vliegtuig, een blozend wijnglas, een cartoonesk spook, het silhouet van een huis en dat van een paardenkop, zweven bijvoorbeeld losjes boven ondergronden die opgebouwd zijn uit suggestievere elementen: spectrale kleurblokken, druipende en bekraste verf, dunne laagjes kleur, of ruw, gerijpt terrein. De dragers worden al even divers en zinspelend: stukken hout, metaal, meer traditionele doeken en oude houten kaders worden allemaal ingezet. Het olieverschilderij *MLCLMCL* uit 2006<sup>7</sup> presenteert de letters van de titel bijvoorbeeld samengepropt tegen de helderblauwe ondergrond, die in een houten kader werd geschilderd. Vechtend om ruimte geven de hoofdletters, opgesteld in een nonchalant, met de hand vervaardigd modernistisch lettertype, de indruk van hartelijke individuen die zich verdringen voor een groepsportret. Dat de letters grofweg een syllabische afkorting zijn van “MéLanCoLie Mon CuL”, of “melancholie mijn gat”, geeft het werk iets potsierlijk humoristisch, voorziet het van een soort profaan woordspel. Dat de compositie direct is geschilderd op en in een houten kader dat ook haar ondergrond vormt en dat de onderwerpen letters (tekens) zijn in plaats van mensen (afbeeldingen), verleent het werk de frisson van kunsthistorische kritiek, maar slechts een beetje. Door de terloopse virtuositeit van Swennen lijkt het alsof hij gewoon gebruikt wat bij de hand is — taal, een oud kader — in plaats van te orakelen over de illusies en de academische ondersteuning van de schilderkunst.

Het meer recente en mimetische *Tears for N.* uit 2011<sup>8</sup> toont dan weer een reeks publicitaire, meerkleurige, traanachtige vormen — bekende inktkleursymbolen gebruikt in handleidingen voor printers — die boven de scheve, kinderlijk geschreven titel op een bleke ondergrond zweven. Het diep ontroerende schilderij is gericht aan de overleden vrouw van de kunstenaar, waarbij de persoonlijke en zeer echte emotie een vreemde,

gemeenschappelijke vorm vindt in de in massa geproduceerde tranen die op het witte oppervlak drijven. Taal vindt echter geen lexicale grond binnen de materiële grenzen van het wat oudere *Red Cross*, uit 2005<sup>9</sup>. In plaats daarvan verschijnt alleen het felrode insigne van het Rode Kruis in het midden van de houten drager en verbindt zo het beeld met de spookachtige betekenaar, het werk en de titel. *Apple & Pear*, uit hetzelfde jaar<sup>10</sup>, kondigt zich houderig, vrolijk aan. De twee stukken geschilderd fruit uit de titel, bolvormige lichamen voorzien van gezichten en ledematen, marcheren over een ondergrond van hout, als in een betoging, waarbij een wit, leeg schild door een van hen zinloos in de lucht wordt gehesen. Het cartooneske motief, toegeëigend van een plastic zak, heeft een popart-lusteloosheid, maar de schetsmatige, onvoltooide ondergrond werkt enigmatischer, enger. Waar taal zou moeten zij — dat lege witte bord — is taal niet. En bijgevolg dient haar idee zich, afwezig, aan voor contemplatie. Het nog iets oudere *Bras d'bonneur* uit 2003<sup>11</sup> toont tot slot een aantal glad geschilderde oliepijpachtige rode armen die *fuck you* op z'n Frans doen, hun handen loutere veegjes bleke verf. De armen zijn niet verbonden met een groter lichaam en drijven (of rusten) tegen de wazige, gestuele, crèmekleurige ondergrond van het doek. Zoals semaforen bieden de armen de signalen van de taal, waarbij ze communiceren via tekens in plaats van woorden. Wat gerelateerd kan worden aan het systeem van de schilderkunst, waaronder ook dit systeem.

Mark Prince heeft geschreven dat “[v]oor Swennen [...] woorden geen betrouwbare betekenaars zijn maar onsamenhangende kreten.”<sup>12</sup> Misschien. Maar die kreten, hoe beladen met pathos ze ook kunnen zijn, lijken een beetje voorgewend — er is vaak een geestige en guitige glimlach aan de zijkant van de mond die ze slaakt. Zelfs de schilderijen van Swennen zonder duidelijke connectie met taal roepen de communicatieve eigenschappen ervan op, de vurige, geestige gevatheid. Zie *Hélice* uit 2009<sup>13</sup>, met zijn blauwe propeller die vanaf de bovenkant van het schilderij komt aanzweven boven een wazig paars veld dat op metaal werd geschilderd. Of *Châlet*, uit hetzelfde jaar<sup>14</sup>, waarin een blauwe slang met een bovenmaatse koptelefoon in jaren-80-stijl dreigend boven een eenvoudig rood huis verschijnt, haar gespleten tong flikkerend over het dak. Zowel de slang als het huis hangen in een soort bleke, dromerige ruimte, minder ondergrond dan schilderijachtige lucht. Doorheen zijn oeuvre heeft Swennen het kunstwerk en de kunstenaar behoorlijk aan de tand gevoeld (zie het eerder genoemde *MLCLMCL*). Wat deze werken zo innemend maakt, heeft echter minder te maken met het schelle activisme van de institutionele kritiek dan met een soort van nieuwsgierige, leesbare twijfel over een medium vol schoonheid en mislukking.

Zie bijvoorbeeld de neutraal getekende vrouwelijke protagonist van het heldere olieverfschilderij *Veronica* uit 2007<sup>15</sup>, terwijl ze buiten een lading kleren — en misschien wat schilderijen en kaders — ophangt op een waslijn. Het titelpersonage verwijst naar de Heilige Veronica, die beroemd geworden is omdat ze het gezicht van Jezus met haar sluier afveegde; toen ze de sluier terugkreeg, stond zijn gezicht erop gedrukt. Dit werd bekend als het *vera icon* of ‘ware beeld’, dat dit werk — die bleke onderhemden en onderbroeken, zwevend naast de fel gekleurde rechthoeken, die misschien wel lakens of monochromatische schilderijen of sluiers zijn — een zekere historische kracht en betekenis geeft. Het idee van beeld-vorming en waarheid stroomt onmiskenbaar doorheen het grafisch aangename universum van het werk. Of neem nu het recente *Still Life*, uit 2011<sup>16</sup>, met zijn kleine kunstenaarstafel beladen met schildergeri, geschetst tegen een oceanisch blauwe ondergrond, met de witte horizonlijn van een bleke hemel die erboven oprijst. Een kleinere donkere kader van blauw zweeft binnenin het lichtblauwe veld en we kijken langs boven naar de tafel. Hoewel het ogenschijnlijk een schilderij is over schilderkunst, zitten er de gebruikelijke citaten van Swennen in; het lijkt, instructief, meer te gaan over schilderijen over schilderkunst dan dat het er zelf intrinsiek één is. Toch zijn de met referenties volgestouwde stijl en het onderwerp instinctief leesbaar: je leest zijn standvastig oppervlak als een boek.

In zijn beweging van poëzie naar een beeldende-kunstpraktijk, heeft Swennen enkele opmerkelijke collega’s landgenoten — voorlopers en geestesgenoten — met name Marcel Broodthaers. Over deze laatste schreef de eerste, overtuigend: “MB was communist — de mossel is een egalitaire vorm — en dichter.” Swennen zou het over zichzelf en zijn eigen oeuvre kunnen hebben wanneer hij schrijft:

MB is geen strateeg [...] maar een tacticus met grote tegenwoordigheid van geest, die vrolijk uit de gereedschapskist van de afwezige dichter graait. ‘Ik overtreed deze maat niet, maar verspreid ze alleen maar’, schreef Mallarmé in het Voorwoord tot *Un Coup de Dés* – dat verdween uit de uitgave die MB ervan verzorgde. Verspreiden, aftrekken, mystificatie via de vanzelfsprekendheid, wat Poe, de Grote Ingenieur, heeft ingeluid: de universiteit zal ons dit alles uitleggen, als ze het al niet aan het doen is.

Een uniek oeuvre, een materialistisch oeuvre, trouw aan zijn premissen, pathetisch en geslepen: de azijn van de adelaars is geen onzichtbare inkt.<sup>17</sup>

Of wijzen van “verspreiden, aftrekken, mystificeren via de vanzelfsprekendheid” vandaag op school onderwezen

worden of niet, ze beschrijven zeker de *modus operandi* van Swennen zelf, zijn consequent en vrolijk “graai[en] uit de gereedschapskist van de afwezige dichter.”

Maar wat zit er in die gereedschapskist? Nogmaals, wat is als getaxeerde literaire valuta overgegaan naar de schilderpraktijk van Swennen? Sta even stil bij deze regels van de Amerikaanse dichter en opkomende schrijver Ben Lerner:

De poëzie stootte actief mijn aandacht af, ze was opaak en dingmatig en weigerde mij te absorberen; haar lidwoorden en voegwoorden en voorzetsels losten niet op in een gevoel en een snelheid; je kon in de ruimten tussen woorden vallen wanneer je ze aan elkaar probeerde koppelen; en toch, door te weigeren mij te absorberen hield het gedicht de mogelijkheid voor van een hogere vorm van absorptie die ik onwaardig was, een diepe ervaring, niet beschikbaar vanuit het beschadigde leven, en zo werd het gedicht een figuur voor zijn buiten.

Zo schrijft Lerner in zijn recente roman *Leaving The Atocha Station*.<sup>18</sup> Zijn verteller, tegelijk onbetrouwbaar en autobiografisch, zoals lang *de rigueur* is geweest in een bepaald soort *bildungsroman*, spreekt over bestaande poëzie, maar we zouden zijn woorden ook kunnen toepassen op de visuele, schilderij-kunstige taal van Swennen. Want de composities van de kunstenaar waren ook de aandacht van hun toeschouwer-lezer af, zijn vormen zijn “opaak en dingmatig” in hun weigering, zijn “voorzetsels” lossen niet op in een gevoel en een snelheid. De werken van Swennen bieden ook de mogelijkheid om “in de ruimten tussen de woorden” of vormen te “vallen wanneer je ze aan elkaar probeer[t] te koppelen”. Bovenal bieden zijn schilderijen echter ook “de mogelijkheid van een hogere vorm van absorptie”, waarvan velen voelen dat ze haar onwaardig zijn, “een diepe ervaring, niet beschikbaar vanuit het beschadigde leven”, en zo wordt het schilderij “een figuur voor zijn buiten”.

Dat laatste punt is cruciaal: bij zijn eigen fel egalitaire werk heeft men vrijwel altijd het gevoel dat Swennen zijn medium (en zijn onderwerpen) als een buitenstaander benadert — een buitenstaander tegenover de schilderkunst, een buitenstaander tegenover de veelheid van talen die hem achtervolgen, hoe vloeiend hij misschien ook is in die talen, en misschien zelfs een buitenstaander tegenover zijn eigen gevoelens over zijn project en de wereld. In feite zou zijn vloeiendheid en vloeiende veronachtzaming voor de medium-specifieke perimeters van het schilderen en de taal opgevat kunnen worden als een soort van masker voor, en een opvoering van zijn status *op* de perimeter, van het zich existentieel en/of sociale terugtrekken dat zijn kijk op de wereld doordringt. Zijn tekens en beelden zijn uiteindelijk figuren voor *hun* en *zijn* buiten,



de plaats waar hun maker lang geleden heeft gekozen te verblijven. Hierin doet Swennen denken aan een voorganger die zo verschillend is als Philip Guston, wiens beweging — van een vroeg schilderen dat naar het sociaal-realisme neigde, over een geprezen ‘zuiver’ abstract expressionisme, naar een volwassen stijl, een meer cartooneske iconografie en een persoonlijk-politieke figuratie — aanvankelijk door het Amerikaanse kunst-establishment geridiculiseerd werd. Zoals Guston trefend repliceerde aan degenen die wensten dat hij bij de anti-afbeeldende strengheid van de Ab Ex was gebleven: “Maar schilderen is ‘onzuiver’. Het is het aanpassen van de onzuiverheden dat haar continu drijft. Wij zijn beeld-makers en beeld-bezeten.”<sup>19</sup> Guston trok zich uiteindelijk jarenlang terug uit de kunstwereld. Dit, evenals zijn werk met tekens en beelden, kan licht werpen op de outsider-status en stilistische promiscuïteit van Swennen zelf. Maar voor die laatste in het bijzonder wordt taal zowel een poging om deze afstand te overbruggen — van buiten naar binnen of vice-versa — als om hem af te bakenen en zelfs af te dwingen. Taal kan een muur zijn, hoger dan de meeste, en ondoordringbaarder; Swennen lijkt dit feit beter te kennen en meer te benutten dan de meesten.

Maar om terug te komen op de andere Walter, met wie we begonnen: “Een bestaan dat helemaal geen relatie tot taal zou hebben, is een idee: maar dit idee zal zich ook in het gebied van de ideeën waarvan de straal het idee van God aanduidt, niet verwezenlijken.”<sup>20</sup> En:

Er is een taal van de beeldhouwkunst, van de schilderkunst, van de poëzie. Net zoals de taal van de poëzie, zo niet uitsluitend, dan toch mede gefundeerd is op de naamtaal van de mens, is het evenzo heel goed denkbaar dat de taal van de beeldhouwkunst of schilderkunst bijvoorbeeld op bepaalde soorten dingtalen gefundeerd is, dat in hen een vertaling van de taal van de dingen in een oneindig veel hogere taal, maar misschien toch van dezelfde sfeer, voorhanden is. Het gaat hier om naamloze, niet-akoestische talen, om talen uit het materiaal; hierbij moeten we denken aan de materiële gemeenschappelijkheid van de dingen in hun mededeling.<sup>21</sup>

Benjamins “dingtalen” brengen het door Lerner beschreven “dingmatige” karakter van poëzie in herinnering; beide roepen de materialiteit van de taal in, die taal die voortkomt uit materie, die weergalmt door het oeuvre van Swennen en die het vormt.

De onderwerpen van de kunstenaar — zoveel dieren, stukken fruit, huizen, vliegtuigen, lichamen, luchten, silhouetten, woorden, materialen — zijn op de een of andere manier heel erg dingen die erop wachten om benoemd te worden.

We zien zijn werken en noemen hun inhoud: paard, huis, slang, zwembad, baksteen, vierkant, venster, verf, kader. We lezen zijn schilderijen en verbazen ons over het ding-zijn van hun letters en woorden, hoe ze van verf zijn gemaakt en in of tegen zijn *blasé* ondergronden en geschaafde oppervlakken drukken. Zo communiceren we met het oeuvre van Swennen: het spreekt met ons, wij spreken ermee. Als zodanig wordt het oeuvre van de kunstenaar opgeroepen in Benjamins “materiële gemeenschappelijkheid van de dingen in hun mededeling”. Ondanks de buitenstaander-sensibiliteit van Swennen overtreft de gemeenschappelijke aard van zijn materiële werken de hermetische eigenheid van hun maker. Het feit dat hij alledaagse beelden en uitdrukkingen in zijn schilderijen aanwendt, roept een ‘gemeen-plaats’ in het leven, één waar iedereen wordt uitgenodigd om naar goeddunken te interpreteren en te vertalen en fout te vertalen. Zijn gebruik van meerdere talen en stemmen, hoewel samengesmolten doorheen zijn eigen unieke stem, brengt, ondanks henzelf, een gemeenschap van teken en beeld en associatie tot stand. En dit is ook wat taal doet, wat woorden doen, wat beelden doen: ze komen samen, ze communiceren.

<sup>1</sup> Walter Benjamin, “Über das mimetische Vermögen”, in *Gesammelte Schriften*, vol. II-1, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1991, p. 213.

<sup>2</sup> *Walter Swennen*. 7, Antwerpen, Galerij Micheline Sz wajcer 1988, z.p.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, “Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen”, *op. cit.*, p. 140.

<sup>4</sup> Zie catalogus p. 8 en p. 151, nr. 20.

<sup>5</sup> Zie catalogus p. 73 en p. 159, nr. 74.

<sup>6</sup> Zie catalogus p. 179, nr. 234: *Zonder titel (Ob Carol)*, 1992.

<sup>7</sup> Zie catalogus p. 205, nr. 437.

<sup>8</sup> Zie catalogus p. 13 en p. 220, nr. 572.

<sup>9</sup> Zie catalogus p. 202, nr. 417.

<sup>10</sup> Zie catalogus p. 203, nr. 424.

<sup>11</sup> Zie catalogus p. 72 en p. 199, nr. 393.

<sup>12</sup> Mark Prince, “Walter Swennen, Kunstverein Freiburg”, *Art in America*, vol. 100, nr. 4, april 2012: p. 133.

<sup>13</sup> Zie catalogus p. 59 en p. 211, nr. 493.

<sup>14</sup> Zie catalogus p. 211, nr. 495.

<sup>15</sup> Zie catalogus p. 5 en p. 206, nr. 446.

<sup>16</sup> Zie catalogus p. 19 en p. 219, nr. 564.

<sup>17</sup> Walter Swennen, “M.B.” [2001], *Copie de voyage*, nr. 4, september 2012: z.p.

<sup>18</sup> Ben Lerner, *Leaving the Atocha Station*, Minneapolis, Coffee House Press, 2011, p. 20.

<sup>19</sup> Philip Guston geciteerd in Musa Mayer, *Night Studio: A Memoir of Philip Guston*, New York, Alfred A. Knopf, Inc., 1988, p. 141.

<sup>20</sup> Walter Benjamin, “Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen”, *op. cit.*, p. 143.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 164.

**WALTER SWENNEN**  
**1980-1981. DE GEBOORTE VAN DE BUIKSPREKER**

OLIVIER MIGNON & RAPHAËL PIRENNE

In het begin was er al een oud verhaal — het Ur-gedicht, zo genoemd uit een voorliefde die hij had voor het omfloerste taalgebruik van de universiteit gemengd met transcript en moederjargon, moedertaal. Oorspronkelijk gerecht, dus Ursla. Er ontbrak slechts de U van Bijou om naar bed te gaan.

— Walter Swennen, *Roman. 1866-1980*.

De ontmoeting van Walter Swennen met de schilderkunst werd lang gepresenteerd als een late bekering. Alles wees in de richting van deze interpretatie: van de geautoriseerde biografieën en bibliografieën tot het schijnbaar lineaire traject van zijn picturale ontwikkeling (overgang van zwart-wit naar kleur, herhalende patronen, enz.), over de stiltes en de schaarse uitspraken van de kunstenaar zelf. Recent nog situeerde Swennen zijn intrede op de kunstscene in 1981.<sup>1</sup> Hij was dat jaar zo midden dertig; hij stond erom bekend als dichter onaf of onderbroken werk te leveren; hij bezat een diploma van de Université catholique de Louvain (UCL), en gaf les aan de École de Recherche Graphique (ERG) in Brussel. Het verhaal gaat dat hij zijn weg vond via uitnodigingen, meer als grap dan als uitdaging. Zogenaamd onwetend over de hedendaagse artistieke productie, zou hij het schildersmedium hebben omarmd door een samenloop van omstandigheden.

Hoewel er behoorlijk wat waarheid in zit, verdient het verhaal van deze toevallige metamorfose heroverwogen te worden in het licht van een aantal feiten die zich in de jaren 1970 en 1960, en zelfs nog vroeger, voordeden op zijn parcours. Daarbij gaat het er niet om de aanspraak op dat funderende moment te betwisten. In de grond behoort het tot de subjectieve vorming van de kunstenaar en bijgevolg tot de objectieve structuur van zijn oeuvre. Het is echter noodzakelijk om de complexiteit en de draagwijdte van die intrede op de scene te reconstrueren. Het gaat er met andere woorden om aandacht te hebben voor de theatrale herhalingen, die talrijk en creatief zijn, via dewelke zich de gunstige omstandigheden voor een ‘première’ voordeden. Bekijkt men de zes gebeurtenissen uit de periode 1980-1981 die hieronder worden aangegeven aandachtig, dan kan men inderdaad niet zozeer vrolijk de beginnende acteur die talmt vooraleer daadwerkelijk de scène te betreden, gadeslaan, als wel zijn kostuumwisselingen, zijn eerste passen, zijn stemoefeningen.

De datering, het jaar 1981, moet dan ook niet als een abrupte bekering of verre, plotseling geopenbaarde roeping

worden beschouwd maar eerder als het moment waarop het doek opgaat—het moment waarop een werf waarvan de toekomst tot dan toe onzeker was (waarin lang werd geïnvesteerd, die vaak werd verlaten, soms voor een ander doel gebruikt) bewust wordt opengesteld aan het publiek en aan zijn oordeel.

M/W

Galerie ERG, 5-20 mei 1980. De kunstenaar geeft toe dat het nauwelijks een tentoonstelling was maar eerder een bijeenkomen van zaken “uit de onderste lade”, op uitnodiging van Elizabeth Barmarin, de directrice van de ERG, die recent was aangenomen als docent psychoanalyse. De school had net een galerij verworven in de buurt van de Zavel, in het centrum van Brussel, en Swennen had toegestemd om in het programma te worden opgenomen, slechts een paar maanden voor de opening. Het was eigenlijk meer als grap bedoeld. Al bijna tien jaar had hij niets meer in het openbaar geproduceerd maar enkelingen die hadden horen vertellen over zijn interventies in de jaren 1960, of die ze zelfs hadden bijgewoond, moeten gemerkt hebben dat het creatieve vuur nog niet volledig uitgedoofd was.

Over dat project, net als over veel andere uit die periode 1980-1981, zegt Swennen vandaag dat hij de bedoeling had om een zekere erfenis te liquideren, de poëzie achter zich te laten en “komaf te maken met de negentiende eeuw” (waarbij de tweede term de eerste bijna volledig overlapt). De liquidatie gebeurde paradoxaal genoeg via de poëzie zelf, omdat de tentoonstelling “zeer literair” bleek te zijn.<sup>2</sup> Er waren drie houtskooltekeningen te zien met dactylografische woorden die gevormd werden door de letters die op het papier werden geprojecteerd, uit te snijden. De eerste tekening is volgens de kunstenaar een opsomming van de zes “presocratische elementen”: “Aarde lucht vuur water gas elektriciteit” [Air eau terre feu gaz électricité]. De tweede, getiteld *La période noire*<sup>3</sup>, toont ook een vers met zes elementen: “de inkt, de nacht, van China, zwart, strelend, van liefde [l’encre, la nuit, de Chine, noire, câline, d’amour].” Het derde werk, *Le tombeau de M.B.*, is bijzonder veelzeggend. Behalve de discreet aan de bovenkant van het blad aangegeven titel, is er slechts deze inscriptie in het onderste derde deel: “Zodanig als in Zichzelf eindelijk/de eeuwigheid/de loop van de verandering [Tel qu’en Lui-même enfin/l’éternité/le cours du change]”.

De expliciete hommage aan Marcel Broodthaers, die vier jaar daarvoor overleden was, kan niet gereduceerd worden tot een spirituele verwijzing of een afstandelijke dedicatie, want de twee mannen kenden elkaar goed:

Ik ontmoette Marcel op zijn tentoonstelling in de Galerie Aujourd'hui (1965). Ik studeerde filosofie en gravure en ik schreef 'beat'gedichten die ik in het publiek aan studenten voorlas, zoals de mode van die tijd voorschreef. Ik toonde mijn gedichten aan Marcel, in de Pippelingstraat. Hij las ze hardop, staande, leunend tegen de schoorsteen. Het was ontroerend en grappig tegelijk, zeer negentiende-eeuws...<sup>4</sup>

De tentoonstelling in kwestie is natuurlijk *Voorwerpen van Broodthaers*, die in april 1965 werd voorgesteld in de galerij die gevestigd was in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel. Tijdens de opening werd ze begeleid door een beruchte 'Leçon de National Pop Art', in het zog van de baanbrekende tentoonstelling *Pop Art, Nouveau Réalisme, etc.* die twee maanden eerder in het Paleis werd geopend. Ze ontmoetten elkaar dus rond de popart-beweging, op de kruising van de *beat*-ambities van de jonge Walter en de surrealistische route van Marcel. We kennen uit die tijd (1966) een werk van Swennen dat bestaat uit zeven bierflesjes die egaal bedekt zijn met elementaire kleuren (twee rode, twee blauwe, twee gele en een roze).<sup>5</sup> Het geheel draagt de titel *Zeven flessen* en is verpakt in een plastic zak. De keuze van de bierflesjes (een consumentenproduct met Belgische connotaties), op de koop toe bedekt met verf in felle kleuren, roept natuurlijk de zwart, geel en rood beschilderde objecten in herinnering die Broodthaers in 1964 maakte vanuit het perspectief van de National Pop Art.

Deze kruising rondom de popart-beweging kreeg in december van hetzelfde jaar een nieuwe incarnatie toen Swennen in het tijdschrift *Phantomas* een gedicht publiceerde met de titel "Ballade Pop". Het had betrekking op een tekst van Broodthaers, een ode op eierschalen, en begint als volgt:

1. Ging de berg op en schreeuwt:

eierschaal ik zenit je aan de kakelbonte horizonnen van de leegte  
eierschaal ik verontrust je voor een niets een trilling ijzerslak van het oog  
en het is helemaal hetzelfde onmiddellijk herkenbaar<sup>6</sup>

Een paar maanden later bracht Swennen zijn gedichten naar Broodthaers die ze dan aan zijn vriend Marcel Lecomte liet zien. Die oordeelde "dat je er zelfs mee zou buizen in je bacca-laureaat, met uitzondering van twee verzen."<sup>7</sup>

Nochtans gaf de jonge dichter het schrijven niet op, zoals het gedicht *Le tombeau de M.B.* laat zien. Deze keer

passeert Swennen niet langs de popart-referentie maar via een *détournement* van het werk van Stéphane Mallarmé, waaraan Broodthaers zich had gewijd met zijn beroemde *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*, uit 1969.<sup>8</sup> Het geparodieerde vers, "Zoals in Zichzelf de eeuwigheid hem eindelijk verandert" [Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change] is afkomstig uit de opening van *Le tombeau d'Edgar Poe* van Mallarmé, uit 1876. Het krijgt een beursverbuiging die doet denken aan de oorspronkelijke ambitie of ontgoocheling van Broodthaers om "iets te verkopen". Daarbij biedt Swennen, in wat waarschijnlijk zijn eerste openbare tentoonstelling is, een subtiel commentaar op de theatrale artistieke bekering van zijn oudere collega, die in 1964 van dichter "die voor niks deugt" een kunstprofessional werd, die popelde om "te slagen in leven".<sup>9</sup>

De weinige teksten van Swennen die gewijd zijn aan de nagedachtenis van Broodthaers passen allemaal in deze 'ethische' gelaagdheid, tussen een poëtisch, eeuwig ideaal en een artistiek, zich naar de omstandigheden voegend 'economisme'. "Hij onderbrak zijn poëtisch oeuvre gedurende twaalf jaar, een periode die hij wijdde aan het verwerven van de middelen die nodig waren om zich een burgerlijk bestaan aan te meten. Het doel leek bereikt en de vrijheid om te schrijven opnieuw verkregen, toen de dood hem versloeg."<sup>10</sup> De beeldende productie van Broodthaers wordt gezien als een autonoom systeem dat gehoorzaamt aan een "interne" analysemethode" die de blik van de tacticus volgt.<sup>11</sup> Maar op hetzelfde moment "is ze latent aanwezig in zijn poëtische activiteit" en Broodthaers "doet vrolijk een greep uit de gereedschapskist van de afwezige dichter". Volgens Swennen dacht hij er zelfs aan zijn poëtische onderneming te hervatten. De twaalfjarige onderbreking lijkt dus een soort parenthese, die zeker toereikend, permanent afgesloten en zorgvuldig uitgetekend is, maar waarvan de uiteindelijke betekenis slechts verschijnt wanneer we de volledige zin lezen, wanneer we met andere woorden het materieel oeuvre beschouwen tegen de achtergrond van een poëtisch bestaan.

Een dergelijke pauze in de artistieke productie laat dus toe een aantal esthetische en politieke aspecten waar te nemen die aan het werk zijn bij Broodthaers, maar ook bij Swennen. Ten eerste bevindt de discrepantie tussen de figuur van de dichter en die van de kunstenaar zich binnenin hetzelfde beeldend werk, in deze essentiële en onherstelbare kloof tussen het regime van het beeld en dat van de taal. Waar Broodthaers, zoals we weten, een verscheidenheid aan processen gebruikte om hun relaties te denaturaliseren (van de ellips tot de overlapping, via het geschil), toonde Swennen dezelfde gevoeligheid voor de tegenstellingen tussen tekst en beeld, met name via de tweetaligheid. Het tweede aspect is politiek: het postuleren van een 'autologisch' functioneren van de beeldende productie betekent haar elk onmiddellijk effect op de sociale en politieke sfeer, elk moreel belang, ontzeggen: "ze kan niet doorwegen in een ideeëndebat."<sup>12</sup> Maar in ruil daarvoor wordt haar zo een

onafhankelijkheid ten opzichte van wetten, ideeën en externe verplichtingen verzekerd, wat garandeert dat haar waarheid potentieel duurzamer is. “Een artistiek voorstel is futiel, het is ook onweerlegbaar.” Wordt deze gedachte vaak toegeschreven aan Broodthaers, dan gebeurt het zeer zelden, ja dan is het zelfs volkomen nieuw, dat ze op de schilder zelf wordt toegepast.

Gezien de min of meer notoire intimiteit tussen de twee mannen en het zeer scherpe inzicht dat de jongere heeft in de structurele uitdagingen in het werk van de oudere, is het niet verwonderlijk dat de late oriëntatie van Swennen in de richting van de schilderkunst geïnterpreteerd is geweest naar het voorbeeld van het bijzondere geval Broodthaers, namelijk als een tactisch project of als een verongelijkt antwoord. Maar als dit model cruciaal is en voor een deel de praktijk van de schilder bepaalt, en als je zelfs zou kunnen spreken van een vorm van verwantschap, dan is het in een relatie van integratie en verschuiving, van achting en creatieve ontrouw.

#### 'S ZOMERS SCHILDER 'S WINTERS DICHTER

In de vroege jaren 1980 betrok Swennen een atelier in een oud, verlaten industrieel gebouw aan de Handelskaai 48 in Brussel, recht tegenover het huis van Chantal Akermans Jeanne Dielman. Bernard Villers woonde er en verhuurde er ruimtes aan verschillende vrienden, kunstenaars als hijzelf. Het idee van een collectieve tentoonstelling *in situ* vond ingang en Villers werd de spil van het project. Het ging erom elke hoek van het gebouw optimaal te gebruiken. Het project zou *Occupations* heten.

Volgens de getuigenissen toonde Swennen er werken op groot papier, waarschijnlijk zoals hij deed met de werken in de Galerie ERG de maand ervoor. De catalogus, die na de tentoonstelling gepubliceerd werd, bevat als inleiding een beknopte beschrijving van zijn interventie, geschreven door Villers: “een tekst (een grafie?) die leesbaar [was], onleesbaar, cursief, doorgehaald, beschouwd als een tekening.”<sup>13</sup> Maar het belangrijkste deel bevindt zich vandaag waarschijnlijk een beetje verder dan de inleiding, op de vier pagina's met de bijdrage van Swennen. Hij toont er effectief geen illustraties van de tentoongestelde werken of zelfs maar een letterlijk commentaar of de reproductie van een gelijkaardig werk, maar een interventie op zich, die voor een accentverschuiving zorgt wat de uitdagingen betreft en die de betekenis van de getoonde werken verbreedt. Waar gaat het over? Centraal op de eerste pagina, een korte technische mededeling: “Doek, 80,5 x 70. (Cat. nr. 196)”. Dan, de foto van een man langs achteren gezien, die tegen een raam leunt, naar buiten gebogen. Op de volgende pagina, er tegenover, wordt dezelfde foto herhaald. Tot slot beslaat een handgeschreven opschrift het midden van de pagina; sommige passages zijn ‘doorgehaald’ en ‘onleesbaar’: “voor Henri de Braekeleer, [...], [...] de kunst, [...] de manier: de beurs of leven. Met vriendelijke

groeten, WS.” Aan de onderkant van elke pagina staat een woord in kalligrafische letters, de combinatie van de vier is als een soort spreekwoord: “peintre/l'été/poète/l'hiver”.<sup>14</sup>

Na Broodthaers, is de opdracht dus gericht aan een Belgische schilder uit de negentiende eeuw die geïnspireerd werd door Vermeer en bekend staat om zijn interieurscènes die personages tonen die verdiept zijn in lezen, studeren of contemplatie. De tweemaal gereproduceerde foto, centraal op de dubbele pagina, is een expliciete verwijzing naar een van de favoriete motieven van de schilder. Het volstaat een bezoek te brengen aan de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België in Brussel om er *De man aan het venster* te vinden (ca. 1873-1876), een olieverf op doek waarvan de vermelde afmetingen precies overeenkomen met die op de eerste pagina van de bijdrage van Swennen. Het type venster, de houding van het personage — leunend als tegen een schoorsteen — en de kadering zijn zo gelijkaardig dat men een inscenering zou vermoeden, maar uiteindelijk blijft men besluiteloos.

Maar van een ding is men zeker, namelijk van de absolute continuïteit van eenzelfde *pre-occupatie*, van de Galerie ERG tot *Occupations*, die de vorm aanneemt van een oscillatie tussen twee sleutelfiguren, namelijk de schilder en de dichter, een oscillatie die, in de opdracht, woord voor woord geassocieerd wordt met de paren kunst/manier en beurs/leven. Het verschil met de dualiteit ‘economie/eeuwigheid’ van *Le tombeau* kon niet groter zijn. Toch ligt het unieke karakter van deze catalogusinterventie in het feit dat Swennen de overgang van de ene naar de andere figuur in scène wil zetten. Dit vertaalt zich langs een kant in het adagium “'s zomers schilder 's winters dichter”, dat geen alternatief biedt in termen van een onherleidbare essentie maar eerder in termen van een tijdelijk effect, een chronologische gril. En langs de andere kant wordt de overgang verzekerd door de verdubbeling van deze foto, volgens een in de jaren 1970 vrij gangbaar procedé, waarbij men ernaar streeft elke intrinsieke betekenis te ontzeggen aan fotografische beelden en ze strikt te onderwerpen aan hun legende of aan een ander institutioneel instrument. Niets kan ons met andere woorden overtuigen van de identiteit van het personage aan het venster; hij kan de een of de andere figuur belichamen — gelijktijdig of na elkaar.

Bij de figuur van de schilder Henri de Braekeleer denkt men onmiddellijk aan een andere figuur die cruciaal was in de ontwikkeling van de verbeelding Swennen, namelijk Gaston Wallaert, zijn nonkel langs moederszijde, een schilder uit de eerste helft van de twintigste eeuw. Wallaert schilderde portretten en landschappen in een bijwijlen impressionistische stijl maar de stijl van de schilderijen is minder belangrijk dan het personage zelf. Het is effectief Wallaert die in de familie de aanstekelijke mythen van de kunstenaar en de bohémien heeft gevoed. Zijn verbazingwekkende gelijkenis met Beethoven, zijn schilderij *La jeune fille et la mort* [Het jonge meisje en de dood] (waarvoor zijn moeder zou geposeerd kunnen hebben),



dat bij Swennen thuis op de schouw stond, dit alles droeg bij aan de constructie van een bij uitstek romantisch model. De jonge Walter wou daaraan voldoen en zijn moeder steunde hem hierin, door hem in zijn vroege tienerjaren in contact te brengen met een vrouw die schilderde. Ze zetten zich aan het schilderen, in nauwe samenwerking; ze leerde hem technische aspecten, zoals het schilderen met een schildermes (een procedé dat de stempel draagt van de kitsch waarvan Swennen zich later vaak zal bedienen). Het informele leerproces duurde enkele jaren. Nadat hij in 1964 de school verliet, studeerde de ontluikende kunstenaar een jaar filosofie aan de Facultés Saint-Louis en daarna schreef hij zich in aan de l'Académie des Beaux-Arts, beide in Brussel. Het schildersatelier ontmoedigde hem onmiddellijk. Een 'Brabants expressionisme'trend ging er hand in hand met een 'post-expo-'58'-tendens met semi-abstracte figuren ("in een 'chianti-fles'stijl," aldus Swennen). Swennen nam zijn toevlucht tot het gravure-atelier, waar hij de smaak te pakken kreeg voor de technische aspecten van de gravure (materialen, chemicaliën, enz.)

Zoals we echter gezien hebben, gaat de figuur van de schilder geleidelijk beconcurrereerd worden door die van de dichter, een al even mythische en romantische figuur, die echter in de gedaante van de *beat*-beweging, gelinkt aan de happenings, een overtuigende update had gekend. Tienerschilder, dichter met twintig. De catalogus van *Occupations* herdenkt in zekere zin deze oorspronkelijke besluiteloosheid.

Een discrete echo van deze interventie vinden we in de catalogus die in 1993 een van zijn tentoonstellingen in Gent begeleidde. Opnieuw over vier pagina's, ensceneert Swennen paren: een tekening (twee personages in de vorm van een horloge), een foto van Laurel & Hardy als huisschilders en twee maximen die opnieuw elk over twee pagina's zijn verdeeld: "Er is geen schilderkunst. Er zijn slechts schilderijen." En: "Deze hier zijn, aangezien het geen worstjes zijn, noch goed noch slecht. (Samuel Beckett)."<sup>15</sup> Op dat moment resoluut schilder, wordt zijn voorliefde voor paren niet meer gevoed door de contradictie of de besluiteloosheid: een van de twee termen heeft de overhand (via de retoriek, in het eerste geval) of beide worden weggevaagd (via het absurde, in het tweede).

#### HET VERHAAL VAN BIJOU DE VIENNE

Net zoals hij zijn catalogi een specifieke functie gaf, waarbij hij zowel lette op de formele elementen van de catalogus als boek als op de institutionele beperking van de catalogus als instrument, besteedde Swennen altijd speciale aandacht aan zijn uitnodigingen en ook hier speelde hij in op de eisen van de aanspreekvorm, de onthulling, de afbeelding, de signatuur, de publiciteit.

Zijn allereerste uitnodiging is waarschijnlijk de aankondiging voor de solotentoonstelling in de Galerie ERG. De naam

van de kunstenaar en de contactgegevens van de galerij staan op een A4'tje gedrukt, respectievelijk aan de boven- en onderkant van de pagina. De rest van het oppervlak is bedekt met het handschrift waaraan men hem vanaf nu onmiddellijk herkent: licht hellend, elegant en levendig, soms doorgehaald. Het vult het blad alsof dat een drager is die willekeurig werd gekozen in het atelier van de kunstenaar. Een klad als een ander. Zwarte puntjes in de linkermarge lijken de aanzet van drie afzonderlijke kadertjes aan te wijzen. Min of meer in het midden van het blad is er over meerdere lijnen geen geschrift zodat er een lege rechthoek ontstaat, zoals bij een krantenartikel, wat een rode, grotere inscriptie markeert, die de rol van titel lijkt te hebben: "Piep, zei de muis", uit het overbekende rijmpje. Rechts ervan is nog een miniatuurmuis getekend.

Het document kondigt eerst duidelijk de literaire dimensie van de tentoonstelling aan. Een fragment:

net voor het zinken [...] verblijf ik. De dagen gaan voorbij, en de weken.

De dichter belt aan. De afnemer is afwezig. Het leven verstrijkt, zoals stromend water, gas, elektriciteit, op alle verdiepingen.

-----

Fantasiëren, voor het grootste deel, die betrekking hebben op het boek, op het mysterie, op de houding, op het sombere, op de elleboog op de schoorsteenmantel, op de orkaan, op het mediteren in taxi's, op het sluitingsuur.

In de losse tekst heerst een soort zwarte melancholie die een echo is van de funeraire toon van de getoonde werken (*Le tombeau de M.B.*, *La période noire*, enz.) We kunnen er zelfs een voorloper in zien van een aantal motieven die zich later in zijn schilderijen zullen herhalen: de omgekeerde trechter, de schedel, het spook, de kerker, de maan, de galg, de boomstam, rook, vleermuizen, puin, etc. Een compleet romantisch repertoire, bij uitstek 'negentiende-eeuws', waarmee men onwillekeurig Schopenhauer associeert, maar dat Swennen altijd met zijn humor elektrificeert. Het prozaïsche detail dat aan het einde van de zin de plechtige toon van *Le tombeau de M.B.* ongedaan maakt (of vermindert) wordt hier twee keer gebruikt. En de verwijzing naar de "presocratische elementen" ("Het leven verstrijkt, zoals stromend water, gas, elektriciteit, op alle verdiepingen.") wordt steeds ondoorzichtiger, door de duchampiaanse referentie.<sup>16</sup>

Maar terwijl het dient als uitnodiging voor een bezoek aan de tentoonstelling van de Galerie ERG, kondigt dit document ook — stilzwijgend, in één moeite door — de publicatie aan van een weinig gekend boek van zestien pagina's: *Roman. 1866-1980*.<sup>17</sup> De drie door stippen afgebakende kadertjes blijken de eerste drie paragrafen van de 'roman' te zijn. Als we de omslag goed bekijken, is het eerlijk gezegd onduidelijk hoe we

precies naar het boek moeten verwijzen: ‘roman’ lijkt eerder de ondertitel van een afwezige titel en de maffe datering was waarschijnlijk bedoeld om *au sérieux* genomen te worden (en om het gebruik van het cursief dus te verhinderen).<sup>18</sup> Dit gebaar van *de-nominatie* wordt precies op de aankondiging van de tentoonstelling geëxpliciteerd door aan de bovenkant “~~Het verhaal van Bijou de Vienne~~. Roman” te vermelden. De lezer wordt met andere woorden geconfronteerd met een werk ‘zonder titel’, dat de kunsthistoricus of bibliothecaris denkt te moeten hernoemen met behulp van deze uitgestoken hand — eigenlijk een vals gebaar — van de dubbele datering. In elk geval is het zo dat dit op de voorgrond plaatsen van de term ‘Roman’, of hij nu wordt geïnterpreteerd als een titel, een ondertitel, of een puur functioneel begrip, de lezer onvermijdelijk — en dat vanaf de eerste pagina’s — zal voorkomen als een ronduit parodistisch, en niet zelfreflectief, gebaar.<sup>19</sup> Net als zijn interventie getiteld *L’Antre de la Belle K*. (Het hol van de Schone K.), die het jaar daarop wordt gecreëerd, komt zijn aanspraak op de status van romanschrijver zowel voort uit echte achting voor deze heldhaftige figuur als uit het zeer scherpe bewustzijn er zich niet aan te kunnen conformeren — wat zich allemaal laat onderscheiden in een verlangen om die oude ambitie uit te schakelen. ‘De Bladzijde Omdraaien’.

Is 1980 natuurlijk het jaar van de werkelijke publicatie van het boek, dan wordt de betekenis van 1866 pas duidelijk wanneer men hem zorgvuldig leest en even stilstaat bij de volgende, steeds terugkerende naam, die al op de eerste pagina wordt vermeld: Latham Sholes.<sup>20</sup> Deze naam à la Melville werd inderdaad door de vermeende vader van de typemachine gedragen. Het jaar waarin ze werd uitgevonden is 1866. Na De Braekeleer en Broodthaers, zie hier een derde personage dat ook tot een vervlogen eeuw behoort en waaraan Swennen een hommage brengt. De machine maakt haar opwachting in een schilderij van de vroege jaren 1980<sup>21</sup> en de kunstenaar bekent er effectief een zekere bewondering voor te koesteren. Die voorkeur kunnen we ook toeschrijven aan het veelvuldig gebruik dat Swennen maakt van de gestandaardiseerde typografie. Maar om de diepere betekenis van zijn aantrekking beter te vatten, moet men waarschijnlijk zeer letterlijk nemen wat ‘schrijfmaschine’ betekent en letten op de verwantschap ervan tot het begrip ‘automatisch schrijven’, dat al in omloop is vanaf de surrealisten tot bij de dichters van de *Beat Generation*.<sup>22</sup>

Zoals we gezien hebben, presenteerde Swennen zich midden jaren 1960 zelf als *beat poet*. Het was de tijd dat Jean-Jacques Lebel zich inspande om Ginsberg en de zijnen te vertalen en de happening te populariseren.<sup>23</sup> Als we de weinige teksten van zijn hand die zijn overgebleven bekijken, dan hebben de ontmoeting met Broodthaers en de strenge opmerking van Lecomte de ambities van Swennen niet onmiddellijk bekoeld. Behalve het reeds vermelde gedicht voor *Phantomas* kennen we van hem drie teksten die werden gepubliceerd in *Total’s*,

het tijdschrift dat zichzelf uitriep tot “de Luikse ondergrondse uitgave”. Het ging om een tijdschrift dat sporadisch verscheen en dat een mengeling bracht van teksten, tekeningen, collages en stripverhalen. Het werd van 1965 tot 1968 bezield door Jacques Charlier, was geassocieerd met vergaderingen, publieke interventies en happenings en correspondeerde met diverse ondergrondse facties in Frankrijk, Engeland en Nederland.<sup>24</sup>

Een eerste tekst, gepubliceerd in juli 1966, betreft een kort “fragment uit een poëtische suite”. Het is ook donker maar vertoont een relatief continue verhaallijn, die geconcentreerd is rond een paragraaf: “en ze kwam zoals sinds lang beloofd was in de vochtigheid van verlaten parkings aan haar lot overgelaten Wild en droevig ze was erg wild en zo verdrietig zo ontzettend ongelukkig meisje op de verlaten parking in het lugubere licht van PETROFINA flinkerend in de duisternis-soep van de herinnering”.<sup>25</sup> Deze compacte lyriek wordt in de tweede tekst, getiteld “Évidence manifeste grand retour” [Manifest bewijs grote terugkeer], achterwege gelaten. De tekst bestaat uit meerdere afzonderlijke paragrafen. Meer vertrouwde in elkaar overlappende beelden (“De eeuwigheid jeukt me onder de oksels”) worden gevolgd door passages met een meer telegram-achtig ritme, die korte uitweidingen en herhalingen vermenigvuldigen: “De menigten krioelen Ben onwaarneembaar syncretisme van niets-nergens die alles-aanvaarding niet-aanvaarding is Ben moeder en stroom placenta voor schele debilititeiten voor vrijwillige wegwijning van de windingen de herinnering om hulp roepend van het verleden in de dood.”<sup>26</sup> De derde en laatste tekst, die gebruik maakt van een gelijkaardige woordenschat, met connotaties van angst en hallucinatie (“nachtmerrie koers travelling gevangenis fotomaton”), heeft een complexe, mallarméaanse lay-out, in spiegelbeeld verdubbeld op dezelfde pagina, als een Rorschachvlek.<sup>27</sup> Deze lay-out werd op de rug identiek herhaald. Zo wordt de tekst vier keer gereproduceerd, eerst via een symmetrisch vertaalprocedé en dan via een transparantie-effect doorheen het blad. Zoals blijkt, is Walter Swennen op dat moment zoekende. Zijn poëtische productie gehoorzaamt aan een zekere thematische continuïteit (om kort te gaan: de uitdrukking van een gekwelde subjectiviteit) terwijl hij multipelle vormen adopteert die blijkbaar deze subjectiviteit willen breken en de expressie ervan willen tegenwerken.

Zoals de traditie het wil, zou de jonge dichter al snel botsen op de vaderlijke terughoudendheid tegenover een ‘losbandige’ levensstijl. Na een eerste universitaire poging, richting filosofie, begon hij zijn studie psychologie aan de Université catholique de Louvain. Op het eerste gezicht kwam de beslissing voort uit een tactische overweging en niet uit een diep verlangen.<sup>28</sup> Maar al snel ontmoette hij Jacques Schotte, germanist, psychiater, psychoanalyticus en vooral hoogleraar met een op dat moment groeiende reputatie die sinds zijn verblijf in Parijs in de periode 1955-1956 contacten had met veel Franse filosofen en psychiaters, zoals Jacques Lacan, Jean Oury, Henri



Maldiney, enz. Door deze ontmoeting werd Swennen geïntroduceerd in de wereld van de psychoanalyse. Hij las Freud, las Lacan en was aanwezig op diens beroemde conferentie aan de Université catholique de Louvain, op 13 oktober 1972.<sup>29</sup> Toch was hij geen nauwgezette en regelmatige aanwezige op de universiteit. In 1973, toen hij zijn graad bijna niet haalde omdat de wettelijke termijn voor het voltooien van zijn studies zo goed als verstreken was, diende hij op aandringen van Jacques Schotte (die hem respecteerde) zijn licentiaatsverhandeling in. Het is effectief Schotte die hem hielp zijn losse aantekeningen te verzamelen en een onmiskenbaar academische titel te geven: *Dialectische cirkel & freudiaanse archeologie. Schets van een aantal effecten van de psychoanalytische revolutie*. Het is met een licentie psychologie dat hij een paar jaar in de ERG professor in de psychoanalyse werd, ter vervanging van Alfredo Zenoni.

De jaren 1970 vormen voor Swennen een duistere en zelfs “chaotische” periode. Jan Braet vertrouwde hij het volgende toe: een leven van “zwerfer”, om de zes maanden verhuizen, leven in het moment, allerlei dingen uitproberen en vechten tegen een hardnekkige depressie.<sup>30</sup> In zijn ogen heeft het decennium zich ontpopt tot een soort van zwart gat. Als je zijn picturale productie van na 1980 kent, die steunt op een kunst van het *understatement*, en je die naast de tekstuele en performatieve productie van de jaren 1960 plaatst, die de levendige expressiviteit van de *beat* in zich draagt, dan is het niet verrassend om dat vacuüm van tien jaar te ontdekken. We zouden er misschien een incubatietijd of sedimentatie in kunnen zien, niet alleen onder invloed van de psychoanalytische archeologie, maar over het algemeen van het toenmalige Franse denken (waarmee Swennen vertrouwd was) en van de dubbelzinnige effecten die voortvloeien uit de subjectiviteitskritiek die erin werd doorgevoerd.

Dit rijpingsproces verschijnt des te intenser naarmate we bij het herlezen van de herinnering die Swennen er in 1973 van oproept, stomverbaasd zijn over de helderheid van zijn denken en over het feit dat de procedés die aan het werk zijn in zijn latere productie er een transparante echo op vormen:

Rebus, palimpsest: de aard van de formaties van het onbewuste is die van een hiëroglief, materiële en veelzijdig inscriptie, betekenisvol oppervlak “dat elke anagogische klim van het manifeste naar het verborgene, van het afgeleide of secundaire naar een gepreserveerd authentieke verbiedt... er is hier geen enkele reserve van diepte.” [...] De hiëroglief, het palimpsest, de overdaad, het zijn de sleuteltermen van de filologie van Nietzsche, wiens ‘genealogische lezing’ een deconstructie in de orde van de filosofische verbeelding doorvoert die nauw verwant is met die waarmee Freud het subject van de psychologie ondermijnt [...].<sup>31</sup>

Het is niet nodig op de schilderkunst te wachten. *Roman. 1866-1980* geeft al gehoor aan dat begrip van het onbewuste en aan die mechanismen van de interpretatie. Er zitten genoeg “rebussen” en “hiërogliefen” in om dat meteen aan te tonen. Denk maar aan de dubbelzinnige associaties tussen de tekst en de illustraties of *culs-de-lampe*, de typografische manipulaties of de talloze woordspelingen die overal in de tekst verspreid liggen. Om er slechts een uit te pikken, namelijk de meest voor de hand liggende, die duidelijk de inzet zelf van de psychoanalytische interpretatie aantoonst:

In het begin was er al een oud verhaal — het Ur-gedicht, zo genoemd vanuit een voorliefde die hij had voor het omfloerste taalgebruik van de universiteit, gemengd met transcript en moederjargon, moedertaal. Oorspronkelijk gerecht, dus Ursula. Er ontbrak slechts de U van Bijou om naar bed te gaan. — Ursula is Bijou, en het gedicht is een grappenmakerij van H om een angst, en de onzekere uitkomst, te overwinnen.<sup>32</sup>

De kritiek op het concept van ‘oorsprong’, op dat moment erg in zwang bij Jacques Derrida en andere denkers, is het onderwerp van spot, eerst expliciet in de eerste zin, dan in de vorm van een associatieve keten rond het prefix “Ur-” (dat wil zeggen, ‘oorspronkelijk’, ‘oer’, een sleutelwoord dat erg in zwang was op de “universiteit”). De overgang naar Ursula gebeurt via een woordspeling (de “moedertaal”) die verwijst naar “sla” — anders gezegd, in de Franse volksmond, “een verward en onsamenhangend mengsel” of “niet erg geloofwaardige uit-latingen”<sup>a</sup> en we kunnen zo nog wel een tijdje doorgaan met het versnipperen van de betekenis.

Voorbij die uitzinnige mechanica van woordspeling, betekenisverschuiving en digressie, kunnen we in de structuur zelf van het boek twee aspecten uitlichten die ook een parodie zijn op de “anagogische klim van het manifeste naar het verborgene, van het afgeleide of secundaire naar een gepreserveerd authentieke”. Ten eerste is er het notenapparaat aan het einde van het werk: zesendertig paragrafen, verspreid over vijf pagina’s (bijna net zoveel als de tekst zelf). Maar het blijkt dat geen van de genummerde noten expliciet naar een passage in de tekst verwijst. De gebruikelijke functie van dit notensysteem, namelijk informatie verschaffen over de obscure betekenis van een idiomatische uitdrukking, over de bron van een referentie, enz., komt in het gedrang door het doorbreken van zijn verticale structuur. In de plaats daarvan is er een horizontale verdeling die de lezer uitnodigt om vrij te associëren. Een echo van die horizontale vorm vinden we veel later terug in de editie *I Am Afraid I Told a Lie* uit 2011. De notities die de kunstenaar allang sporadisch bijhoudt (citatens, woordspelletjes, krabbels, enz.) bevinden zich naast elkaar op een blad van een meter bij een meter en een half, als een enorme collage. In de kant wordt naar de positie van elke notitie verwezen met een rasterstelsel,

zoals op een topografische kaart. Het is echter duidelijk dat het systeem van verwijzingen niet echt helpt om de stukken met elkaar te verbinden en nog veel minder om tot een betekenis of een route te komen. Op die manier brengt de grondigheid van het systeem een ironie met zich mee die identiek is aan de pseudovoetnoten van de *Roman*.<sup>33</sup>

Naast deze parodie op het gebruik van referenties heeft Swennen ook een enveloppe in het boek geschoven met de titel “errata”. Binnenin staan er twee woorden op een kaart geschreven: “veranda” en “marronniers” [kastanjebomen]. Ook daar zal de lezer het moeilijk hebben om deze overtallige puzzelstukjes terug te zetten.

### ALWAYS ÜBERTRAGEN

In het licht van de reeds genoemde feiten, lijkt het dat de verschuiving, of preciezer het plotseling uitwijken van een schriftelijk werk (in ruime zin, dat wil zeggen ook voorzien van een visueel aspect) naar een beeldend werk (dat tegelijk in staat is taal te produceren) traag en complex was en met horten en stoten verliep, met gestotter en momenten van terugkeren naar het begin. Om een populaire Franse metafoor letterlijk te hernemen, het geweer verandert snel van schouder, het magazijn blijft geladen met dezelfde munitie. De praktijk van Swennen heeft zich echt opgebouwd in een grijze zone tussen schrijven en schilderen, en dat is nooit zo pregnant geweest als tijdens het jaar 1981. In mei opent de tentoonstelling *1:1981 Schaal* die plaatsvindt op verschillende locaties in Brussel (de Galerie ERG, Leerlooierij Belka, Ateliers, Raffinaderij Plan K). Swennen neemt de ruimte in op de begane grond van la Leerlooierij<sup>34</sup>, een interventie die later de titel *L'Antre de la Belle K*. zal krijgen.<sup>35</sup> De naam van de plaats, Belka, die symbool staat voor de uitdagingen van de praktijk van Swennen in die periode, biedt hem het voorwendsel (in het Frans letterlijk de *pré-texte*) om een fictieve hoofdpersoon naar fonetische analogie te vormen: la Belle K.

De tekst die Swennen voor de catalogus schreef, bevat twee pagina's die op fragmentarische wijze de bedoelingen van zijn interventie duidelijk maken. Op de eerste is er de vermelding “1. Always übertragen”, dat wil zeggen, in de collusie van de Engelse en Duitse termen, een formule die bepaalde operaties benadrukt die aan het werk zijn in *L'Antre de la Belle K*: altijd vertalen, overbrengen en overleveren [übertragen] van de ene taal naar de andere. Deze formule wordt begeleid door een Nederlandstalige tekst en een getypte zin die gedeeltelijk de performance onthult die zich daar zou afspelen: “een boek, niet vooropgezet, een leugen, geschreven in de tweede helft van de maand mei 1981.” Op de tweede pagina figureren personages die schijnbaar in deze leugenachtige constructie opgevoerd worden: de auteur en de plaats (boven zijn handtekening, getypt: “de auteur zal er zijn, & l'Antre de la Belle K.”), maar ook de leegte en de zeemeermin (“2. De Leer-Lorelei” beslaat

de bovenkant van de pagina), met name het personage van de Lorelei, een nimf, figuur uit het gelijknamige gedicht van de dichter Heinrich Heine<sup>36</sup>, die de matrozen op de Rijn deed afdwalen met haar gezangen terwijl ze haar haar gladstreek met een gouden kam.<sup>37</sup> De getypte tekst die die namen en die locatie begeleidt, is de vertaling van het manuscript op de vorige pagina. Daar staat, in het Nederlands:

In tijden van nood verheugen we ons op het bestaan van de muis, en van de meermin. De meermin is geduldig. Ze verlaat zich op de echo, die de zeeman zegt hoe laat het is.

De muis, weerkerend van ver, is altijd reeds vertrokken. De muis is trouw aan haar verdwijnen. Zo de meermin, aan de echo.

Het is dat “te laat” dat mij bevalt, en dat men er kan van sterven.

Deze twee pagina's tonen vooreerst aan dat de romantische onderneming waaraan Swennen zich tijdens de tweede helft van mei 1981 zal wijden, vanaf het begin het stempel draagt van de leugen en de fictie<sup>38</sup>, met een gebaar dat alles bij elkaar genomen vrij broodthaersiaans is. (Swennen bracht de bekende zin van Broodthaers in herinnering: “Het idee kwam bij me om iets onoprechts te doen.”<sup>39</sup>) Dan, wanneer men de pagina omslaat, leert men dat het ook gaat over leegte, echo en verdwijning, over dat “te laat” dat het object van verlangen op een afstand houdt.<sup>40</sup> Het is in zekere zin het verlangen naar een roman — en daarmee, naar het schrijven — dat hier blijkbaar begint te verdwijnen terwijl, als bij een cinematografische *fade-in*, de contouren van de schilderkunst dit verlangen te voorschijn doen komen en het tegelijk veranderen: terwijl, zo zou je kunnen zeggen, *Bijou de Vienne* de romanfantasie voltooide, begint *la Belle K*. de fantasie van de schilderkunst te voeden.

De interventie in de Leerlooierij Belka is op zich een complex object met vluchtige contouren, in zoverre ze zich op twee behoorlijk verschillende manieren heeft verwezenlijkt. Het is allereerst een apparaat voor performance en fictie dat een droste-effect creëert voor het schrijven. Swennen besluit namelijk in de Leerlooierij een schrijfatelier op poten te zetten waarmee de figuur van de schrijver aan het werk kan worden geënceneerd: papier, boeken en een bureaulamp zijn gerangschikt op de tafel in de opzichterkamer met de ruiten. Dit zijn de instrumenten/tekens waarmee Swennen zichzelf tijdens deze periode meerdere keren in scène zal zetten, om dit “niet vooropgezette” boek te schrijven, een schrijfonderneming die bemiddeld wordt door de aanwezigheid van een schrijfmachine in de ruimte, evenals een bak Carlsberg met 24 vakjes (evenveel als de letters van het alfabet, minus twee, preciseerd de kunstenaar). Dit schrijfatelier gaf uit op een ruimte die was afgeschermd met behulp van doorzichtige, op een frame gespannen plastic dekzeilen. Daarachter verspreidden lampen van 25

watt een warme gloed, terwijl een transistorradio *Make Yourself Comfortable* uitzond, een stroperig lied van Sarah Vaughan, uit 1950. Er was ook een tekening van een zeemeermin die aan een juten doek was bevestigd. Zoals Swennen aangeeft, werd de ruimte van de Leerlooierij ook een ‘muzikaal’ en ‘visueel’ object, een soort ‘schrijvershut’<sup>41</sup> die door de opstelling op een afstand werd gehouden en waarrond de toeschouwers konden circuleren, zonder echter naar binnen te kunnen gaan. Swennen werd zelf het onderwerp van een fictie en van een ver verlangen (dat beantwoordde aan de roman, die een loutere echo was geworden).

*L’Antre de la Belle K.* is ook een reeks foto’s die Daniel Dutrieux nam na die twee weken in van mei 1981.<sup>42</sup> Op aansporing van Swennen werden dertig foto’s genomen “volgens het procédé”, namelijk een projectie van dia’s die ofwel met zwarte inkt bedekt of leeg waren en waarbij op elk exemplaar een Frans of Nederlands woord gekrast of geschreven was: la tromperie [het bedrog], het lexicon 1981, le tombeau [de grafombe], abc, de kat, le motif [het motief], la dédicace [de opdracht], de uitvinding, de datum, le nom [de naam], la signature [de signatuur], l’image [het beeld], la date [de datum], het schilderij, de olifant, l’éléphant, het gedicht, le titre [de titel], de schuld, het bedrog, la date [de datum], het oordeel, de fantasie, l’hiver [de winter], de auteur, de signatuur, le tableau [het schilderij]<sup>43</sup>. Deze termen komen zowel uit het lexicon dat Swennen tevoren gebruikte (de grafombe uit *Le tombeau de M.B.*, de winter uit *Occupations* bijvoorbeeld) en het lexicon dat hij elders, op hetzelfde moment, in zijn schilderijen inzette (de kat, de olifant, l’éléphant, om er slechts een paar te noemen; dat wil zeggen, het bestiarium dat hij een paar maanden later zou tonen). Die dia’s, die geprojecteerd werden op verschillende objecten, meubels en muren van de Leerlooierij, maakten een specifieke woordenschat ruimtelijk die doordrongen was van het probleem van tweetaligheid en besluiteloosheid en die uit het gebied van de pagina werd gehaald, het gebied van de bedrieglijke context van die “niet vooropgezette” roman. Als spookachtige projecties van een deels verdwenen geschrift zweefden ze rond en vormden ze op materiële wijze de grot van dit droombeeld.<sup>44</sup> “Always übertragen” geeft Swennen aan. Laten we de oefening doen: la Belle K. = de schone kunsten = les beaux-arts.

Het performatieve apparaat van *L’Antre* is ook een soort synthese en verwerking van de performances die in de jaren 1960 zijn praktijk animeerden. De performances en acties waaraan Swennen in het midden van dat decennium deelnam, hebben veel te danken aan de in die tijd breed gedeelde wens om machtsvormen in vraag te stellen — maar niet alles. Inderdaad, sommige karakteristieken van die interventies, in het bijzonder de functie van taal en communicatie, gaan zich later op een andere manier manifesteren. In 1965 publiceert Swennen in het kortstondig gepubliceerde tijdschrift *Accuse* een kort artikel getiteld “Happenings”.<sup>45</sup> Hij geeft vanaf het begin aan:

“Het gaat hier over een (her)nieuw(d)e taal, een nieuwe (a) techniek van de communicatie.” Om elke “verwarring te kwaderen” de kop in te drukken, positioneert hij de happening recht tegenover het “feest” — tegenover het “spektakel”, zou Debord geschreven hebben.<sup>46</sup> Hij beschouwt hem als een operatie die het alledaagse en het reële vernietigt en die als principiële vraagstelling “de wording van de subjectiviteit” heeft. Volgens een idee dat aan het situationisme wordt ontleend, wordt de happening gezien als een “politieke zaak” die het “openen van de ogen (als paradigma van de zintuigen) [...] [toelaat] in een eeuw van valse openers van (valse) ogen.”<sup>47</sup> Tegen deze achtergrond wordt het voor Swennen mogelijk om de happening in een bredere en originelere genealogie te plaatsen: “3. Magritte is de enige Belgische politieke kunstenaar.” De uitspraak kan misschien subversief lijken. Ze heeft in ieder geval de verdienste de manier van denken van Swennen in die tijd aan te tonen, met name zijn smaak voor de ‘verschuiving’. Deze tekst licht ook een fundamenteel punt uit van zijn praktijk op dat moment, dat grotendeels tot de tijdsgeest van de jaren 1960 hoort (dat wil zeggen, zowel gedeeld door het situationistische denken als door de opkomende conceptuele kunst), namelijk de verhouding tussen de “politieke zaak” en de “taal” (en bij uitbreiding de “communicatie”). Het is door in te werken op de modaliteiten van het taalgebruik en op de functies van de communicatie dat een politieke wording van het kunstwerk kan worden ingezet.

Deze samenhang staat centraal in drie happenings die Swennen realiseerde in de tweede helft van het jaar 1960 (of waaraan hij hetzelfde jaar deelnam).<sup>48</sup> De eerste vond plaats in juni 1966 in een jazzclub in Namen. Ze werd georganiseerd onder de noemer van *L’Entonnoir* [de Trechter], een groep die werd opgericht door Pierre Goffin (voordat de trechter een karakteristiek motief zou worden in de iconografie van Swennen). Goffin herinnert het zich als de eerste publieke tentoonstelling van de kunstenaar.<sup>49</sup> Swennen pakte iemand in bruin papier in terwijl een drumstel waarop een muzikant speelde geleidelijk met wc-papier werd ingepakt. Zodra het inpakken beëindigd was, stopte de performance. Wat de deelnemers betreft: sommigen waren verantwoordelijk om samenscholingen van meer dan drie personen uiteen te drijven, terwijl twee andere (een grote zwarte en een kleine blanke, herinnert Goffin zich) samen viool probeerden spelen (de ene hield de viool vast, de andere de strijkstok). Wat hier wordt opgeroepen, lijkt vandaag misschien naïef maar het wijst op een voortdurende interesse in het onderzoek naar de functie van communicatie. Naast deze strategieën van obstructie of subtractie (va een geluid of een persoon) via verpakking, is het de bedoeling een moeilijke of onmogelijke coördinatie van (gebaren- of muzikale) taal tussen twee individuen uit te proberen. En omgekeerd, bij het uitoefenen van een willekeurige artistieke autoriteit gaat het erom de nauwelijks gevormde sociale gehelen waarbinnen zich de communicatie kon beginnen opbouwen, uiteen te drijven.

Dit tekort of deze onmogelijkheid van uitwisseling zal in de pers van die tijd kritisch worden overgenomen, waarbij men aangeeft zich te verzetten “tegen de non-communicatie”.<sup>50</sup>

De tweede happening, getiteld *Au pied de la lettre* [Naar de letter], vond op initiatief van Broodthaers op 8 december 1966 plaats in de Boomkwekerijstraat in Brussel. Zoals aangegeven in het verslag dat verscheen in *Le Journal des poètes* wilde Broodthaers “de moeilijkheden en onmogelijkheden van poëtische communicatie onderzoeken op het niveau van de taal. Net zoals de affectieve intelligentie graag het delirium in aanmerking neemt, zo kan een innerlijk communicatiemiddel beslissen een onmogelijke communicatie te ontwikkelen. Men voelt zich één in de weigering.”<sup>51</sup> *Au pied de la lettre* mikte op het effect van de “tegenstellingen van symbolismen”, op de “gelijktijdigheid van acties” op “ontmoetingen tussen verschillende manieren van spreken”. Terwijl beatgedichten van Bob Kaufman werden voorgelezen en vijf muzikanten primitieve muziek produceerden, had Swennen de instructie gekregen om in het oor van de vrouwelijke toeschouwers twee van zijn verzen te fluisteren (de enige waarvan Marcel Lecomte vond dat ze goed genoeg waren om bewaard te worden): “Onze ziel op stapel is nog niet klaar met het herkennen van het gezicht van de plunderaar/en de regen wist de namen van de heiligen naarmate ik de kalender schrijf.” [Notre âme en chantier n’a pas fini de reconnaître le visage du pillard/et la pluie efface le noms des saints à mesure que j’écris le calendrier.] Zodra alle toeschouwers aanwezig waren, kwam Broodthaers op met een pakket waspoeder met een draagriem en declareerde: “Boeken zijn nooit wit genoeg.” Swennen schreef ondertussen de letters van het alfabet op een spiegel.<sup>52</sup> Deze feiten, waaraan we hier kort herinneren, vormen slechts enkele elementen uit een complex geheel waarin verschillende communicatie- en symboliseringssystemen elkaar overlappen en in superpositie komen te staan, om uiteindelijk te leiden tot een virtuele potlatch waarin de deelnemers bedragen in dollars, roebels, lires en franken naar elkaar toeriepen. Men communiceert door de communicatie te weigeren of te ontkennen, om het verslag van *Le Journal des poètes* te parafraseren. Met andere woorden, de vermeende stabiliteit van de economische uitwisseling (en van de taal) wordt vervangen door een soort van symbolische ‘storing in de vereffening’ van de taal, die niet langer een stabiele betekenis heeft.

Eind jaren 1960, tijdens een happening in een etalage van een winkel met twee verdiepingen, vlakbij de Grote Markt in Brussel, wordt de toon van de vraagstelling minder situationistisch en meer psychoanalytisch van aard.<sup>53</sup> Vanaf de straat kon je op beide verdiepingen een slaapzak zien waarin een vrouw uitgestrekt lag. Beide slaapzakken waren verbonden met een transparante plastic buis, gevuld met een fluorescerende vloeistof. Op de bovenste verdieping was de buis verlicht met een *black light*, terwijl het deel op de onderste verdieping in de schemering bleef.<sup>54</sup> Gezien de min of meer ironische toewijding

aan Wilhelm Reich en Jacques Lacan, kan deze happening gezien worden als een tweeledige en erotisch-oneirische manifestatie (een positieve en een negatieve, door het spel van het opgestelde licht) van communicatie en interpersoonlijke uitwisseling (onder de vorm van een verlangen naar een onmogelijke fusie: het licht ‘stroomt’ niet tussen de twee verdiepingen).<sup>55</sup> Men kan er ook een soort visuele manifestatie van het bewustzijn en van subject-constructie in ontdekken, die werkt met stromen en uitwisselingen, verplaatsingen en condensaties van beelden, taal en verlangens, tussen verschillende bewustzijnsplateaus of -niveaus (wanneer we ervan uitgaan dat de fysieke inscriptie van de happening duidt op een soort schizofrene breuk van het subject in twee entiteiten).

Kan *L’Antre de la Belle K*. op die manier gerelateerd worden aan de voorbije performances, dan is dat essentieel doordat het gaat om het in vraag stellen van de stabiliteit van de taal, waarvan de reikwijdte nogal verschilt al naargelang het gaat om een eerder situationistische, dan wel psychoanalytische wending. Maar *L’Antre* kan ook vergeleken worden, ook al is het verband indirecter, met *Zonder titel (La cabane)*<sup>56</sup>, dat in 1995 werd getoond tijdens de solotentoonstelling van Swennen in de Antwerpse Galerie Micheline Szwajcer en daarna werd vernietigd. Die *cabane*, of hut, die oorspronkelijk gebouwd werd in een ongebruikt, afgebakend deel van zijn atelier om er een kamer voor zijn dochter van te maken, werd gebouwd met gerecycleerde materialen (stukken hout en deuren). Het leverde een schamele en gammele structuur op die daarop in de witte ruimte van de galerij werd opgenomen.<sup>57</sup> De interventie is ironisch, droogkomisch bedoeld: het institutionele kader van de galerij verontrusten door er een stuk armoede in te integreren (het doel van deze interventie is “moreel”, zal de kunstenaar later zeggen) en meer metaforisch gezien, de kwetsbaarheid aantonen van de plek van waaruit Swennen zijn werken realiseert. Deze hut kan worden opgevat als een gereduceerd en opnieuw samengesteld beeld van een deel van het atelier (schildershut en niet langer schrijvershut) dat hier publiek wordt gemaakt.<sup>58</sup>

#### ‘HIER’ EN ‘DAAR’

In 1981 neemt Swennen deel aan een tweede tentoonstelling in de Galerie ERG, samen met Philippe Jadot, een oud-leerling die een vriend was geworden.<sup>59</sup> Swennen grijpt in op de ruiten van de twee verdiepingen langs de voorkant en boven de ingang deur, waarbij hij loodwit gebruikt, een verf die aangewend wordt om het interieur van een gebouw waarin werken plaatsvinden visueel af te dichten, terwijl het licht toch kan doorsijpelen. Er worden drie motieven uit zijn repertoire afgebeeld: de krokodil, de trechter en het konijn. Ze komen telkens twee keer voor en twee van hen (de trechter en het konijn) worden in linker- en rechter‘profiel’ getoond. Boven de deur is het beeld van een krokodil vergezeld van een soort handtekening



(een zigzagteken dat doelt op het spiegeleffect dat hier in het spel is, waarbij een W zich voortzet in een M). Op het bovenste linkervenster, aan de kant van de Regentschapstraat, probeert een reeks doorhalingen een tekst te verbergen, maar toch kan je nog ofwel het Franse woord “vers” [naar, omstreeks; of versregel] ofwel “verre” [glas] onderscheiden, wat de drager van deze interventie — glas — verdubbelt en verplaatst. De tentoonstelling wordt begeleid door een tekening /schilderij op papier op groot formaat, getiteld *Alphabetum*<sup>60</sup>, waarop valse opsommingen voorkomen waarin een beeld met een woord wordt geassocieerd: het beeld van de trechter wordt geassocieerd met het Engelse woord “rabbit”, dat van het konijn met het Nederlandse “glas”, dat van de olifant met het Engelse woord “olie” — terwijl het beeld van de krokodil aan zichzelf wordt overgelaten. Door willekeurige associatie (dat wil zeggen door de soevereine beslissing van de kunstenaar) draait de visuele en de verbale taal door, wat de conventionele aard van het (taal) teken onderstreept.

Deze tweede interventie in de Galerie ERG onderstreept de verontrustende werking die het beeld heeft op het schrijven, en *vice versa*. Deze functie ontwikkelt zich via de spiegelopstelling: elk beeld wordt niet alleen tweemaal herhaald maar is ook tweemaal zichtbaar, langs buiten en langs binnen, zodra men door de spiegel is gegaan. Deze onrustbarende vermenigvuldiging van het teken verschijnt ook in de projectieve dimensie van de installatie. We kunnen er trouwens een subtiele herverwerking van de projectie van de woorden in de Leerlooierij Belka in zien. (Elk venster kan inderdaad worden beschouwd als de vergroting en omkering van wat er op de dia's staat: een omslag van het schrijven in het beeld). Swennen koos niet zomaar glas als medium voor deze schilderijen: het externe natuurlijk licht verlicht de motieven om ze vervolgens in de tentoonstellingsruimte te verspreiden, het interne kunstlicht projecteert ze richting buitenkant. Swennen zal dit een paar jaar later, in 1989, herhalen met *Noise – Fenêtres en vues*, een tentoonstelling die in Luik werd georganiseerd door Daniel Dutrieux. Hij creëert er een reeks van acht tekeningen op glas die de afmetingen hebben van de ramen van het Musée d'art moderne et d'art contemporain (MAMAC). Elke tekening staat binnen opgesteld en toont het beeld van een soort ‘mnemotechnisch hiëroglief’ die elk van de acht afgelopen jaren moet voorstellen, van 1980 tot 1988; waarbij de muis en de trechter respectievelijk de hiërogliefen van 1980 en 1981 zijn.<sup>61</sup> In een brief aan Dutrieux legt Swennen de opstelling uit die het mogelijk maakt dit “persoonlijke museum”, ook wel het “graf tot op heden” genoemd, te animeren: “De tekeningen zijn in de witte verf die de binnenkant van de ramen bedekt, geëtsd en worden overdag door een zeer sterke, ‘s nachts door een intieme lichtbron verlicht. (Ik weet niet of de ‘site’ 's nachts open is, maar dat zou goed zijn.)”<sup>62</sup>

De tentoonstelling in de Galerie ERG lijkt een beslissende stap te zijn in de richting van de schilderkunst, ook al

is die er nog niet (en als die er zal zijn, dan zal zich de vraag naar de legitimiteit van de schilder stellen). Met die installatie op vensterglas behoudt Swennen de essentie van de schilderkunst maar elimineert hij de traditionele drager (canvas) ten voordele van het verspreidingseffect dat het beeld heeft. “Men houdt me voor een schilder”<sup>63</sup>, geeft de kunstenaar aan, wat *a posteriori* dat aandringen op die *détournement* van de schilderkunst onderstreept: men *houdt* me voor een schilder, maar in principe *ben* ik er geen. De schilderkunst is mijn medium, maar de finaliteit van mijn werk ligt niet daar. In een interview met Bart De Baere zegt hij ook: “Ik kwam een beetje toevallig bij schilderen terecht, om het poëtische denken te versterken.”<sup>64</sup> Alsof, om dit “poëtische denken” te versterken, hij via een andere substantie (het schilderen, “een beetje toevallig” ontdekt) en een andere drager (evengoed bij toeval aangetroffen, want afhankelijk van de concrete omstandigheden van de tentoonstelling, namelijk het venster) moest passeren. Alleen zo kan een schilderij op glas/in verzen worden gemaakt.

We kunnen bijna niet anders dan de verveelvoudiging van het teken die in deze interventies aan het werk is, herlezen in het licht van de deconstructie van de origine (of de Ur-) die aan het werk is in *Roman*. Alsof elk motief zich telkens twee maal en gelijktijdig voordoet, in het beeld en in zijn herhaling. Het vormt de eigenheid van dia's en van het medium film: het beeld is tegelijk hier (op dia of op film) maar ook daar (opgevangen op een muur of op een projectiescherm, na de ruimte doorkruist te hebben). Het is passend om in deze context te verwijzen naar een ander baanbrekend werk van Swennen, namelijk zijn interventie in de film die Jacques Charlier coördineerde voor de Biënnale van Parijs in 1971. De film, die in 1970 werd gedraaid op 16mm zwart-witfilm, bestaat uit zes autonome scènes, respectievelijk van Swennen, Guy Mees, Leo Josefstein, Charlier, Bernd Lohaus en Panamarenko.<sup>65</sup> De scène van Swennen, die geen titel draagt, opent de film. Om de subtiliteit en reikwijdte ervan te begrijpen, is het belangrijk nauwkeurig te beschrijven wat er zich afspeelt.

Swennen wordt gefilmd in close-up, als een televisieomroeper die aan tafel zit, recht tegenover de camera. Hij reciteert een tekst in het Frans maar wordt overstemd door een voice-over met de Engelse versie van zijn tekst, waardoor het moeilijk wordt hem te verstaan. Swennen verklaart:

Het beeld dat u op dit moment bekijkt, komt, als u tenminste tegenover een filmscherm zit, van een projector achter u. [Terwijl hij dat zegt dat, richt Swennen zijn wijsvinger naar de kijker, in de richting van de bovenzijde van het beeld.] Wordt het beeld op een televisiescherm geprojecteerd dan liggen de zaken anders. Het beeld komt dan van achter mij. [Hij wijst achter zich met zijn duim.] Voor mij is het echter moeilijk om te zeggen of ik me op dit moment voor de camera bevind. Deze sequentie bestaat immers uit verschillende herhalingen

van dezelfde opname. Daarom behoort het beeld dat u ziet waarschijnlijk tot een van de kopieën van de film. Anderzijds, aangezien goede informatie uiteraard door zoveel mogelijk mensen moet worden begrepen, wil ze van de hoogste kwaliteit zijn, wordt elke herhaling nagesynchroniseerd in een andere taal. Ik kan u dus niet vertellen of de tekst die u op dit moment hoort, die niet door mijn stem wordt gezegd, exact overeenstemt met wat ik aan het zeggen ben.

Zwart. De sequentie duurt 1'25". Hetzelfde plan wordt dan nagesynchroniseerd in het Italiaans, met een ondertiteling in het Frans die, enkele variaties daargelaten, de tekst herhaalt die door Swennen wordt geciteerd. Hij wordt opnieuw nagesynchroniseerd in het Nederlands en tenslotte in het Duits. Deze sequentie volgt twee structurele motieven in het werk van Swennen, die beide verklaren waarom deze film weerstaat aan de assimilatie tot een canonieke versie van de conceptuele kunst, hoewel hij er in een aantal aspecten dichtbij lijkt te komen (door de opstelling en de valselijk tautologische dimensie, het bestaande protocol en zijn logische verbuiging).<sup>66</sup> Het eerste motief is dat van de relatie tussen tweetaligheid en vertaling: een tweetaligheid die een meertaligheid is geworden die uitbreidbaar is naar vrijwel alle bestaande talen, met een 'oorspronkelijke' tekst die met elke toevoeging gewijzigd en verstoord wordt — een tekst die voor de eerste keer in een gesproken en nagesynchroniseerde versie op de scène van de film verscheen (vanaf het begin is de oorsprong verdubbeld, verdeeld).<sup>67</sup> Het tweede motief betreft de dubbele status van elk geprojecteerd beeld, tegelijkertijd hier en daar, waardoor het moeilijk wordt om de kunstenaar zelf te lokaliseren. De door Swennen belichaamde spreker benadrukt dit aspect wanneer hij preciseert dat het beeld meteen een dubbele potentiële oorsprong heeft (hier, op het tv-scherm; daar, op het cinemascherm).

We kunnen deze sequentie ook inzichtelijker maken als we kijken naar wat de lezing van *Différence et répétition* [Verschil en herhaling] van Gilles Deleuze, gepubliceerd in 1968 (twee jaar voor de opnames van de sequentie) bij Swennen losweekte. Het doel van dit boek was een revisie van de representatietheorie. Het richtte er zich op "het primaat van een Origineel op de kopie, van een model op het beeld, te ontkennen. En de heerschappij van simulacra en reflecties te verheerlijken."<sup>68</sup> Het simulacrum zou het principe van een altijd stabiele en identieke oorsprong (of van de "Ur-", om de geparodieerde academische woordenschat in *Roman* te hernemen) ruïneren door tegenover deze oorsprong steeds een verschil te handhaven. De schilderkunst van Swennen zou er baat bij hebben vergeleken te worden met het denken van Deleuze, specifiek wat Deleuzes project betreft van een theorie van de representatie die de mogelijkheid ondermijnt van een fundering, van een unieke fond.

Swennen toont goed aan dat indien zijn schilderkunst een systeem kan vormen — als ze dat al kan — ze dat doet

door een dialectische spanning te installeren tussen een achtergrond (wat vanuit de achterkant van het schilderij komt) en een beeld (iets wat vanaf de voorkant van het schilderij wordt geprojecteerd). De picturale praktijk van Swennen zou daarom voortspruiten uit het blootleggen van deze ontmoeting tussen een fond en een projectie, dit wil zeggen uit de combinatie van twee verschillende plaatsen. Een "emulsie" die voorkomt uit het 'hier' en 'daar' van het schilderij.<sup>69</sup> Dat zou op een bepaalde manier de picturale vertaling zijn van een *projectief* apparaat (in filmische maar ook psychoanalytische zin, als men Lacan volgt<sup>70</sup>) dat in de Leerlooierij Belka aangewend en tijdens de tweede tentoonstelling van Swennen in de Galerie ERG gepreciseerd werd.

### DOM ALS EEN SCHILDER

Swennen heeft de schilderkunst waarschijnlijk niet "bij toeval" gevonden. Deze "automatische ontmoeting" komt natuurlijk voort uit toevallige omstandigheden (de tentoonstellingen waar hij tussen 1980 en 1981 aan kon deelnemen), maar ze werkt ook als een ingebeeldde terugkeer naar de figuur van de schilder die de familiale omgeving tot in zijn adolescentie doordrong. En in dat perspectief lijkt de ontmoeting, *a posteriori*, te beantwoorden aan een eigen logica die toelaat de historische en theoretische uitdagingen van zijn werk beter te vatten.

In september 1981 stelt Swennen tentoon in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel voor de *Prijs perspectieven 81*. Hij toont er drie grote werken op papier. We zien er met name *Zonder titel (Éléphant, chien, camion)*<sup>71</sup>, waarin de drie elementen uit de titel boven elkaar zijn afbeeld, vergezeld van de dedicatie, in grijs, "voor Elske". De manier waarop de beelden worden uitgelijnd, produceert het krachtige effect van een raadsel dat onopgelost blijft. Maar een andere titel trekt in het bijzonder de aandacht: *Zonder titel (Dear Louis)*<sup>72</sup>, een dik zwart papier waarop met gesso de contouren van een koffer zijn geschilderd, waaraan twee doorgehaalde vermeldingen zijn toegevoegd ("Nieuwpoort" en "1890") en de volgende vraag: "Dear Louis, krachtig lyrisme helpt niet?" Er verschijnt een nieuwe figuur uit de negentiende eeuw, want dit schilderij richt zich tot Louis Artan de Saint-Martin, een Nederlandse schilder wiens marines een zekere lyriek uitstraalden. De bijzonderheden van plaats en tijd zijn die van zijn dood — een nieuwe graftombe. De tentoonstelling in het Paleis lijkt een volgende stap te zijn "om komaf te maken met de negentiende eeuw". Op het eerste gezicht lijkt de koffer er te zijn om die breuk te bevestigen: men pakt zijn koffers, men vertrekt. Maar de betekenis van de compositie is complexer. "Nieuwpoort" en "1890" zijn doorgehaald, als een weigering om de dood een einde te laten maken aan het werk van Artan (of liever gezegd: aan wat het belichaamt). Wat de adressering aan "Louis" betreft, die is gekleurd door het rusteloze verlangen om de lyriek van weleer opnieuw op te



roepen, als op zoek naar een tweede adem. Daarom is de koffer, een visuele metafoer van de traditie van de negentiende eeuw, misschien alleen, midden op de weg achtergelaten als in een stuk van Beckett, nog steeds onbeslist over zijn bestemming.

Dit is de paradox waaruit de schilderkunst Swennen voortkomt; ze is structureel en stelt ons in staat beter te begrijpen waarom dit verlangen om “komaf te maken” uit het begin van de jaren 1980 (om “komaf te maken” met de negentiende eeuw en in een moeite door met zijn verlangen naar de filosofie, en daarna de poëzie, van die eeuw), niet gelijk staat aan een eenvoudige ontkenning. De uiting lijkt meer te wijzen op het verlangen om er “de strijd mee aan te gaan”. Zo vertelt Swennen het toch aan Bart De Baere:

Als ik anders geconstrueerd was, dan zou ik filosoof zijn, dan zou ik niet schilderen. Trouwens: het is daarom dat ik ervan heb afgezien om filosoof te worden. Wat ik een moment effectief wenste te worden. Ik besef dat het daardoor is dat ik dichter ben geworden. Het geeft zo'n voldoening om het discours te manipuleren. Wat eigenaardig is, is ook dat de poëzie altijd fundamenteel te maken heeft met de nostalgie. Dat is het element van de poëzie. Zoals de vissen in het water zwemmen, bevinden dichters zich in de nostalgie. Op mijn veertigste verjaardag heb ik me er rekenschap van gegeven en besloten: gedaan nu met de nostalgie, nostalgie is goed voor jongeren.<sup>73</sup>

Volgen we Swennen hier, dan verplaatst de scène van de oorsprong zich. De liquidatie van het verleden, in de vergelijkende poëzie = nostalgie, zou plaatsvinden medio 1980, de dag dat hij veertig jaar wordt (het aristotelische hoogtepunt). De paradox kan dus als volgt worden geherformuleerd: nadat hij een dichter was geworden (en zijn beatgedichten gepubliceerd had in *Phantomas* en *Total's*), nadat hij de intentie had om filosoof te worden (zoals blijkt uit de precisie van denken die hij ontwikkelde door het contact met Jacques Schotte), was de toevallige oplossing die hij met vertraging voor zich zag, “dom als een schilder” te worden, volgens de populaire spreuk die Swennen hernam in een in 1988 gepubliceerde catalogus.<sup>74</sup> Deze formule is belangrijk en mag niet verkeerd begrepen worden. Ze duidt niet op een verzet tegen de poëzie en de filosofie, ze betekent eerder dat de domheid (stomheid) van de schilderkunst, het feit dat ze vooral stil is, de enige weg terug was naar de poëzie en de filosofie, als via een herinneringsproces.

Maar deze formule kan ook iets uitdrukken dat net zo belangrijk is en dat gelieerd is aan de historische en theoretische context van de vroege jaren 1980, zowel op nationaal als op internationaal niveau. Het jaar na de tentoonstelling van zijn werken in het Paleis voor Schone Kunsten in 1981, was er in Brussel werk van Swennen te zien op twee belangrijke tentoonstellingen: *Het Picturale verlangen* in de Galerie Isy Brachot en *De Magie van het beeld* in het Paleis voor Schone Kunsten.

Ter gelegenheid van die laatste constateerde Florent Bex de ondermijning van de conceptuele kunst en van de principes die eruit voortvloeien met betrekking tot het codificeren van taal en zag het als een verklaring voor de terugkeer naar de schilderkunst die in de vroege jaren 1980 in bijzondere omstandigheden plaatsvond.<sup>75</sup> Het is inderdaad veelzeggend dat de picturale praktijk van Swennen erkend is geworden door kunstinstellingen net op het moment dat er in de internationale scene een hernieuwde belangstelling was voor de schilderkunst (grotendeels en snel opgepikt door een neo-expressionistische mode in de VS, Duitsland, Italië, enz.) Om slechts twee voorbeelden te noemen: Marcia Tucker organiseerde in 1978 de tentoonstelling *Bad Painting* in het New Museum in New York, een formule die daarna de neo-expressionistische schilderijen van Julian Schnabel en Donald Baechler zal bijeenbrengen, kunstenaars wiens werken uit de vroege jaren 1980 soms aanleunen bij de schilderkunst van Swennen. In oktober 1981 publiceert Thomas Lawson in *Artforum* dan weer zijn essay “Last Exit: Painting”, waarin hij de terugkeer van de schilderkunst analyseert als een deconstructieproces van het schilderen dat uitgevoerd wordt met een soort van “cultureel cannibalisme”. Deze kunstenaars (Schnabel, David Salle, Lawson zelf) zouden elk op hun manier de codes van de schilderkunst genomen en opnieuw gearticuleerd hebben.<sup>76</sup>

Al die manifestaties laten zien hoe de schilderkunst op dit specifieke moment in de kunstgeschiedenis waarop de theorieën van het postmodernisme werden uitgewerkt, twee verschillende wegen insloeg. Enerzijds was er een terugkeer naar expressie en subjectiviteit, via een stijl die haar unieke karakter affirmeerde en de eenvormigheid van de ‘internationale stijl’ van de conceptuele kunst ondermijnde. Anderzijds was er een deconstructie van de codes die zowel de modernistische schilderkunst als de hedendaagse beeldcultuur beheersten, wat zich in de schilderkunst vertaalde als een crisis van de originaliteit, via de creatie van schilderkunstige ‘simulacra’. De schilderkunst van Swennen lijkt *a priori* een antwoord op deze context te bieden. Maar ze doet dit op haar eigen manier. Ten eerste neemt ze afstand van een surrealistische erfenis die zich hardnekkig bleef doorzetten in de Belgische kunstscene, om zich vrij in het gebied van de semiotiek en de psychoanalyse te kunnen bewegen (gesterkt door de interpretatieve verschuiving die ze, via Lacan, op het werk van Broodthaers had uitgevoerd).<sup>77</sup> Zijn schilderkunst onderscheidt zich ook van de circulaire logica van een institutionele kritiek die uit de conceptuele kunst afkomstig is, evenals van een te nauw geïnterpreteerde ‘theorie van het simulacrum’, waarin de radicale breuk tussen betekenaar en betekende die in een economie van het teken is ingevoerd, resulteert in een “kunst van de cynische rede” (om de uitdrukking te hernemen die Hal Foster gebruikt met betrekking tot enkele postmoderne kunstpraktijken van de jaren 1980, met name de schilderkunst).<sup>78</sup> In zijn eigen woorden is de positie van Swennen

niet-ironisch — je zou ook kunnen zeggen: niet-cynisch. Geen enkele “spot”, geen enkele “ironie” karakteriseert zijn schilderijen, er is geen “overdrachtelijkheid” in de kunst, zei hij ooit.<sup>79</sup> Daarom neemt hij beelden die voldoende neutraal zijn, “afbeeldingen die zich in een soort grensgebied bevinden tussen het intieme en het publieke beeld.”<sup>80</sup> Deze beelden dompelt hij vervolgens onder in een picturale omgeving waarbinnen zich een asymmetrische uitwisseling installeert. Het alternatief dat Swennen uitwerkte, was met andere woorden het teken te vergelijken met de stomheid van het schilderij, met een schilder-substantie die niet spreekt.

We vinden een echo van deze onstabiele relatie tussen beeld en beeldsubstantie in een figuur die herhaaldelijk wordt opgeroepen door Swennen, namelijk die van de buikspeker (of van de souffleur).<sup>81</sup> Zo schrijft hij bedachtzaam, in een verzameling notities die onlangs verschenen: “Het idee van de beeldtaal hebben we waarschijnlijk te danken aan de kunst van de buikspekers.”<sup>82</sup> Nu is dit heel duidelijk het mechanisme dat in de praktijk van de kunstenaar aan het werk is. Want het hierboven vermelde ‘beeld’, dat is de marionet, een populaire figuur en een zeer herkenbaar teken. Het amuseert en verleidt. Is de aandacht van de kijker echter even afgeleid door zijn charme, dan wordt hij ook geleidelijk bevangen door een bezorgdheid over de adequaatheid van dat beeld tot zichzelf. Iets bezielt het beeld dat het in de grond ook overschrijdt en dat is precies de picturale substantie, die stomme en botte materie die de kunstenaar uiteindelijk moet doen spreken zonder zijn lippen te bewegen.

Zo moet waarschijnlijk de zin “Men houdt me voor een schilder” begrepen worden. Zoals we hebben gezien, stonden dubbelhartigheid en illusie centraal in zijn praktijk van de jaren 1960 en 1970 en meer dan ooit tijdens die twee cruciale jaren 1980 en 1981. Maar in tegenstelling tot wat op het eerste zicht misschien zo lijkt, heeft Swennen die dynamiek daarop niet verlaten om braaf de schildersmantel aan te trekken. Zeker, het is de kunstenaar die in de kijker staat, die de aandacht krijgt, interviews geeft en onderscheidingen ontvangt. Maar hij is iemand anders die, verscholen achter zijn schepping, blij is voorgoed te zijn ontsnapt aan de etiketten en mondaine plichtplegingen.

<sup>1</sup> “Ik denk dat ik kunstenaar ben geworden in 1981, toen ik een publieke tentoonstelling had. Ik denk dat, zolang je werk niet te koop staat, je geen kunstenaar bent. Nogal droog, nee? (Lacht) Dat is wat Broodthaers voor de bijl moeten gaan [ passer à la casserole] noemde.” (Gesprek met Caroline Dumalin en Dirk Snauwaert, 29 april 2013.)

<sup>2</sup> Gesprek met de auteurs op 28 mei 2013.

<sup>3</sup> Locatie onbekend. Swennen maakte later een tweede, kleinere versie, zie catalogus p. 149, nr. 6.

<sup>4</sup> Walter Swennen geïnterviewd door Marie-Pascale Gildemyn, “Hommage à Marcel Broodthaers. 28.1.1924-28.1.1976”, +0, nr. 47, juni 1987: p. 22.

<sup>5</sup> Zie catalogus p. 149, nr. 3.

<sup>6</sup> Walter Swennen, “Ballade Pop”, *Phantomas*, vol. 36, nrs. 51-61, december 1965: p. 115-116. De tekst wordt voorafgegaan door Marcel Broodthaers, “Evolution ou *L'auf film*”, p. 111-112 en een illustratie van een werk van Broodthaers getiteld *Enfs*, p. 113.

<sup>7</sup> Walter Swennen, “Lettre à Hans Theys”, in *Autour et au-delà Broodthaers onomwonden*, Leuven, AmuseeVous, 2008, p. 30.

<sup>8</sup> In een brief aan zijn “vrienden” van 2 december 1969, geschreven ter gelegenheid van de opening van zijn tentoonstelling in de Wide White Space Gallery in Antwerpen en de gelijktijdige uitgave van *Coup de dés* vermeldt Broodthaers de naam Walter Swennen als een van zijn “referenties”, samen met Jean-Michel Vlaeminck en Jacques Lacan. Het is een teken van zijn achting, maar ook van hun gemeenschappelijke interesse voor Mallarmé.

<sup>9</sup> Zie de uitnodiging voor de tentoonstelling van Marcel Broodthaers in de Galerie Saint-Laurent in de Duquesnoystraat in Brussel, 10-25 april 1964.

<sup>10</sup> Walter Swennen, “M.B.” [2001], *Copie de voyage*, nr. 4, september 2012: z.p. Hier getranscribeerd op p. 4.

<sup>11</sup> Walter Swennen geïnterviewd door Marie-Pascale Gildemyn, p. 26.

<sup>12</sup> “Laat ons kort zeggen dat we aandacht moeten besteden aan het radicaal analytische karakter van zijn werk, aan elk van de etappes ervan. [Aan de ene kant], een ‘interne’ autologische analytische methode, waar taal het essentiële onderdeel van uitmaakt. [...] Aan de andere kant, een ‘externe’ analytische (een onhandige formule, maar ik heb geen ander woord bij de hand) en permanente methode, waarvan men twee momenten kan benadrukken die de rigueur van eenzelfde positie reflecteren. Eerst de korte tekst, geschreven voor de eerste tentoonstelling in boekhandel Saint-Laurent: ‘Het idee kwam bij me om iets onoprechts te doen.’ En de mooie brief van Offenbach — de lucide paljas — aan Richard Wagner, de profeet die achtervolgd wordt door zijn ‘missie’. Deze teksten zijn een indicatie van het idee dat de MB had van het verband — of de non-relatie — tussen kunst en politiek”, *Idem*, p. 26.

<sup>13</sup> Bernard Villers, “L’exposition”, in *Occupations*, tent. cat., Brussel: z.n., 1980, p. 3.

<sup>14</sup> Zie *Occupations*, p. 21-25.

<sup>15</sup> Er is ook een klein tekstblok dat met de schrijfmachine werd getypt en dat tegenover de foto van Laurel & Hardy werd geplaatst: “Beste Hans, Ik ervaar mij zo onervaren. ‘ut pictura poesis’, altijd een mooie slogan gevonden. Zes jaar, of jaren, latijn. Lomperd. Bernard V., vriend & toen buurman, heeft het mij eens uitgelegd. Getracht. In boeken gekeken. Acht jaar, of jaren, samen. Ongeveer. Geen bal van gesnapt. Nochtans: ut pictura poesis, dus. Samen. Nog eens. W.S.” Cf. “Walter Swennen”, *Kunst Nu*, nr. 5, mei 1993: p. 2.

<sup>16</sup> Jean-Jacques Lebel, *Eau et gaz à tous les étages. Sur Marcel Duchamp*, Parijs, Trianon, 1959.

<sup>17</sup> Getranscribeerd in catalogus op p. 86-88.

<sup>18</sup> Let ook op de merkwaardige interpretatie van de bibliotheek van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België: Walter Swennen, *1866-1980: Roman*, z.d.

<sup>19</sup> Cf. Jan Braet, “‘Er komt altijd een moment dat de wanorde zegeviert’ Schilder Walter Swennen over leven en werk”, *Knack*, 7 mei 2008: p. 66.

<sup>20</sup> Waarschijnlijk een puur toeval: 1866 is ook het jaar waarin Mallarmé een lange periode van twijfel inging, die overgaat in een vernieuwd begrip van zijn poëtische taak. “Helaas, door zo diep in het vers te graven, heb ik twee afgronden ontmoet die me wanhopig maken. De ene is het Niets, waar ik toe ben gekomen zonder het boeddhisme te kennen en ik ben nog steeds te ontroostbaar om zelfs in mijn poëzie te geloven en me weer aan het werk te zetten, [werk] dat deze overweldigende gedachte me heeft doen opgeven.” Stéphane Mallarmé, “Correspondance. 28 avril 1866”, in *Œuvres complètes*, Parijs, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, vol. 1, 1998, p. 696.

<sup>21</sup> Zie catalogus p. 7 en p. 152 nr. 22.

<sup>22</sup> William Burroughs, van wie Swennen tijdens de zomer van 1968 een portret schildert wordt ook geassocieerd met de schrijfmachine, niet alleen door zijn geschriften die haar soms in scène zetten, maar ook door zijn familiegeschiedenis (zijn grootvader, die de uitvinder was van een rekenmachine en vervolgens van een bedrijf dat met name schrijfmachines produceerde).

<sup>23</sup> Jean-Jacques Lebel, *Le Happening*, Parijs, Denoël, 1966.

<sup>24</sup> Jean-Michel Botquin, *La Zone Absolue. Une exposition de Jacques Charlier en 1970*, Luik, L'Usine à stars-Galerie Nadja Vilenne, 2007, p. 10-16.

<sup>25</sup> *Total's*, nr. 1 [1966]: z.p.

<sup>26</sup> *Total's*, nr. 7 [1966]: z.p.

<sup>27</sup> *Total's* (juni 1967): z.p.

<sup>28</sup> Het lijkt erop dat hij drie redenen had: de familiale woede kalmeren, de notities van de oudere zus die al hetzelfde curriculum had doorlopen, gebruiken en vrienden van de Facultés Saint-Louis in Brussel terugzien, die verondersteld werden vervolgens in Leuven hun studies te voltooien. Gesprek met de auteurs op 28 mei 2013.

<sup>29</sup> De scène waarin Lacan wordt onderbroken door een jonge 'revolutionair' en de dialoog die daarop volgt, bieden een verhelderende kijk op de intellectuele en studenten-Zeitung waarmee de jonge Walter min of meer geconfronteerd zou worden, op het kruispunt van situationisme, structuralisme, maïsoïsmen—en andere ideologische aanspraken uit die tijd. Van de sequentie zijn talrijke versies te zien op YouTube.

<sup>30</sup> Cf. Jan Braet, p. 66.

<sup>31</sup> Walter Swennen, *Cercle dialectique & Archéologie freudienne. Esquisse de certaines incidences de la révolution psychanalytique*, onuitg. lic.verh., Leuven, Université catholique de Louvain, 1973, p. 6.

<sup>32</sup> Walter Swennen, *Roman. 1866-1980*, Brussel, z.n., 1980, p. 6.

<sup>a</sup> In het Frans kan "sla" of "salade" ook staan voor "warboel" of "smoesjes". [S. T.]

<sup>33</sup> *I Am Afraid I Told a Lie*, Brussel, Gevaert Éditions, 2011.

<sup>34</sup> Zie de voor de gelegenheid gepubliceerde uitnodiging. Ook de volgende kunstenaars intervenueerden in de Leerlooierij Belka, gevestigd op de Gentsesteenweg nr. 114 in Brussel: Philippe De Gobert, Bernard Villers, Daniel Dutrieux, Marc Van Est, Philippe Jadot, Bernadette Kluyskens, Philippe De Luyck, Patrick Adriaans, Jacques Charlier (in volgorde van verschijning in de voorbereidende catalogus die door Marie-Pascale Gildemyn werd gepubliceerd en gecoördineerd naar aanleiding van deze tentoonstelling die door haar en Daniel Dutrieux werd georganiseerd).

<sup>35</sup> Waarbij de titel die in 1981 op de uitnodiging van de tentoonstelling van Swennen in de Galerie ERG stond, werd hernomen. Zie supra. Het lijkt erop dat de interventie van Swennen in de Leerlooierij op dat moment niet die titel kreeg. Het is na de publicatie in 2012 van de foto's die toen door Daniel Dutrieux werden genomen dat de titel zich heeft uitgekristalliseerd. Maar zoals zal blijken, vernoemt Swennen het personage in de voorbereidende catalogus. Voor de foto's, zie Walter Swennen, *L'Antre de la Belle K*, Luik, L'Usine à stars-Galerie Nadja Vilenne, 2012.

<sup>36</sup> Een figuur die Broodthaers zelf een paar jaar daarvoor in scène had gezet. Zie de twee zalen van zijn tentoonstelling in het Kunstmuseum Basel in 1974 en de uitgave *En lisant la Lorelei* die in 1975 volgt. Zie voor dit onderwerp de kritische editie, samengesteld door Philippe Cuenat en gepubliceerd door Éditions Mamco, Genève, 1997. Men zou een diepgaandere analyse van dit gedeelte Lorelei-motief moeten ondernemen, met name met betrekking tot de ironie, een operatie die voor de Duitse romantiek (Novalis, Schlegel maar Schopenhauer) toegang verschafte tot het transcendente. Swennen zet dat transcendente hier om in een verlangen naar schrijven dat er niet meer is en een verlangen naar een schilderen dat er nog niet is.

<sup>37</sup> De schilderkunst is, via Duchamp, niet ver weg, als tussen de regels door, in het weefsel van de tekst verwerkt.

<sup>38</sup> Zijn voornemen werd benadrukt door een kaartje dat op de achterkant van een raam van de opzichterkamer van de Leerlooierij was gekleefd en waarop in het Nederlands te lezen stond: "Een boek wordt hier geschreven. 15-31 mei. WS. 1981."

<sup>39</sup> Zie Walter Swennen, geïnterviewd door Marie-Pascale Gildemyn, p. 26; en gesprek met de auteurs, 28 mei 2013.

<sup>40</sup> Zie het artikel van Alfredo Zenoni, dat Swennen las, "Métaphore et métonymie dans la théorie de Lacan", *Cahiers internationaux du symbolisme*, nrs. 31-32, 1976: p. 194-196.

<sup>41</sup> Gesprek met de auteurs op 28 mei 2013.

<sup>42</sup> De brief van Walter Swennen aan Daniel Dutrieux om "een fotosessie te organiseren volgens het procédé" en met het oog op publicatie dateert van 20 juni 1981. Terwijl de tentoonstelling in de Leerlooierij moest eindigen op 31 mei, blijkt dat de ze tijdens de maand juni van dat jaar voortgezet werd (e-mail met Bernadette Kluyskens, 6 juni 2013). Zoals hierboven wordt vermeld, werden deze foto's pas in 2012 in de gelijknamige publicatie gereproduceerd, samen met de twee blaadjes tekst van de voorbereidende catalogus.

<sup>43</sup> Dit is een weergave van de lijst met termen die voorkomen op de reproducties van de dia's van Daniel Dutrieux die de auteurs ter beschikking kregen.

<sup>44</sup> Merken we op dat deze projectie-opstelling zich slechts volledig operationeel heeft getoond tijdens de manipulatie die gebeurde nadat de tentoonstelling was afgelopen, een manipulatie die a posteriori onthuld wordt door de publicatie van de foto's, in 2012.

<sup>45</sup> Deze tekst werd gereproduceerd in Hans Theys (red.), *MO(u)VEMENTS. Kunstenaarsbewegingen in België van 1880 tot 2000*, Antwerpen, NICC – KMK, 2000, p. 94. In een interview met Hans Theys in dezelfde catalogus zegt Swennen dat het tijdschrift *Accuse* van de gelijk-namige groep "fragmentarisch en episodisch [was] en [dat] de groep ontbonden werd zonder dat hij ooit heeft bestaan". Ook hier overigens de schaduw van Broodthaers, namelijk bij de keuze van de naam. Swennen: "Ik denk dat Marcel zijn zegje had in de naamgeving van Groupe Accuse, maar ik ben niet helemaal zeker." *Idem*, p. 102.

<sup>46</sup> Aan Hans Theys vertelt Swennen dat wat specifiek de oprichting van de Groupe Accuse bezield, de "situationistische politiek [was], het situationistische denken, de steeds grotere invloed van de macht en dat soort dingen". *Ibidem*.

<sup>47</sup> Een paar jaar later publiceert Jean Toche zelf een manifest getiteld "I Accuse" (1968). In de tweede helft van de jaren 1960 was Swennen goed bevriend met Toche, een contact dat een even kort leven beschoren was als Accuse. Zo bracht Swennen een kalkinscriptie aan op de gevel van de Onze-Lieve-Vrouw-ter-Zavelkerk in Brussel, die gewijd was aan de stichter van de Guerrilla Art Action Group. Ze luidde "TOCHE US GO HOME." Aan de andere kant van de Atlantische Oceaan, in New York, had een andere vriend van Toche dan weer de inscriptie "TOCHE COME HOME" aangebracht. In 1969 zal Swennen ook een bijdrage leveren tot een editie bestaande uit diverse werken op papier geborgen in een plastic enveloppe, dat eveneens interventies bevat van Beni, Cacao, Toche, maar ook van Marie-Puck Broodthaers, Bob Cobbing, Robert De Boeck, Luis Lagarto en Jacques Simon. De interventie van Swennen bestaat uit een open enveloppe met op de voorzijde de vermelding "open brief" en op de achterzijde de signatuur van zijn naam. Er zit een sigaret in waarop "lust" is geschreven, een touw met een knoop in, een stuk plastic bijeengebonden met een elastiekje, en een driehoekig stuk papier met daarop het woord "bon" [goed]. De bibliotheek van de Universiteit Leiden bewaart er een exemplaar van.

<sup>48</sup> Zoals Swennen terecht opmerkt, moeten we happenings onderscheiden van performances. Hieronder zal het alleen over happenings gaan. Hans Theys, "De A à Z. Sept artistes en conversation avec Hans Theys", in *MO(u)VEMENTS*, p. 102.

<sup>49</sup> *Ibidem*.



<sup>50</sup> Dit is wat Swennen et Goffin zich herinneren. Zie het gesprek met de auteurs van 28 mei 2013; en het gesprek van Hans Theys met Pierre Goffin in *Mo(u)VEMENTS*, p. 102.

<sup>51</sup> “Compte rendu non imaginaire d’un absent”, *Le Journal des poètes*, vol. 36, nr. 10, december 1966: p. 11.

<sup>52</sup> Dit geheel van gebeurtenissen, bevestigd door Swennen, is opgenomen in *ibidem*.

<sup>53</sup> Deze happening zal, in een andere gedaante, plaatsvinden in de Circusstraat in Brussel. Een bevriende elektricien zorgde ervoor dat ze in zijn depot, dat op dat moment leegstond, kon gerealiseerd worden. De happening, die vlakbij de Grote Markt plaatstond, werd door de politie stilgelegd nadat buurtbewoners klacht neerlegden (gesprek met de auteurs, 28 mei 2013). De dichter Herman J. Claeys stelde na die gebeurtenis een pamflet op tegen censuur. Cf. Jan Braet, p. 65. Net zoals bij de andere happenings van Swennen bestaat er geen fotografisch archief dat deze happening documenteert. In die tijd werd het heden nog niet ‘geboekt’.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Zie catalogus p. 185, nr. 280.

<sup>57</sup> In een gesprek met Caroline Dumalin en Dirk Snauwaert op 29 april 2013, zegt Swennen over *La cabane*: “Uiteindelijk is dit een behoorlijk morele geschiedenis. Het Zuid in Antwerpen was een zeer arme wijk. Oude huizen met hoge plafonds, binnenin was alles opgedeeld om het kleiner te maken. Er waren drie lagen met valse plafonds voor de verwarming. Recuperatie van de oude deuren... Ik had alles opgeslagen in een kamer die ik niet gebruikte. Mijn dochter besloot om te komen logeren... en ik bouwde voor haar een hut in de kamer. Ze was zo blij om erin te wonen. Daarna wist ik niet wat ermee te doen en uiteindelijk heb ik alles verhuisd naar de galerij van Micheline, zo was ze verzekerd, enz. Daarna is de hut vernietigd geweest. Een vriend heeft de constructie buiten laten staan en alles was rot geworden. Ik vond het prettig om schamele materialen in een chique galerij als kunstwerk te plaatsen.”

<sup>58</sup> Wat Swennen een paar jaar later opnieuw zal doen voor de groepstentoonstelling *Hier & nu*, die door Laurent Jacob in 2001 werd georganiseerd op de site van Thurn & Taxis in Brussel.

<sup>59</sup> De kunstenaar herinnert zich dat de tentoonstelling plaatsvond na de interventie in de Leerlooierij Belka. Gesprek met de auteurs op 10 juni 2013.

<sup>60</sup> Zie catalogus p. 150, nr. 14.

<sup>61</sup> Zie bijvoorbeeld catalogus p. 173-174, nrs. 185-189.

<sup>62</sup> Brief aan Daniel Dutrieux van 20 mei 1988. Swennen suggereerde als zin of titel voor deze interventie, in hoofdletters in deze brief: “U wou ook een kort zinnetje, voilà: ‘AMUSER LA GALERIE.’” [Het Franse idioom voor ‘de mensen aan het lachen maken’, letterlijk vertaald zou dit zijn: de galerij vermaken — S. T.]

<sup>63</sup> Een zin die de kunstenaar uitsprak tijdens een bijeenkomst met andere kunstenaars in het kader van de tentoonstelling *Grenzüberschreitungen* in Aken in 1984 en die Guillaume Bijl hem jaren later opnieuw in herinnering bracht. Gesprek met de auteurs op 28 mei 2013.

<sup>64</sup> Bart De Baere, “Walter Swennen. N’importe quoi”, in *Artisti (della Fiandra)/Artists (from Flanders)*, Brussel, Comunità Fiamminga del Belgio, 1990; geparafraseerd in Pierre Sterckx, “La peinture, les images selon René Magritte et Walter Swennen”, *Artstudio*, nr. 18, herfst 1990: p. 116.

<sup>65</sup> Een digitale kopie van de film wordt bij Argos in Brussel bewaard. Het was Jacques Charlier die ons herinnerde aan de omstandigheden van het maken van deze film, inclusief de scène van Swennen (gesprek met de auteurs op 6 mei 2013). Vermelden we ook dat Swennen verschijnt in de derde scène van Leo Josefstein, het pseudoniem van Fernand Spillemaeckers van de Galerie MTL, vóór hij het pseudoniem van Charlier zelf wordt. Het wijst op een vorm van continuïteit en verschuiving in de relatie die hij sinds *Total’s* met Charlier onderhoudt. Swennen is een van de drie protagonisten die betrokken zijn bij de realisatie van dit gefilmde ‘stilleven’, een soort pastiche op

een restrictieve versie van conceptuele kunst: drie deelnemers schikken en corrigeren om beurt diverse objecten op een tafel; een handtas, een paraplu, een fles, een paar schoenen, een kopje, enz. — volgens de instructies van een van de andere deelnemers.

<sup>66</sup> Swennen heeft altijd een afstand bewaard tegenover de conceptuele kunst. Grosso modo zegt hij: “concepten kan je elke twee seconden produceren” (gesprek met de auteurs, 28 mei 2013). De deelname van Swennen aan de sequentie van Leo Josefstein wordt er derhalve alleen maar sappiger op. Merk ook op dat de sequentie van Swennen werd gefilmd bij Nicole en Herman Daled, emblematische verzamelaars van de ‘canonieke’ conceptuele kunst.

<sup>67</sup> Dit onaffe karakter van de sequentie wordt vermeld door Swennen; het spel met de herhaling van hetzelfde plan dat in andere talen kan worden voortgezet (om deze informatie voor het grootste aantal mensen toegankelijk en begrijpelijk te maken). *Ibidem*.

<sup>68</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Parijs, Presses Universitaires de France, 1968, p. 92. [Vert. S. T.]

<sup>69</sup> Swennen definieert zijn schilderkunst in termen van emulsie en geeft zo aan dat het geproduceerde beeld in de verf lijkt opgehangen te zijn. “Walter Swennen”, in *Young Talent: 6 Flemish Artists*, tent. cat., Washington, Art Society of the International Monetary Fund, 1986, z.p.

<sup>70</sup> In die zin kan er een parallel worden getrokken met de conceptie van het beeld bij Lacan. In “Du regard comme objet petit a” stelt Lacan namelijk voor om aan de traditionele conceptie van de blik en het subject in tweeën te splitsen: in een eerste gezichtskegel die uitgaat van het subject naar het object en een tweede die uitgaat van het object naar het subject, waarbij het beeld zich op het snijpunt van deze twee kegels bevindt. Jacques Lacan, “Du regard comme objet petit a”, in *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Parijs, Seuil, 1973, p. 106 en p. 121.

<sup>71</sup> Zie catalogus p. 151, nr. 17.

<sup>72</sup> Zie catalogus p. 152, nr. 21.

<sup>73</sup> Bart De Baere, “Walter Swennen. N’importe quoi”, p. 92.

<sup>74</sup> “De waarheid ligt in de woorden. Er wordt wel eens gezegd: ‘zo dom als een schilder.’ Domheid is de naam van het reële waarmee het denken twist. Schilderen heeft te maken met het reële. Ik houd me dus bezig met domheden.” *Walter Swennen. 7*, Antwerpen, Galerij Micheline Sz wajcer, 1988, z.p.

<sup>75</sup> Zie Wim Van Mulders, “Het pikturale verlangen”, in *Het Picturaal verlangen*, tent. cat., Brussel, Galerie Isy Brachot, 1982, p. 7-11; en Florent Bex, “De magie van het beeld”, in *De Magie van het beeld*, tent. cat., Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 1982, z.p.

<sup>76</sup> Thomas Lawson, “Last Exit: Painting”, *Artforum*, vol. 20, nr. 2, oktober 1981: p. 40-47.

<sup>77</sup> Men denkt hier uiteraard aan een bepaalde Belgische kunstscene die dicht, of niet zo dicht, aanleunt bij de Cobra-beweging (Christian Dotremont, Serge Vandercam, enz.)

<sup>78</sup> Zie Hal Foster, “The passion of the sign” en “The art of cynical reason”, in *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass. en Londen, MIT Press, 1996, p. 71-98 en p. 99-126.

<sup>79</sup> Zie “Walter Swennen”, in *Young Talent: 6 Flemish Artists*, z.p.

<sup>80</sup> Bart De Baere, “Walter Swennen. N’importe quoi”, z.p.

<sup>81</sup> Merk op dat de figuur van de buikspreekster die we hier hebben geïntroduceerd voor Walter Swennen negatief verwijst naar de figuur van de kunstcriticus die een materie die van nature niet spreekt, onder woorden tracht te brengen. De handschoen van de marionet is zodoende binnenste buiten gekeerd.

<sup>82</sup> Walter Swennen, *Met zo’n sujet zou ik me maar niet inlaten*, Brugge, J. P. De Paep Éditions, 2007, z.p. Het wordt onder andere identiek vermeld in *I Am Afraid I Told a Lie*, F8-9, waar ook een andere vermelding voorkomt in B6-7. Er zijn een heleboel notities die, zonder de term ‘buikspreekster’ te gebruiken, stevast doen denken aan het principe waarop die techniek gebaseerd is.

## BIOGRAFISCHE NOTITIES

1946—Geboren in Brussel, achter de gevangenis van Vorst, op 27 februari, als tweede van zes kinderen. Groeit aanvankelijk op in een Nederlandstalig gezin, maar vanaf zijn vijfde levensjaar schakelt de familie plots over naar het Frans.

1953-1954—Fervente lezer van de strips *Le Journal de Mickey*, *Kuifje* en *Robbedoes*. Hij kopieert ze en leert zichzelf zo tekenen. Ook de doe-het-zelfmagazines *Système D* en *Mécanique Populaire*, verzameld door zijn vader, ingenieur en onderwijzer gespecialiseerd in airconditionings- en verwarmingssystemen, laten eveneens hun indruk na.

1958—Ziet de spectaculaire golfslagmachine van het Nederlandse paviljoen op *Expo 58*, de wereldtentoonstelling in Brussel. Maakt een klein vlot van lucifers, naar het voorbeeld van *Kon-Tiki*, het vlot van ontdekkingsreiziger Thor Heyerdahl, een motief dat herhaaldelijk zal opduiken in zijn schilderijen van de vroege jaren 1980.

1959—Erft een exemplaar van Paul van Ostaijens verzamelde gedichten van zijn grootvader.

1960—Volgt zijn eerste schilderlessen op aanmoediging van zijn moeder, terwijl hij naar school gaat in het Saint-Louis College in Brussel. Vroegste rolmodellen: de romantische schilder Gaston Wallaert, de oom van zijn moeder, en de Franse expressionist Bernard Buffet. Krijgt problemen op school voor het lezen van *L'Homme révolté* van Albert Camus.

1961—Koopt zijn eerste jazzplaat, *Coltrane Jazz*, toen net uitgebracht door saxofonist/componist John Coltrane. Ontwikkelt een voorliefde voor de minder mystieke, vrijere improvisaties van Ornette Coleman.

1962—Leest *Traité du désespoir*, de Franse vertaling van *Sygdommen til Døden* van Søren Kierkegaard.

1964-1965—Gaat filosofie studeren aan de Facultés Saint-Louis in Brussel. Stopt na een jaar en legt zich toe op gravure aan de Brusselse Academie Royale des Beaux-Arts.

Invloedrijke tentoonstelling: *ART: U.S.A. Now*, in het Paleis voor Schone Kunsten (PSK) in Brussel, waar hij de schilderijen van Jim Dine en Hans Hoffmann ziet.

1965—Ontdekt de poëzie van de *Beat Generation* via een net verschenen anthologie, vertaald door Jean-Jacques Lebel. Begint zelf poëzie te schrijven en houdt publieke lezingen. Ontmoet Marcel Broodthaers in april, bij de opening van diens tentoonstelling *Voorwerpen van Broodthaers* in Galerie d'Aujourd'hui, gesitueerd in het PSK. Publiceert het gedicht "Ballade Pop", opgedragen aan Broodthaers, in het decembernummer van het literaire tijdschrift *Phantomas*.

1966—Leest het *Manifeste Dada* van Tristan Tzara, wat een drie jaar durende periode van efemere acties en samenwerkingen uitlokt. Sluit zich aan bij L'Entonnoir [De Trechter], een door Pierre Goffin aangevoerd collectief dat voornamelijk bestaat uit schilders. Houdt in juni een happening in een Naamse jazzclub. Neemt op 8 december deel aan *Au pied de la lettre*, een happening met focus op "de valkuilen van de poëtische communicatie", in de Boomkwekerijstraat te Brussel. Broodthaers is organisator en gastheer.

1967—Wordt kandidaat in de psychologie aan de Université catholique de Louvain (UCL). Doet politiek beladen happenings in de marges van de campus. Draagt een gedicht op aan Michelangelo Pistoletto in *Total's*, uitgegeven door Jacques Charlier, de laatste van zijn drie bijdragen aan het Luikse kunstenaarstijdschrift.

1968—Sluit zich aan bij de bezetting van het PSK. Is steeds minder geïnteresseerd in beeldende kunst en de soms simpele benaderingen van de conceptuele kunst. Vormt de actieve (een kort leven beschoren) groep Accuse met Brigitte Baptista, Umberto Beni, Francine Lichtert en Jean Toche. Het Brusselse collectief publiceert een Franse vertaling van het controversiële toneelstuk *Paradise Now* van Julian Beck (Living Theatre) en het eerste en enige nummer van hun gelijknamige tijdschrift, waarin Swennens manifest over happenings wordt opgenomen. Op 21 november houden ze de happening *MultiFLUX* in de leegstaande elektriciteitswinkel van César

Putzeys in de Brusselse Circusstraat. Robert De Boeck verwelkomt er de binnenkomende menigte door, met een karabijn, en boven hun hoofden, lege flessen stuk te schieten.

1969—Maakt, in de geest van mailart, een enveloppe met het opschrift “open brief”, met daarin een klein stukje papier, een geknoopt touwtje en een plastic prul met een elastiekje eromheen. De brief maakt deel uit van een door Beni uitgegeven, collectieve editie; zijn discrete en cryptische inhoud staat in schril contrast met de bijdrage van Toche, een felle aanklacht gericht tegen de (aristocratische) Franse taal. In een open brief van 2 december 1969, geschreven ter gelegenheid van zijn *Exposition autour de Mallarmé* in de Wide White Space Gallery in Antwerpen, citeert Broodthaers Swennen als referentie, naast Jean-Michel Vlaeminck en Jacques Lacan.

1970—Op uitnodiging van Jacques Charlier verzorgt Swennen de openingssequentie van een titelloze, collectieve film, die wordt vertoond op de Biennale van Parijs van 1971. Naast Swennen zijn er bijdragen van Charlier zelf, van Leo Josefstein, Bernd Lohaus, Guy Mees en Panamarenko. In de film richt Swennen zich direct tot de kijker om de grillige aard van het vertalen van woorden en het uitzenden van beelden aan te tonen. Hierna onderbreekt hij zijn (publieke) artistieke activiteit gedurende tien jaar.

1972—Woont de lezing van Jacques Lacan aan de UCL bij. Verkiest Lacans interpretatie van de fundamentele regel van Freud — “zeg om het even wat, zonder angst te hebben om dwaasheden te vertellen” — als een leidraad om zelfbeheersing te omzeilen. Ontmoet Nan Truyens, op dat moment studente psychologie aan de Université libre de Bruxelles (ULB). Ze zal zijn partner zijn tot aan haar dood in 2008.

1973—Voltooit, aangemoedigd door zijn professor en promotor Jacques Schotte, op het laatste nippertje zijn licentiaatsverhandeling en ontvangt zijn diploma in de psychologie. Leidt een zwervend bestaan, verhuist geregeld. Ondergaat periodes van ernstige depressie. Er is weinig bekend van de jaren die daarop volgen.

1977—Vervangt vanaf juni Alfredo Zenoni, op diens verzoek, als hoogleraar psychoanalyse aan de École de Recherche Graphique (ERG). Geeft twee keer per week les. Geboorte van Els Swennen, zijn eerste dochter.

1979—Betrekt een studio in een verlaten industrieel gebouw op de Handelskaai in Brussel, samen met Marianne

Berenhaut, Jean-Pierre Jacquemin, Liliane Liesens, François en Marianne Maréchal en Bernard Villers. Raakt gefascineerd door de collectie Afrikaanse schilderijen van Jacquemin, waaronder twee van de Congolese schilder Moke en andere van meerminachtige Mami Watagodinnen die horloges als attributen dragen. Geboorte van zijn tweede dochter, Julie Swennen.

1980—Stemt toe om een gat te vullen in het programma van de nieuw geopende Galerie ERG. Het betekent een plotse hervatting van zijn artistieke activiteit. Achteraf gezien zal hij die tentoonstelling beschouwen als een liquidatie van zijn verleden als dichter en schrijver. Publiceert een klein boekje getiteld *Roman. 1866-1980*, een synthese van notities uit de jaren 1970. Maakt zijn eerste grootschalige, overwegend monochrome schilderijen en tekeningen op lange vellen papier. Stelt een portret van Van Ostaijen tentoon op *Occupations*, een groepstentoonstelling geïnitieerd door Villers in hun gemeenschappelijke atelier- en woonruimtes.

1981—Wordt geselecteerd voor *Prijs perspectieven 81*, wat later de Prijs Jonge Belgische Schilderkunst zou heten, die in de loop van september plaatsvindt in het PSK. Presenteert schilderijen op papier, een jaar eerder aangevangen, met lyrisch geschilderde inscripties en metaforische motieven; ‘traditioneel’ aan de muur maar zonder kader opgehangen. Vervolgt deze reeks met expressief doorhaalde woorden, hetzij blad-vullend of als noot bij een centraal motief, gericht, zoals een brief, aan voorbeeldfiguren als Heinrich Heine, Louis Artan of Gregory Corso. De Antwerpse galerist Patrick Verelst, die onder anderen Julian Schnabel vertegenwoordigt, geeft Swennen zijn eerste solotentoonstelling in een commerciële galerij.

1982—Wordt uitgenodigd op twee belangrijke groepstentoonstellingen die zijn toegespitst op de hedendaagse schilderkunst in België: *De Magie van het beeld* in het PSK en *Het Picturaal verlangen* in Galerie Isy Brachot, beide in Brussel. Combineert actionpainting met een veelheid van talen, “een schilderij met schrift erop, of schilderkunst met schrift als voorwendsel”, aldus de kunstenaar. Geeft in de onderwerpkeuze het toeval vrij spel: vindt bijvoorbeeld beelden aan de hand van de beschrijvingen in tweetalige woorden-boeken en telefooneert zelfs zijn dochters om te vragen wat hij moet schilderen.

1983—Maakt dankzij zijn dochters kennis met *Suske en Wiske* van Willy Vandersteen. Realiseert een tweevoudige interventie naar het album *Het Spaanse Spook* (1974) voor de tentoonstelling *Speelhoven '83*, georganiseerd door Vincent



Halfants en Leen Lybeer in hun 16<sup>e</sup>-eeuwse herenhoeve. Ontmoet Micheline Swajcer op de kunstbeurs in Bazel en aanvaardt haar uitnodiging om tegen het voorjaar van 1984 een solotentoonstelling voor te bereiden in haar Antwerpse galerij.

1984—Verhuist naar Antwerpen en huurt een studio op de Magdalenastraat. Diepte-interview met Flor Bex voor diens kunstmagazine *Artefactum*, naar aanleiding van zijn solotentoonstelling in de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst in Gent. Taal lijkt uit zijn schilderijen te verdwijnen, maar wordt in feite iets onherkenbaar “hetero-geens”, in de vorm van beelden.

1985—Begint onder het pseudoniem Eva Grabbe korte introspectieve teksten te schrijven voor tentoonstellingscatalogi; voor de naam liet hij zich inspireren door de Duitse toneelschrijver Christian Dietrich Grabbe. Eerste tentoonstelling in Galerie van Krimpen in Amsterdam, in duo, met Mark Luyten. Criticus Anna Tilroe weegt Swennens gelikte toets en zacht palet af tegen het “jennerig geklieder” van Walter Dahn, een referentiefiguur die de Nederlandse kunstpers nog vaak zou aanhalen. Herontdekt het werk van Philip Guston. Het alledaagse leven, en in het bijzonder zijn eigen kinderen, beïnvloeden zijn werk meer en meer.

1986—Wordt 40. Beslist om eens en voor altijd afstand te nemen van de nostalgie die zijn vroege werk kenmerkt en die hij direct relateert aan de poëzie. Wordt, naast vijf andere, oudere kunstenaars gekozen door Karel Geirlandt voor een eerste solopresentatie in een openbare instelling: het PSK. Recensies karakteriseren Swennen als “de antischilder” van het gezelschap of zelfs als “de antiheld van de schilderkunst”. Wordt geselecteerd door Gosse W. Oosterhof voor de toonaangevende groepstentoonstelling *Initiatief '86* in de Gentse Sint-Pietersabdij. De Vlaamse Gemeenschap begint zijn werk de komende vijf jaar actief aan te kopen. Stopt met lesgeven.

1987—Legt zichzelf, als een vorm van hersengymnastiek, kortstondig beperkingen op bij het schilderen. Overschildert sommige voorstellingen — *memento mori* zoals de meermin, het doodshoofd en de lege fles — met zware hoekige penseelstreken. Hij brengt ze in het donker en met beide handen aan, in navolging van Filip Francis, die onlangs zijn studio had bezocht. Twee doeken in het bijzonder zijn zichtbaar afgewerkt met 10 berekende armbewegingen. De jongere zus van Swennen, een professionele danseres, had hem verteld dat dansers niet denken: ze tellen.

1988—Verhuist naar de Brialmontlei, in de buurt van het Stadspark in Antwerpen. De BRT, de Belgische Radio- en Televisieomroep, produceert een documentaire over Swennen, geregisseerd door Karel Schoetens. Kunstcriticus Wim Van Mulders interviewt de kunstenaar tijdens bezoeken aan de Zoo van Antwerpen en het station van Berchem — de favoriete plekken van Swennen — en op zijn solotentoonstelling in Galerie van Krimpen in Amsterdam. Hij toont er voor de allereerste keer abstracte schilderijen, kort na zijn inzicht dat het probleem van figuratie en abstractie eigenlijk een vals probleem is: “een schilderij is altijd een afbeelding van een schilderij.” Afwisselend begint hij ook soms een deel van de figuratieve laag met rechthoeken te bedekken: een formele articulatie van zijn conceptie van de schilderkunst als “een opeenvolging van accidenten”. De schilder vindt, begint, voegt toe, mislukt, corrigeert en gaat door — het moeilijkste is te weten wanneer je precies moet stoppen.

1989—Werkt een bondig retrospectief uit voor de tentoonstelling *Noise – Fenêtres en vues* in het Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain in Luik, samengesteld door Daniel Dutrieux. Distilleert een compendium van zijn iconografisch repertoire in de vorm van acht schilderijen op glas; elk schilderij herneemt de contouren van een motief dat een productiejaar tussen 1980 en 1988 vertegenwoordigt, te beginnen met de muis.

1990—Verhuist naar de Sint-Hubertusstraat in Antwerpen. Neemt deel aan de groepstentoonstelling *Artisti (della Fiandra)/Artists (from Flanders)*, georganiseerd binnen het nevenprogramma van de 44<sup>ste</sup> Biënnale van Venetië in het Palazzo Sagredo. De dan 45-jarige Swennen is de enige schilder tussen een jongere generatie kunstenaars. Publiceert zijn eerste editie met Marc Poirier dit Caulier.

1991—Betrekt een studio boven L'Entrepôt du Congo, een kunstenaarsbar aan het Antwerpse Zuid. Na een decennium van schilderen krijgt hij zijn tweede solotentoonstelling in een openbare instelling: het Palais des Beaux-Arts in Charleroi. De tentoonstelling wordt georganiseerd door directeur Laurent Busine, die Swennen steeds is blijven verdedigen. Recensies typeren zijn oeuvre als “postpopart” en erkennen zijn eigentijdse impuls om de schilderkunst te vereenvoudigen. Introduceert een (geschilderde of gevonden) rasterstructuur die de kijker van het tafereel afleidt; de complexe materiële achtergrond (die onkenbaar blijft) vraagt minstens evenveel aandacht als de vertrouwde figuur op de voorgrond.

1992—Eerste solotentoonstelling in de Nicole Klagsbrun Gallery in New York. De grote overzichtstentoonstelling van René Magritte die gelijktijdig in het Metropolitan Museum of Art loopt, stimuleert de critici tot het maken van vergelijkingen. Swennen beperkt zijn waardering van Magritte echter tot de zogenaamde ‘Période Vache’.

1993—Geeft tijdens de vroege jaren 1990 meerdere interviews waarin hij een referentiekader ontwikkelt om over schilderkunst te praten. Voelt meer affiniteit met de “gesloten doeken” van Willem De Kooning dan met de open picturale ruimten van Jackson Pollock. Meent, in navolging van Titiaan, dat “niets aan het schilderij mag ontsnappen”. Voor Swennen is het schilderij zowel een “emulsie”, namelijk verschillende samengebrachte substanties die onvermengd blijven, als “una cosa mentale” (Leonardo Da Vinci), wat het spreken over schilderkunst bemoeilijkt.

1994—De eerste overzichtstentoonstelling van Swennen in het Antwerpse MUHKA, georganiseerd door Liliane Dewachter, is tegelijk de eerste solotentoonstelling die aan een schilder wordt gewijd sinds de opening van het museum in 1987. Eva Grabbe stopt met het schrijven van teksten voor tentoonstellingscatalogi. Swennen bezoekt de solotentoonstelling van Sigmar Polke in Carré d’Art – Musée d’art contemporain te Nîmes. Verdiept zich in het aantrekkelijk compacte oeuvre van Spinoza.

1995—Zijn laatste solotentoonstelling bij Galerie Micheline Szwajcer heeft een uitgesproken politiek karakter, wat zowel zichtbaar is op het doek als in de keuze van dragers. Recupereert povere materialen die gebruikt werden door de immigranten en de armen die voordien de buurt bewoonden. Het is een herinnering aan het eens — namelijk voordat de kunstwereld er zich installeerde — zo berooide Zuid.

1996—Eerste solotentoonstelling bij Galerie Nadja Vilenne in Luik (toen nog Galerie Cyan), die Swennen sindsdien vertegenwoordigt. Onderzoekt eigentijdse manieren om hulde te brengen aan Kazimir Malevich, hetzij door middel van figuratie, hetzij door te schilderen op de witte vierkanten afdekking van fornuizen. Volgens Swennen is een fornuis op zichzelf al een radicaal abstracte vorm, weliswaar vermomd als keukenapparaat. Vindt om het even welke ondergrond relevant als beelddrager.

1997—Wijdt een aantal schilderijen aan *Vlaamse Filmkens*, een populaire en langlopende verhalenreeks voor de

(katholieke) jeugd, waarvan curator en schrijver Hans Theys hem een stapel had gegeven. Waardeert in het bijzonder de avonturen van Kapitein Caras en diens aartsvijand Kapitein Detzler. Meer in het algemeen wordt hij gefascineerd door de anonimiteit en verbeeldingsvrijheid van de auteurs, die vaak aan het begin van hun loopbaan staan en onder pseudoniemen werken.

1998—Laat zich voor twee schilderijen inspireren door Victor Servranckx. Maakt daarna een reeks doeken waarop hij de contouren van verschillende ronde gevonden voorwerpen traceert. Een spanning tekent zich af tussen de ‘ideale’ geometrische cirkel en de ontoereikendheid van de menselijke hand en van het schilderkunstige medium om deze perfect te beschrijven.

1999—Orkestreert een bescheiden *mise-en-scène* voor de ruimte van Marie-Puck Broodthaers in Brussel. Presenteert er twee schilderijen op schildersezels achter een vitrine, waaronder één met een mossel en friet die dansen, een knip-oog naar de overleden vader van de galerijhoudster. Hyperspace, een kleine witte kamer, liet slechts een persoon tegelijk toe. Die nam plaats in een comfortabele stoel en kon een blik werpen op een derde schilderij dat was opgehangen aan een paars gordijn.

2001—Neemt actief deel aan de groepstentoonstelling *Hier & nu*, ingericht door Laurent Jacob in het voormalig Koninklijk pakhuis van Thurn & Taxis te Brussel. Hoewel het project oorspronkelijk bedoeld is als omgeving waar 100 kunstenaars gedurende 100 dagen kunnen werken, is Swennen uiteindelijk de enige die ter plaatse werkt. Hij plaatst een slaaptent en schildert op groot formaat, waarbij hij volop gebruik maakt van de enorme ruimte. Het publiek ziet daarentegen alleen maar sporen van zijn activiteit.

2002—In plaats van een informeel kunstenaarsgesprek, aanvankelijk aangekondigd als *Om zijn werk niet te onderbreken had hij de gewoonte aan de werktafel te eten/Questions de méthode*, presenteert Swennen op 17 mei een zelfgemaakte video van zijn atelierruimte tijdens een van de *De avonden van het NICC* die in het Brusselse Café Greenwich georganiseerd wordt door Koen Theys.

2003—Wint de kunstenaarsprijs die jaarlijks uitgereikt wordt door de Vlaamse Gemeenschap.

2005—In de tentoonstelling *Visionair België – C’est arrive près de chez nous* in het PSK, aanvankelijk samengesteld

door Harald Szeemann, wordt zijn schilderij van een doods-  
hoofd met trechter — het traditionele hoofddekse van een  
dwaas — opgenomen in een accrochage die zinspeelt op de  
gespleten persoonlijkheid van België.

2006—Start een samenwerking met de galerij van  
Nicolas Krupp in Bazel. Maakt een schilderij en een collage  
voor de groepstentoonstelling *Mute*, in het kader van 01.10,  
een reeks evenementen die in Antwerpen op touw zijn gezet  
als reactie op de alarmerende score van het Vlaams Belang, de  
extreemrechtse Vlaams-nationalistische partij.

2007—Wordt bekroond met de prijs voor de beste  
nationale tentoonstelling, uitgereikt door de Stichting voor de  
Kunsten van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, voor zijn  
solotentoonstelling in Galerie Nadja Vilenne. Pleit op cultuur-  
zender Radio Klara voor het gebruik van een genuanceerde  
woordenschat, die zich niet beperkt tot het eindproduct, om  
te denken en spreken over schilderkunst. Weerlegt ook enkele  
hardnekkige clichés over zijn werk: ontkent een zogezegde  
poëtische drijfveer en bevestigt zijn wantrouwen tegenover  
de taal.

2008—Na een reeks galerietentoonstellingen krijgt  
Swennen veel aandacht met de solotentoonstelling *How to  
Paint a Horse*, verdeeld tussen De Garage in Mechelen en Cc  
Strombeek in Grimbergen. Het is geen retrospectieve maar  
een brede selectie schilderijen die begeleid wordt door een  
catalogus waarin voor het eerst een chronologische lijst met  
werken gedocumenteerd wordt. De tentoonstellingstitel  
verwijst naar een reeks ‘receptenboeken’ voor amateur-  
schilders, met name *Painting Lessons in Oil* van Mona Mills.  
Tussen de regels door verwijst hij ook naar twee vragen die  
de voorbije drie decennia centraal staan in het werk van  
Swennen, hoe verschillend zijn antwoorden ook mogen zijn:  
wat te schilderen? En hoe?

2009—Zijn tweede solotentoonstelling bij Nicolas  
Krupp springt in het oog van de internationale kunstpers  
en ontlokt de onvermijdelijke vraag waarom het werk van  
Swennen nooit internationaal werd opgepikt. Met name om-  
dat, in terugblik, “zijn ongeunstelde neo-expressionistische  
stijl een grotere verwantschap vertoont met de New Yorkse  
kunstenaars van die tijd dan met hun Europese collega’s.”  
(Quinn Latimer).

2010—Verhuist op 1 december van Antwerpen naar  
Brussel, twee jaar na het overlijden van zijn echtgenote.

2011—Krijgt zijn eerste institutionele solotentoon-  
stelling buiten de Benelux, in de Kunstverein Freiburg,  
waar bijna 30 recente en minder recente schilderijen worden  
gepresenteerd. Schrift treed opnieuw op de voorgrond, aan-  
gezien de meeste van de werken slagzinnen, scheldwoorden  
of persoonlijke dedicaties afbeelden in typografische en  
dialectische variaties. Publiceert de editie *I Am Afraid I Told  
a Lie* bij Gevaert Éditions, die letterlijk een fragment in kaart  
brengt van de ontelbare notities en tekeningen die hij over de  
jaren maakte.

2013—*Continuer* opent in Culturgest te Lissabon, de  
tot nog toe grootste solotentoonstelling van Swennen in het  
buitenland. Aan de hand van zo’n 70 schilderijen uit de afge-  
lopen 16 jaar wil curator Miguel Wandschneider licht werpen  
op Swennens “steeds scherpere bewustzijn van de specifieke  
problemen van de schilderkunst”. Ter gelegenheid van zijn  
retrospectieve in WIELS wordt een exhaustieve lijst met  
werken vanaf de vroege jaren 1980 tot op vandaag gepubli-  
ceerd. Swennen, geconfronteerd met het feit dat hij meer dan  
600 werken heeft geschilderd, concludeert dat hij op jaarbasis  
niet productief genoeg is geweest — althans in vergelijking  
met Pablo Picasso.

*Opgesteld door Caroline Dumalin, in nauw overleg met Walter  
Swennen.*

## VOORWOORD

Bepaalde tentoonstellingen slagen erin volledig te ontsnappen aan de verwachtingen die grote retrospectieven oproepen, en het effect van het uitgebreide overzicht dat zij bieden: het verschaffen van inzicht via een totaliteit, gepaard met een helderheid dankzij dewelke alle registers van individualiteit, betekenis en kunst duidelijk en transparant worden. Dit is niet het soort metafoor die we bij Walter Swennen aantreffen. Een disparate bliksemflits of oplichtende lamp daargelaten, stoten we vaker op de keerzijde van het kristalheldere en het transparante: gerecupereerde dragers, gevonden anachronistische iconografieën en onvoorspelbare schilderkunstige oplossingen. De representatie van de opaciteit, van de ondoordringbare eigenschappen van de dingen, de taal, en de chaotische en verwarde tegenwoordigheid van de werkelijkheid, staat hier centraal. Édouard Glissant omschreef deze tweespalt ooit treffend in *Poétique de la Relation*: “De tegenstrijdige rol van de literaire tekst is producent van ondoorzichtigheid te zijn. Omdat de schrijver die zich in zijn opeengehoopte geschriften begeeft, afziet van het absolute, van zijn poëtische intentie, vol evidentie en verhevenheid. Schrijven is relatief ten opzichte van dit absolute, dit wil zeggen dat ze het effectief opaak maakt door het in de taal te verwezenlijken. De tekst gaat van de gedroomde transparantie naar de in de woorden geproduceerde opaciteit. Omdat de geschreven tekst zich verzet tegen alles wat een lezer ertoe zou brengen de intentie van de schrijver anders te formuleren; een intentie waarvan hij tegelijk slechts de contouren kan gissen. De lezer zal teruggaan, of liever probeert terug te gaan, van de geproduceerde ondoorzichtigheid naar de transparantie die hij erin heeft gelezen.” Elk schilderij van Swennen kan ook bekeken worden als een tekst, zij het een poëtische, waarbij subjectiviteit vooropstaat en we het raden hebben naar de intenties van haar afwezige auteur.

Objectivering en rationalisatie, twee sleutelbegrippen van het westerse ratio, delen een transparante visie en een kristalheldere taal als ideaal. In alle stappen van Swennens ontwikkeling vinden we vormen van weerstand: in zijn gevoel voor humor, in zijn zwijgen, in zijn aforistische uitspraken en in zijn schilderproces. Niet het klare beeld die bovenop een viskeuze ondergrond prijkt is het doel, want elk verhaal ontbreekt; de coherentie ligt in de emulsie van de verf en de herinneringen aan de mogelijke betekenissen van de ficties

waarin die beelden vroeger een rol speelden. De anekdote, het aforisme of de gevatte grap zijn de genres waaraan we denken bij het overschouwen van Swennens productie — niet de rationele axioma's, maar ook niet de heroïsche expressie.

Het nieuwe onderzoek dat de grondslag voor deze publicatie vormt, heeft vele voorheen onbesproken of onderschatte werken en feiten aan het licht gebracht. Dankzij de enthousiaste en gedreven inzet van kunsthistorici werden de dwarsverbanden tussen Swennens poëzie, happenings, filosofie, psychoanalyse, artistieke terugtrekking en herbegin, en affiniteiten in kaart gebracht. Het is door de vele opzoekingen van Raphaël Pirenne, Olivier Mignon en Caroline Dumalin dat talloze feiten en teksten opnieuw aan de oppervlakte zijn gekomen. Ook hebben we ervoor gekozen een herziene index te publiceren van het officiële oeuvre van Swennen, althans van alle identificeerbare schilderijen. Het onderzoek werd gestart door Miguel Wandschneider in de aanloop naar de tentoonstelling in Lissabon en werd met zo groot mogelijke accuraatheid vervolledigd door Caroline Dumalin, met de hulp van de hieronder vernoemde personen. Deze lijst van werken levert geen perfecte totaliteit, maar zal de basis vormen voor een verdere ontsluiting van het fascinerende traject van deze gedurfde, avontuurlijke schilder. Saskia Gevaert heeft haar kennis van en affiniteit met het werk van Swennen ingezet om het grafische ontwerp en de opvolging van het boek te verzorgen.

De muzikale experimenten van de avant-garde poëzie, de improvisaties van jazz en de toevalsesthetiek van zijn beginjaren blijven tot op vandaag belangrijke factoren in zijn vrije associaties en open processen. Voor het analyseren van zijn poëtische denken, die zowel zijn teksten als schilderijen voedde, heeft Quinn Latimer in haar essay het perspectief van de schilder-dichter ten opzichte van hun materiaal uitgewerkt. Het boek vangt aan met een gebalde kennismaking met Swennens picturale productie, in een opeenvolging die de associatieve modus van zijn tentoonstellingspresentaties weerspiegelt. De titel *So Far So Good* sluit aan bij een karakteristieke stijlfiguur van Swennen, het *understatement*: dit langverwachte panorama van zijn werk laat het kristalheldere effect van de totaliteit achterwege, maar laadt het op met vele andere vormen van visueel plezier, intellectueel spel en genot.



Ergens zegt Swennen: “Humor is een essentiële waarde die we allen moeten koesteren.” Deze publicatie is een neerslag van de grote vragen en de implicaties die een dergelijke attitude met zich meebrengt, en die ook ons begrip van kunst permanent doet bijstellen. We wensen een groot aantal mensen te bedanken voor hun bijdrage aan het onderzoek en het aanleveren van documentatie, in het bijzonder de volgende: Michel Assenmaker, Domo Baal, Véronique de Bellefroid, Jean-Michel Botquin, Marie-Puck Broodthaers, Laurent Busine, Jacques Charlier, Philippe De Gobert, Liliane Dewachter, Daniel Dutrieux, Galerie Les Filles du Calvaire, Olivier Foulon, Annie Gentils, Yves Gevaert, Vincent Halfants & Leen Lybeer, Laurent Jacob, Philippe Jadot, Bernadette Kluyskens, Nicolas Krupp, Luk Lambrecht, Jacqueline Mesmaeker, Jason Poirier dit Caulier, Bernard Prévot, Micheline Szwajcer, Mário Valente, Patrick Verelst, Nadia Vilenne, Bernard Villers; en natuurlijk ook de kunstenaar Walter Swennen en zijn dochters Els en Julie Swennen, wiens rol van essentieel belang was voor de ontwikkeling en de uitwerking van onze onderneming. We danken eveneens alle bruikleengevers voor het ter beschikking stellen van hun werken, en Galerie Nadja Vilenne voor hun genereuze steun aan deze publicatie. Afsluitend wensen we de hoofdsponsor, BNP Paribas Fortis, die dit project in het kader van hun herfstevenement in drie musea heeft opgenomen, van harte te danken voor hun belangrijke financiële ondersteuning aan de realisatie en het succes van de tentoonstelling.

Dirk Snauwaert, *Directeur* WIELS.

