

## Over het gevaar van beelden

*Bettina Funcke*

Met dank aan Seth Price die me tussen twee talen in helpt schrijven.

*Het licht en de kleur van alles is veranderd! We kunnen niet langer geheel begrijpen hoe de ouden beleefden wat het meest vertrouwd en voorkomend was omdat de ouden in dromen geloofden, het wakkere leven had een ander licht. ... We hebben de dingen een nieuwe kleur gegeven, we blijven ze maar (over)schilderen – maar wat kunnen we nu bereiken in vergelijking met de kleurenpracht van die oude meester – Ik bedoel de antieke mensheid.*

Friedrich Nietzsche,  
*De Vrolijke Wetenschap §152*

## KLEUR

Wade Guyton's grafische palimpsesten zijn schilderachtig, op een verleidelijke, promiscue wijze, maar het feit dat hij ze als dusdanig situeert moet gezien worden in de context van een tijdperk van digitale beelden, wier materiële bestaan is gebaseerd op een code(taal), een code die een virtueel beeld dat ieder object in zich draagt beschrijft, iets wat noch de realiteit van het object is, noch wat het had kunnen zijn, maar eerder wat het in de verbeelding voorgesteld wordt te zijn. Digitale technieken zoals scannen, opslaan en verzenden hebben niets meer gemeen met handelingen zoals tekenen, schilderen of etsen, die alle echt licht en een reële ruimte vereisen. Het virtuele beeld is gebaseerd op wiskunde, op zaken die we niet kunnen zien of aanraken; we werken steeds met een geabstraheerde uitbeelding van deze processen, anders dan bij fotografie waar wordt gewerkt met chemicaliën, met tastbare stoffen. Het werk van Guyton heeft het licht en de ruimte in zich opgenomen; het openbaart zichzelf en verbergt zichzelf en vindt zijn eigen kracht in zichzelf.

In Vilèm Flusser's filosofie van de mediageschiedenis bestond de eerste daad van symbolische interpretatie, die plaats vond ergens in de prehistorie, uit het afleiden van een driedimensionaal teken uit het vierdimensionale ruimte-tijd continuüm. Het bouwen van de piramiden zou een voorbeeld kunnen zijn: deze monumenten verbeeldden het bestaanscontinuüm maar bleven hanteerbaar en onderhevig aan menselijke manipulatie. De volgende stap bestond uit het verwisselen van dit driedimensionale teken door een tweedimensionaal: het kristallisatiepunt wordt, bijvoorbeeld, een Pietà schilderij, wat de mogelijkheden tot manipulatie nogmaals vergroot. De volgende stap was de ééndimensionaliteit van tekst, welke nu zelf werd vervangen door de nuldimensionaliteit van getallen, codes en bits. Ondanks, of misschien omwille van, het ontbreken van een materieel bestaan, is deze uiteindelijke uitdrukingsvorm een dimensie van volledige manipulatie. TV, film, reproduceerbare en gedrukte media, het internet, zijn alle gebaseerd op digitale technologie. Beelden gebaseerd op binaire code staan voor de reductie van alle dimensies tot nul. Blijkbaar is de wereld nu eindelijk en volledig (be)grijpbaar.

Flusser's stappen en reducties behandelen de evolutie van het beeld, en kunnen gezien worden als een gestaag proces van vervorming door abstractie, een gelijktijdig ont- en verhullen. Een beeld verbeeldt niets, maar wat verbeeldt wordt is altijd al vervormd. In deze paradox en leemte kan de oorsprong van menige iconoclastische beweging worden gevonden. Maar binnen onze refuge van nuldimensionaliteit is er geen verdere reductie meer mogelijk. Wat rest er nog te doen voor een kunstenaar in een dergelijke ruimte waar alles mogelijk is? Hier wordt een bezinning over abstractie, maar ook over cultuur en taal, en de representatie van cultuur en taal, belangrijk.

Guyton start gewoonlijk met een soort reproductie, althans, hij bouwt op een substituuut van het proces van symbolische reductie, een proces dat alleen wordt versneld door de manipulatie van deze onstabiele beelden door de kunstenaar: lagen toevoegen, het bronmateriaal omkeren of uitvergroten, aandacht trekken naar de verschuivende betekenislagen die beelden accumuleren wanneer zij van de ene naar de ander context overgaan. In 2003 begon hij goedkope consumenten-



*Untitled, 2003,*  
Epson DURABrite inkjet op boekpagina

printers te gebruiken om beelden te printen op pagina's gescheurd uit kunst-, architectuur-, en design magazines, veilingcatalogi, monografieën, alle van de jaren 1920 tot 1980, om 'printertekeningen' te genereren. Deze werken zijn geladen met bronmateriaal dat gedwongen wordt het historisch gewicht van het gereproduceerde te dragen, en daardoor ook het verborgene.

Gedurende verschillende jaren heeft hij ook zowel ruw als gegrondverfd schildersdoek door een grootformaat industriële computerprinter gevoerd. Hoewel hij de resultaten printerschilderijen noemt, in de geest van de printertekeningen, zijn er belangrijke verschillen tussen de verschillende series. Hier gebruikt hij geen voorgedrukte onderlaag maar schoon doek: hij begint als het ware bij de blanco pagina van de schilderkunst. Bij deze composities zijn de geometrische patronen niet gedrukt op pagina's, maar op gescande en vergrote beelden van pagina's: gestreepte eindbladen, bijvoorbeeld, of foto's van vlammetongen van de cover van een boek: het vuurschilderen van Yves Klein. Dit boek, dat het materiaal van de kunst verbond met haar ergste vijand, werd een virtueel, ongevaarlijk symbool.

Het is enigszins opwindend om de hand uit het proces van het kunstmaken weg te laten



*Untitled (CAT.4 CAT.7), 2006,*  
Epson DURABrite inkjet op boekpagina

door, ironisch genoeg, alles te concentreren binnen de symbolische handbeweging die gewoonweg de "print" knop indrukt. Deze verhoogde graad van abstractie (volgens Flusser) zou mogelijk zelfs meer vormelijke en gestuur-gerelateerde beslissingen aan de machine overlaten: uiteindelijk is de machine verantwoordelijk voor vegen, vlekken en een foute uitlijning. Toch ging Guyton, gefascineerd door de mogelijkheden van de fout, ermee aan de slag; zijn strategie van de fysieke manipulatie veroorzaakt fouten en onvolkomenheden door de verschillende wijzen waarop hij het materiaal door de printer voert. De schilderachtige kwaliteit van deze door de machine geproduceerde werken, het incorporeren van vlekken en registratiefouten als essentiële elementen, het aangetrokken worden door de schoonheid van effecten: dit zijn in feite de verantwoordelijkheden van een kunstenaar die het auteurschap totaal niet heeft opgegeven. Hieruit ontstaat spanning, haast een paradox.

De machine bepaalt inderdaad vele invariabele vormelijke parameters, maar er is altijd een manier om deze te omzeilen. Het formaat van *Untitled* schilderijen is terug te voeren naar de fysieke beperkingen van de industriële printer wiens breedte de grootte van de schilderijen bepaalt, initieel op 44 inches (112 cm), en nu, sedert Guyton heeft

ontdekt dat hij het doek in tweeën kan vouwen en het werk in twee helften kan maken, op dubbele breedte. Deze nieuwe techniek – eerst op de ene helft printen en daarna op de andere, waarbij doek tweemaal verschillend geplooid door de printer wordt gevoerd – veroorzaakt gesplitste gaten, niet volledig uitgelijnde paren, die doen denken aan de laatste Rorschachs van Warhol en Christopher Wool's gedesynchroniseerde series van gezeefdrukte spatzen en vlekken.

In 1859 voorspelde de Amerikaanse arts en dichter Oliver Holmes, die toen sprak over fotografie maar ook een zeer prematuur commentaar gaf betreffende de aard van alle informatiemedia: “In de toekomst zal vorm los staan van materie. In feite is materie niet langer van belang voor zichtbare objecten, tenzij ze dient als een model naar hetwelke een vorm is gemaakt.” Verder suggereerde hij dat we enkel een aantal negatieven van een object dat de moeite waard is om te zien, genomen vanuit verschillende standpunten, nodig hebben, meer niet. Het object mag daarna vernietigd worden.

Guyton onderzoekt de precare relatie tussen vorm en voorstelling, zoals duidelijk wordt in een recent printerschilderij zonder titel. Rijen van zwarte symbolen – allemaal X'en – staan losjes gealigneerd op een witte ondergrond. Bij nadere observatie tekenen vier van de X'en zich duidelijk af omwille van hun scherpe, klare lijnen, in tegenstelling tot de meer gekartelde diagonalen van de andere. De gekartelde diagonaal wijst op pixelatie, een verschijnsel dat ook digitale TV uitzendingen typeert. In het schilderij van Guyton komt het verschil tussen de verschillende X'en voort uit hun verschil in oorsprong: het analoge en het digitale, samengebracht doorheen een gelijke reductie naar het nuldimensionale. De kunstenaar scande een bestaande printertekening met rijen X'en, en voegde nog vier softwarematig gegenereerde X'en aan dit gescande beeld toe. Deze digitale X'en kunnen haast oneindig worden vergroot zonder hun scherpe contouren te verliezen, gezien ze altijd al hebben bestaan in binaire code. Hun bron ligt in henzelf; hun interne belichting maakt dat ze nooit een schaduw kunnen zien.

Bij de beschouwing van de vormelijke complexiteiten betreffende de techniek en het



Untitled, 2006, Epson UltraChrome inkjet op doek

vakmanschap achter deze schilderijen, zou men bijna vergeten hoe mooi ze wel zijn alsook hoe relatief eenvoudig ze te maken zijn. Dit is het gevaar voor beelden van nu, en een combinatie die een aanzienlijke uitdaging vormt. De spanning die Guyton's werken tot nu toe hebben weten vast te houden, en die enerzijds beschouwelijkheid en een kritische houding, en anderzijds een sterke en commercieel succesvolle kracht weet in evenwicht te houden, is een spanning die weinig kunstenaars in de loop van decennia hebben weten vast te houden. Hoe de zaak beheersen wanneer er met het beeld gespeeld wordt: dit is één van Warhol's meest belangrijke lessen. Maar ook: Warhol's avonturen in het domein van de schoonheid van de kunst als design als lifestyle als decor, in dat van het schilderen als een commercieel ondernemen en de eenzame tocht naar het hart van Amerika; het is allemaal geschiedenis nu.

## KRACHT

*Maar beide (de semioloog en de theoreticus) spelen met dezelfde omwisselbaarheid van twee eigenschappen van het beeld: het beeld als rauwe, sensuele aanwezigheid en het beeld als dialoog dat een geschiedenis/verhaal in code omzet.*

Jacques Rancière, *Le Destin des Images*



Untitled (Action Sculpture-Breuer), 2004, stalen buisarmatuur van een Marcel Breuer stoel

In antwoord op vragen van een magazine, omschreef Guyton zijn beroep als “verzamelaar van boeken”, en daar zit een waarheid in. Hij is voortdurend op zoektocht (zij het in tweedehands boekenwinkels of online, via de ideale versies van de tweedehandse boekenwinkel op het internet), en het materiaal dat hij thuisbrengt – boeken, uiteraard, maar ook namaak Breuer stoelen – wordt vaak de basis voor zijn kunst. Onderzoeken, speuren, verzamelen, selecteren, lezen, archiveren: deze activiteiten ondersteunen Guyton's gedachtegang, en hoewel zijn werk momenteel op het schilderen lijkt te zijn gebaseerd, heeft het evenveel te maken met het discours van de Conceptuele kunst, dat hoofdzakelijk is ontstaan rondom deze activiteiten.

Dit proces van lezen en schrijven wordt weerspiegeld in zijn methodologie. Wat er ook op de glasplaat van de scanner wordt geplaatst, wordt optisch geanalyseerd, gedigitaliseerd en geïmporteerd, geheel analoog met het lezen, naar beneden toe werkend, lijn per lijn, van links naar rechts. Aan het ander uiteinde is er de beweging van de printerkop als een gespiegeld beeld, de verf op boekbladzijden of doeken stempelend, het object lijn per lijn opnieuw in de wereld plaatsend, nu omgekeerd, en met een additionele laag uit het digitale domein, de plek zonder schaduwen. Deze laag is een digitale stempeling die

kan bestaan uit X'en, U's, lijnen en cirkels, vierkanten, dikke strepen. Guyton's letters en vormen zijn verraderlijk. Zij behoeven de complexiteit van de geavanceerde technologie die hen draagt niet. Zij weerspiegelen de hedendaagse digitale esthetiek niet. Zij zijn vaak zowel linguïstische eenheden als fundamentele grafische eenheden, wat betekent dat zij heen en weer slingeren tussen twee polen: de strenge geometrieën uit de geschiedenis van de kunst en het design zoals ontstaan in het Constructivisme en het Bauhaus, en de banale status van gereproduceerde letters, in vergelijking haast vulgair. Om ze plots als letters te zien, na ze eerst als tekenen van kunst waar te nemen, is als het ware de grond onder de voeten verliezen.

Dezelfde dubbelzinnigheid kenmerkt Guyton's enorme houten *X sculpture* (2003) ook al. Het is gemaakt door eenvoudigweg twee planken, gekocht in de doe-het-zelfzaak, aan elkaar te nagelen in een X-vorm, die daarna zwart wordt geschilderd om in verschillende locaties te worden geplaatst zoals de betonnen ondergrondse buitenruimte van het Whitney museum, de woestijn van *High Desert Test Sites* (2004) van Andrea Zittel, of de woning van een collectionneur net buiten New York City. De X absorbeert en vlakkt de ruimte af waarin ze geïnstalleerd wordt, doorstreept ze, wat bijzonder duidelijk wordt bij reproducties, zoals in sommige van Guyton's eerste tekeningen van X'en die bedoeld waren om in ramen geplaatst te worden, het perspectivistische zicht op het landschap blokkerend alsof het om een loutere afbeelding zou gaan. Het afvlakkend



*X Sculpture*, 2003, hout en verf, installatiezicht: High Desert Test Sites, Joshua Tree





Installatiezicht op de Biënnale van Lyon, 2007

effect van de printertekeningen is verborgen binnen deze gesturale daad. *X sculpture* werd in 2005 opgevolgd door roestvrijstalen U's, geëxtrudeerd alsof gezien vanuit vogelperspectief en vervaardigd met een Judd-achtig perfectionisme. Net zoals de tekeningen hebben deze driedimensionale werken een afvlakkend effect, ditmaal door de ruimte rondom hen te spiegelen/op te slokken. Simultaan zijn zij als een omgekeerde actie die een tweedimensionaal teken als een U transformeert in een driedimensionaal monument (tegen Flusser in).

De werkvolgorde van het schrijven, lezen, wissen, opnieuw schrijven, herlezen, herzien, ad infinitum, is ongetwijfeld een techniek die gebruikt wordt bij veel recente kunst(uitingen). Zoals bij andere kunstenaars van zijn generatie, zijn Guyton's referenties niet zozeer te vinden bij specifieke kunstenaars. Zijn strategieën, kleuren en beelden steunen op het discours van bepaalde periodes of bewegingen: de Historische Avant-garde bewegingen van het Constructivisme en het Bauhaus, algemene interessepunten van het Modernisme, verschillende stellingen van de jaren 60 en 70, waaronder Conceptuele kunst, Minimalisme en Pop Art. Deze historische referenties verwijzen niet alleen naar momenten van revolutionaire politieke verandering, maar ook naar de grote sprongen in de evolutie van de strategie van het beeld, zij het op industrieel, commercieel of propagandistisch vlak - met inbegrip van hoe deze worden weerspiegeld door kunstenaars - en die (wellicht niet toevallig) samenvielen met deze periodes van politieke onrust; voor Guyton zijn de verspreidingsprocessen die

ageren binnen de kunst-, design- en reclame-wereld, alsook de politiek, cruciaal.

De spanningen en complexiteiten die eigen zijn aan hedendaagse populaire beelden, zij het in de reclame of in de amusements-sector, wedijveren met die beelden die door kunstenaars worden gebruikt, en dit maakt deel uit van het riskante spel dat kunstenaars nu moeten spelen. Allerlei soorten beelden lijken mensen aan te spreken terwijl ze de mensen die ze aanspreken uitvinden; zij creëren zowel een publiek als de illusie van een publiek. Het begin van de vorige eeuw biedt ons een model, gezien het een periode was waarin designpraktijken voor het eerst nieuwe methodes ontwikkelden om kunst binnen de populaire cultuur te positioneren, via de massaproductie van goederen, hun presentatie en plaatsing, hun reproductie in gedrukte media en op reclameborden (praktijken die zowel in de context van de Russische Avant-garde als het Bauhaus het vermaarde gebruik van abstractie inhielden, toegepast bij zowel affiches als gebouwen en meubilair). Simultaan reikt dit gebruik van beelden verder, raakt tot aan het werk van politici die het vormen van een gemeenschap rond bepaalde instellingen, benaderingen en voorbeeldposities aanmoedigden, en op die manier bepaalden wat zichtbaar was binnen de cultuur en dus ook gedeeld werd ervaren. Een slagzin uit de tijd van de Russische Avant-garde – *Electriciteit plus Soviet Kracht* – maakt duidelijk hoe ideologisch, historisch kortstondig en subtiel propagandistisch dit soort initiatieven waren, hoewel het binnen het historische moment zelf, en dus zonder retrospectieve wijsheid, veel moeilijker is om de elementen die de visuele omgeving in onze dagelijks leven vormen te onderscheiden.

## STIJL

*een daad van verwerken...*

Wade Guyton

Vijftig jaar later, in de jaren zestig en zeventig, in het bijzonder binnen de Pop Art en de conceptuele kunstbewegingen, experimenteerden kunstenaars doorheen appropriatie, montage en hercontextualisering met het opheffen van de verschillen tussen hoog en laag, tussen het ernstige en het absurde,

spelend met de idee om zich tegen de hegemonie van de markt te verzetten en simultaan een ruimere erkenning voor zichzelf te bewerkstelligen. Maar sindsdien is de markt zelf een tijdperk van absurditeit, appropriatie en hercontextualisering binnengetroten. We moeten toegeven dat het mengen van alles met alles, wat gisteren nog als subversief werd beschouwd, nu meer en meer gelijk staat met het journalistieke alles-is-in-alles. En deze wending is tot het punt van haar oorsprong teruggekeerd gezien nu, zoals Guyton het stelt in een e-mailgesprek, "bij hedendaags werk het merkontwikkelingsproces op volle kracht staat, zoals dat ook overal in ons leven het geval is. De galerieën, de tijdschriften, de kunstbeurzen zijn allen medeplichtig. Het wordt zelfs niet meer als een probleem gezien; het wordt gewoonweg aanvaard dat de zaak nu eenmaal zo werkt." In een beroemde uitspraak stelde Dan Graham dat kunst niet echt bestaat tot het in gedrukte vorm verschijnt, en misschien is het wel zo dat dingen onleesbaar blijven tot ze een merkontwikkelingsproces hebben ondergaan. Maar wat gebeurt er vóór dat proces?

Guyton verwijst naar zijn vroege sculpturen als tekeningen in de ruimte. Vormen snijden door de ruimte of creëren een soort negatieve ruimte, zoals bij *untitled mirrored sculpture (black gold bronze grey)*, 2000, dat was sa-



*Untitled Mirrored Sculpture (Gold, Bronze, Black)*, 2000, plexiglas and spiegelend acryl

mengesteld uit zuilvormige stroken zwart plexiglas naast goud-, rook-, en bronskleurig spiegelend acrylaat. Zoals Tim Griffin enkele jaren terug opmerkte, neemt het werk niet alleen architecturale ruimte in maar verdwijnt er ook in, en stelt de toeschouwer voor een zowel uitdijende als inkrimpende ruimte, alsook een zelfbeeld dat vanuit die ruimte wordt in kaart gebracht: het herleiden van dimensies naar een vlakke vorm die zich verbergt en haar eigen voorstelling manipuleert. Misschien is het onmogelijk geworden om massieve, ondoorgrondelijke monumenten te maken; moderne vormen lijken de immaterialiteit van de hedendaagse beeldcultuur te weerspiegelen: schermen, spiegels, doorschijnende materialen hebben steen en ivoor vervangen.

*New Design* (2003) kopieert het ontwerp van Dan Graham's *Interior Design for Space Showing Videotapes* (1986), ontdaan van de videoposten en de glasoppervlakken doorheen dewelke de toeschouwer werd verondersteld het gevoel te krijgen van te kijken en bekeken te worden. Alleen het houten frame blijft over, geen bezinning over intersubjectiviteit en de publieke ruimte, geen meteen duidelijke "kritischheid", enkel een mooie en zwijgzame structuur die, zoals Johanna Burton heeft opgemerkt, de reflectie (en reflexiviteit) van het origineel passief weigert, en wegzinkt in de museale ruimte van de kunst. Dit is een voorbeeld van wat sommigen hebben uitgeroepen als de recente "terugkeer naar het formalisme", hoewel de bewering dat dit soort werk noodzakelijkerwijs politiek zou zijn niet geheel overtuigend is. Een werk als *New Design* echter, kon gezien worden als een repliek op veel van de allesomvattende, interactieve, ervaring- en situatiegerichte werken die in het voorbije decennium belangrijk waren, een reactie op – of tegen – de projecten van een generatie wiens meest vruchtbare periode net voorbij is. Guyton neemt een stap terug, stelt geen gebeuren maar een individueel object voor, weg van het alledaagse leven, van de bruikbaarheid en van de populaire cultuur, eens te meer geplaatst binnen de ruimte van haar eigen historisch discours, een daad die doelbewust alle recente streven naar het herenigen van kunst en leven terugwijst naar het rijk van het verleden. Zijn verwrongen Breuer stoel is letterlijk gestript tot op het geraamte, een bijkomend object dat dient om de kun-

stervaring te de-socialiseren, om de directe invloed van de consumptie- en spektakelcultuur te verlaten.

Het valt nog te zien wat de passende respons van kunstenaars zal zijn op de nieuwe status van het beeldgevaar. De digitale nuldimensie geeft de mogelijkheid tot manipulatie aan zowel de politicus als de kunstenaar, de terrorist en de activist, de populaire cultuur en haar kritiek. De vlakheid en gloed van doorschijnende schermen, wier licht binaire beelden van gemanipuleerde realiteiten projecteert, illustreert hun vermogen om te verwijzen naar iets dat ieder object in zich draagt, wat noch de realiteit van het object is, noch wat het had kunnen zijn, maar eerder wat het in de verbeelding voorgesteld wordt te zijn. Leonardo de Vinci, de oude Europeaan die al in de renaissance nadacht over de

implicaties van een zichtbaarheid waarvan de bron in zichzelf lag, bemerkte "il sole non vide mai nessuna ombra": de zon ziet nooit een schaduw. Ze bevindt zich altijd in het centrum van de verlichting, staat in een blinde vlek van waaruit ze de donkere zijde niet kan zien want als ze zich naar de duisternis wendt is het niet langer donker. Een beschouwing bij een kunstenaar wiens werk de hedendaagse media en de gevolgen van een door digitale beelden gevormde cultuur reflecteert kan inderdaad afsluiten bij een hulde aan de zon, deze hermetische vorm die niet alleen licht geeft aan al wat we zien maar ook haar eigen bron is. Echter, zoals Friedrich Kittler suggereert, in een wereld waar het dagelijkse leven niet wordt bepaald door de zon maar door wetenschap en techniek, staan schrijven en kunst al altijd aan de andere kant van het licht.



*Untitled*, 2009, Epson Ultrachrome inkjet op doek, 13 x (213,4 x 175,3 cm)  
Courtesy Galerie Gisela Capitan, Cologne & Friedrich Petzel Gallery, New York



