

Jef Geys / Monir Shahroudy Farmanfarmaian:
De Wereld gezien door een Pelikaan in Plexi

Van de hier hernomen essays verscheen telkens de eerste pagina in het *Kempens Informatieblad* dat werd uitgegeven naar aanleiding van de dubbeltentoonstelling *Jef Geys / Monir Shahroudy Farmanfarmaian: De wereld gezien door een Pelikaan in Plexi* georganiseerd door WIELS, Brussel, van 7 juni tot 15 september 2013.

Teksten:

Dirk Snauwaert is artistiek directeur van WIELS in Brussel.

Hans Ulrich Obrist is co-directeur van Serpentine Gallery in Londen.

Nader Ardalan is architect en onderzoeker aan Harvard University in Boston.

Laleh Bakhtiar is auteur, vertaler en klinisch psycholoog in Chicago.

Negar Azimi is redacteur van *Bidoun* magazine in New York.

Liesbeth Decan is een kunsthistorica gevestigd in Brussel.

Eindredactie en uitgever: Jef Geys

Vertaling: Wouter Meeus

Tekstredacteur: Emiliano Battista

© 2013 Jef Geys, WIELS, de auteurs

Voorwoord: Dirk Snauwaert

De Iraanse kunstenaar Monir Shahroudy Farmanfarmaian kan een opmerkelijke carrière voorleggen die meer dan 60 jaar overspant, maar is bij het brede westerse publiek nog relatief onbekend. Jef Geys nodigde haar uit voor een dubbeltentoonstelling in WIELS getiteld *De Wereld gezien door een Pelikaan in Plexi*, die een ontmoeting opzet tussen zijn eigen werk en werken die Geys selecteerde uit het oeuvre van Monir. De oorsprong van dit tentoonstellingsproject gaat terug tot de beginjaren van WIELS. Er werden toen vijf kunstenaars uitgenodigd om projecten te ontwikkelen die toonaangevend waren voor de richting die een kunstcentrum zou kunnen uitgaan om tegemoet te komen aan de toekomstige praktijken en ambities van kunstenaars. Het huidige voorstel van Jef Geys kan dus gezien worden als de uitgestelde conclusie van deze reeks vrije opdrachten aan kunstenaars, die voordien nooit gerealiseerd zijn omwille van uiteenlopende redenen.

Monir, die vooral bekend is om haar minutieus gesneden spiegel- en glaswerken die ze sinds de jaren 1970 maakt in Iran en de Verenigde Staten, is toe aan een langverwachte herwaardering voor de unieke brug die haar werk slaat tussen het New Yorkse hoogmodernisme – waar zij zelf vele jaren deel van uitmaakte – en de volstrekt eigen taal die kunstenaars uit het Midden-Oosten tijdens en doorheen het emancipatieproces ontwikkelden. Monir kan net als Geys beschouwd worden als een kunstenaar die zich toegelegd heeft op de erkenning van inheemse en ‘volkse’ beelden en technieken, die zij combineren met een affiniteit voor complexe en precieze geometrische vormen, wiskundige getallen en afmetingen, en de betekenissen die zij hebben in hun respectievelijke culturen.

De vraag die iedereen zich stelt, is hoe en wanneer Geys Monir en haar werk leerde kennen. Feit is dat Geys bekend staat als een bevlogen onderzoeker en fervente lezer die – zowel in bibliotheken als op het internet – alles opzoekt en uitzoekt wat zijn grenzeloze nieuwsgierigheid, interesses en affiniteiten beroert. Monirs nauwe band met Andy Warhol en zijn Factory – één van haar legendarische ‘discoballen’ bevond zich in zijn persoonlijke collectie – zou een reden kunnen, aangezien Geys in de jaren 1960 ook werkte in een

onconventionele studio, namelijk Bar 900. Waarschijnlijker is echter dat Geys werd aangetrokken door haar variaties op geometrische structuren en basisvormen, aangezien ook zijn werk een bijzondere belangstelling toont voor het potentieel, de betekenis en de symboliek van universele figuren, zoals het punt, de lijn, de cirkel, de driehoek, en het vierkant.

Hoewel de contexten waarin de kunstenaars leven en werken letterlijk en figuurlijk mijlenver uit elkaar liggen, hebben beiden jarenlang geijverd voor een herwaardering van lokale tradities, gebruiken en beelden in de periferie van dominante centra. Bovendien delen ze een fascinatie voor het visuele spel van de schone schijn en voor de eenvoudige complexiteit van de natuur.

Aangezien Monir de traditionele Iraanse architectuur en beeldcultuur als uitgangspunt neemt, wordt haar werk vaak gelabeld als 'spirituele popart' en treedt het in de voetsporen van de Iraanse Saqqakhaneh-beweging. Maar ze verwerkt evenzeer een structuralistische serialiteit, de visuele kunstgrepen van opart en repetitieve of organische patronen – waarmee ze van meet af vertrouwd is door haar vriendschappen met verschillende abstract-expressionistische kunstenaars in de jaren 1950 en 1960. Islamitische decoratieve kunsten, tuinen en architectuur zijn haar voornaamste inspiratiebronnen en middelen om complexe geometrische vormen te creëren die de symbolische betekenis van de vormen weerspiegelen. Cirkels, vijfhoeken, zeshoeken duiken op en komen samen in verschillende en variabele configuraties als concretisering van het uiterst complexe doch gestructureerde universum dat alles en iedereen omringt. Vanwege de fragmentarische ruimtelijke patronen kan het lichtspel op deze veelvormige oppervlakken alleen ter plekke worden waargenomen en ervaren. Het glinsterende materiaal en haar illusoire effect leiden tot voortdurend veranderende perspectieven en ervaringen, die de kijker toelaten om de soliditeit van de vormen te overstijgen.

De bijzondere selectie en presentatie van de werken van beide kunstenaars zullen een nieuw licht werpen op en precieze inzichten bieden over hun artistieke projecten. Zo is het bijvoorbeeld de eerste keer dat Monir één van haar 'families' op een dergelijk uitgebreide manier zal tentoonstellen in een kunstruimte. Dit ensemble zal begeleid worden door een aantal recente spiegelreliëfs en twaalf

van haar geometrische lijntekeningen, alsook diverse werken uit de jaren 1960 en 1970 die opnieuw aan de oppervlakte zijn gekomen: een paneel met een repetitief patroon en verscheidene discoballen. Jef Geys toont de videoprojectie *Een dag, een nacht, een dag...* uit 2002 dat de talrijke foto's bijeenbrengt die hij vanaf 1958 maakte. Tevens gaat hij een dialoog aan met het werk van Monir, onder andere in de vorm van sjablonen en figuurtjes met transparante en reflecterende oppervlakken die variëren van alledaags tot gesofisticeerd.

Monir en Geys waren cruciale actoren wat betreft de herwaardering van een 'volkse' culturele beeldtaal en de uitbreiding van de modernistische esthetica en haar streven naar emancipatie. Het is een enorm genoegen voor een jonge kunstinstelling om de ontmoeting van deze twee persoonlijkheden en hun werk mogelijk te maken.

Interview: Hans Ulrich Obrist - Monir Sharoudy Farmanfarmaian

Deze uittreksels komen uit drie interviews die Hans Ulrich Obrist in de jaren 2008-2010 afnam van Monir Sharoudy Farmanfarmaian; bij een van hen was de Iraanse dichter Etel Adman aanwezig. Ze werden verwerkt tot één geheel en zo gepubliceerd in *Monir Sharoudy Farmanfarmaian: Cosmic Geometry*, ed. Hans Ulrich Obrist (Bologna: Damiani, 2011).

MSF: Ik ben geboren in Qazvin. Overal in ons huis waren er schilderijen, nachtegalen en vogels. Onder de Safawiden werden de huizen versierd met moslimmotieven: prachtige schilderijen op het hout en op de bepleisterde muren. In de kamer waarin ik na de middag een dutje moest doen, was het hele plafond beschilderd met boomgewassen, nachtegalen en bloemen; er zat een rand omheen en in het midden was een kandelaar afgebeeld; in de ramen zat gebrandschilderd glas. In plaats van te slapen telde ik de vogels en de bloemen. Toen ik zeven was, verhuisden we naar Teheran; mijn vader had een bestuursfunctie in het parlement. We huurden een huis vol pleister en portretten van de oude koningen en dichters. We moesten elke dag een dutje doen, maar ook hier lag ik de hele tijd naar het plafond te kijken.

Na mijn middelbare schooltijd volgde ik een half jaar de lessen aan de faculteit voor Schone Kunsten aan de universiteit van Teheran. Dan besliste ik mijn kunstopleiding elders voort te zetten. Het was tijdens de oorlog en ik wilde naar Parijs, maar de ambassadeurs en zo lieten me niet gaan. In 1944 besliste ik om naar Amerika te trekken. Een van mijn vrienden werkte voor Donald Wilber, die als archeoloog onderzoek deed naar de architectuur in Iran, en via hem raakte ik aan een visum. De reis van Teheran naar Los Angeles en ten slotte naar New York duurde drie maanden. Manhattan was een ontgoocheling. Ik zei: 'Dit is helemaal niet wat ik in films heb gezien!' Ik had echter hoge verwachtingen. Eerst stuurden ze me naar de high school om Engels te leren, maar helaas deed ik dat niet. Dan volgde ik kort lessen aan Cornell University en vervolgens ging ik studeren aan Parsons. Ik leerde modetekenen en restaureren. Ik begon te werken en woonde twaalf jaar in New York.

MSF: Ik werkte freelance, maakte modetekeningen en tekende wat wij 'Iraanse viooltjes' noemen. Die verkocht ik voor \$150 aan een agentschap. Later gebruikte

het warenhuis Bonwit Teller ze als motief: ze kwamen op boodschappentassen, negligés, schoenen... Mijn viooltjes waren nu overal. Ik kreeg een fulltime baan bij Bonwit Teller als ontwerpster en werkte als zodanig onder meer voor Andy [Warhol], die heel goed schoenen kon tekenen.

MSF: ... hij [Milton Avery] leerde mij monotypes maken: schilderen op linoleum, een doek erop leggen en daar het schilderij op afdrukken. Toen ik in 1963 in Teheran mijn eerste tentoonstelling hield, was dat met bloemen in die techniek.

MSF: Met een slaapzak en wat kistjes voedsel in onze Volvo reisde ik door heel Iran. Ik trok naar oude steden en ruïnes. Ik ontdekte in stamverband levende volkeren zoals de Qashqai, de Turkmeneren, de Lors, de Yamut en de Koerden – prachtige volkeren. Ik sliep in hun tenten of in een café aan de kant van de straat (er waren toen niet veel hotels). Ik reisde veel. Ik zag de paleizen van de Sassaniden, de ruïnes van Persepolis en de moskeeën van Isfahan en kleinere steden. Architectuur werd een passie. Ik las boeken, praatte met mensen en ging in gesprek met de arbeiders op de sites. Wat hield ik daarvan! Ik heb mij altijd laten inspireren door de volkskunst van deze stammen. Ik vermoed dat ik die in mijn kunst probeer te verwerken.

MSF: Ik vond mijn eerst koffiehuis schilderij (een koffiehuis heet bij ons *qahveh khaneh*) toen ik in 1958 door Noord-Iran trok. Ik zag het door een balkon op de verdieping: een prachtig, vrij primitief schilderij van een man te paard tegen een mooie landschapsachtergrond. Koffiehuizen waren toen alleen toegankelijk voor mannen, maar het was ochtend en er was geen enkele man binnen, dus stapte ik op de waard af en vroeg of ik het kon kopen, maar hij zei 'nee'. 'Waarom niet?', vroeg ik. 'Omdat mijn klanten ervan houden', zei hij. Ik weer: 'Waar kan ik een ander schilderij zoals dit vinden?' Hij: 'In het andere koffiehuis. Misschien verkopen zij het hunne.' Ik daarheen. Traditioneel waren deze schilderijen aanleidingen voor het vertellen van verhalen, maar de radio had zijn intrede gedaan en de mannen zaten nu naar de radio te luisteren in plaats van over de schilderijen te zitten praten. Ik trok van de ene stad naar de andere en begon koffiehuis schilderijen te verzamelen. Uiteindelijk had ik er een honderdtal – en ze zijn zeer groot. Het was een surrealistische tijd. Ik zei dat Salvador Dalí daarheen

moest gaan om te leren hoe je al deze onderwerpen en prachtige taferelen schildert.

MSF: Iemand moest dit erfgoed redden voor het verloren ging. Op een dag vond ik in een antiekzaak een spotgoedkoop achterglasschilderij uit Zuid-Iran. Mooi dat het was! Het leek wel een Matisse. Ik trok naar het hol van Pluto om de kunstenaar te ontmoeten. Hij leefde in een tent en was blind. Aan het eind had ik honderden schilderijen. Ze zijn nu spoorloos: de Revolutie heeft alles aangeslagen.

MSF: Op mijn reizen door Iran zag ik heel wat oude paleizen en tempels met spiegelmozaïeken op het plafond en de muren, en achterglasschilderijen op de bepleistering. In Shiraz en Isfahan was het ongelooflijk. In 1966 ging ik met Robert [Morris] en Marcia [Hafif] naar het mausoleum van Sjah Tsjeragh ('Koning van het Licht'). De spiegelmozaïeken tegen de hoge plafonds en koepels zorgen voor een fantastisch spel van weerkaatsingen. We zaten daar een half uur en het was als levensecht toneel: mensen in de meest uiteenlopende kledij jammerden en smeekten voor de tombe en al dat geweeklaag werd alom weerspiegeld – en ook ik weende, zo was ik onder de indruk van die prachtige weerkaatsingen. Ik zei bij mezelf dat ik ook zoiets moest maken, iets wat mensen thuis konden ophangen. Van dan af ging ik in alle mogelijke tempels naar de spiegelmozaïeken kijken.

MSF: ... Langsheen de Zijderoute gingen wel eens spiegels stuk. Liever dan ze weg te gooien benutten bouwers en ambachtslui de scherven in hun geometrische ontwerpen, net zoal ze met tegels en gips deden. Ze werkten met onooglijk kleine stukjes, soms niet groter dan een vierkante centimeter en in alle mogelijke vormen: driehoekig, vierkant, zeshoekig... Ze assembleerden ze en dat gaf prachtige weerspiegelingen. (...) Toen ik de spiegelmozaïeken ontdekte, beseft ik dat niets hier spontaan is: alles is weldoordacht ontworpen en geometrisch berekend. Drie punten op de omtrek van een cirkel vormen een driehoek. In moslimdecors staat de driehoek voor het intelligente wezen 'mens'. Met vier punten op de omtrek van een cirkel kun je een vierkant tekenen. De vier punten staan voor de vier windrichtingen. In moslimdecors heeft elk element een betekenis. De zijden van een vijfhoek staan voor de vijf zintuigen. Die van een zeshoek symboliseren voor, achter, links, rechts, boven en onder, maar ook de

zes deugden: gulheid, zelfdiscipline, geduld, beslistheid, inzicht en medelijden. Alle moskees in Iran, met hun bloemen en bladeren en krullen en zo, zijn gebaseerd op zeshoeken. Zelfs islamitische tapijten zijn daarop gebaseerd. Sol LeWitt werkte met vierkanten en ging daarin behoorlijk ver. Voor mij is alles verbonden met de zeshoek en zijn wonderlijke potentieel voor driedimensionale beelden en architecturale vormen. Ik heb kleine maquettes gemaakt als basis voor zeshoekige sculpturen – grote voor buitenshuis en kleine voor binnenshuis. In de jaren 1970 verschenen heel wat boeken over geometrische decors. (...) Ik heb ze grondig bestudeerd en daarna nieuwe werken gemaakt.

MSF: Frank Stella is een van mijn helden. De Kooning ook. En Rauschenberg – en die werkte ook met glas. Ik herinner mij nog alsof het gisteren was dat ik op de Biënnale van Venetië in 1958 kennismakte met zijn werk. Daarna zag ik in Stockholm zijn *combine painting* met een geit in een autoband. Het deed me wat. Ik dacht: waar gaat de kunst naartoe? Kijk 's wat een mogelijkheden! Maar mijn inspiratie blijft hoe dan ook uit Iran komen, uit mijn verleden, mijn kindertijd. Ik tast de dingen af met mijn ogen en mijn hart – dat is mijn voornaamste inspiratiebron.

MSF: In Iran zijn spiegels een symbool voor water. Water is helder en kaatst het licht terug en is daarom een teken van licht en leven. Als een man jong sterft, wordt op een straathoek een monument opgericht met spiegels, elektrisch licht, veren en bloemen (voor jonggestorven vrouwen gebeurt dit niet). Dat spreekt mij zo sterk aan, dat ik er een vóór de Iran-America Society plaatste toen ik daar in 1973 mijn eerste tentoonstelling met geometrische spiegelwerken hield. Na twee of drie dagen vroeg de curator me om het weg te halen omdat iedereen hem vroeg of de ambassadeur van Amerika of de directeur van het cultureel centrum overleden was. Dergelijke monumenten zijn een vorm van kunst in de openbare ruimte en de mensen die ze maken uiten hun talenten op een heel spontane manier.

MSF: Het koepelvormige plafond [van haar appartement in NYC, nvdr] zal zo'n 5,5 meter hoog zijn geweest en was belegd met bladgoud. Vanaf het 22 meter lange terras had je een uitzicht over Central Park, met zijn vijver en de kersenbloesems eromheen. Ik maakte daar een hangende tuin met een fontein,

een smeedijzeren hek, veel planten en een pergola. Het leek haast een bos. Dat terras was belangrijk voor mij, want het vormde in 1979 of 1980 de aanleiding voor mijn eerste grote collage [*Untitled*, koninklijke ontvangstkamer, luchthaven van Jeddah, Saoedi-Arabië]. Op een dag waren arbeiders het terras opnieuw waterdicht aan het maken. Ze legden een net over de teer. Ik vroeg hen mij een stukje van dat net te geven en omdat ik niets anders te doen had dan thuis te zitten en hen te zien werken, maakte ik één of twee kleine collages met krantenpapier en stof. (Het net was belangrijk; later legde ik het over al mijn collages. Het had voor mij een mystieke betekenis: dat ik gevangen ben, dat iets over mij heen ligt.) Toen werd ik opgebeld vanuit Boston. Een vrouw zei me dat Saoedi-Arabië een grote bestelling wenste te plaatsen. Ik zei dat ik niets had om hen te tonen, dat mijn werk opgeslagen was. Ze drong aan en wilde tot bij mij komen. Toen ze er was, zag ze die kleine collage en zei ze dat ik er zo een van drie meter lang moest maken. Ik had echter geen atelier waar ik zoiets kon maken. Ik vertelde mijn vriend Lucas Samaras over die opdracht maar zei dat ik niet wist hoe ik eraan moest beginnen. ‘Wees niet dwaas’, zei hij, ‘je hebt toch een eetkamer in je appartement?’ Dus bestelde ik wat planken, maakte een tafel, kocht een spanraam en begon in mijn eetkamer aan die collage. In een bruidswinkel vond ik fluweel, lovertjes, glitter en meer van dat fraais voor bruidjes. In dat ‘atelier’ heb ik nog veel collages gemaakt.

MSF: Iraanse tuinen zijn van een grote klassieke schoonheid. Hun symbolen zijn cipressen en water.

HUO: Zijn ze symmetrisch?

MSF: Ja, hun grondpatroon is het vierkant, net zoals bij moskeeën – alles is vierkant. Het stuk dat je toen zag is de Bāgh-e Shāhzādeh (‘Vorstelijke tuin’), die circa 130 jaar geleden midden in de woestijn van Kerman werd aangelegd voor Abdolhamid Mirza Naserodolleh. Er bestaat nu een zeer goed boek over Iraanse tuinen: *Gardens of Iran: Ancient Wisdom, New Vision*. Ik heb dat vaak geraadpleegd. Dit werk is een van de vier delen van een reeks op basis van de tuin. Elk werk heeft in het midden een fontein en verder meerdere stroken bomen, rivieren, paden, geometrische patronen en bloemen. Ze zijn erg verschillend van de andere glaswerken die ik heb gemaakt [*Persian Garden* (1, 2, 3, 4), 2009]. Drie

ervan hebben een fontein met geometrische vormen: een achthoek, een zeshoek, een vijfhoek en een vierkant die rond een driehoek draaien.

HUO: U zei dat u op geen enkel stuk zo trots bent als op *Lightning for Neda* (2009), een installatie met zes panelen in de Queensland Art Gallery. Het is zo groot dat u in uw atelier slechts aan twee panelen tegelijk kon werken, en ik heb u horen vertellen dat u zeer ontroerd was toen u het voor het eerst in zijn geheel zag.

MSF: Suhanya Raffel, de hoofdcurator van APT6, belde mij vanuit Australië nadat ze ons gesprek van maart 2008 op Art Dubai had gehoord. Het was haar zozeer bevallen, zei ze, dat ze me een opdracht wilde toevertrouwen. We onderhandelden over de grootte en het budget; de materialen en de ambachtstlui om zoiets groots te maken kosten veel geld. Uiteindelijk zei ik: als u mij belooft, op de herinnering aan mijn man, dat het daar altijd zal blijven, dan wil ik het zelfs gratis maken. Ik heb er negen maanden hard aan gewerkt.

HUO: De twaalf meter lange installatie is bijna architectuur. U herhaalt dezelfde vorm op verschillende manieren. Door de manier waarop u omgaat met spiegels en achterglasschilderijen, lijken deze bikkelharde materialen wel vloeibaar te worden.

MSF: En door de weerspiegelingen lijkt het kunstwerk ook u vloeibaar te maken, want u maakt er deel van uit. Als u beweegt, zijn uw silhouet, uw gezicht en uw kleding een onderdeel van het werk. U bent de verbinding: het gaat om een mix van mensen, weerspiegelingen en een kunstwerk.

MSF: Een kleine uitgeverij in New York vroeg mij een boek te maken over Rumi, de soefidichter, en ik wilde iets doen wat nog nooit iemand had gedaan. Ik kocht enkele staalplaten en bewerkte ze met zoutzuur. Ik vond dat de cirkel erop moest voorkomen, het punt, de driehoek, de zeshoek, een vierkant en een kegel, tot ik de hele kosmos had. Er is ook een landkaart in verwerkt. Ik wilde uiting geven aan mijn hoop dat ze ooit geweren zullen verbieden en een eind maken aan het wereldwijde doden. De rijken maken geweren en sturen ze naar Palestina of Zuid-Amerika of Zuid-Afrika. Dat moet stoppen. Het boek kwam er, maar ze zeiden dat

een uitgave in staal te duur zou zijn: we moesten werken met etsen en zijden omslagen. Dus ging ik in New Hampshire etsen leren maken. Er komen vijftig exemplaren van het boek, maar ik heb er nog maar één af. Het is niet perfect. Ik heb de Perzische versie gemaakt en begin nu aan de Engelse.

Etel Adnan: Ik heb een vraag voor u, over de reden waarom u met spiegels werkt. In het soefisme is de ziel de spiegel van het goddelijke. Ik zie dat in uw werk, want uw geometrie is niet vlak, maar mystiek. Ik vind dat fascinerend: achter elk van uw werken gaat een geheim schuil.

MSF: Klopt. De vijfhoek staat voor de vijf zintuigen, de zeshoek voor het vermogen tot bewegen van het lichaam...

EA: En de cirkel?

MSF: De cirkel is het universum. Zijn getal is twaalf, zoals er twaalf maanden in een jaar en twaalf tekens van de dierenriem zijn. De getallensymboliek gaat heel diep: van de schepper, 1, tot het aantal zonnedagen, 360.

Uittreksels uit 'Shape': Nader Ardalan en Laleh Bakhtiar

Sneeuw kristallen zijn niet alleen mooi door hun geometrische orde, maar ook omdat ze iets weergeven van een hogere/diepere orde. Alle vormen, oppervlakken en lijnen worden geschikt naar natuurlijke verhoudingen en verwijzen naar ideale structuren van schoonheid. Zo komt men tot een schoonheid die objectieve grondslagen heeft en niet afhangt van de mens en zijn subjectieve smaak, en daarom algemeen, universeel en eeuwig is.

Numerologie is een bovennatuurlijke weg naar inzicht in de eenheid. Getallen liggen ten grondslag aan al wat is en aan alle kennis. De eerste inwerking van de geest op de ziel gebeurt via getallen. Net zoals in het systeem van Pythagoras hebben getallen in de islam zowel een kwalitatieve als een kwantitatieve kant: ze zijn meer dan entiteiten die kunnen worden opgeteld, afgetrokken, vermenigvuldigd en gedeeld. Hun mogelijkheden reiken verder dan hun uiterlijke verschijningsvorm: ze zijn ook van elkaar onderscheiden door hun *batin*, hun innerlijke essentie. Deze is een projectie van de eenheid die hen zonder aflatens verbindt met hun bron. Voor wie denkt als Pythagoras, integreren getallen de vorm die ze in de zintuiglijke wereld aannemen, via hun essentie in de eenheid.

Geometrie is de uitdrukking van de 'persoonlijkheid' van getallen. In de traditie biedt ze de mens dan ook de mogelijkheid om verder door te dringen in de werking van de natuur. Het getal 1 brengt het punt voort, 2 de lijn, 3 de driehoek. Deze vormen, het statische aspect van geometrie, voeren de contemplatieve geest van het zintuiglijke naar het intelligibele, van hun *zahir* naar hun *batin*. Zoals je alleen via het kwantitatieve niet achter het wezensverschil tussen rood en blauw komt, zo openbaart dat tussen een driehoek en een vierkant zich niet als je alleen maar rekening houdt met de afmetingen. Als je je bewustzijn wil verruimen, moet je verder zoeken, 'desnoods tot in China', en niet inspelen op de natuur zoals ze zich vertoont maar 'zoals ze werkzaam is'. Een driehoek, een vierkant en een cirkel zijn meer dan vormen: als we de werkelijkheid die ze belichamen begrijpen via *ta'wil*, komen we in de wereld van de gelijkenissen en zo uiteindelijk tot de waarheid.

Geen vorm is zo stilstaand en inactief als het vierkant (4) of de kubus (6). Hij staat voor het meest veruitwendigde en verstarde aspect van de schepping. Daarom staat de kubus op macrovlak voor de aarde en op microvlak voor de mens. Als symbool van de mens staat hij voor diens uiterlijke kenmerken (het coördinatensysteem van de zes richtingen), die hij deelt met de hemelen. De hexaëder staat dus voor de uiteindelijke manifestatie – in de planeten, de aarde en de mens. Hij is het opperste tijdelijke symbool van de islam, want *Kaäba* betekent ‘kubus’.

Uittreksels uit 'Ways of Seeing: A Life in Fragments': Negar Azimi

Monir Shahroudy Farmanfarmaian maakt werken van zeer precies versneden glas en spiegels die steunen op de traditionele visuele cultuur van Iran. Je zou haar een kunstnares-etnografe kunnen noemen, een geïnspireerde nestor van oosterse bric-à-brac, een voorvechtster van het vernaculaire als een moderne kunstvorm.

Ze heeft drie zeer uiteenlopende regimes haar geboorteland Iran zien besturen en was als ontwerpster, opdrachtgeefster en kunstnares even befaamd in de tijd van het surrealisme als in die van het abstracte expressionisme, het minimalisme, de popart en de hedendaagse culturele stromingen.

In het kader van het Point Four Program, een programma voor technische bijstand uit het Marshallplantijdperk kreeg ze de opdracht om na te denken over de beste manier om Perzische ambachten aan te passen voor de commerciële markt.

Ze verzamelde de meest uiteenlopende objecten, van antieke achterglasschilderijen tot Turkmeense juwelen, tapijten en weefsels. Haar voornaamste verzamelobject waren Iraanse 'koffiehuisschilderijen', achterglasschilderijen in een meestal naïeve stijl die doorgingen voor volks en te vinden waren in cafés van de arbeidersklasse, gymnasia en openbare baden. Tot haar bescheiden bijdrage aan de opwaardering van traditionele kunstvormen behoorde de organisatie van een tentoonstelling met deze schilderijen in 1970 in het Maison de l'Iran in Parijs. Later zouden deze traditionele kunstvormen de basis van haar eigen kunst gaan uitmaken.

Eerst schilderde ze op glas. Kort daarna begon ze samen te werken met de vooraanstaande traditionele spiegelmaker Haji Ostad Navid. Hij wijdde haar in in wat haar handelsmerk zou worden: complexe kunstwerken van stukjes gewoon en spiegelglas.

Overall in Iran ging ze in tempels en paleizen op zoek naar spiegelmozaïeken, *ayeneh-kari*, een kunst die in haar land was ontstaan in de 17de eeuw. Ze verdiepte zich in de soefikosmologie, de geometrie en de geheime symboliek van

vormen, en ging kunstwerken maken die bestonden uit spiegelglas, beschilderd glas en roestvrij staal. De nieuwe vormen die ze creëerde, vertrokken vanuit de sierkunsten maar waren door hun nadruk op materiaal en vormtaal uitgesproken modern. Bij haar zijn cirkels, vijfhoeken en zeshoeken geen vlakken meer, maar vormen ze een caleidoscopisch metafysisch lijnenspel dat de werking van het universum imiteert.

Je zou kunnen zeggen dat ze een unieke ruimte schiep, een ruimte waarin de moderniteit haar diepgewortelde angst voor het ornamentele kon overwinnen. Kenmerkend voor haar werk is dat elementen van de ambachtelijke traditie – van bloemen over vogels tot andere gegevens van de sierkunsten in de tijd van de Kadjaren – samengaan met de verfijnde geometrische moslimpatronen die de eindeloze ‘vormendans’ van de abstractie in goede banen leiden en een uitdrukkelijke afwijzing zijn van een monistisch wereldbeeld. De kijker wordt onvermijdelijk ondergedompeld in haar werk, want te midden van een pastiche van materialen, perspectieven en tradities herkent hij in de stukjes spiegel stukjes van zichzelf. Zoals de Saqqakhaneh-school, een Iraanse kunststroming van de jaren 1960 die men wel eens kenmerkt als ‘spirituele popart’, zich liet inspireren door religieuze volkskunst, zo gebruikte Monir de traditie als grondstof om ze via subtiele ingrepen op haar kop te zetten.

Gearchiveerde, vernaculaire en veelvuldig gereproduceerde beelden: fotografie in het werk van Jef Geys¹: Liesbeth Decan

Jef Geys werkte met foto's vanaf zijn debuut als kunstenaar, dus vanaf 1958. In de Belgische kunstwereld was hij de allereerste om dat te doen. In de vroege jaren 1960 zouden ook Jacques Charlier en Marcel Broodthaers voor hun eerste artistieke stappen gebruik maken van foto's. In het multimediale oeuvre van Jef Geys neemt fotografie een belangrijke plaats in, niet alleen omdat in veel werken foto's zijn verwerkt, maar ook omdat hij een archief samenstelde dat een basiselement van zijn oeuvre werd. Geys begon met foto's te werken op het ogenblik waarop de fotografie in België en daarbuiten een autonoom medium in de hedendaagse kunst werd. Zijn aanvankelijke conceptuele aanpak evolueerde langzaam naar een picturaler en grootschaliger benadering, tot die in de jaren 1980 en 1990 het overheersende model werd. In dit artikel wordt een selectief overzicht geboden van Geys' werk met foto's en wordt aangetoond hoe zijn gebruik van het medium overeenkomt met de basisbeginselen die zijn hele oeuvre bepalen.

Archiveren

Jef Geys. Al de zwart-wit foto's tot 1998, het vijf centimeter dikke en vijfhonderd pagina's tellende boek dat Geys in 1998 publiceerde, maakt duidelijk dat fotografie in zijn oeuvre een prominente plaats inneemt. De foto's, die elkaar ononderbroken maar in een willekeurige orde van begin tot eind opvolgen, zijn allemaal contactafdrukken. Geys zegt dat hij er tussen circa 1958 (toen hij aan de Academie studeerde) en 1998 ruwweg veertigduizend moet hebben gemaakt. De onderwerpen van de afgedrukte foto's zijn zeer uiteenlopend: familieleden, vrienden, dieren (paarden, koeien, katten en honden), een bodybuilder, 'klassieke' en pornografische naakten, oude (familie)kiekjes, covers van tijdschriften, studenten, bloemen, bospaden, zaadzakjes, kastelen, kerken, boerderijen, rijtjeshuizen, binnengezichten van huizen, musea en klassen, gebouwen in aanbouw, schaduwen van architectuurelementen of menselijke figuren, verkiezingsaffiches, kunstwerken van hemzelf en van anderen, catalogi en tijdschriften waarin sprake is van zijn werk, concorderende muzikanten, auto's,

1 Deze tekst is een lichtjes aangepaste versie van het artikel in *Depth of Field*, dl. 3, nr. 1 (december 2012): <http://journal.depthoffield.eu/vol03/nr01/a02/en>.

platenhoezen, close-ups van lichaamsdelen, een haven, kermiskoersen, vrachtwagens en tv-schermen.

De publicatie was opgevat als een kunstenaarsboek. De enige tekst die erin voorkomt is de titel: geen uitleg over het opzet van het boek, geen interpretaties van de foto's, geen bijschriften. Uiteindelijk is het boek niet meer dan een enorme verzameling uiteenlopende en amateuristisch ogende foto's: vaak over- of onderbelicht en met zeer alledaagse onderwerpen. Alle foto's samen kunnen worden gezien als één grote inventaris (die nog steeds wordt aangevuld) van Geys' leven. Vier jaar na het verschijnen van genoemd boek presenteerde Geys op *Documenta 11* in Kassel *Dag en Nacht en Dag en...*, een 36 uur durende 'film' die bestond uit het na elkaar projecteren van duizenden foto's uit zijn archief. Beide retrospectieve werken, het boek en de film, geven in algemene termen aan wat fotografie doet en wat ze is, namelijk een middel om (je leven) te inventariseren, om het heden vast te pakken en te houden, om op te nemen, om te verzamelen, om (het verleden; alles wat zich aandient, blijkbaar zonder voorkeur) te documenteren. Tegelijk tonen ze het belang aan van fotografie – het ultieme medium om het vernaculaire (banale of sentimentele onderwerpen, gewone mensen en hun gewoonten en alledaagse bezigheden) in beeld te brengen én het ultieme vernaculaire medium (het medium bij uitstek van de amateurfotograaf) – in het werk van Geys. Dit laatste focust inderdaad op de band tussen kunst en het dagelijkse leven: het vernaculaire aspect van fotografie behoort tot de kern van Geys' artistieke activiteit.

Dat ook archiveren daartoe behoort, blijkt niet alleen uit zijn enorme fotoarchief maar ook uit de door hem opgestelde inventaris van zijn werk vanaf het prille begin in 1958. De chronologische inventaris vermeldt bij elk werk het onderwerp (de titel van het werk), de aard (het materiaal /de materialen en soms ook de afmetingen van het werk), het jaartal en het aantal (het aantal kopieën, dat varieert van 1 tot 'onbeperkt'). Die inventaris werd onder meer gepubliceerd aan het eind van de catalogus van de groepstentoonstelling *Aktuele Kunst in België, Inzicht/Overzicht, Overzicht/Inzicht* (Museum voor Hedendaagse Kunst, Gent, 1979), op de plaats waar normaal een korte bio van de kunstenaar wordt opgenomen. Je kunt eruit aflezen hoeveel van Geys' werken tot 1979 geheel of gedeeltelijk bestaan uit fotomateriaal. Bij niet minder dan 75 van de 180 werken

van de lijst worden foto's – en fotokopieën, die voor hem ook een vorm van fotografie zijn – vermeld als een van de gebruikte materialen, naast verf, tekeningen, vezelplaat, hout, staal, stickers, stof en stijfjes.² Speciale aandacht gaat naar de jaren 1966-1972, waarvoor maar liefst 65 fotografische werken zijn opgenomen. Geys is dus een van de eerste kunstenaars in België die intensief gebruikmaakte van fotografie.

Geys stelde niet alleen een inventaris op, maar legde ook mappen aan met krantenknipsels, foto's, aantekeningen, brieven, boeken, catalogi en video's: een heus 'documentatiecentrum' met het 'basismateriaal' waarvan hij al gebruik had gemaakt voor een kunstwerk en waaruit hij ook kon putten voor latere werken. Items uit het archief werden gebruikt en hergebruikt om nieuwe werken te maken. Door sinds de jaren 1960 de archieffunctie van fotografie te benutten bij het maken van kunstwerken, staat Geys op één lijn met andere, internationaal beter bekende kunstenaars van zijn generatie, zoals Robert Smithson, Hans Haacke, Gerhard Richter, Bernd en Hilla Becher en de Belg Marcel Broodthaers.

Vanaf 1969 was het *Kempens Informatieblad*, een streekkrant die Geys had overgenomen, aanwezig op alle tentoonstellingen van de kunstenaar. Geys gebruikt het blad nog steeds als substituut voor een tentoonstellingscatalogus. Het wordt (bijna) gratis aangeboden, als reactie op de ondemocratische prijzen van kunstboeken.³ Elk nummer van het blad bevat gegevens (vaak foto's) uit zijn archief die de bezoeker informatie verschaffen over de tentoongestelde kunstwerken en hun oorsprong. Omdat er een directe band bestaat tussen het blad en de tentoonstelling waarvoor het was bedoeld, zonder dat dit hoefde te betekenen dat de tentoongestelde werken erin waren opgenomen, kan de krant worden gezien als een belangrijk element op de tentoonstelling.⁴ Het idee van een catalogus die fungeert als tentoonstelling doet denken aan de baanbrekende

2 Voor Jef Geys zijn fotokopieën een vorm van fotografie omdat door het reproduceren van teksten of afbeeldingen 'beelden' ontstaan. (Interview met Jef Geys, Balen, 15 februari 2010.)

3 Interview met Jef Geys, Balen, 15 februari 2010. Geys publiceerde al in het *Kempens Informatieblad* in de vroege jaren 1960, nog voor hij er de eigenaar van was. Hij zegt dat hij het bij zijn tentoonstellingen gebruikt sinds 1969. De allervroegste nummers zijn verloren gegaan. De oudste die nog bestaan dateren van 1971.

4 Dirk Deblauwe, 'Jef Geys. Vragen uit Balen,' *Rekto:Verso*, 2, november-december 2003. (www.rektoverso.be, geraadpleegd op 6 oktober 2011)

initiatieven van de New Yorkse curator en kunsthandelaar Seth Siegelaub, die in 1968 zijn beroemde *Xeroxbook* publiceerde, een tentoonstelling in boekvorm, en het jaar daarop *January 5-31, 1969* organiseerde, een groepstentoonstelling met werk van Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth en Lawrence Weiner die de ‘gids bij de catalogus’ was, terwijl gewoonlijk het omgekeerde het geval is.⁵

Geys’ didactische kwaliteiten, zichtbaar in het *Kempens Informatieblad*, hebben alles te maken met het feit dat hij van 1960 tot 1989 leraar plastische kunsten was in een lagere school in Balen. Die beroepsactiviteit was niet gescheiden van zijn activiteit als kunstenaar. Zo kon hij dankzij zijn connecties in de kunstwereld kunstwerken uit de collectie van het museum voor hedendaagse kunst van Gent meebrengen naar de klas en vormden, omgekeerd, foto’s van zijn leerlingen het basismateriaal voor zijn werk met de titel *Lapin Rose Robe Bleu* (zie verder). De nauwe band tussen zijn onderricht, zijn documentatiecentrum, zijn oeuvre en het *Kempens Informatieblad* is cruciaal voor een goed begrip van zijn artistieke activiteit, want hij geeft aan dat Geys de kunst en de dagelijkse werkelijkheid niet van elkaar wilde scheiden. Tegelijk een multimediaal kunstenaar en een schoolleraar zijn was voor hem een manier om de grenzen tussen het maatschappelijke, het politieke en het esthetische te doen vervagen. Hij wilde – en wil – vooral niet weten van een onderscheid tussen hogere en lagere kunst.⁶ Uit de hiernavolgende voorbeelden zal blijken dat fotografie een uitstekende ‘geleider’ is om dit onderscheid weg te werken.

De eerste werken op grond van foto’s

Geys’ eerste werken waarin hij gebruikmaakte van foto’s, dateren van eind jaren 1950, begin jaren 1960.⁷ Bij de inventarisnummers 2, 3, 4, 5 en 6, alle vijf uit de jaren 1958-1962, staat ‘foto + verhaal op band’. Bij de nummers 29, 30, 31, 33, 34 en 35 wordt een soortgelijke combinatie van materialen vermeld: ‘band, tekening

5 ‘ Seth Siegelaub: Exhibitions, Catalogues, Books & Projects, Interviews, Articles & Reviews,’ *Stichting Egress Foundation*, http://egressfoundation.net/egress/index.php?option=com_content&view=article&id=64&Itemid=310 (geraadpleegd op 23 maart 2010).

6 Marie-Ange Brayer, ‘De kleine identiteiten,’ *Jef Geys. Paleis voor Schone Kunsten Brussel. Palais des Beaux-Arts Bruxelles*, Visie, dl. XI, Zedelgem: Stichting Kunst & Projecten vzw, 1992, pp. 3-4.

7 Volgens de inventaris van de kunstenaar dateert het allereerste werk zelfs van 1947, toen Geys pas 13 was. Echt debuten als kunstenaar deed Geys echter pas op zijn 24e, in 1958.

+ foto'. De foto's in zijn vroegste werken zijn kiekjes uit zijn jeugd. Ze gaan vergezeld van een op band opgenomen verhaal over (traumatische) herinneringen die verband houden met wat op de foto te zien is.⁸ Die vroege werken vertonen reeds de hoofdkenmerken van zijn hele oeuvre: het vervagen van de grens tussen privéleven en kunstenaarschap, het benutten van archiefmateriaal (familiefoto's) en het gebruikmaken van meerdere op elkaar betrokken media (foto's en teksten).

Die vermenging van leven en kunst en van verschillende media vinden we terug in een van zijn bekendste projecten: *Zaadzakjes*. Sinds 1963 maakt hij elk jaar een klein en een groot schilderij van een zakje met zaad van bloemen of groenten: een van ca. 18 bij 24 cm op doek en een van 90 bij 135 cm in lakverf op paneel. Hij voegt er de Nederlandse en de Latijnse naam van de plant aan toe, en het jaartal waarin het schilderij ontstond.⁹ Hij begon hiermee omdat hij gefrustreerd was door het feit dat de uitgezaaide en opgegroeide plantjes niet leken op hun zogenaamde afbeelding op het zakje.¹⁰ De hyperrealistische schilderijen, gemaakt op basis van foto's, verwijzen naar de kloof tussen afbeelding en werkelijkheid. Geys wilde de schijnwereld aan de kaak stellen waar de fotografie altijd al mee te maken had gehad.¹¹

Geys' belangstelling voor de relatie tussen mens en natuur blijkt ook uit andere werken. Omstreeks 1967 wilde hij het hele proces van ploegen over zaaien en bemesten tot oogsten vastleggen. In een interview dat Herman De Coninck van hem afnam voor *Humo* zei hij hierover: '[ik] vond dat 't maar eens gedaan moest wezen met die hele minimal art, en dat er maar één zinnig ding overbleef: in je tuin gaan werken, de grond ompitten, eigen kolen kweken zonder DDT en zo: dát is belangrijk.'¹² Hij begon ermee in zijn eigen tuin en maakte er een artistiek project van door het te documenteren met foto's. Gedurende het hele proces voegde hij 'sentimentele daden' toe om een band te leggen tussen het artistiek/natuurlijke en het menselijke. Zo weende hij toen hij brieven en

8 Interview met Jef Geys, Balen, 14 juni 2010; Bex, Florent, 'Uit een vraaggesprek – Florent Bex – Jef Geys,' *Kempens Informatieblad. Speciale editie Balen*, maart 27, 1971, z.p.

9 Sinds 2007 zijn ook de grote exemplaren op doek geschilderd.

10 Bex (1971), z.p.

11 Interview met Jef Geys, Balen, 15 februari 2010.

12 De Coninck, Herman, 'Humo sprak met Jef Geys,' *Humo*, 1972, p. 30.

herinneringen uit zijn jeugd verbrandde om daarna de as te gebruiken als meststof. Met wat hij oogstte maakte hij 'eetbare kunst'. Met het graan bijvoorbeeld bakte hij brood in de vorm van een hart. In 1968 werden de broden samen met kolen en spruitjes uit zijn tuin 'tentoongesteld' in de Antwerpse Galerie Kontakt, die voor de gelegenheid was omgevormd tot een winkel waar Geys' eetbare kunst te koop werd aangeboden. Na de tentoonstelling zette Geys de spruitjes op de achterbank van zijn Citroën 2CV 'om ze' tijdens een autorit door België 'het "hinterland" te tonen'. Daarna plantte hij ze in een open landschap om te zien hoe de mensen uit de buurt zouden reageren. De meeste mensen namen wel de kolen uit de volle grond mee, maar raakten niet aan degene die op een vuilnisbelt waren geplant. Toen Karel Geirlandt het jaar daarna in het Gentse Zuidpark een tentoonstelling met beelden organiseerde, plantte Geys er kolen.¹³ Bij het maken van dit werk speelde de fotografie slechts een bijrol. Ze diende alleen maar om elke stap van het project te documenteren. Via de foto's kwam het werk echter in Geys' archief en dus in zijn oeuvre. Dat de kunstenaar de foto's later op exposities toonde en ze vermeldde in zijn *Kempens Informatieblad*, wijst er bovendien op dat ze voor hem kunst waren. Steeds meer bleken foto's voor hem het geschikte medium te zijn om werk te maken dat verband hield met het dagelijkse leven en zijn onmiddellijke omgeving.

Het vernaculaire

In 1968-1969 maakte Geys zijn eerste grote werk waarin foto's vanaf het begin een prominente rol spelen. Het bestaat uit een reeks ingelijste documenten (getikte brieven, knipsels en een adresboekje) en op vezelplaat of karton geplakte zwart-witfoto's. Onderwerp: het leven van Roger, een jonge wielrenner, de 15-jarige zoon van War Jonckers, barman in 'Bar 900' en bevriend met de kunstenaar. Eddy Merckx was toen een rijzende ster en een rolmodel voor veel Belgische jongens. Geys werd Rogers beschermengel en coachte de jongen bij kermiskoersen. In ruil daarvoor verwachtte hij dat Roger hem zijn ervaringen zou vertellen zodat hij, Geys, die kon neerschrijven. Die verhalen stuurde hij dan naar bekenden uit de kunstwereld waarvan hij de adressen had opgetekend in het boekje dat deel uitmaakt van het werk. In de zomer reisde hij naar het zuiden van Frankrijk om er Merckx te volgen in de Ronde van Frankrijk. Roger kreeg dan

13 Bex (1971), z.p; Jef Geys, *Kempens Informatieblad. Speciale editie Biennale Venetië*, 2009, pp. 7, 9-12.

van hem brieven en foto's die een idee moesten geven van de fietstechniek en de leefstijl van Merckx tijdens de grote wedstrijd. Wat opvalt is dat Geys zijn brieven aan Roger begint met 'Beste Jef', alsof het ging om brieven van Roger aan Geys.¹⁴ Hun beider identiteiten raakten stilaan verstrengeld. Naar eigen zeggen trachtte Geys met dit project: 'hem zo dicht mogelijk te benaderen, de realiteit van dat fenomeen zo akkuraat en zo totaal mogelijk vast te leggen.'¹⁵ Daarom noteerde hij zorgvuldig wat er in hem en de jongen omging: 'Mij interesseren b.v. niet de achtergronden, de corruptie in de wielersport, mij interesseert wat er met die kleine gebeurt, waar 't allemaal begint, hoe en wanneer je tot spuiten zou kunnen komen, want op zeker ogenblik spuiten we allemaal bij wijze van spreken.'¹⁶ In het interview dat Flor Bex in 1971 van hem afnam, zei Geys: 'Ik heb willen nagaan wat er allemaal omging in het brein van die jongen, wat de invloeden van zijn familiekring betekenden enz. Dag na dag heb ik hem dus gevolgd. Elke zondag reden wij samen naar een koers. Aan een deel op goed geluk gekozen adressen zond ik regelmatig berichten over die jongen. Dit alles om ergens weer volledig in te dringen om het te kunnen begrijpen en daarna te kunnen mededelen aan de mensen: dat was het hele opzet.'¹⁷

In een van de documenten van het werk stelt Roger (alias Geys) zich inderdaad voor, praat hij over fietsen en belooft hij de lezer dat hij hem op de hoogte zal houden van zijn prestaties. In die brief wordt ook duidelijk dat vooral Rogers vader droomt van een grote wielertoekomst voor de jongen. We zien ook Rogers lidkaart van de Belgische wielersfederatie en een hele reeks reportagefoto's: de jongen terwijl hij in de keuken aan het trainen is; de vader en zijn vrienden op een wielervedstrijd; een discussie over wielersstrategieën aan de keukentafel; een burgemeester die bij het begin van een wedstrijd de renners toespreekt; de Mercedes van Rogers vader; Roger neemt zijn fiets; Geys geeft de jongen een massage. Als een soort apotheose was er een grote poster met een foto die Geys had genomen in de Vélodrome van Vincennes toen Eddy Merckx daar in 1969 de Ronde van Frankrijk won. Op die foto is echter geen enkele wielrenner te zien,

14 Interview met Jef Geys, Balen, 15 februari 2010. Sinds 2000 worden de brieven van Roger bewaard in het SMAK in Gent.

15 De Coninck (1972), p. 30.

16 Ibid.

17 Bex (1971), z.p.

ook Merckx zelf niet, want de ruggen van drie wielersupporters belemmeren het gezicht op de overwinning. Dan besef je plots dat op de andere foto's de jongen nooit te zien is als deelnemer aan een wielervedstrijd. De krantenknipsels leren je trouwens dat Roger altijd in de staart van het peloton eindigde. Het wielerventuur van Roger Jonckers, die vooral vanwege zijn vader erg onder druk stond, lijkt te zijn uitgelopen op een mislukking. Met de foto's en de geschreven documenten brengt Geys dus uiteindelijk het faliekant aflopende verhaal van een jongeman die ze een carrière als wieleramateur hadden aangepraat.¹⁸

Het werk over de jonge wielrenner getuigt van Geys' belangstelling voor de condition humaine en voor de relatie tussen kunst en het dagelijkse leven. Het onderwerp wordt tegelijk inlevend en ironisch benaderd. De kunstenaar tilt het gewone op een hoger niveau en geeft het alledaagse een bijzondere waarde door het binnen te brengen in een museum. De dagelijkse wereld en de kunstwereld raken verstrengeld. Dit werk is duidelijk vernaculair, zowel wat betreft het onderwerp (wielrennen als volks tijdverdrijf) als wat betreft de gebruikte materialen ('arme' materialen). Het spoort dan ook volledig met wat Jeff Wall de 'amateurisering' in de conceptuele fotografie noemt.¹⁹ Het kan bovendien worden gelezen als een parodie op de fotojournalistiek, en ook dat is een kenmerk van het door Wall beschreven fotoconceptualisme.²⁰ Geys gebruikt de klassieke elementen van de fotojournalistiek (foto's en tekst) voor een onderwerp (wielrennen) waar – zeker in België – de kranten vol van staan, maar parodieert het genre door vernaculaire elementen in te voeren, zoals 'slechte' amateurfoto's waarin het eigenlijke onderwerp niet steeds goed zichtbaar is, en uiterst

18 Als vervolg op dit werk stuurde Geys in 1969 naar de biënnale van Madrid van 1969, een kunstevenement dat in dat jaar 'sport' als thema had, een doos met daarin een aantal Nederlandstalige en Spaanstalige formulieren met inlichtingen over Roger. De doos stond bij twee kruiken waarin de bezoekers hun mening konden deponeren. Geys drukte ook de wens uit dat een Madrileen geregeld met de jonge wielrenner zou corresponderen. Die brieven en foto's zouden dan ter plaatse worden tentoongesteld. De doos werd echter ongeopend naar Geys teruggestuurd. Haar inhoud werd dus nooit getoond. Ze maakt sindsdien deel uit van de installatie. (Bex (1971), z.p.; De Coninck (1972), p. 30; Braet, Jan, 'Het zaad van Balen,' *Knack*, 22 juni 1989, p. 130.)

19 Wall, Jeff, "'Marks of Indifference": Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art,' in: Ann Goldstein en Anne Rorimer (red.), *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art/Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995, p. 258.

20 Wall (1995), p. 254.

subjectieve teksten, zoals de brieven, waarin hij ook nog eens met het auteurschap speelt. Net zoals andere conceptuele kunstenaars (Wall geeft het voorbeeld van Robert Smithson) doet Geys dit om sociale problemen ter sprake te brengen – in dit geval de druk die op jonge mensen en op sociale wezens in het algemeen wordt uitgeoefend om te beantwoorden aan de verwachtingen van hun ouders en/of van de maatschappij.

Een fotoretrospectieve in het KMSKA

Omdat Jef Geys bezig was met de band tussen kunst en het dagelijkse leven, was zijn verhouding tot kunstinstituten altijd erg ambigu. Zo stelde hij voor aan het eind van zijn solotentoonstelling in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen in 1971 datzelfde KMSKA op te blazen. In een brief aan de minister van Nederlandse Cultuur van november 1970, later gepubliceerd in de catalogus *Ooidonk 78*, beschreef hij zijn plannen dienaangaande als volgt: ‘Vertrekkend van de idee dat in elke maatschappij, instantie, instelling, ordening, person, enz. de kiem van eigen vernietiging aanwezig is, heeft m.i. elke maatschappij, instantie, enz. als eerste en belangrijkste taak deze kiem te onderkennen, te isoleren en te neutraliseren. Welnu, de meest efficiënte wijze om dit alles te verwezenlijken, lijk[t] mij het probleem planmatig, wetenschappelijk en met voorbedachten rade aan te vatten. [...] Ik zou dus een project willen op touw zetten dat, indien het werd uitgevoerd, de vernietiging van het Museum voor Schone Kunsten voor gevolg zou hebben.’²¹ Bovendien vroeg hij dat de minister hem zou helpen om toestemming te krijgen van de directie en de staf van het KMSKA, en medewerking van de brandweer, de Civiele Bescherming en de kruitfabriek *Poudreries Réunies* in Balen.

Uiteraard werd zijn vraag afgewezen. In plaats daarvan besliste het museum aan 450 Belgische kunstenaars via een brief hun mening over het project te vragen en hun reacties te tonen op de expositie van Geys, die zelf een aantal items uit zijn archief tentoonstelde: foto’s uit zijn jeugdjaren en documenten over de recente

21 Jef Geys, brief aan de minister van Nederlandse cultuur (11 november 1970), in: *Ooidonk 78*, tent.cat., 1978: 101.

staking in de zinkfabriek Vieille Montagne in Balen.²² Uiteindelijk werd het een zuivere fototentoonstelling, want Geys toonde zijn werk alleen aan de hand van fotografische documenten. Zelf zei hij hierover: 'Ik maakte toen al ongeveer twaalf jaar kunst, maar ik vond dat het niet het juiste moment was om afgewerkte producten te tonen en wilde beelden tonen van de werken die ik tot dan toe had gemaakt.'²³ Door alleen maar *reproducties* van zijn werken te tonen trok Geys de aandacht van de kijkers weg van het origineel en ontdeed hij, zoals Walter Benjamin betoogt, de werken van hun aura.²⁴ We zullen verder zien dat de reproduceerbaarheid van foto's een van Geys' voornaamste redenen is om met dit medium te werken. Behalve foto's van vroegere werken waren op de tentoonstelling ook binnenaanzichten van het museum te zien. Ze waren gemaakt toen hij zijn plan voor het opblazen van het museum uitwerkte. Het gaat om 'zwakke plekken' van het gebouw: delen van de glazen overkapping, emmers met zand voor de brandveiligheid, enzovoort.²⁵

Geys focuste ook op de menselijke figuur in die omgeving. Er waren bijvoorbeeld foto's van suppoosten die stonden te praten aan een stalletje met ansichtkaarten, en een van de beveiligingsagent van het ICC die elke namiddag om 4 uur een fles champagne mocht ontkurken en aan de bezoekers van het museum te drinken geven. In het begeleidende nummer van het *Kempens Informatieblad* verscheen een met foto's geïllustreerde lijst van alle tentoongestelde werken en een door Flor Bex afgenomen interview waarin Geys zijn tentoonstelling een manifestatie noemde en zei dat hij ze voortdurend voorzag van nieuwe werken om aan te tonen dat het museum, de kunst en de werkelijkheid voor hem geen drie afzonderlijke statische domeinen waren.

22 Luk Lambrecht, 'Een wereldkunstenaar uit Balen,' *De Morgen*, 8 april 2004, p. 20; Johan Pas, *Beeldenstorm in een spiegelzaal. Het ICC en de actuele kunst 1970-1990*, Leuven: Uitgeverij LannooCampus, 2005, pp. 96-97.

23 Interview met Jef Geys, Balen, 15 februari 2010.

24 Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility' (1936) - 'Little History of Photography' (1931), in: Michael W. Jennings, Brigid Doherty en Thomas Y. Levin (ed.), *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, Cambridge, Mass./Londen: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008, pp. 19-55 - pp. 274-298.

25 Interview met Jef Geys, Balen, 15 februari 2010.

Er is iets paradoxaals in het feit dat Geys tentoonstelde in het museum dat hij had willen opblazen. Hij antwoordt daarop dat daadwerkelijk protest alleen van binnen het systeem kon komen²⁶ en dat men zijn voorstel te letterlijk nam. In 1971 zei hij in het interview met Bex: ‘De mensen klampen zich nu vast aan het woord “opblazen”. Dat mag niet. Het is een aanval op de structuren [sic], op het feit dat bv. de begroting cultuur 1970 nu pas gestemd is, dat de Belgische musea al zo lang in een geheiligde afzondering blijven staan, dat het inrichten van tentoonstellingen nog steeds een systeem blijft in het systeem enz... Dit alles aan de kaak stellen is “het museum doen ontploffen”. Ik voelde de noodzaak de vinger op de wonde te leggen, op deze verouderde structuren [sic], op het lamelendige van de huidige toestand en van gans het maatschappelijk-cultureel bestel. [...] Voor mij was het een reactie op al hetgeen mij dwars zit in de huidige samenleving en mij belet te zijn wat ik eigenlijk wil zijn.’²⁷

Geys’ kijk op het museum en de manier waarop hij die in zijn werk zichtbaar maakte, doen denken aan Broodthaers die in het spoor van mei 1968 zijn *Musée d’Art Moderne: Département des Aigles* installeerde, en aan de daaropvolgende bezetting van het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel. Beide kunstenaars hoopten met hun bijna gelijktijdige ‘manifestaties’ – Broodthaers’ initiatief om een fictief museum op te richten buiten het circuit van officiële kunstinstituten, dateert van 1968, Geys’ voorstel om het museum op te blazen van 1970 – te bekomen dat het museum als instelling een betere sociologische structuur zou krijgen. Beide werken ontstonden in een tijd waarin België geen serieuze platforms voor hedendaagse kunst had. Maar in tegenstelling tot Broodthaers zei Geys dat zijn voorstel een strikt persoonlijke reactie was tegen de misbruiken in de museumwereld en niets te maken had met de protestbeweging van 1968.²⁸

Toen ik hem vroeg hoe hij zijn verhouding tot Broodthaers zag, antwoordde Geys dat hij ‘een plattelandsjongen uit Balen’ was en Broodthaers ‘iemand uit de stad, gericht op Parijs’ en dat het *Musée d’Art Moderne* van deze laatste ‘uitsluitend bedoeld was als een artistieke interventie’ terwijl dat bij hem wel even anders

26 Bex (1971), z.p.; Franz W. Kaizer, ‘Jef Geys: n° 250,’ *L’art en Belgique. Flandre et Wallonie au XXe siècle. Un point de vue*, tent.cat., Parijs: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1990: 456.

27 Bex (1971), z.p.

28 Interview met Jef Geys, Balen, 14 juni 2010.

lag.²⁹ Hiermee wees hij op een fundamenteel verschil in hun beider benadering: Broodthaers zou zich uitsluitend in de kunstwereld ophouden terwijl hijzelf die wereld en het echte leven probeerde te zien als één enkele wereld. In deze zin is zijn positie vergelijkbaar met die van Jacques Charlier: ook deze kunstenaar combineerde zijn artistieke activiteit met een vaste baan (bij de Service Technique Provincial in Luik) en werkte vanuit de periferie (in de jaren 1960 lag Luik ver van de wereld van de avant-garde).

De reproduceerbaarheid van foto's

Slechts één jaar nadat hij ophef had gemaakt met zijn voorstel om het museum van Antwerpen op te blazen, was er opnieuw 'museologische' sensatie toen het Van Abbemuseum in Eindhoven *Juridisch aspect van emoties* weigerde, het werk dat Geys had gemaakt voor de *Derde Triënnale der Zuidelijke Nederlanden* (1972). Het bestond uit twee collages, een met pornofoto's en een met zoekertjes uit Nederlandse seksbladen. Voor Geys was dit een manier om vragen te stellen bij de algemene aanname dat in het Nederland van na de provobeweging 'alles' was toegelaten terwijl in België 'niets' mocht. De kunstenaar wilde nagaan wat de respectieve emotionele reacties van Nederlanders en Belgen op aanstootgevende beelden waren en waar voor elk van beide groepen de grenzen van de tolerantie lagen. In de catalogus legt hij uit dat hij de bezoekers wil attenderen op de verschuiving van maatschappelijke normen bij het bekijken en beoordelen van beelden.³⁰ De burgemeester van Eindhoven zei dat het project meer te maken had met psychologie, sociologie en seks dan met kunst, en verbood Jean Leering, de directeur van het museum, het werk van Geys te tonen.³¹

Datzelfde werk zou ook worden getoond in het ICC in Antwerpen, toen een van de weinige forums voor hedendaagse kunst in België. Net als Leering stond Flor Bex, de curator van het ICC, achter Geys' project. Tegelijk vond de Belgische beleidsmaker het problematisch om het aanstootgevende materiaal te tonen. Geys besliste dan een nieuwe versie van de controversiële collages te maken. Het nieuwe werk bestond uit zeven afdrucken van hetzelfde beeld, gaande van helder en scherp naar haast onleesbaar en blanco. De laatste zes werden in omgekeerde

29 Interview met Jef Geys, Balen, 15 februari 2010.

30 *Derde Triënnale der Zuidelijke Nederlanden* (1972), z.p.

31 Pas (2005), p. 116. Zie Pas' publicatie voor een uitvoeriger relaas van het gebeuren.

volgorde opgehangen. De bezoeker kreeg dus een reeks van steeds beter leesbare beelden te zien. Als hij dan naar de balie ging en daar zijn handtekening achterliet, ontving hij het zevende en duidelijkste beeld (dat Geys met dit doel op 300 exemplaren afdruckte). Behalve deze prenten bevatte de tentoonstelling in het ICC ook de brieven en krantenartikels over de heisa rond het project in Eindhoven.

Met zijn werken voor het Van Abbemuseum en het ICC had Geys niet de bedoeling *pornografie* in en uit het museum te smokkelen, wel duidelijk te maken hoe *beelden* in de samenleving functioneren en na te gaan hoe de betekenis van beelden in de loop van de tijd verandert.³² Om dat te bereiken wilde hij bij zo veel mogelijk mensen een reactie uitlokken over de betekenis van beelden die op een bepaald moment werden getoond. Daarvoor moesten de beelden voldoen aan drie voorwaarden: bij de kijker een emotionele of op z'n minst krachtige reactie kunnen uitlokken, een onderwerp hebben dat zo algemeen is dat het veel mensen aanspreekt, en over iets gaan waar mensen niet alleen individueel een mening over hebben maar waar ze ook in groep een oordeel over vellen.³³ Om aan die voorwaarden te voldoen koos Geys expliciete beelden uit pornobladen. We zien hier opnieuw hoe hij naar vernaculaire (fotografische) genres grijpt omdat die hem een middel aan de hand doen om de kijker te raken. Met dit werk onderzoekt hij de impact van fotografische beelden. Het gebruikte medium is de vernaculaire fotografie en wat de methode betreft doet hij een beroep op de reproduceerbaarheid van foto's. Het is immers via een reeks van elkaar verschillende fotografische reproducties dat de kijker eerst een tamelijk abstract(e) en daardoor onschuldig(e) (versie van het) beeld te zien krijgt en uiteindelijk een scherp(e), gedetailleerd(e) en daardoor aanstootgevend(e) (versie van het) beeld.

Ook in *Geel, rood, blauw enz...*, een werk van 1979 experimenteerde Geys met de mogelijkheden tot vlot reproduceren die de fotografie biedt. Naast een grote affiche met het portret van een jonge vrouw en een baby omvat het werk ook twintig kleinere, ingelijste foto's die om beurten scherp en vaag zijn afgedrukt. De

32 Interview met Jef Geys, Balen, 15 februari 2010.

33 Brief van Jef Geys van 13 oktober 1972, gepubliceerd bij zijn tweede tentoonstelling in het Van Abbemuseum (2005): *Kempens Informatieblad, Speciale editie Eindhoven* (2005).

scherpe herhalen het moeder-en-kindportret van de affiche, de vage tonen andere beelden van vrouwen. De verlichting van het geheel met een gele, een rode en een blauwe spot verwijst naar het bekende *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?* van Barnett Newman.³⁴ Voor deze kleurtoetsen koos Geys bewust niet voor verf maar voor het projecteren van gekleurd licht: hij gebruikt het efemere karakter van dit laatste om een 'antschilderij' te maken, een werk waarin het materiaal minder fysisch aanwezig is dan in een schilderij zoals dat van Newman.

In de catalogus van de tentoonstelling *Inzicht/Overzicht* (1979) schreef Geys hierover: 'Het opzet is een stuk te maken, dat een zuiver esthetische verschijningsvorm heeft, met een overtrokken symbolische inhoud, en in tegenstelling met mode. [...] Het is een verhaal over dood en geboren worden. Het is opgeblazen, flauwe kul en litterair. Het slim laten uitdeinen van een foto die in een reeks zal vervangen worden door een schoonmoeder en een kind. Het gaat over vrouw, kind, moeder, dochter, life, vriendin, sentiment.'³⁵ Het grote portret is een gevonden beeld: het werd gemaakt in de 'fabriek' Douven (in Leopoldsburg, Geys' geboorteplaats), waar van kort na de Tweede Wereldoorlog tot 1973 in serie olieverfschilderijen en ingelijste foto's en reproducties werden gemaakt.³⁶ Aan dit wereldwijd verspreide beeld voegde Geys eigen foto's toe. Foto's van vrouwen die hij kende (zijn moeder, liefjes) wisselen af met reproducties van het affichebeeld en worden op die manier even universeel.

Geys speelt hier opnieuw met de affectieve impact van een archetype van de vernaculaire fotografie: het beeld van een moeder met haar baby. In een interview noemde hij de foto's 'emotionele valstrikken'.³⁷ De grootste val waarin je kunt trappen, zei hij, is die van moeder-en-kind. Daarom is dit motief in *Geel, rood, blauw enz...* niet alleen scherp afgedrukt maar ook op een groter formaat dan de andere beelden.

34 Interview met Jef Geys, Balen, 15 februari 2010.

35 *Inzicht / Overzicht. Overzicht / Inzicht. Aktuele Kunst in België*, tent.cat., Gent: Museum van Hedendaagse Kunst, 1979, p. 58.

36 Griet Wynants, 'Exhibition', in: Persmap van de tentoonstelling *Martin Douven, Leopoldsburg, Jef Geys*, Antwerpen: MUHKA, 2011, pp. 3-5.

37 Interview met Jef Geys, Balen, 14 juni 2010.

Door het klassieke moeder-en-kindthema, de op ooghoogte opgehangen lijsten en de drie kleurensplots heeft Geys' installatie, bedoeld als een 'antischilderij', toch iets picturaals. Daardoor past het niet helemaal in de conceptuele kunst van de jaren 1970 en loopt het al vooruit op de meer theatrale en soms kitscherige kunst van de jaren 1980, waarin het fotografische tableau doorbrak.

In tegenstelling tot veel andere kunstenaars die in de jaren 1960 en 1970 met foto's werkten, switchte Geys in de jaren 1980 niet van die werkwijze naar een exclusieve focus op schilderen of beeldhouwen, maar bleef hij in zijn multimediale kunst met foto's werken. Een goed voorbeeld daarvan is *Lapin Rose Robe Bleu* (1986), een reeks collages van zwart-witfoto's van kinderen, afgedrukt op bladen papier die als behang tegen de muur worden geplakt, zoals bijvoorbeeld te zien was op de tentoonstelling van 1987 in het ELAC in Lyon die gewoon *Leo Copers, Thierry De Cordier, Jef Geys, Bernd Lohaus, Danny Matthys, Philip Van Isacker, Marthe Wéry* heette. De foto's zijn portretten van Geys' vroegere leerlingen als baby. Hij had ze al die tijd in een doos bewaard en op de keerzijde van elke foto de naam van de geportretteerde genoteerd. Op een van de foto's stond evenwel geen naam maar het opschrift 'lapin rose robe bleu' [sic], waarschijnlijk een geheugensteuntje van en voor de fotograaf die de zwart-witfoto moest inkleuren. Jef Geys censureerde de foto's door met een permanent marker over de ogen van de geportretteerden te gaan – een techniek die normaal in gerechtsjournalistiek en porno wordt gebruikt maar hier wordt toegepast op 'onschuldige' kinderen, als om ze te beschermen tegen de blikken van het grote publiek en tegen mogelijke identificatie.³⁸ Door de censuur zijn de kinderen onherkenbaar en zonder identiteit, en de monumentaliteit van de met vele fotootjes beplakte muur verhoogt nog het effect van anonimiteit. Toen Geys het werk verkocht aan het Frac Nord-Pas de Calais, bedong hij als voorwaarde dat ze hem minstens twintig foto's van plaatselijke kinderen moesten sturen elke keer als het ergens zou worden tentoongesteld, zodat hij er een collage mee kon maken waarop de kinderen onherkenbaar waren gemaakt om daarna het resultaat op te nemen in een nieuwe versie van zijn werk die hij naar het Frac zou sturen. Zo legde hij een band tussen zijn kunstwerk, gemaakt met foto's uit zijn eigen omgeving, en de omgeving van

38 Bart Janssen, 'Lapin rose robe bleu(e): een geschiedenis', *Kempens Informatieblad. Speciale editie/Edition spéciale Leuven-Wavrin*, maart 1992, z.p.

de plaats waar het zou worden getoond – en dus een band tussen de kunstwereld en de dagelijkse werkelijkheid.

In *Juridisch aspect van emoties, Geel, rood, blauw, enz...* en *Lapin Rose Robe Bleu* onderzoekt Geys de impact van beelden via de reproduceerbaarheid van foto's. Het repetitief tonen van universele beelden – respectievelijk van seks, een moeder en haar kind, en schoolkinderen – lijkt hun impact tegelijk te vergroten en te verkleinen. Herhaling werkt indoctrinerend en versterkend, maar verzwakt ook (de impact/inhoud van) het beeld. In de lijn van wat Walter Benjamin in zijn klassieke essays 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' (1936) en 'Kleine Geschichte der Photographie' (1931) als eerste zei over reproduceerbaarheid als tegengesteld aan originaliteit, authenticiteit en aura, is het gebruik van fotografische reproducties voor Geys ook een manier om geen kunstwerken te maken die omgeven zijn met de aura van uniciteit – een strategie die spoort met zijn poging om het onderscheid tussen de kunstwereld en het dagelijkse leven op te heffen.³⁹

Conclusie

Uit de analyse van Geys' werk met foto's blijkt dat zijn gebruik van deze laatste stoelt op drie kenmerken van het medium fotografie: zijn functie als archiefmateriaal, zijn vernaculaire hoedanigheden en zijn reproduceerbaarheid. In sommige werken staat het ene kenmerk meer op de voorgrond dan het andere (zoals we suggereren door dit artikel op te splitsen in drie delen), maar in elk van de besproken werken komen ze door elkaar voor: de beelden komen altijd voort uit Geys' archief of vormen een nieuw 'subarchief' in zijn oeuvre, het archivalisch gebruik van foto's impliceert haast onvermijdelijk de inzet van fotografische reproducties, en het vernaculaire is zowel aanwezig op technisch niveau (het gebruik van 'arme' materialen en van amateurfoto's) als op thematisch niveau (met onderwerpen als de amateurwielrenner, de museumsuppoost, porno, familiefoto's van moeders en kinderen).

Het werk van Geys is duidelijk verankerd in het lokale: lokale mensen vormen vaak zijn onderwerpen, een lokale krant vormt het voornaamste medium waarmee hij over zijn werk communiceert en lange tijd sprak hij alleen maar de lokale taal,

39 Benjamin (2008 [1936]), pp. 19-55; Benjamin (2008 [1931]), pp. 274-298.

het Nederlands. Dat kan verklaren waarom hij pas in de vroege jaren 1990 echte internationale erkenning kreeg. Door de rol die het vernaculaire, het reproduceerbare en het archivalisch gebruik van foto's – drie mogelijke strategieën om kunst opnieuw in verband te brengen met het dagelijkse leven – in zijn werk spelen, gaat Geys met foto's om zoals een Ed Ruscha, een Robert Smithson, een John Baldessari en een Douglas Huebler dat als vertegenwoordigers van de internationale (post-)conceptuele kunstscene deden. Ik hoop dan ook dat deze casestudy van een corpus van werken dat ontstond in de periferie van de kunstwereld, een zinvolle verrijking van de canonieke kunstgeschiedenis is.