

Paul Ilegems: Een gesprek met Goele de Bruyn

PI: *Je bent begonnen met schilderkunst, maar hebt de laatste 12 jaar geen schilderijen meer gemaakt.*

GDB: Ik gebruik de schilderkunst als de installatie dat vraagt. Lange tijd probeerde ik wel schilderijen te maken, maar zette die automatisch om naar een ander materiaal, om tot een nieuwe realiteit te komen. Sommige werken zijn schilderijen die object geworden zijn, zoals *Regen* of *Het cirkus en de boerderij*. Het eerste is op een vliegenraam geschilderd, het tweede op glas. Ze worden deel van de ruimte, letterlijk ruimtelijk, omdat ze ook werkelijk in de ruimte kunnen staan en eventueel ook echt gebruikt kunnen worden. Zo kan het vliegengaas gebruikt worden als borduurraam. De schilderkunst wordt dus de plaats voor een mogelijke actie.

PI: *Rond 1990 schilderde je grote schilderijen van een heks op een raket die over een landschap vliegt. De stijl was kinderlijk, alsof het illustraties waren voor een sprookjesboek.*

GDB: Er is een heks die opstijgt en als het ware uit het landschap zelf voortkomt. Het landschap zélf is dus bedreigend, aangezien het die heks en raket heeft gegenereerd. Een andere heks lijkt neer te komen en te ontploffen, zodat ze het landschap bedreigt. Die twee doeken houden dus een tegenstelling in. Het ene kan uit het andere voortkomen, onschuld bevat schuld. Het gaat me vooral om het feit dat het een sprookje is: dat geeft het werk een andere dimensie, er wordt een zekere afstand door gecreëerd. Het komt neer op een ontkenning van de werkelijkheid.

PI: *Er is ook een kleine heks in drie dimensies, met een koekoekshuisje erbij. Bij dit werk is een brief onder gesloten omslag. De kijker kan er dus geen kennis van nemen. Is die brief bedoeld als een soort geheime boodschap, alleen te openen door de koper van het werk? Vanwaar die exclusiviteit? Verwerft de koper een 'intieme' kennis van het werk? Of moet de brief altijd gesloten blijven?*

GDB: De heks en peperkoeken huisje zijn bekleed met wierookpapier. In China heeft dit papier een rituele betekenis in verband met de overgang naar een ander leven. Het wordt verbrand bij begrafenissen. Ik heb het gebruikt omdat het op koekjesdeeg lijkt als het nat wordt gemaakt, en als het opgedroogd is lijkt het op leem. De brief was gesloten omdat de voorwerpen ook weggestopt waren - je zag enkel hun omtreklijnen. Wat erin stond wil ik niet vertellen. Het beste was, hem dicht te laten.

PI: *Ook heb je nogal wat werken die gebaseerd zijn op speelgoed- en snoepvormen, zoals een beertje, een springtouw en een sinterklaas.*

GDB: Er wordt dikwijls gedacht dat ik mijn werk voor kinderen of voor het jeugdatelier maak. Maar het is absoluut niet voor kinderen bedoeld en ik ben helemaal niet bezig met de kinderwereld op zich, maar gebruik de sentimenteiteit en de kitsch die daarmee verbonden zijn om iets uit te drukken over de wereld van volwassenen. Misschien is het zo, dat volwassenen in mijn werk een kinderwereld herkennen die door volwassenen is geconcipeerd, en misschien minder met kinderen te maken heeft dan zij zelf denken. Voor mij kan het woord 'kinderen' vervangen worden door iets anders. Het gaat me verder ook over de onvolwassenheid van de volwassene, en de onzuiverheid en onvolmaaktheid van het kind. Als je een vergelijkingspunt in de literatuur zou zoeken heb je hier zowat de thematiek van Gombrowicz, en dan vooral zijn roman *Ferdydurke*. Het is zoiets als een verkleining, die in mijn werk weer wordt uitvergroot.

Pl: Je hebt geschilderd op behangpapier en toile cirée, goedkope materialen die iets imiteren. Dit aspect van nabootsing of vervalsing lijkt tamelijk belangrijk in uw werk.

GDB: Ik ben vertrokken van bepaalde ideeën in verband met kitsch. Toile cirée was voor mij niet enkel een nabootsing van textiel, hout of marmer, maar ook functioneel en handig: het beschermt een tafel en kan afgewassen worden. 'Als het maar proper is.' Maar mijn werk heeft weinig met kitsch te maken, toch zeker niet in de zin van Koons of zo. Wél met de mechanismen van kitsch, zoals het bieden van troost, of de neiging om een veilige wereld te creëren waarin alles onder controle is.

Pl: Heel wat werken zijn gemaakt van poetsgerief en onderhoudsproducten, zoals sponzen, dweilen, schuurpapier, boenwas, en zo meer.

GDB: In schoonmaken zit de betekenis van zuivering en mooier maken. Maar ook reinheid, onschuld, onbevleetheid. Nog iets verder komen we bij uitzuivering, dus het wissen van iets, een opheffing van het verleden. Het idee van de schone lei, dat in heel mijn werk aanwezig is. 'Laten we het begin vergeten' is de titel van één van mijn werken. Het verlies van de oorsprong, maar ook de behoefte om daar naar terug te keren. We zien het ook in de politiek, in de vorm van fundamentalisme en etnische zuivering, en af en toe ook in de geschiedenis van de kunst.

Pl: De concrete functionaliteit van het materiaal lijkt erg belangrijk.

GDB: Het zijn materialen waar iets langs kan gaan. Ik verruim in gedachten de functie van het materiaal en maak er een plaats van handeling van. Als je het materiaal streelt, streelt het materiaal jou. Je zou kunnen zeggen dat je met een popje van wc-papier je achterste zou kunnen afvegen. En met het konijn van keukenrol kookvlekken wegnemen.

Van twee deurmatjes heb ik bloemtapijtjes gemaakt, zodat ze een zekere

ongenaakbaarheid krijgen. Ze zijn als betoverd, ze verkeren in een toestand van extase. Ik noem dat het Assepoester-effect. Want de metamorfose is maar schijn, zoals ook Assepoester altijd een keukenmeid blijft. In essentie blijven het deurmatjes, waaraan men dus zijn voeten kan afvegen. Hetzelfde met het slabbetje van zeep, dat tegelijk op morsen en op proper maken wijst, maar ook bedoeld is om op een afgesneden tong te lijken. Het wordt dan een metafoor voor straf voor vuile taal. De onmogelijkheid om nog te kunnen spreken. Of zoals kinderen vroeger zeep moesten eten, om hun vieze woorden te zuiveren. Maar tegelijk is het gewoon zeep gebleven, en dus nog bruikbaar. Het slabbetje is voor mij een soort verlengstuk, een prothese voor het lichaam. Zoals een voddenpop als Schanulleke vasthangt aan een kind.

PI: *Er is vaak een contradictie aanwezig tussen vorm en materiaal. De beer tjes zijn van schuurpapier, en dus niet erg knuffelbaar. Je hebt ook kinderkleedjes gemaakt van vaatdoeken of vuilniszakken.*

GDB: Het is niet onverenigbaar. De materialen hebben een verwantschap in hun vorm. Schuurpapier lijkt bv. goed op de sponzige korreligheid van zo'n plat knuffeling voor baby's. Vaatdoeken zijn maar zo groot als een kinder kleedje. Je zou er misschien wel een lappendeken van kunnen maken, maar dan neem ik iets groters, dan gebruik ik dweilen. De verhouding tussen het materiaal en het onderwerp moet kloppen, anders werkt het beeld niet, dan is het te verknipt of wordt het maniëristisch. Ik wou de kinderkleedjes ook redelijk vierkant van vorm hebben en niet te langwerpig. Iets langwerpigs heeft een heel andere sfeer, dat is zwaarder en neurotischer en griezeliger, zoals iets gotisch. Dan lijkt het teveel op 'kunst'. Er zijn mensen die enkel de kleedjes zien en ze gewoon 'leuk' vinden, en anderen die ook op de functie van het materiaal letten het 'erge' of 'akelige' objecten vinden. Voor mij tonen die werken een soort van keuzemoment, een twijfel die om uitstel vraagt. Er wordt geen beslissing genomen, er ontstaat een stilstand.

PI: *Die materialen verwijzen ook naar de traditionele huismoeder.*

GDB: Ja, maar toch is dat poetsen niet zozeer huismoederlijk bedoeld, maar eerder alsof het uit een kleine wereld komt, een beperkte wereld. Het is als schoonmaken zelf, min of meer: dat lijkt op verveling, het heeft iets meditatiefs en repetitiefs. Je kan tijdens het kuisen ook nadenken, of het kan een afleidingsmaneuver zijn. Het heeft iets angstigs. Een tweede reden is dat die materialen en technieken op zich bepaalde betekenissen creëren en mij een begrenzing opleggen. Ik zie bv. dat ik door papier-maché te gebruiken niet té creatief te werk kan gaan. Omdat creativiteit er niet zoveel mee te maken heeft. Ik balanceer graag tussen iets dat absoluut niet creatief is en wél creatief, en zo wordt de afstand gecreëerd waarbinnen ik wil werken.

PI: *Heel wat werken hebben een hoge graad van fragiliteit, zoals het springtouw van vloepapier, of het meisje dat met krijt op een schoolbord is getekend, en onmiddellijk weer afgewist kan worden.*

GDB: Het is belangrijk dat het krijt kan weggenomen worden, dat die mogelijkheid blijft bestaan. Het is geen schoolbord meer, als het niet kan schoongemaakt worden. Die fragiliteit is dus onvermijdelijk, want ze hangt samen met het functioneren van de materialen zelf.

PI: *Heel wat werken bestaan in tweevoud. Er is een tweede werk dat met het eerste verwant is.*

GDB: Door het éénmaal te herhalen geef ik het werk een extra bevestiging. Ook heb ik dikwijls een tweede oplossing in mijn hoofd voor de uitvoering van een werk, die ik niet wil verwerpen. Die tweede oplossing vervolledigt de eerste, verduidelijkt, preciseert. Of de dubbelheid kan ontstaan doordat er met het tweede werk iets méér gebeurd is. De twee werken kunnen samen getoond worden, om de vergelijking mogelijk te maken, maar evengoed afzonderlijk. Soms ook zijn ze identiek en zijn de verschillen dus onzichtbaar. Zoals bv. een verschil in gewicht.

PI: *Het werk 'Maquette of model voor een vondelingenschuif in de voordeur' stond in maart 2000 opgesteld in Brugge. Een half jaar later ontstond grote beroering in de pers toen Alexandra Coolen van het Vlaams Blok een echte vondelingenschuif inhuldigde.*

GDB: Mijn vondelingenschuif is een kunstwerk en functioneert dus heel anders. Ze zat gemonteerd in een binnendeur van een leegstaand schoolgebouw, en kon dus niet echt functioneren. Eigenlijk wou ik de schuif in de straatdeur inbouwen, in een onopvallende, 'onzichtbare' opstelling. Als een grote brievenbus, min of meer. Maar in die voordeur mocht ik geen gat maken. Vandaar dat ik ze enkel een *maquette* voor een vondelingenschuif noemde, en dus ook uitvoerde in maquettekarton.

PI: *Hoe is dat idee van de vondelingenschuif ontstaan?*

GDB: Het is wat verwant met de kinderkleedjes in vuilniszakplastic. Ik ben tot die schuif gekomen door het woord 'ondergeschoven'. Het ging mij vooral om het idee van gevonden te zijn, geen oorsprong te hebben en geen verleden. De schuif is een passage, een tijdelijke plaats, een doorgang naar een andere tijd en ruimte. En een doorgeefluik dat een verbinding maakt tussen buiten en binnen, zoals een deur dat ook is. De mogelijkheid wordt gecreëerd iets weg te geven. In een latere fase heb ik de schuif uit de deur gehaald en de binnenzijde van het gat bepleisterd. Hierdoor werd het gat iets te klein voor de schuif en dus een bevestiging van de feitelijke situatie. Een smetteloze doorgangzone en terzelfdertijd een doorkijk. Een tweede verwerking van de schuif is uitgevoerd in wijnkistjeshout. In plaats van twee

schuiven zitten er nu drie in elkaar geschoven. Zo wordt een veelheid weergegeven die een vervolg suggereert. Drie schuiven roepen vier schuiven op, en meer. Tot ze uiteindelijk geheel gevuld zou zijn met kopies van zichzelf. Het tablet waarop ze geplaatst zijn heeft een afgeronde hoek en is bedoeld om in een hoek geschoven te worden. Als 'hoekstuk' wordt het een negatie van de schuif.

PI: *Rond dezelfde tijd presenteerde je ook twee dievenluiken in plexi, onder de titel 'Dageraad'. Zijn dat ook doorgeefluiken?*

GDB: Ja, maar de betekenis is ruimer. Het is als een kattenluik, dat in beide richtingen werkt. Er is dus een omkeerbaarheid: de dief kan ook van binnenuit komen. Het is een griezelig object doordat het een eindeloosheid impliceert, een eeuwig in- en uitgaan. Er is een contradictie geformuleerd tussen aantrekking en angst, tussen intimiteit en indiscretie. Als ideologisch voorstel kan het fungeren als een metafoor voor gelijk bezit. Het is een kapitalistisch object met een communistisch doel. Ik heb 'Dageraad' dan ook geconcipieerd als een ongenummerde en ongesigneerde multiple, die bedoeld is voor onbeperkte reproductie. Gewoon een commercieel product dat in de handel wordt gebracht. Het heeft echt een winkelkarakter. Bij het werk had ik een intekenlijst, waarop bezoekers hun bestelling konden plaatsen en de kleur van hun uitvoering kiezen, naargelang wat past bij hun voor- of achterdeur.

PI: *Er zijn nog meer werken waarin een dief voorkomt, zoals het schoolbord met een dief, of de videofilm met een dief die wat hij gestolen heeft komt terugleggen.*

GDB: Dat is een interpretatie... Het is een nogal verwarrend werk, dat over gestolen voorwerpen gaat en waarvan ik drie versies heb gemaakt. De dief lijkt de dingen langzaam en intens te bestuderen en te koesteren, waarbij het niet helemaal duidelijk is of hij ze terugbrengt of alleen zijn buit uitstalt. Het zijn eenvoudige dingen die men gemakkelijk kwijtspeelt en die schijnbaar vanzelf verdwijnen, zoals een sok in de was, een paraplu, sleutels of een aansteker. Simpele voorwerpen die in de tentoonstelling niet te zien zijn, maar er misschien verlangd worden door mensen die niets bezitten, of die verwachten in een tentoonstelling tastbare kunstvoorwerpen aan te treffen.

PI: *In 2001 nam je deel aan de tentoonstelling 'Ici et maintenant' in Thurn & Taxis te Brussel. Je exposeerde daar de installatie 'Villa Doorsparen'. Een groot deel van de betonvloer was gevernist, en de werken stonden gegroepeerd in een deel van de ruimte dat niet gevernist was. Vanwaar deze opstelling?*

GDB: *Villa Doorsparen* bevat in zijn betekenis het idee van verzamelen, koesteren en beschermen. De ganse installatie is een mengeling van

oppervlakkige verwijzingen naar vormen van geloof. Verlangens, sentimenten en hoop. Alle werken, dus ook de vernis op de vloer, hebben te maken met vocht en smet. De vernis doet de vloer nat lijken en fungeert voor de kijker als een doorgangzone, eer hij bij het werk komt. Ook mijn tentoonstelling *Wachtkamer* in de Vereniging in Gent had ik opgedeeld in 'een ruimte met water dat er niet is' en een soort klaslokaal dat overstromd kan worden, als op een strand. Maar daar bleef het compleet imaginair, en dus nogal onzichtbaar. In *Villa Doorsparen* is het wat concreter. De kijker loopt eerst zogezegd over het water als een heilige, en betreedt dan een eiland van droogte. De vloer had ik deels bedekt met aaneengesloten dekentjes gemaakt van dweilen, waarop knoopjes in de vorm van lieveheersbeestjes liggen. Ze zijn zó gerangschikt, dat ze als legers tegen mekaar lijken op te trekken. Door de witte, wollige dweilstof lijken ze in de sneeuw te lopen. Er zijn verder ook twee bedjes van dweilstof, die voor een schoolbord liggen. Dat bord biedt een nachtelijk schouwspel. Het toont een oneindige ruimte. Op het schoolbord staan twee verschillende dingen, die opeenvolgende lessen suggereren. Hetgeen er voorheen op getekend stond is nog vaag zichtbaar. Je ziet doorheen de wolk van het wissen nog de tekening van een kerstman die door de lucht vliegt met zijn hertenroedel en die bijna in botsing komt met een vliegtuig. Op die uitveegwol is een nieuwe tekening gemaakt, nl. het schema van een kernfusie. Het toont een verkleining die vergroot wordt en wegvliegt. Een van de wegvliegende atomen is omgetekend tot een ballon. Het werk heet *Hemellichamen*, en ik noem het een 'verplaatsbaar ruimte beeld'. Het bord staat in twee ouderwetse fietsstaanders, zodat het geen wand nodig heeft maar zelf als wand functioneert. Een decorstuk dat verrold kan worden als op het toneel, erg praktisch. Het geheel van *Villa Doorsparen* suggereert verbindingen of samenkomsten die net geen doorgang vinden. De suggestie van een hangende toestand, een besluiteloosheid, een uitstel.

Pl: *Achter het bord staat nog een tabouretje, en ook in installatie 'Bed met kruimels' in galerie Nadja Vilenne was een stoeltje ingelast.*

GDB: Je kan erop zitten om te kijken en na te denken, of om de installatie te bewaken, als een suppoost. Zo krijgt de toeschouwer een rol toebedeeld binnen de installatie. In de opstelling hou ik rekening met hoe de kijker het werk in de ruimte benadert. Hij ziet bv. de werken het eerst op de rugzijde. De rugzijde is in dit geval even belangrijk als de voorzijde en levert een deel van de lezing van het werk. Dat was ook al het geval bij die vijf Lievevrouwtjes in plaaster, die ook met hun rug naar de kijker stonden en dan eerst aan kleine sarcofagen deden denken. De rugzijde bevat ook informatie die de beeldjes van elkaar differentieert. Elk beeld is genoemd naar een ijssoort, zoals fresia, mokka en pistache, om een bepaalde kleur te suggereren die ze niet hebben.

PI: *Eén van je recente werken is een kronkelende slagboom die kijker de toegang tot de tentoonstellingsruimte ontzegt. Waarom die slagboom?*

GDB: Ik wilde een leuning maken om naar een video te kunnen kijken. Van leuning ben ik naar slagboom gegaan, omdat een leuning normaal gezien niet open kan. De slagboom heeft uiteindelijk meer te maken met een grens en een grensoverschrijding, in dit geval een begrenzing die steun geeft. Ik heb hem gebogen en kronkels laten maken om een idee van samenpersing tussen de muren te suggereren. Alsof de ruimte te klein was om hem erin te krijgen. Ook moest het lijken of er krachtig tegen geduwd was om er doorheen te geraken. Eigenlijk de verkeerde manier om een slagboom te openen. Ik heb er ook lederen hengsels aangehangen, waar de kijker zijn voet of knie in kan plaatsen. Deze hengsels zijn tegelijk ook draagriemen waarmee de slagboom getransporteerd kan worden. De slagboom roept ook de open lucht op, alsof de galerieruimte binnenstebuiten wordt gekeerd. Voorbij de slagboom liggen twee objecten die vastgemaakt kunnen worden aan degene die ze wil meenemen. Eén is een gebogen slagboombuis met rugzakriemen die als een verplaatsbare grens functioneert, of als een metafoor voor de individuele barrière die ieder mens met zich meedraagt. De buis kan op gelijk welke plek een grensgebied afbakenen.

PI: *Je had in de wand van de galerie ook vier rechthoekige nissen uitgehakt. In die nissen heb ik bladzijden samengeklemd, gemaakt van mousse en kinderzakdoekjes. De bladzijden steken nog gedeeltelijk uit de wand, maar niet genoeg om de afbeeldingen op de zakdoekjes te kunnen bekijken. Er is dus een bepaalde onmogelijkheid ingebouwd, die tegen het verlangen ingaat. Het onbeschermd inwendige van het boek, dus de loshangende draden van het bindwerk, werd naar buiten gekeerd, terwijl het eigenlijke druksel naar binnen gekeerd zit en ontoegankelijk is gemaakt.*

PI: *Er was verder nog een werk dat een grote telescoop leek, en waarin een film werd geprojecteerd.*

GDB: Dit heeft ook weer te maken met het kijken zelf en met het bekeken worden, en met de verwarring tussen achterkant en voorkant. Het geprojecteerde beeld in de telescoop toont eigenlijk een 'spiegeling' van een kamer zonder werkelijke personen. De film laat een bewegende lichtstraal zien, afkomstig van de zaklamp van de dief. De beweging van de lichtstraal is frame per frame weergegeven, terwijl een tweede lichtvlek in 'real time' als een dwaallicht over het scherm beweegt. De trage lichtstraal lijkt zich hierdoor ook in 'real time' af te spelen. Er is een vermenging van twee tijdniveau's, met een geheimzinnig en irreëel resultaat.

PI: *In vergelijking met pakweg tien jaar geleden lijkt je werk een hogere complexiteit gekregen te hebben.*

Ik probeer mijn benadering hetzelfde te houden als altijd, d.w.z. dat ik het geen voor mij noodzakelijk is probeer te verbinden met het toevallige. Tijd maken en ruimte om rustig met de dingen om te gaan. De gelaagdheid van interpretaties was er ook al van in het begin. Sommige onderwerpen keren herhaaldelijk terug en zullen nog onder een andere gedaante terugkomen. Zoals bv. de afwijzing van sentimentaliteit en betutteling. Of ook het koesteren van emoties, en allerlei perverse strategieën. Soms vind ik het zelf monsterlijk, maar dat is inherent aan de onderwerpen zelf. Niettemin probeer ik de beelden zoveel mogelijk open te laten. Het zijn voorstellingen die geen conclusies inhouden. Ze moeten mooi kunnen zijn en niet te problematisch lijken, en ook luchtig, als lichte dingen die opgetild worden.

