

NARCISSE TORDOIR

LABOR AND PRODUCTION
1987-1998



VANDENHOVE - A&S/books

Guy Châtel & Adriaan Verwée



NARCISSE TORDOIR
LABOR AND PRODUCTION
1987-1998

NARCISSE TORDOIR

LABOR AND PRODUCTION
1987-1998

Guy Châtel & Adriaan Verwée, redactie

VANDENHOVE - A&S/books 2021

INHOUD

VOORWOORD	6
DE CONTOUREN VAN EEN PERSONAGE Guy Châtel	10
DODENDANS	30
STUDIO	40
SPIEGEL	52
SCHERVEN	64
ICOON	76
VEELLUIK	92
VERZELFSTANDIGING	104
GEBOUWDE BEELDEN Stefaan Vervoort	115
LABOR AND PRODUCTION VANDENHOVE centrum voor Architectuur en Kunst	126
Index	140
Biografieën	141
Colofon	144

VOORWOORD

Dit boek wordt uitgegeven als catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling *Narcisse Tordoir – LABOR AND PRODUCTION – 1987/1998* in het VANDENHOVE centrum voor Architectuur en Kunst/ UGent, Rozier 1 te Gent van 03/12/2021 tot 23/12/2021.

De expositie brengt een ruime selectie uit de *MQ*-reeks van Narcisse Tordoir, een verzameling van 118 maquettes die de kunstenaar tussen 1987 en 1998 realiseerde. In 2019 schonk hij het grootste deel van de reeks aan het Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen. Sindsdien is die collectie in bewaring genomen door het Centrum Kunstarchieven Vlaanderen. Een beperkte selectie van 16 stuks is getoond in een archieftentoonstelling van het M HKA: *Narcisse Tordoir – MQ* (curator Samuel Saelemakers), van september 2019 tot januari 2020. In 2005 werd reeds, als evocatie van het kunstenaarsatelier, een installatie met een keuze uit de *MQ*-reeks opgenomen in de tentoonstelling *ARE WE CHANGING THE WORLD – Narcisse Tordoir, Collaborate Works* (curator Wim Peeters) die in Extra City – Centre for Contemporary Art te Antwerpen plaatshad.

De *MQ*-reeks biedt een bijzondere inkijk in het artistieke proces dat Tordoirs oeuvre drijft. Eerst dienden deze driedimensionale schetsen als hulpmiddel om de strak gemoduleerde, seriële assemblages met dwarse schotten, die de kunstenaar destijds maakte, op punt te stellen. Het waren schaalmodellen die louter dienend werden ingezet. Weldra echter evolueerde dit werk naar een zelfstandige, experimentele praktijk waarbij verscheidene picturale handelingen en plastische samenstellingen werden beproefd. Die praktijk liet hem toe om snel te werken, los van tentoonstellingsopportuniteiten. De maquettes getuigen van een ongeremd plezier in het maken en van een opmerkelijke artistieke spontaneïteit, maar ook van een bedachtzame en onderzoekende werkwijze.

Het VANDENHOVE centrum wijdt zich voornamelijk aan de studie van kunstverzamelingen, de tentoonstellingsgeschiedenis en tentoonstellingsarchitectuur. De studietentoonstellingen zijn gebaseerd op onderzoek van studenten en personeel van de Universiteit Gent. Dit project betreft een nevenproduct van Tordoirs oeuvre dat



Tentoonstelling Narcisse
Tordoïr - MQ, M HKA
Antwerpen, 2019-2020

oorspronkelijk niet bestemd was om te worden geëxposeerd. Maar die fragiele 'vingeroefeningen' blijken authentieke werkstukken te zijn. Ze geven inzicht in de ontwikkeling die het werk van de kunstenaar in het decennium gaande van het midden van de jaren tachtig tot het midden van de jaren negentig doormaakte. Ze schetsen een gevarieerd beeld van de modaliteiten en de bijzonderheden van een werkwijze die een wending in dat oeuvre heeft teweeg gebracht: de openstelling voor een vrije, door de handeling gedreven compositie, de constructie van 'gebouwde beelden', zoals we ze in zijn meest recente werk nog steeds herkennen.

Het project *Narcisse Tordoïr - LABOR AND PRODUCTION - 1987/1998* werd in het academiejaar 2020-2021 onder leiding van Guy Châtel en Adriaan Verwée voorbereid met twee onderzoekseminars in de Masteropleiding Architectuur en Stedenbouw aan de UGent. De vooronderstelling die aan de basis lag van deze seminars was dat een analogie in de aangewende middelen heuristische parallellen tussen het picturaal-plastische werk en het architecturale ontwerpwerk kan reveleren. In het eerste semester (najaar 2020) hebben de masterstudenten Merel Decleyre, Elise Erard, Hannah Keirsse, Léonore Lamour, Robbe Lesaffre, Nele Maes en Toon Vierbergen gewerkt aan de inventarisatie en interpretatie van de *MQ*-collectie. In het tweede semester (voorjaar 2021) hebben Tim Adams, Manon Claeyns, Marie-Julie Frees, Emmelien Van Rooy en Félix de Walque daarvoor tentoonstellingsconcepten geformuleerd en getest.

De expositie omvat meer dan zeventig werken uit de *MQ*-reeks. Ze bestaat in hoofdzaak uit zes thematische tableaux - DODENDANS, STUDIO, SPIEGEL, SCHERVEN, ICOON en VEELLUIK - waarop telkens een panoplie van onderling verwante maquettes wordt geschikt. Specifieke kwesties worden behandeld en aan de hand van origineel materiaal in vitrinetafels gepresenteerd: 'de maquette als gedachteapparaat', 'de plaats van het beeld', 'de contouren van een personage', 'de voorstelling van schaal', 'van studio tot museum', 'notities en schetsen', 'het werkproces'. Daarnaast worden enkele grotere stukken geëxposeerd. Hoewel deze laatste integraal deel



Tentoonstelling ARE
WE CHANGING THE
WORLD, Extra City
Antwerpen, 2005

uitmaken van de *MQ*-collectie, zijn ze exemplarisch voor de VERZELF-STANDIGING die zich in de ontwikkeling van dit werk heeft voorgedaan. Met die specifieke werkstukken vervalt het onderscheid tussen de maquette en het kunstwerk.

Naast de reproductie van alle stukken die aan de wanden van het VANDENHOVE centrum worden getoond, bevat dit boek twee essays. In *De contouren van een personage* peilt Guy Châtel naar het profiel van het antiautoritaire auteurschap dat zich in Tordoïrs werk ophoudt. Stefaan Vervoort maakt een tegengestelde beweging en benadert de kwestie vanbuiten uit. In *Gebouwde beelden* kijkt hij naar Tordoïrs vroege werk en maquettebouw vanuit de contemporaine artistieke context. Vervoort wijst op belangrijke parallellen en enkele fascinerende gelijkenissen met het werk van (toen) jonge kunstenaars (zoals o.m. Thomas Schütte) die in de befaamde kunstacademie van Düsseldorf zijn gevormd.

Het project kon als onderwijsexperiment, tentoonstelling en publicatie rekenen op de steun van de kunstenaar, de medewerking van het Centrum Kunstarchieven Vlaanderen (CKV), het Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA) en de andere bruikleengevers, de gastvrijheid en de ondersteuning van het VANDENHOVE centrum voor Architectuur en Kunst, de steun van de Vakgroep Architectuur & Stedenbouw - Faculteit Ingenieurswetenschappen en Architectuur, de assistentie van masterstudenten in de opleiding Architectuur & Stedenbouw van de UGent, en de aanmoedigingen en de raad van enkele collega's en vrienden.

Met dank in de eerste plaats aan Narcisse Tordoïr, en ook aan Tim Adams, Evi Bert, Ingrid Castelein, Manon Claeyns, Kris Coremans, Bart Cornel, Wouter Davidts, Bart De Baere, Christof De Prest, Maxim Dierick, Bruna Hautman, Geertrui Ivens, Johan Lagae, Robbe Lesaffre, Lise Quisthoudt, Jan Stuyck, Yves Tordoïr, Bram Vandeviere, Johan Van Mieghem, Emmelien Van Rooy, Bart Verschaffel, Stefaan Vervoort en Félix de Walque, zonder wie we dit project niet hadden kunnen realiseren.

Guy Châtel & Adriaan Verwée

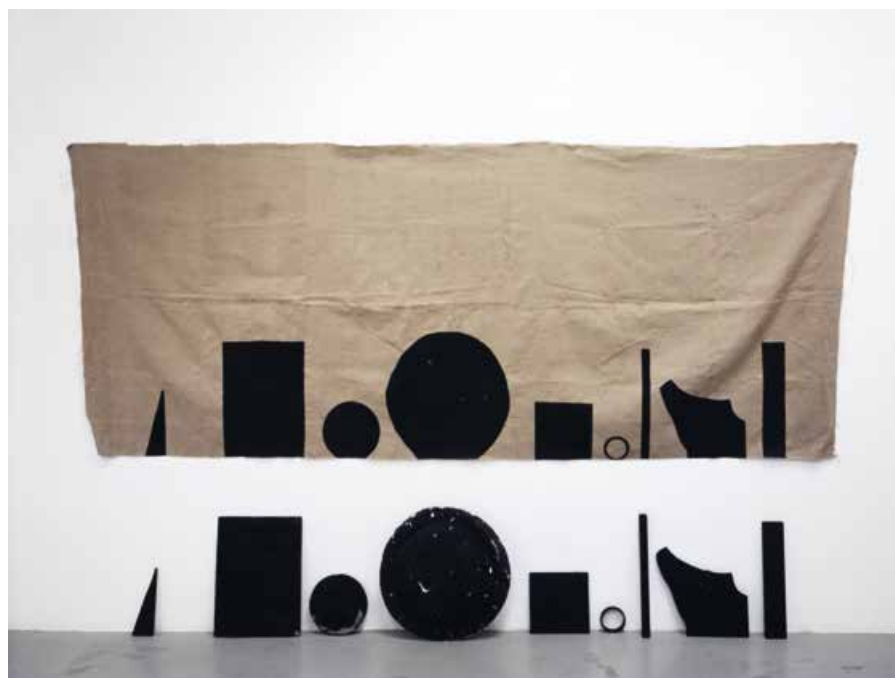


Fig. 1 Z.T. - 1977, 165 × 270 cm

DE CONTOUREN VAN EEN PERSONAGE

Guy Châtel

Het oeuvre van Narcisse Tordoird houdt zich tot de schilderkunst. Helemaal in het begin, als student aan het Hoger Instituut voor Schone Kunsten in 1976-77, noteerde hij de vraag: “wat gebeurt er met mij en het lege doek waar ik voor sta als ik alle stilistische conventies overboord gooi?”¹ Om “het schilderij als mogelijkheid” te onderzoeken moest zijn dissectie gebeuren: het diende te worden ontleed, in zijn bestanddelen uiteen gelegd. Tordoirds uitgesproken kritisch-analytische instelling bracht hem er meteen ook toe om, voorbij de specifieke eigenschappen van het kunstwerk, de rol van de kunst en de kunstenaar zelf te bevragen. Hij raakte zo aan een van de meest saillante artistieke vraagstukken die omstreeks die tijd naar voren was gekomen.² Die situatie moest niet *per se* leiden tot een of andere vorm van ‘anti-kunst’. Doch de radicaliteit van zijn attitude en werkwijze maakte dat hij er werd op aangekeken. Hij oogstte dan ook weinig bijval in het Hoger Instituut, maar voelde zich gesterkt door wat destijds in het Internationaal Cultureel Centrum (ICC) op de Meir in Antwerpen gebeurde. “Daar werd ‘hedendaagse kunst’ getoond, [...] Flor Bex toonde [er] veel *Supports/Surfaces* kunstenaars.”³ Tordoird geeft toe dat het discours dat aan die strekking vasthing hem voor een stuk ontging. En hij was niet bereid om het toedoen van de kunstenaar, de noodzakelijke operatie van een creatieve subjectiviteit – zij het, zoals we verder betogen, eerder beschouwd als een “beweging om aan zichzelf te ontkomen” dan als een volle standvastigheid – te negeren. “De drager, het oppervlak, de handeling van het schilderen, ... het was er allemaal maar ik miste de kunstenaar, het toeval, het irrationele.”⁴ Hij wou het werk doen “doorvragen over de grenzen van de schilderkunst” heen, voorbij “het formalistische dogma dat de kunstenaar een autonome werkelijkheid schept.”⁵ Het werk behoorde uitdrukking te geven aan “de behoefte [om] de werkelijkheid, het leven, tegemoet te treden.”⁶

- 1 Stellingname uit Tordoirds studieperiode zoals opgenomen in een eerdere versie van zijn “archiefboek” – *Archief 1, 1975-1980*, p. 13. Zijn archiefboeken zijn op zijn website te vinden maar zijn ‘work in progress’ en worden soms nog gewijzigd.
- 2 Cf. Stefaan Vervoort, *Gebouwde beelden (infra)*.
- 3 Cf. *Archief Boek 1, 1973-1980*, p. 116. Flor Bex was directeur van het ICC van 1972 tot 1981.
- 4 Loc. cit.
- 5 Stellingname uit de studieperiode, in de eerdere versie van het archiefboek: *Archief 1, 1975-1980*, p. 14.
- 6 Loc. cit.

In die tijd maakte hij een werk waaraan hij vandaag nog de status van ‘oorsprong’ toekent. *Zonder titel – 1977* [F19-1] bestaat uit een rij eenvoudige vlakke voorwerpen, op de vloer, langs de wand gealigneerd, met daarboven hun silhouetten geschilderd tegen de onderrand van een ongeprepareerd, loshangend schilderslinnen dat aan zijn bovenhoeken op de muur is gespijkerd. De objecten zijn bijeengeraapt uit de afval die in een kunstschool rondslingert: mallen, sjablonen, geometrische snijvormen uit verschillende plaatmaterialen, en een enkele grote scherp spiegelglas. Ze zijn allen van hun materiaaleigenschappen ontdaan (“geneutraliseerd”, zegt Tordoir)⁷ door een laag zwarte latexverf. Ook de figuren op het doek zijn in diezelfde ‘arme’ zwarte latexverf geschilderd. De verflaag brengt de objecten tegen de wand en de silhouetten op het doek, dichter bijeen. Ze lijken welhaast inwisselbaar, en toch is het verschil, dat tot een minimum is herleid, direct zichtbaar. “Het object en zijn afbeelding, samen het werk,” zegt hij: “Ik had eindelijk mijn eerste nieuwe schilderij gemaakt.”⁸

De kunstenaar spreekt over zichzelf als schilder, maar hij hoedt er zich voor om daar een aanspraak op autoriteit aan te verbinden. Het gemak waarmee dit soort aanspraken zich laat gelden is de erfzonde van een kunstvorm die zich ooit in de metafoor van een ‘venster op de wereld’ herkende, en dit koppelde aan de projectieve verrichting van een eigenstandig subject – alsof het schilderij zou voortspuiten uit de ‘volheid’ van een bewustzijn. Eerder dan een gelegenheid voor de ‘uitlating’ van een ego, vertegenwoordigt de schilderkunst een gerichtheid op de dingen. Ze is een geïnstitutionaliseerde en gecodeerde praktijk, een dispositief dat een omgang met de dingen en hun representatie reguleert. Ze verzamelt ‘horizonten van intentionaliteit’, dat zijn de modaliteiten waarin een bewustzijn zich transformeert ten aanzien van de dingen. Het bewustzijn is immers altijd bewustzijn van ‘iets’ [F19-2].⁹ Bewustzijn en wereld zijn tegelijkertijd gegeven.¹⁰ Het bewustzijn is *in* de wereld, en de schilderkunst is *van* de wereld. In die hoedanigheid wordt ze gedragen door een cultuur en heeft ze een geschiedenis. Desalniettemin heeft ze zich mettertijd ontwikkeld door toedoen van een menigte aan particuliere daden (of werken). Formeel is ze de verinnerlijking van het proces van haar ontwikkeling. Haar inhoud bestaat uit die geïnterioriseerde uitwendigheid. De praktijk van de schilderkunst richt zich op de voortdurende, bijvallende teelt van die inhoud. In dat opzicht zijn de schilderkunstige daden (de beslissingen en werken van de kunstenaars) die ertoe doen deze die doortrokken zijn van het besef dat ze het dispositief in stand houden, of op het spel zetten, of andermaal opnieuw instellen. Het zijn met andere woorden de daden die zich inschrijven in de historische structuur van de schilderkunst – zij het soms om die onder druk te zetten. De schilderkunst komt dan zelf naar voren als de verzameling van de dingen die ooit in haar

7 Loc. cit.

8 *Archief Boek 1, 1973-1980*, p. 116.

9 Cf. Edmund Husserl, *Cartesiaanse meditatie*, §19.

10 Cf. Jean-Paul Sartre, ‘Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l’intentionnalité’ in *Situations 1: Essais critiques* (Paris, 1973) p. 30: «La conscience et le monde sont donnés d’un même coup: extérieur par essence à la conscience, le monde est, par essence, relatif à elle.» De vertalingen naar het Nederlands zijn allen van mijn hand.

naam of ten bate van haar bestaan, of van haar herwording, werden gedaan (of gemaakt). Ze is de *res gestae* van het schilderen, het geheel van alle ‘gebaren’ die haar tot dusver hebben ‘verwezenlijkt’.

Volgens deze opvatting is het schilderij ‘als een gebaar’. Hetzelfde kan trouwens ook gezegd worden van alle dingen die zich inschrijven in de omvattende culturele fenomenen, de entiteiten die we niet zomaar kunnen verbinden met een ‘essentie’, maar die we desondanks toch een naam geven, zoals *de kunst, de architectuur, de literatuur*, etc.: theoretische objecten die doorheen de tijd, door onze ondernemingen zijn voortgebracht, collectieve realisaties die hun ontwikkeling als herkomst hebben, verwezenlijkingen waarvan de tegenwoordigheid niets anders is dan verinnerlijkte geschiedenis, herinnering.

Het regime van de ‘representatie’ bepaalt dat de voorstelling tegenwoordig is terwijl de handeling die haar tot stand bracht, die de situatie uitbeeldde, verleden is. Maar het cruciale belang van *Zonder titel – 1977* ligt in het feit dat het voorbij gaat aan alles wat de metafoor van het gebaar met betrekking tot een kunstwerk kan pretenderen. Dit werk is niet alleen *zinnebeeldig*, maar ook *feitelijk* ‘als een gebaar’: analogon van het instellende gebaar van de representatie. De objecten die tegen de muur zijn gealigneerd, vormen een randschrift bij de picturale voorstelling. Ze spellen de aleatoriek van wat voorafging aan haar operatie: de toevalligheid van de situatie die in de representatie is vastgelegd. Tordoir zelf wijst op de performatieve dimensie van dit werk: “Ik werd me [...] bewuster van wat ik aan het doen was [...]. Het uitvoeren van handelingen in het atelier, de registratie ervan op doek kreeg [al] snel een soort [...] performatief karakter. [...] Het doek, de vloer ervoor, de muur er tegenover, de kunstenaar daartussen. Ik had het gevoel [op] elk moment een schilderij te kunnen beginnen en eindigen.”¹¹

Het gaat hier in de eerste plaats, dus werkelijk om een gebaar, om het fysieke gebeuren dat in de afgegrensde ruimte van de studio plaatsgrijpt, op de plek op de vloer die door het bijzijn van de wand wordt aangeduid, waar de kunstenaar staat en het gebaar stelt. Het performatief karakter van het schilderstuk houdt in dat de voorstelling zich tegelijk met de handeling heeft voltrokken, dat het werk samenvalt met het gebaar van zijn creatie. Daarmee is dat werk een gefixeerd gebaar. In de catalogus van Tordoors tentoonstelling in Extra City (Antwerpen, 2005) schrijft Luc Tuymans met betrekking tot *Zonder titel – 1977*: “Destijds verkende de kunstenaar het idee van een beeld als een moment dat zich door de tijd beweegt.”¹² De suspensie van het gebaar fixeert zich in een beeld dat, bij wijze van spreken onveranderlijk door de tijd kan trekken, of ‘in de tijd’ kan duren. Nochtans maakt het vergelijkend betrekken van de picturale voorstelling op het onderschrift gevormd door de reële objecten, duidelijk dat de situatie die in het schilderij vastgelegd is, toevallig, onstabiel, provisorisch is. De volgorde van rechthoek, driehoek, vierkant, cirkelschijf, ring, etc. is incidenteel. Met haar afwijkende vorm brengt die ene glasherf een interpunctie aan binnen het gelid van de objecten maar dat beklemtoont dan ook meteen de feitelijke afwezigheid van een syntactisch verband. De uitzon-

11 *Archief Boek 1, 1973-1980*, pp. 116-117.

12 Luc Tuymans, ‘Narcisse Tordoir, Untitled, 1977’ in *Are We Changing The World – Narcisse Tordoir, Collaborate Works* (Extra City, Antwerpen, 2005) p. 19: “At that time, the artist was exploring the idea of an image as a moment moving through time.”



Fig. 2 Z.T. [IETS] – 1991, 347 × 50 × 45 cm



Fig. 3 Alles is zeer stil – 1979, 245 × 155 cm



Fig. 4 # 11, 12, 10, 9 – 1986, Extra City 2005

dering van de glasscherf markeert het ontbreken van elke structurele noodzaak voor de ordening van de reeks. Geen enkele psychologische ontleding kan het besluit dat daaraan ten grondslag ligt verklaren. Het bewustzijn dat zich hier laat gelden – of heeft laten gelden – bestaat “als bewustzijn van iets anders dan zichzelf”, als ‘intentionaliteit’.¹³ Het is herkenbaar als een ‘vorm-van-leven’, ongerijmde aanwezigheid.¹⁴

Na enkele omzwervingen in de performance-kunst, experimenten in ‘directe actie’, en de intense ervaring die de dynamiek van een kunstenaarscollectief met zich meebracht [Today’s Place, 1978-79], trok Tordoior zich terug in het isolement van de studio om opnieuw de draad van de schilderkunst op te pakken. “Alles is zeer stil – Everything is very quiet” noteerde hij onder de beeltenis van een gespreide adelaar. Maar die arend kan niet opvliegen, blijft aan zijn tak gekluisterd. Dit overjarig embleem van de macht werd met oliepastel van een stuk kinderspeelgoed afgetekend [Fig. 3].

In de periode 1983-1987 legde Tordoior zich toe op het maken van samengestelde werken die uit vlakke paneeltjes bestaan, soms gemarkeerd met driedimensionale sierstukken en gefiguurzaagde inzetstukken. Meestal zijn die panelen dragers van wat Bart Cassiman beschrijft als “een eenvoudig, gegeometriseerd of decoratief motief en schematische of gestileerde, zonder modelé geschilderde – niet altijd onmiddellijk te identificeren en dikwijls enkel door contouren aangeduide – figuratie.”¹⁵ Deze werken vinden de bevestiging van hun picturaal karakter in de frontaliteit van hun ordening op de wand waar ze lineaire reeksen vormen, of in rechthoekige, soms rombische, composities op een raster zijn geschikt [Fig. 4].

Johan Vanbergen noemt de motieven die Tordoior per paneel opvoert en afzondert, *objectfiguren*, en hij kent ze een “absolute helderheid” toe. “Maar op zichzelf beweren of ontkennen ze niets: ze fixeren onze geest op het begrip van het voorwerp in zijn essentie: dit is een ladder, een hoed, enz.”¹⁶ Hij omschrijft ze als “een soort emphatische woorden [...] die een zuiver aanwijzend karakter hebben.”¹⁷ De toegeschreven ‘absolute helderheid’ van de betrokken ‘objectfiguren’ betreft echter alleen hun formele gedaante, niet hun semantische inhoud. Cassiman en Vanbergen laten bij de bespreking van die werken het woord *rebus* vallen.¹⁸ Maar de eerste wijst erop dat het eigenlijk geen beeldraadsels zijn omdat ze geen oplossing kennen.¹⁹ Op zijn beurt onderstreept Vanbergen dat “het tekenkarakter van Tordoiors schilderijen [...] tot een analyse [dwingt] die zich losmaakt van de eerste waarneming van wat in deze voorstellingen onmiddellijk herkenbaar is, nl. voorwerpen als lemma’s in een lexicon, leesbaar als gespelde woorden en tegelijk zichtbaar als klare ‘emblemen’.”²⁰ En hij merkt treffend op dat de enkelvoudige figuren

13 Cf. Sartre, op. cit. p. 31 : « Cette nécessité pour la conscience d’exister comme conscience d’autre chose que soi, Husserl la nomme ‘intentionnalité’. »

14 Cf. Giorgio Agamben, ‘L’auteur comme geste’ in *Profanations*, trad. Martin Rueff (Paris, 2005) p. 86 en p. 89.

15 Bart Cassiman, ‘De verrukkelijke verrassing’ in *Narcisse Tordoior* (Brussel, PSK, 1987) p. 13.

16 Johan Vanbergen, ‘Tussen spiegel en teken’ in *Narcisse Tordoior 1987-1993* (België, Ludion, 1994) p. 11.

17 Loc. cit.

18 Cassiman, op. cit. p. 24 en Vanbergen, op. cit. p. 16.

19 Cf. Cassiman, loc. cit.

20 Vanbergen, op. cit. p. 13.

die in deze werken opgevoerd worden, als de “bouwstenen [zijn] van een taal die nooit tot spreken kan komen.”²¹

De taal snijdt de wereld op in delen en kent waarden toe aan de bekomen eenheden. Daardoor wordt een ‘economie’ van vergelijking en uitwisseling ingesteld: de afweging van gelijksoortige dingen waarvan de waarde in het geding is, en de verruiling van ongelijksoortige dingen waarvan de waarde moet worden bepaald.²² Dit determineert meteen ook hoe een taal aan het werk wordt gezet in het spreken. Het spreken steunt op een procedure van *selectie* en *combinatie* binnen de verzameling, het systeem van de eenheden, het lexicon. De selectie gebeurt op basis van equivalenties, terwijl de combinatie – de opbouw van een sequentie – gebruik maakt van contiguiteit, de relaties en de koppelingen die in de systemische samenhang zijn ingeschreven.²³ Zo ontstaan taalkundige relaties volgens twee assen die overeenstemmen met twee verschillende vormen van onze mentale activiteit: de *syntagmatische relaties* zijn eigen aan de procedure van combinatie, de *associatieve* of *paradigmatische relaties* zijn betrokken op de selectie.²⁴ De eerstgenoemde relaties vormen de discursieve orde. Maar buiten het discours zelf worden dus ook andersoortige relaties opgeroepen, associatieve relaties die door de herinnering worden aangedragen en potentiële substituties evoceren.

De structuur van een uitspraak (een ‘boodschap’) wordt traditioneel voorgesteld als een driehoek met als basis de vector die van de afzender naar de ontvanger gaat, en de ‘referent’ (de objectiviteit die buiten-talig bestaat, waarover men spreekt) op de positie van de apex. Dit triadisch schema wordt echter gecompliceerd door wat we misschien de ‘verzoekende aspecten’ van de boodschap kunnen noemen, dat zijn de bijkomende functies die zich aan de vector van het spraakbericht kunnen hechten. Roman Jakobson vermeldt er drie: de *fatische functie* die gericht is op het aanknopen en het aanhouden van het gesprek, de *poëtische functie* die de nadruk legt op het object-karakter van de uitdrukking zelf, en de *metatalige functie* die de taal waarin de boodschap wordt gesproken zelf als onderwerp van de uitspraak neemt.²⁵ Jakobson merkt ook op dat de poëtische functie de gelijkwaardigheidsrelatie bevordert tot het vormende element van de sequentie. De poëtische functie projecteert equivalentie van de selectie-as op de combinatie-as.²⁶ Uiteraard maakt deze functie gewoon gebruik van de code die in de taal is vervat. Dat is zozeer het geval dat ‘metataal’ zich opwerpt als de tegenhanger van poëtische taal. ‘Metataal’ maakt immers ook een sequentieel gebruik van equivalente termen. Maar, zo betoogt Jakobson, “in ‘metataal’ wordt de sequentie ingezet om een vergelijking te construeren, terwijl in poëzie de vergelijking wordt gebruikt om een sequentie op te bouwen.”²⁷

21 Ibid. p. 15.

22 Cf. Roland Barthes, ‘Éléments de Sémiologie’ in *Communications* (no. 4, 1964) p. 113, en Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, (1916), ed. crit. Tullio de Mauro (Paris, 2005) p. 159.

23 Cf. Roman Jakobson, ‘Closing Statement: Linguistics and Poetics’ in *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok (Cambridge Mass., New York & London, 1960) p. 358.

24 Cf. Saussure, op. cit. p. 170.

25 Cf. Jakobson, op. cit. pp. 355-356.

26 Ibid. p. 358.

27 Ibid. p. 359.

Indien Tordoires ‘talige schilderkunst’ uiteindelijk niet aan spreken toekomt dan is dat omdat haar code niet gemeenschappelijk wordt gedragen. Bij nader inzien ontbreekt een code betrokken op zijn ‘objectfiguren’ zelfs volledig. Tordoires lexicon is een open verzameling van tekens waaraan geen waarden werden toegekend. De kunstenaar koestert deze eigenschap, die hem vrij spel geeft in het compositiewerk. Dit brengt natuurlijk een referentiële onbepaaldheid met zich mee. En dat maakt nu juist dat de schilderkunst zelf de plaats van referent kan innemen en de schilderkunst als afspiegeling van de wereld in het werk kan verschijnen.

Als we Jakobsons inzichten toepassen op Tordoires werk zoals tot dusver besproken, begrijpen we dat de samengestelde werken uit de periode 1986-1987 en *Zonder titel – 1977*, in feite elkaars tegenpolen zijn. De kunstenaar beproeft met die werken twee tegengestelde mogelijkheden om een ‘verzoekende schilderkunst’ te maken. In *Zonder titel – 1977* is de rij met de reële objecten de ‘afsnede’ van het schilderij dat hun beeltenissen toont. Het is de sequentie van de objecten die de termen van de vergelijking spelt. Zo wordt dit werk een ‘metatalige uiting’ over de schilderkunst. Het is letterlijk een kanttekening, een commentaar die de representatie, taal van de schilderkunst, bevraagt. In de samengestelde werken van 1986-1987 worden de apart ingekaderde, modulaire panelen die de inwisselbaarheid (en dus de effectieve gelijkwaardigheid) van de opgevoerde ‘objectfiguren’ verzekeren, ingezet om de gehele vlakke sequentie op te bouwen en op een raster te ordenen. In die werken wordt het object-karakter van de schilderkunstige uiting beklemtoond en daarmee haar poëtische dimensie geactiveerd. Ook hier is de uiteindelijke samenstelling van de werken niet syntactisch. De sequentie komt voort uit een spel van gissen en missen, tot ze intuïtieve voldoening brengt. In dit verband observeert Cassiman: “Met het oog op het fotograferen van de werken voor de catalogus [van de tentoonstelling in het Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 1987 die Cassiman cureerde] bleek meer dan eens dat er geen finale beeldstabiliteit optreedt. In enkele werken werden een aantal paneeltjes van plaats veranderd. Het eindstadium [i.e. de finale beeldcompositie] is dus niet definitief.”²⁸

De mate waarin de kenmerken van de werken raken aan de conventies van de schilderkunst (zelfs en vooral misschien om er nadrukkelijk van af te wijken) versterken de ‘fatische functie’ van het werk, dat wil zeggen, de nadrukkelijke wijze waarop ze de toeschouwer aanspreken. Dat is bijvoorbeeld het geval met de zware houten kaders rond de paneeltjes in de laatstgenoemde werken, of met de brute feitelijkheid van het ongeprepareerde, uitsluitend op de onderrand beschilderde en loshangende doek in *Zonder titel – 1977*. Over dergelijke expliciet afwijkende soorteigenschappen die strikt genomen niets vandoen hebben met de doelmatigheid van de boodschap of van het gebaar, beslist uiteraard de kunstenaar. Maar ze articuleren de particulariteit van zijn gebaar. Ze adresseren rechtstreeks de toeschouwer, om hem/haar te betrekken bij het werk.

De emblemen die Tordoir ten tonele voert, zijn vondsten van zijn verbeelding en tekenende hand, herinneringen, associaties, imaginaire samenvoegingen, uitgebeelde contractievormen en contaminaties, maar ze zijn dikwijls ook gewoon opgepikt uit de menigte figuren, schrifttekens, pictogrammen die de ronde doen... De wereld die zo wordt opgeroepen is in eerste instantie de belevingswereld van

28 Cassiman, op. cit. p. 27.

de kunstenaar, dat is de wereld zoals ze zich ordent op de 'horizon van zijn intentionaliteit'. Revelerend zijn de verwijzingen naar de Magritiaanse iconografie en naar René Magritte zelf als personage (naast anderen zoals Marcel Broodthaers, René Daniëls of Jan Vercruyse, etc.). Ze opperen Tordoires verwantschap met die kunstenaars (allen in zekere mate uitvinders van taal), niet om een of ander kasteelrecht op te eisen, maar om de intentie uit te drukken evenzo dingen te maken die door hun karakteristieke bestaansvorm, door hun manier van functioneren en circuleren in de wereld, een 'speciale' plaats verwerven in de maatschappij en de cultuur.

*

*Wat maakt het uit wie spreekt, iemand heeft gezegd wat maakt het uit wie spreekt.*²⁹

In die ogenschijnlijk terloopse zinsnede van Samuel Beckett herkennen Foucault en Agamben het monogram van het hedendaags auteurschap. Doch, de uiting die het belang van degene die spreekt ontkent, wordt wel door 'iemand' uitgesproken! In de formulering van Beckett wordt dat personage weggecijferd, tot gezicht- en naamloosheid veroordeeld. Maar alles wel beschouwd wordt met de onverschilligheid ten aanzien van de identiteit van de auteur, tegelijk zijn/haar onherleidbare noodzakelijkheid bevestigd.³⁰

Michel Foucault ziet in die 'onverschilligheid' een fundamenteel ethisch principe dat zich laat gelden in het eigentijdse schrijverswerk [*l'écriture*] (maar evengoed geldt voor het artistieke werk).³¹ Ze komt tevoorschijn "als een soort immanente regel, voortdurend herhaald, nooit helemaal toegepast, een principe dat [het werk] niet kenmerkt als resultaat, maar beheerst als praktijk."³² Dat werk ontwikkelt zich "als een spel dat onvermijdelijk zijn regels overtreedt en zo buiten zichzelf treedt."³³ Het feit dat Cyril Jarton Tordoir typeert als een 'gemaskerde schilder', en een soort inventaris maakt van zijn slagen, zijn verbrekingen en doorbrekingen, mag zeker in die zin begrepen worden.³⁴ Giorgio Agamben plaatst dit soort zetten in een zinnebeeldige ruimte en wijst ze aan als gebaren, niet om ze te verheffen, maar om te rapporteren over (de condities en de vormen van) het fenomeen waar Foucault gewag van maakt: "de opening van een ruimte waarin het subject-auteur [*le sujet écrivain*] voortdurend verdwijnt."³⁵ Nochtans gaat Agamben een stap verder als hij aangeeft dat dit subject samenvalt met het gebaar zelf dat die centrale

29 Samuel Beckett, 'Textes pour Rien, III' in *Nouvelles et Textes pour Rien* (Paris, 1958) p. 129: « Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle. »

30 Cf. Agamben, *L'auteur comme geste*, op. cit. p. 78.

31 Het artistieke werk dat we hier gelijkstellen aan een 'gebaar', maar dat in termen van product ook als 'tekst' kan worden begrepen.

32 Michel Foucault, 'Qu'est-ce qu'un auteur?' in *Dits et écrits I. 1954-1975*, ed. Daniel Defert et François Ewald (Paris, (1994) 2001) p. 820.

33 Ibid. p. 821.

34 Cf. Cyril Jarton, 'De gemaskerde schilder' in *Are We Changing The World*, op. cit. pp. 26-40.

35 Foucault, ibid. p. 820: « [...] il n'y va pas de la manifestation ou de l'exaltation du geste [...] ; il ne s'agit pas de l'épinglage d'un sujet dans un langage [...] ». Zie ook, wat betreft het domein van de architectuur, Bart Verschaffel, "Architectuur is (als) een gebaar", over het 'echte' als architecturaal criterium' (1993) in *Figures/Essays* (Mechelen, Leuven, Amsterdam, 1995) pp. 65-77.

leegte aanmaakt.³⁶ Het is het spoor van zijn "aanwezige afwezigheid" dat de lectuur van het werk mogelijk maakt, dat de plaats vrijmaakt die door anderen kan worden bezocht: een vacante plaats waarin het gebaar kan herleven of opnieuw beleefd worden. Als we "datgene wat onuitgesproken blijft in elke expressieve daad, gebaar noemen," betoogt Agamben, dan kunnen we stellen dat "het gebaar van de auteur het leven van het werk alleen kan verzekeren door zijn onverzettelijke aanwezigheid aan een niet-expressieve rand."³⁷

Evenzo als de literatuur (en de taal) is de schilderkunst een geïnstitutionaliseerde praktijk, een dispostief, en de geschiedenis van de mens of van de dingen die door de mensen zijn gedaan (of gemaakt) "is wellicht niets anders dan hun voortdurende worsteling met de dispositieven die ze zelf in het leven hebben geroepen."³⁸ Dat is wat Foucault rechtvaardigt om het verdwijnen van het subject-auteur (wat Agamben de "aanwezige afwezigheid" van de auteur noemt) als een ethisch principe te duiden. "Ethisch is het leven dat geen genoeg neemt met zijn onderwerping aan de morele wet, maar dat aanvaardt om zichzelf in zijn gebaren, onherroepelijk en zonder enige terughoudendheid, op het spel te zetten."³⁹ Dat leven, zegt Agamben, "is alleen gespeeld, [...] nooit voorgesteld, nooit gezegd – daarom is ze de mogelijke, maar lege plaats van een ethiek, van een vorm-van-leven."⁴⁰

Tordoir heeft rond het einde van de jaren tachtig een aantal werken gemaakt dat een dergelijke 'niet te betrekken', 'vacante plaats' treffend representeert. Zijn *Tekstkamers* zijn rechthoekig, bestaan alleen uit vier wanden, zonder plafond of dak. Ze zijn voorzien van open deurgaten op de kopse uiteinden. Op de binnenzijden van de zijwanden is tekst aangebracht. De opschriften bezetten telkens de gehele wand, van kant tot kant, van boven tot onder. In de kamer die hij voor de tentoonstelling *Ponton Temse* (1990) bouwde, prijken de woorden "PERSONNAGE RENDANT SON DERNIER SOUPIR" op de ene wand, en "PERSONNAGE ÉCOUTANT LE SILENCE" op de andere. De kamer stond buiten, open voor weer en wind [Fig. 5]. In die open kamer is iets gelijkaardig aan Sartre's (ruimtelijke) beschrijving van het bewustzijn herkenbaar. In zijn kort essay over de intentionaliteit (dat we reeds hebben aangehaald), kant Sartre zich tegen de illusie (eigen aan het realisme zowel als aan het idealisme) dat kennis de dingen in bezit neemt, 'verorbert' en 'verteert', dat het bewustzijn de wereld 'oplost'. Het beeld dat hij daartegenover plaatst is dat van een 'opgeklaard' bewustzijn, zonder binnenkant of inhoud, niets dan een beweging om aan zichzelf te ontkomen, een 'vergliding' buiten zichzelf.⁴¹ En hij vervolgt: "Indien u, tegen alle mogelijkheid in, zulk een bewustzijn zou binnentreden dan zou u door een werveling gegrepen worden en eruit worden gegooid."⁴² Alain Robbe-Grillet pikt dit op in zijn commentaar op de connotatieve teneur van de narratieve vorm in Albert Camus' *L'étranger*: "men ondervindt het schokkende gevoel binnengedrongen te zijn in een bewustzijn dat uitsluitend naar buiten is

36 Agamben, *L'auteur comme geste*, op. cit. p. 84.

37 Loc. cit. en ibid. p. 89.

38 Ibid. p. 92.

39 Ibid. p. 88.

40 Ibid. p. 86.

41 Sartre, op. cit. p. 30: « [...] la conscience s'est purifiée, elle est claire comme un grand vent [...] ».

42 Loc. cit.



Fig. 5 Z.T. – 1990, installatie Ponton Temse

gekeerd, op zijn minst gezegd een ongemakkelijke en paradoxale gewaarwording, want dit bewustzijn zou nu juist geen binnenste hebben, [...] zijn bestaan op elk moment [...] alleen staande houdend in de mate (en in de beweging zelf) waarin het zich steevast buiten zichzelf begeeft.⁴³

In *Archiefboek 3* verwijst Tordoir naar Magritte die in *Les mots et les choses* stelt dat een woord in een schilderij de plaats kan innemen van een object in de werkelijkheid. Het 'woordobject' PERSONNAGE dat zelf ook door Magritte is aange-reikt, staat, zo merkt Tordoir op, zowel voor de kunstenaar als voor de toeschou-
wer.⁴⁴ PERSONNAGE is de kunstenaar zelf, en principieel alle anderen: de kunstenaar die zijn werk voorbestemt tot de openbaarheid en dus, van bij het stellen van het gebaar, het personage van de toeschouwer uitnodigt om te kijken; de kunstenaar die zichzelf (of zijn bestaan) in het auteurschap op het spel zet en het waagt om naar het universele te reiken dat zich op zijn intentionele horizon aftekent. De kunstenaar neemt het gezicht van zijn soort aan, verbergt zijn singulariteit achter het gelaat van de mensensoort (zijn *species*, zijn spiegelbeeld), om als geen ander, zijn gelijkenis met alle anderen uit te dragen.⁴⁵

In het begin van de jaren negentig verschijnt het 'woordobject' PERSONNAGE in behoorlijk wat werk van Tordoir. In *Zonder titel – 1991, 50 x 381 x 50 cm* [Fig. 6] bezet het de drager en vormt het de achtergrond van een reeks identieke, op geijkte afstand geplaatste dwarse paneeltjes met figuren en spiegels. Het ruimtelijk apparaat waarin zich in dit geval het schilderwerk ontvouwt, verpulvert elke notie van eenheid in de voorstelling. "Ik wou het beeld naar zichzelf laten kijken," zegt Tordoir.⁴⁶ Vanbergen voert aan dat de leesbaarheid van het verbeelde woord "teniet wordt gedaan om tenslotte weg te zinken in de 'pure zichtbaarheid' van de voorstelling."⁴⁷ Tordoir preciseert: "Vanop afstand kan je het woord lezen. Eens dichterbij verknippen de vier spiegels de letters in abstracte vormen en wordt de taal terug helemaal beeld."⁴⁸ Vanbergen beschrijft het effect van de dwarse spiegels als volgt: "Ze heffen het statische karakter van het beeld op doordat de figuur afwisselend opdoemt en verdwijnt [...]. De achtergrond is geen vlak waarop de figuren als schrifttekens zijn genoteerd, maar een gapende diepte waarin ze verdwijnen [...]. Elke beweging van de toeschouwer leidt tot een ander gezichtspunt en in geen enkele positie is het mogelijk al deze aanzichten te bundelen. Door hun driedimensionaliteit worden Tordoors schilderijen gecompartmenteerde kijk-kasten die steeds dingen doen verschijnen en verdwijnen."⁴⁹ De linkerzijden van de beschilderde dwarspanelen tonen een aantal organische vormen: drie kanten met zwarte, plastisch gefigureerde hoofden gevat in brede zwarte kaders, en een kant met twee zwarte, liggende silhouetten waaruit een boom groeit, rood omkaderd. Op de rechterkanten brengt Tordoir een sequentiële voorstelling van de tijd en de

43 Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient* (Paris, 1984) p. 167: « [...] dans la mesure (et dans le mouvement même) où elle se projette sans cesse hors de soi. »

44 Tordoir, *Archiefboek 3, 1987-1991*, p. 89. Johan Vanbergen noemt dit 'woordobject' een 'woord-beeld', wat even goed is.

45 Cf. Giorgio Agamben, 'L'être special' in *Profanations*, op. cit. pp. 69-76.

46 Tordoir, *Archiefboek 3*. p. 88.

47 Vanbergen, op. cit. p. 16.

48 Tordoir, *Archiefboek 3*. p. 89.

49 Vanbergen, op. cit. pp. 20-22

ruimte: in conjunctie, het fundament van onze 'esthetische' betrokkenheid op de wereld. Maar Tordoors oproeping van die grondslag is reeds 'beschaafd' door de kunst. Jan Vercruysse en Andrea Mantegna leveren het benodigde materiaal aan. De boven- en onderhelft van Jan Vercruysse's zelfportret (met metronoom) uit 1984, dat vanzelfsprekend voor de tijd staat, alterneren met stukken van een eveneens versneden detail van Andrea Mantegna's frescocyclus over *Het leven van St. Christoffel* in de Ovetari kapel van de Eremitani kerk te Padua. Het detail komt uit de scene waarin de boogschutters tevergeefs hun pijlen hebben gericht op de martelaar, en de tiran van Samos die Christoffels terechtstelling heeft bevolen, in het oog wordt getroffen door een verloren pijl. Tordoir heeft het detail gefotokopieerd van de omslag van Michael Kubovy's boek *The Psychology of Perspective and Renaissance Art* [Fig. 7]. Kubovy argumenteert dat de anekdote van de pijl in het oog – die niet wordt aangedragen door de iconografische traditie verbonden aan het betreffende heiligenleven – door Mantegna waarschijnlijk is ingezet om naar Alberti's codificatie van 'het perspectief van de schilders' in *Della pittura* (of *De pictura*) te verwijzen. Op het einde van het eerste Boek dat helemaal aan dit onderwerp is gewijd, stelt Alberti: "Laat men nooit denken dat iemand een goede schilder kan zijn als hij niet duidelijk begrijpt wat hij probeert te doen. Hij die nergens de pijl op kan richten, spant de boog tevergeefs."⁵⁰

Het speelveld waarin, of de scène waarop, PERSONNAGE verschijnt en verdwijnt wordt beheerst door de condities van tijd en ruimte. De beeldende kunst kan daar niets aan toevoegen tenzij dan de regie van de voorstelling. De tijd verloopt onder het getik van de maatmeter; de ruimte lijkt zich te richten op ons oog, lijkt het te treffen als met een pijl. Tordoir thematiseert en verbeeldt het spel van verschijnen en verdwijnen van zijn personage in een klein theater.

De strategie van fragmentatie, het ontbrekende zinsverband die dit talig, verzoekend werk kenmerkt, brengt Vanbergen ertoe de vraag te stellen naar de verbanden die dan wel bestaan. Naar zijn oordeel verhoudt Tordoors kunst zich tot de traditie van de *ars memoriae*, de topologisch gesitueerde herinnering die door Leibniz tot een *ars combinatoria* omgevormd zou worden, "een wetenschappelijke symbooltaal die aan de dubbelzinnigheid en verwarring van de gewone, alledaagse taal ontsnapte."⁵¹ "Het beeld van het universum dat hierachter schuilging was dat van een groot theaterdecor waarin de werkelijkheid in haar kenmerken begripelijk geordend en geschikt kon worden [...]."⁵² Tordoors formeel 'theater' omarmt echter de meerzinnigheid en de verwarring. Het grote theaterdecor van de wereld is al lang aan flarden gescheurd.

In *Digressions*, onder de rubriek *Formalisme*, stelt Roland Barthes voor om, eerder dan afstand, "ons gemak" te nemen van het formalisme: "de inhoud is 'precies' wat het formalisme bezig houdt, want zijn onuitputtelijke taak is om hem [de inhoud] bij elke gelegenheid terug te dringen [...], hem te verplaatsen over een

50 Leon Battista Alberti, *On Painting*, transl. John R. Spencer (New Haven and London, 1966) p. 59; Michael Kubovy, *The Psychology of Perspective and Renaissance Art* (Cambridge – New York, etc. 1988) pp. 7-13.

51 Vanbergen, op. cit. p. 17.

52 Loc. cit.



Fig. 6 Z.T. [PERSONNAGE] – 1991, 50 × 381 × 50 cm (collectie Museum Kröller-Müller, Otterloo)

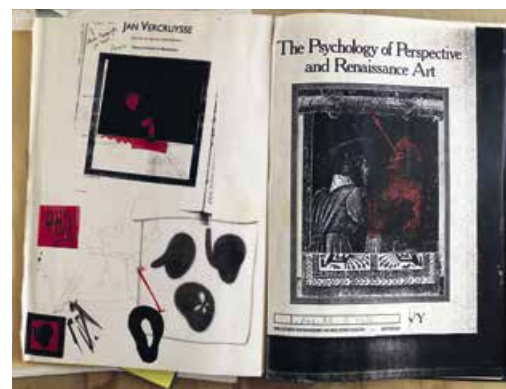


Fig. 7 Schetsboek 21, 1991

reeks opeenvolgende vormen.”⁵³ Hij stelt voor om “de scène van de wereld (de wereld als scène)” te verbeelden als een set decordoeken, “(teksten)”: “hef er een op en daarachter verschijnt een andere, enzovoort.”⁵⁴ Om de gedachte te vestigen plaatst Barthes twee vormen van het theater in oppositie. In *Zes personages op zoek naar een auteur* van Pirandello (1921) wordt het stuk gespeeld op een lege scène: alleen de machinerie is er aanwezig, “het subject is een marionet.”⁵⁵ Ondanks zijn modernisme “blijft dit theater ‘spiritualistisch’: het stelt de ‘werkelijkheid’ van de oorzaken, van de bedding, van de grond, tegenover de ‘illusies’ van de doeken, de schilderijen, de effecten.”⁵⁶ Met *A Night at the Opera* van de Marx Brothers (1935) krijgt de problematiek een andere draai. In de finale zingt de troubadour onverstoort zijn liedje, de rug gekeerd naar een tumult van op- en neergaande decorstukken. De ganze collectie van de decorbeelden passeert de revue: de gecodeerde achtergrondbeelden gaan op in een heftige opschudding die de zanger straal negeert. Wat hier op de ongebreidelde manier van het burleske (“bijkomende waarborg van waarheid”, zegt Barthes)⁵⁷ wordt gebracht, legt een feit van het kunstbedrijf bloot: het optreden van de kunstenaar is gekenschetst door ‘dissociatie’. Het is tekenend dat de *Bühnebilder* van Thomas Schütte’s “project voor een groot theater” (1980) dezelfde soort ongerijmdheid (i.c. tussen het ‘woordobject’ en het ‘decorbeeld’) opvoert [Fig. 14, *infra*].⁵⁸

De auteur is niets dan contour, omlijning van de plek waar het personage (het wezen dat het gelaat van zijn soortelijkheid vertoont) kan verschijnen en verdwijnen. Die plek zit in het werk. Maar het personage treedt op tegen de achtergrond van een uiteengevallen wereld. De kunstenaar verzamelt scherven. Hij is *trovatore* (degene die vindt), hij zingt zijn verbeelding om de ontwrichting te bezweren, tegen de stroom in.

*

Tordoir vertelt dat het idee om schilderwerk te maken dat effectief op de waarnemingscondities van zowel ruimte als tijd inspelen, bij hem opkwam toen hij de openingsgeneriek van het televisieprogramma *Kunstzaken* (BRT – 1987) bedacht.⁵⁹ Analooq aan de werken die hij sinds 1983 had gemaakt, schikte hij daarvoor een reeks ‘objectfiguren’ in een sequentie. De beelden zouden elkaar opvolgen met een expositietijd van 1 seconde, om dan telkens weg te zakken en plaats te maken voor het volgende, enzovoort: een kleine theatervoorstelling met acht decorwissels, en tot slot een Magritiaans personage dat zijn hoed afneemt. De seriële assemblages met dwarse paneeltjes die hij nadien maakte realiseren een picturaal-plastische vertaling van zulke scenografische opeenvolging. Dat is uiteindelijk wat de kunstenaar ertoe bracht om, naast het voortzetten van zijn studiewerk in de schetsboeken, met

53 Roland Barthes, ‘Digressions – 1. Formalisme’ in *Le bruissement de la langue, essais critiques IV* (Paris, 1984) p. 87.

54 Ibid. p. 88.

55 Loc. cit.

56 Loc. cit.

57 Loc. cit.

58 Cf. Vervoort, op. cit. (*infra*).

59 Tordoir, *Archiefboek 2, 1980-1987*, p. 115.



Fig. 8 Atelierfoto, 1991

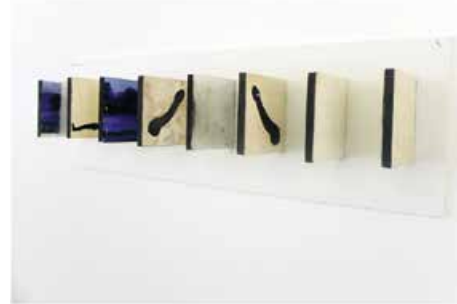


Fig. 9 MQ 15, MQ 16, MQ 17, MQ 18 + onderzoek - 1991; MQ 39 - 1997

schaalmodellen van die constructies te gaan werken [cf. Fig. 23 en 24, *infra*]. De maquettes waren eerst loutere hulpmiddelen. Ze dienden om de werken af te regelen, te perfectioneren [Fig. 8]. Maar weldra ontwikkelde zijn maquettebouw zich als een meer zelfstandige experimentele praktijk. Daarbij kon hij verschillende picturale handelingen en plastische composities testen. Die praktijk liet hem toe om snel te werken, los van tentoonstellingsopportunities, in de intimiteit van zijn studio.

1991 markeert een scharnierpunt in de zin dat Tordoors maquettebouw dan zichtbaar een eigen logica begint te ontwikkelen. De MQ's nrs. 15, 16, 17 en 18 vertrekken allemaal van dezelfde basis: een panoramische foto van de brede Schelde in het achterland van Antwerpen [Fig. 9]. In MQ 15 vormt ze samen met het 'woord-object' PERSONNAGE de smalle drager van een langwerpige werkstuk dat formeel verwant is aan *Zonder titel - 1991, 50 x 381 x 50 cm* dat we hierboven hebben besproken. Met MQ 16 wordt deze foto de brede achtergrond van alweer een bouwsel met dwarse paneeltjes waarop ook verkleinde delen van nogmaals dezelfde foto te zien zijn. In MQ 17 vallen de dwarse paneeltjes weg, als om de foto terug naar voren te halen, maar haar visuele diepte wordt tegengewerkt door een grote verfvlek. MQ 18 heeft dan weer de hoedanigheid van een regulier apparaat met dwarspanelen, maar daarbij verschijnt de rivier alleen in lateraal zicht, samen of alternerend met de versneden voorstelling van de zichtpiramide en de ongerijmde meervoudige verschijning van het mannelijk geslachtsorgaan. Zes jaar later, in MQ 39, werden opnieuw stukken van hetzelfde rivierbeeld gemonteerd op de dwarse luiken van een werk dat de beeltenis van het kind aanvreet.

Die experimenten zijn als "zichtbare nagelaten gedachten" omtrent de plaats, de schikking, de uitstalling, de status van het beeld.⁶⁰ Ze zijn een nevenproduct van Tordoors oeuvre: werk dat niet bedoeld was om publiekelijk getoond te worden, en op het eerste zicht alleen in de beschermde omgeving van de studio thuishoort. Maar die fragiele 'vingeroefeningen' blijken authentieke werkstukken te zijn. Ze geven inzicht in de ontwikkeling die het werk van de kunstenaar in de loop van het decennium 1987-1998 heeft doorgemaakt. Ze schetsen een gevarieerd beeld van de modaliteiten, en ook soms de singulariteit, van een werkwijze die een nieuwe wending aan het oeuvre heeft gegeven: zijn openstelling voor een vrije, door de handeling gedreven constructie van compositieve beelden, *gebouwde beelden*, zoals we ze in zijn meest recente werk nog herkennen. Tordoors maquettebouw onthult bovendien de thematiek waar zijn werk meer in het algemeen aansluiting bij vindt: het leven gewaagd in een DODENDANS; de STUDIO waar de kunstenaar de maat van de wereld neemt [Fig. 10]; de SPIEGEL waarin hij zichzelf op de caleidoscopische achtergrond van de wereld ziet verschijnen; zijn elan om iets van de SCHERVEN te maken; zijn toewijding aan gans de schilderkunst, van ICOON tot VEELLUIK; en de VERZELFSTANDIGING die zich uiteindelijk in het volgehouden werk voltrekt.

60 Cf. Vervoort, op. cit. (*infra*) voetnoot 12.



Fig. 10 MQ 116 - 1998, 200 x 130 x 113 cm

DODENDANS

Er is een lichtkant en een schaduwkant, sociabiliteit en singulariteit. De kunstenaar herkent zich in het kind dat gedwee op weg is om volwassen te worden, maar niettemin zijn ongetemde gekkigheid uitleeft in een dodendans. Het ethos van de kunstenaar drukt zich uit in gebaren die, zonder voorbehoud, het leven onherroepelijk op het spel zetten (cf. Agamben, *Profanazioni*). De kunstenaar waagt het om naar het universele te reiken dat zich op zijn intentionele horizon aftekent.



MQ 27

MQ 29

MQ 30



MQ 31



MQ 32





MQ 26



MQ 58

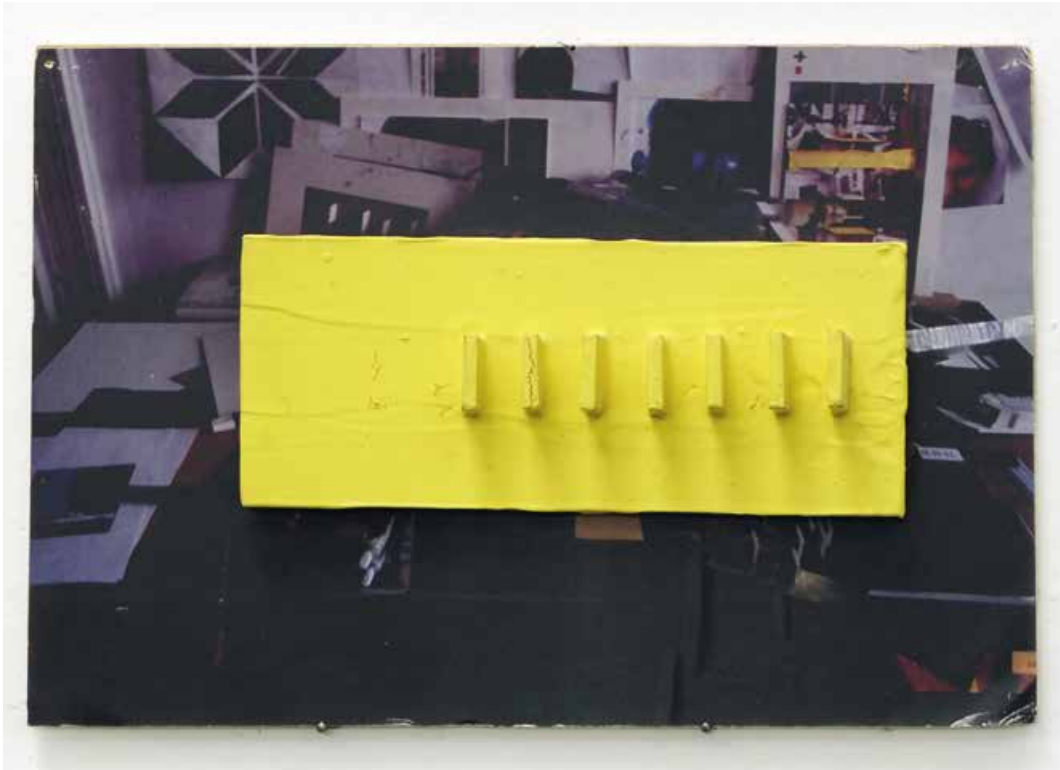


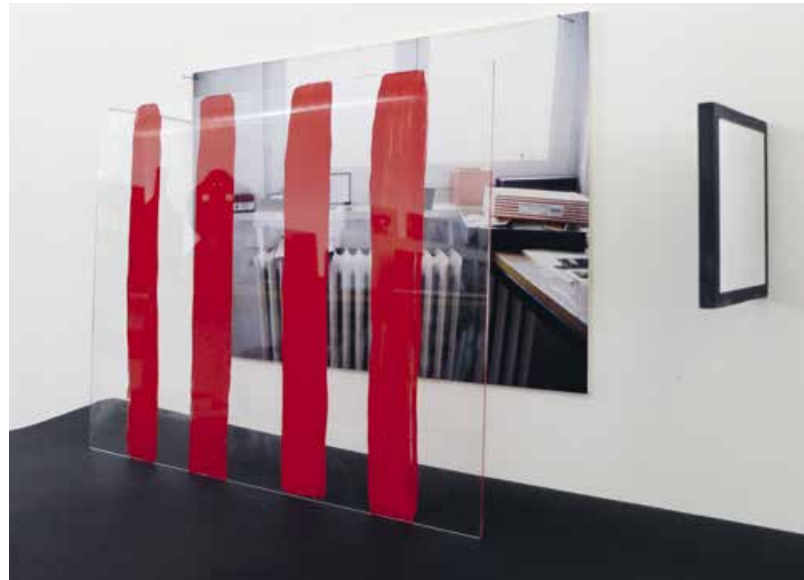
MQ 25

STUDIO

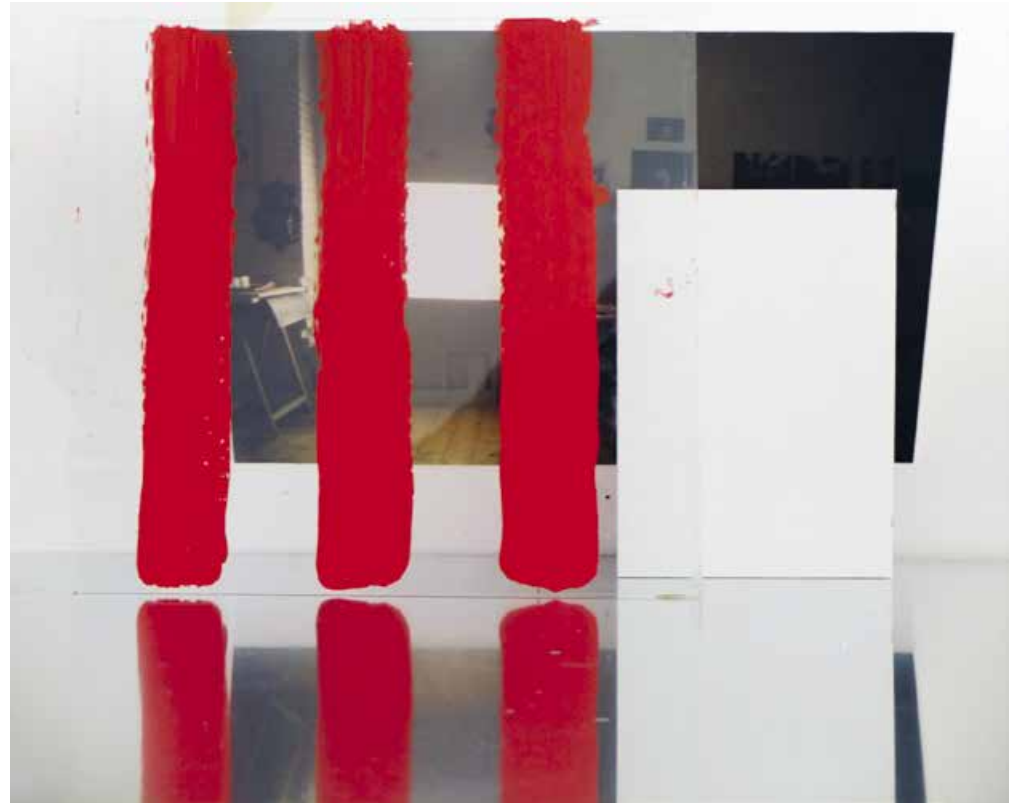
De studio is het kleinste deel van de wereld dat nog volledig wereld is: de uitgezochte plaats om de maat van de wereld te nemen. In afzondering kan de kunstenaar zijn singulariteit bekennen. Maar bij het werk spiegelt hij zich aan de anderen. Hij verbergt zijn singulariteit achter het gelaat van de mensensoort (zijn *species*, spiegelbeeld). De kunstenaar neemt het gezicht van zijn soort aan, om als geen ander te gelijken op alle anderen (cf. Agamben, *Profanazioni*).







MQ 113
MQ 48



MQ 69



MQ 68



MQ 47



MQ 51



MQ 52

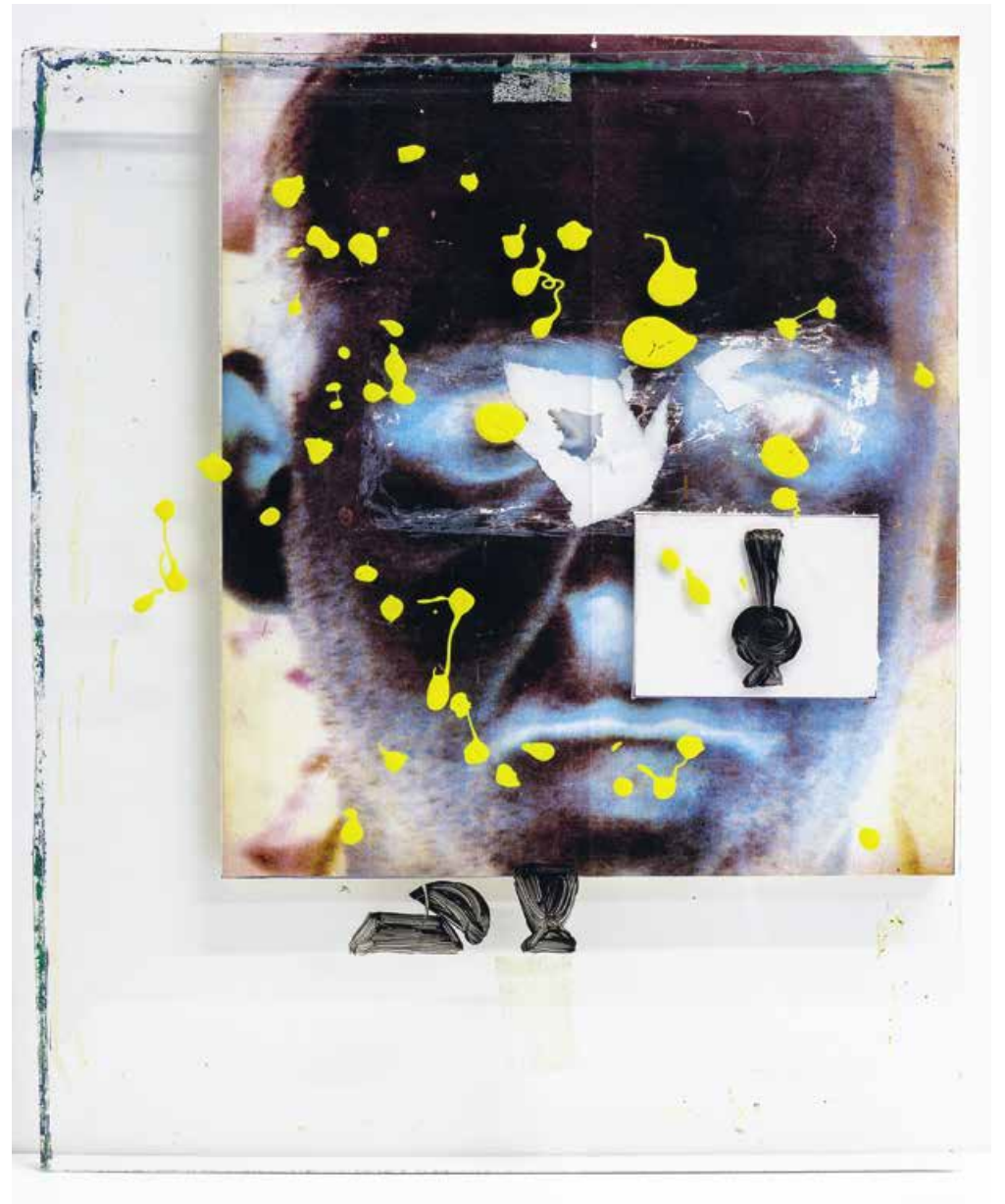


SPIEGEL

De schilderkunst openbaart zich als een spiegelbeeld van de wereld. Het beeld in de spiegel is geen ding maar een 'soort-van-ding'. Het hangt af van een gezichtspunt. Het is een projectie. Dat beeld configureert zich rond onze imaginaire focus. In de spiegel zien we onszelf verschijnen op de caleidoscopische achtergrond van de wereld. De spiegel (*speculum*) is de plaats waar we tegelijk ontdekken dat we een beeld hebben en dat het van ons gescheiden is, dat onze soort (*species*) – ons 'personage' – ons niet toebehoort (cf. Agamben, *Profanazioni*).



MQ 61

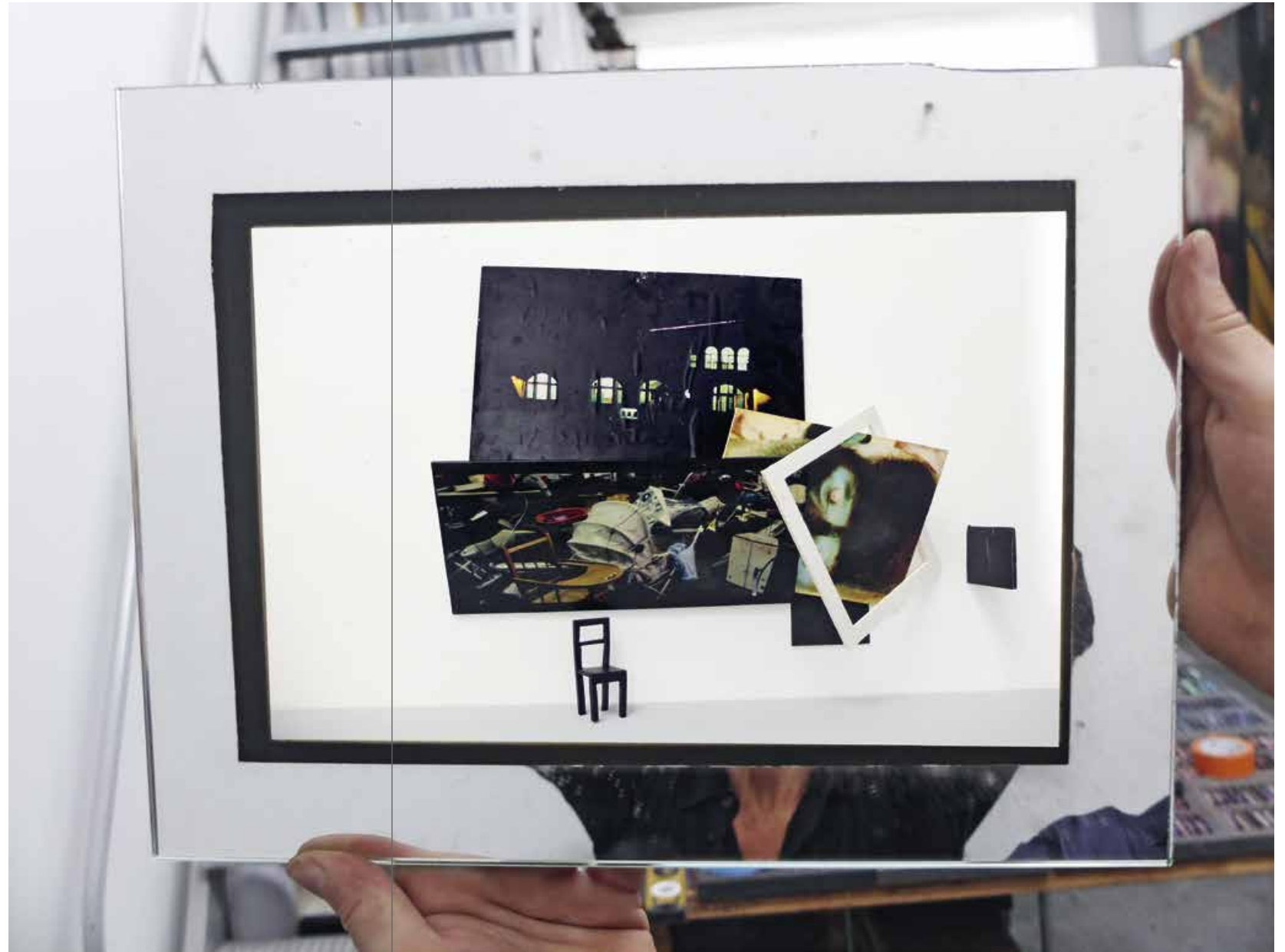


MQ 64





Z.T. - 1997-01, 194 x 120 x 11.5 cm; acryl en foto op alu



SCHERVEN

De spiegel ligt aan scherven. Het grote decor van de wereld is al lang aan flarden. De kunstenaar treedt op tegen de achtergrond van een uiteengevallen wereld. Zijn optreden is gekentekend door 'dissociatie'. Hij ruilt zijn leven tijdelijk in voor een 'vorm-van-leven', verzamelt scherven voor rekening van de anderen van zijn soort. Maar in deze tijd wordt het soortelijke steevast teruggebracht tot het persoonlijke en het persoonlijke tot het essentiële. Het 'personage' van de kunstenaar kant zich tegen de verwording van 'soortelijkheid' tot een identiteitsbeginsel (cf. Agamben, *Profanazioni*).





MQ 79

MQ 81



MQ 85



MQ 83



MQ 78



MQ 37



MQ 80



MQ 82

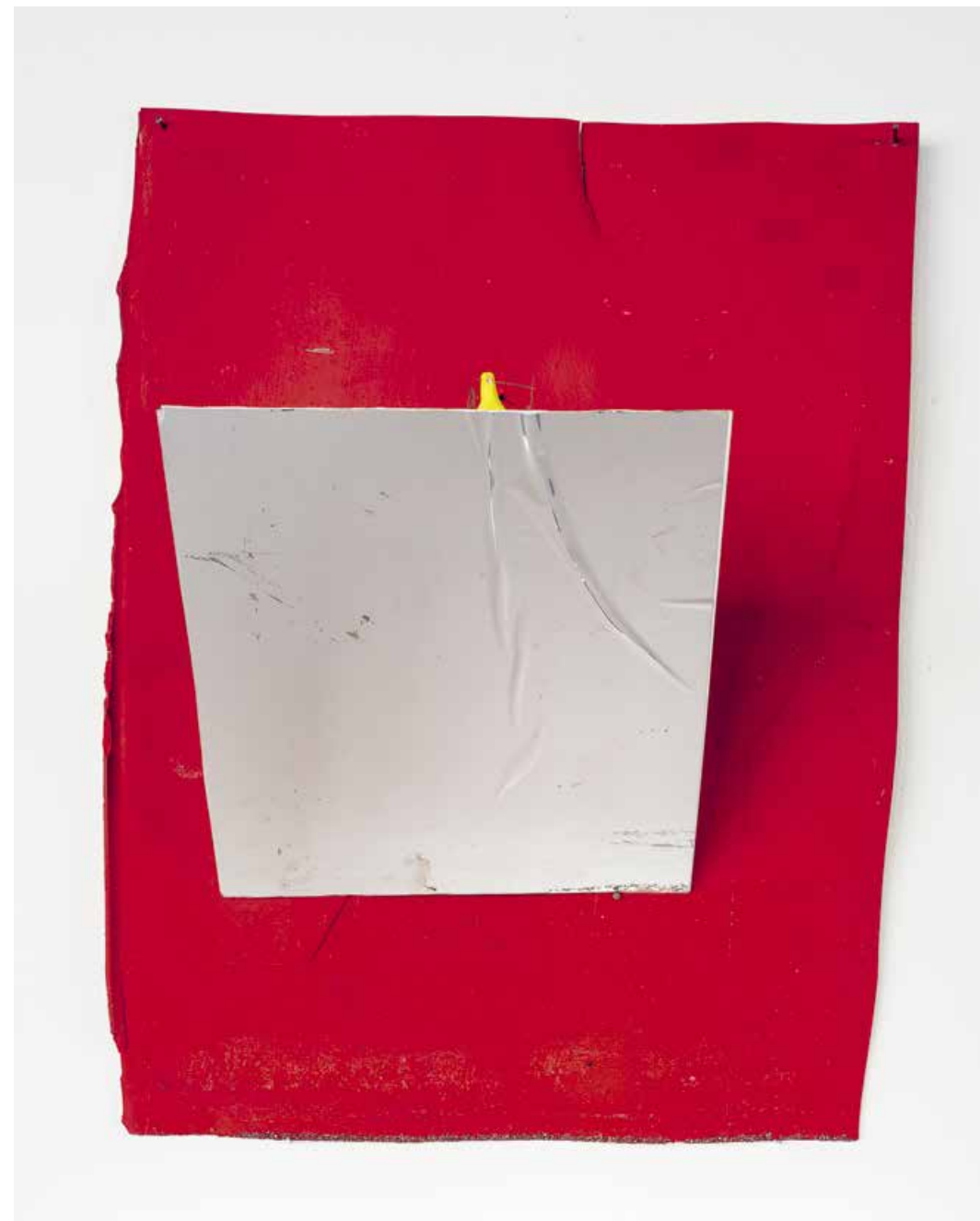
ICOON

We buigen niet meer voor het beeld. Maar soms komt de bekoring om te doen alsof zijn verkommerd vermogen om het heilige te vertegenwoordigen nog kan worden aangeropen, zij het tegendraads of *in abstracto*. Maar dat kan eigenlijk alleen nog maar gebeuren om het beeld zelf te ontheiligen, om het terug te brengen tot naakte, onzekere aanwezigheid, stomme verschijning, tot een 'soort-van-ding' onder de dingen.





Z.T. - 1996-01, 200 x 140 x 80 cm; acryl op alu, plastic en spiegel



MQ 74





MQ 89



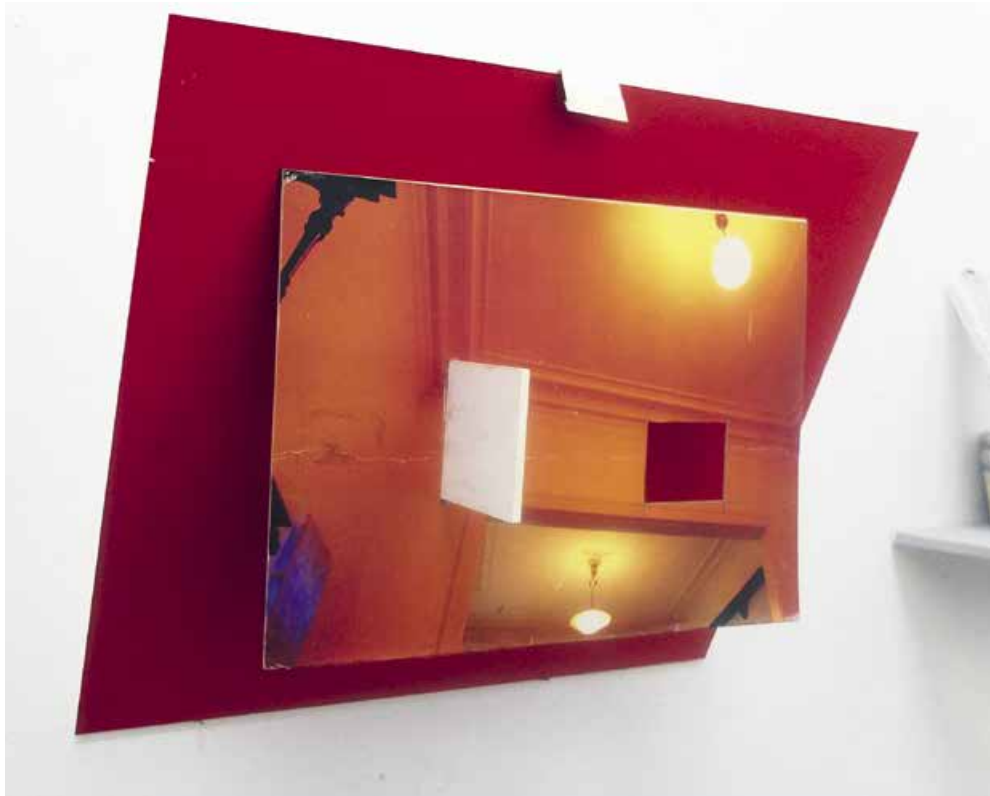
MQ 90



MQ 53



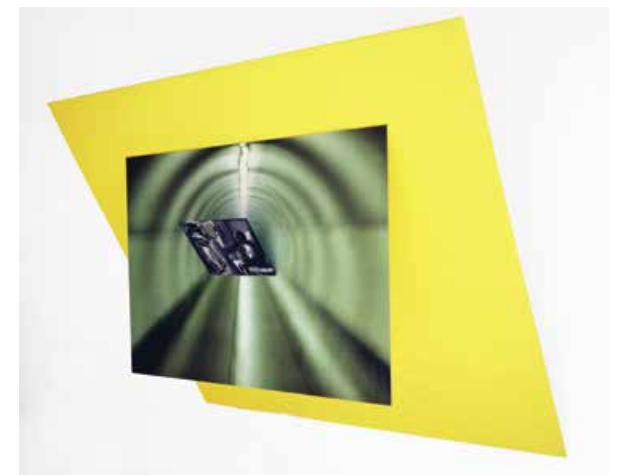
MQ 54



MQ 36



MQ 33



Z.T. - 1996-02, 180 x 220 x 120 cm; acryl en foto op alu, acryl op glas



MQ 106



MQ 98

VEELLUIK

Het samengestelde beeld wordt gebouwd uit delen en onderdelen, in lagen en geledingen. Het veelluik betreft het beeld effectief op ruimte en tijd, dat is op het fundament van onze *esthetische* verbondenheid met de wereld. Het legt een verband aan met zijn omgeving, beheerst de ruimte van zijn expositie. Het verdeelt het kijken over de delen en de onderdelen, in de opeenvolgende lagen en onder de geledingen. Het veelluik vouwt het kijken uit over de ruimte, en in de tijd.





MQ 95



MQ 96



MQ 42



MQ 66



MQ 46



MQ 75



MQ 103



MQ 103

VERZELFSTANDIGING

In het volgehouden werk voltrekt zich een verzelfstandiging. Op het einde van een periode van intens picturaal-plastisch onderzoek heeft zich dat vertaald in een opmerkelijke schaalvergroting van de werkstukken. In de maquettebouw die uit noodzaak ontstond, is het werk zelf, door en voor zichzelf, kostbaar geworden. Met die specifieke werkstukken vervaalt het onderscheid tussen de vingeroefening en het kunstwerk. De laatste producten van deze experimentele praktijk luiden het vervolg in: de openstelling van het oeuvre voor een vrije, door de handeling gedreven constructie van compositieve beelden, 'gebouwde beelden.'





MQ 114



MQ 70

MQ 118





GEBOUWDE BEELDEN

Stefaan Vervoort

Ik heb geen duidelijk omschreven wereldbeeld want
dit is gelijk aan een ideologie = god = onbeweeglijk en onveranderlijk.
Narcisse Tordoïr, 1981

Centraal in de Westerse kunst van de late jaren zestig en de jaren zeventig was de kritiek van het beeld als een sacrale entiteit, als een element uitgesneden uit de werkelijkheid dat zich onderscheidt van de wereld.¹ Kunstenaars en kunstbewegingen van zeer diverse aard – van ZERO en de *Supports/Surfaces* groep tot de Minimal Art, conceptuele kunst en arte povera – wilden geen beelden meer maken, maar reflecteren op de drager en de structuur van het beeld, op echte ruimte en werkelijke voorwerpen, op het creatieproces, en op de materialiteit van de dingen. Deze ‘uitstap uit het beeld’ resulteerde in een veelheid aan soorten werk en uitdrukkingsvormen, en bracht ook nieuwe vormen van kunstkritiek en geschiedschrijving met zich mee.² De verschuiving in het kunstbegrip, de kunstpraktijk en -kritiek was van een dusdanige aard dat historici en curatoren gewag maken van een definitieve, historische breuk tussen de moderne en de hedendaagse kunst.³

De zogeheten terugkeer van de schilderkunst en de appropriatie van mediabeelden in de jaren tachtig kunnen als reacties op deze verbanning van het beeld en dit kunstbegrip gezien worden. Hoewel jonge kunstenaars de strategieën en verworvenheden van een eerdere generatie niet geheel overboord gooiden, groeide er onbegrip voor de dogma's en de limieten die aan de kunstpraktijk werden opgelegd. Vooral de bij voorbaat vastgelegde, theoretisch verankerde

1 Over dit sacrale of utopische statuut van het beeld, zie Jean-Luc Nancy, *The Ground of the Image* (New York: Fordham University Press, 2005) en Louis Marin, *On Representation* (Stanford: Stanford University Press, 2001). Specifiek is de analogie tussen beeld en geweld bij Nancy interessant met betrekking tot Tordoïrs vroege werk.

2 De uitdrukking “Ausstieg aus dem Bild” werd gemunt door curator Kasper König en criticus Laszlo Glozer in de catalogus van *Westkunst – Zeitgenössische Kunst seit 1939* (Keulen: DuMont, 1981). Zie ook *Exit. Ausstieg aus dem Bild* (ZKM, Karlsruhe, 2005).

3 Het debat over de hedendaagsheid van de hedendaagse kunst, dat een oorsprong vond in *Westkunst*, en de recente literatuur over de conceptkunst behandelt deze vermeende breuk – zie het werk van Juliane Rebentisch, Peter Osborne en Camiel van Winkel.

positie werd problematisch bevonden: zulke positie was te star en te statisch om adequaat uitdrukking te geven aan de contingentie tussen werk, kunstenaar en historische context – een contingentie die paradoxaal genoeg een motivatie voor de verbanning van het beeld had gevormd. Bovendien groeide er onvrede met het concept en de autoriteit van de avant-garde, meer specifiek met haar vermeende breuk met de traditie en haar reductie van de kunstuiting tot een stijl op maat van de kunstindustrie. In de ogen van een jonge generatie kunstenaars was de avant-garde voorspelbaar en, letterlijk, academisch geworden; avant-gardistische kunst, als norm in tentoonstellingen, musea en academies, diende tot een diffuse en dispersieve kracht herschape te worden.⁴ Zulke *querelle des anciens et des modernes* speelde zich af tegen de achtergrond van bredere culturele ontwikkelingen, waarbij jongeren zich tegen het systeem keerden en elke vorm van autoriteit gingen bevragen.⁵

Het werk van Narcisse Tordoir ontwikkelde zich in die context. In 1978 staaakte de kunstenaar zijn studies aan het Hoger Instituut voor Schone Kunsten in Antwerpen. Hij bezocht tentoonstellingen in het Internationaal Cultureel Centrum (ICC), waar werken van de Supports/Surfaces groep getoond werden. Hoewel de analytische benadering tot de schilderkunst van deze Franse kunstenaars indruk maakte, vond Tordoir het werk “toch heel formeel, te veel als een illustratie bij een theorie.”⁶ Van belang was het thematiseren van de drager, van het oppervlak van het schilderij en het proces van het schilderen, als basis voor een kunstpraktijk die het beeld deconstrueert en zichzelf in de werkelijkheid en het heden plaatst [Fig. 11]. Maar tegelijk miste Tordoir “de kunstenaar, het toeval, het irrationele,” en zag hij (zoals bovenstaande quote en het openingscitaat aangeven) een contradictie in werk dat anti-mimetisch lijkt of claimt te zijn, maar niettemin een theorie ‘illustreert’.⁷ De punkscène, de performance, en het ‘wilde schilderen’ vormden een alternatief. Tordoors werk uit de jaren 1980-1982 is zowel beeld als ruimtelijke constructie (assemblage of installatie), en zijn schilderijen tonen vaak scènes van explosies, erupties en geweld. Deze werken evoceren een destructie van het beeld. Ze zijn als mimetische



Fig. 11 NT – inkt op papier – 1977

- 4 Zie Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974). Minder bekend is het debat dat zich in de populaire media en de academies in West-Duitsland afspeelde: zie bijvoorbeeld Eduard Beaucamp, ‘Ende der Avantgarde – Was nun?’ in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5 januari 1977, p. 17, en Klaus Gallwitz, ‘Allen Malern herzlichen Dank: Ist die Avantgarde am Ende?’ in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20 april 1977, p. 25.
- 5 Voor de verzetcultuur en punk in de jaren tachtig, zie *Geniale Dilletanten: Subkultur der 1980er-Jahre in Deutschland*, red. Leonhard Emmerling and Mathilde Weh (Hatje Catnz & Goethe Institut, 2015), en Sven Lütticken, ‘De lange jaren tachtig: tussen “no future” en het einde van de geschiedenis’ in *Metropolis M*, no. 3 (2016) pp. 81-87.
- 6 Narcisse Tordoir, ‘Archiefboek 1973-1980’ op website Narcisse Tordoir, p. 116.
- 7 Tordoir, loc. cit.

spiegels voor de centrifugale en diabolische kracht die, volgens de kunstenaar toen, de punk en avant-garde kunst moesten ontwikkelen [Fig. 12].

Deze tekst wil Tordoors praktijk en specifiek twee elementen in zijn werk van de jaren tachtig – het *patroonschilderij* en de *maquette* – in verband brengen met het werk van kunstenaars uit Düsseldorf. Ik wil daarbij de geografische en historische specificiteit van Tordoors werk niet veronachtzamen, noch gaat het om de prioriteit van artistieke ideeën of om schatplichtigheid. Eerder wil ik het hebben over artistieke fascinaties binnen een Europees netwerk van kunstenaars waartoe Tordoir behoort, om zo analoge posities en gedeelde strategieën bloot te leggen. De monografische receptie bevat bovendien weinig zulke ‘comparatieve’ analyses, dit ondanks het feit dat Tordoors werk internationaal is tentoongesteld en ook aan andere (weliswaar vaak Belgische) kunstenaars refereert.⁸

Patroonschilderijen

Medio de jaren zeventig zat Thomas Schütte, net zoals Tordoir, nog op de schoolbanken. Schütte studeerde aan de befaamde kunstacademie in Düsseldorf waar hij les kreeg van Fritz Schwegler en Gerhard Richter, en van de jonge criticus Benjamin H.D. Buchloh. Het was in die jaren dat Schütte zich ontplooipte tot een scherpe, zij het satirische criticus van de abstracte schilderkunst en de site-specifieke kunstpraktijk zoals ontwikkeld en beoefend door een oudere generatie. Eén van zijn belangrijkste doelwitten was Daniel Buren. Burens repetitieve streepatroon – een uiting van kritiek op de subjectieve kunst en een thematisering van de institutionele ruimte waarin het werk publiek verschijnt – was voor Schütte exemplarisch voor een starre, saaie, conceptuele positie. Als antwoord maakte de jonge kunstenaar repetitieve tekeningen en decoratieve patronen die naar behangpapier verwezen en waarvan de seriële productie als publiek ‘spektakel’ in de academie werd opgevoerd [Fig. 13]. De kritiek op de normativiteit en de voorspelbaarheid van de conceptuele kunst was zowel performatief als provocatief: kunst van de negatie en de voorgeschreven regel, ernstige en kritische kunst, werden als een soort *variété* neergezet, iets wat door overijverige, gedisciplineerde studenten wordt beoefend. Maar tegelijk werd Schütte beïnvloed door Buren en Sol LeWitt: het waren immers deze kunstenaars die het medium van de schilderkunst op de ruimte, de architectuur en het design hadden betrokken.

Rond 1980 probeerde Schütte het traditionele medium van de schilderkunst en het anti-mimetische ideaal van de oudere generatie

- 8 Bart Cassiman vergelijkt Tordoors werk met dat van Gerwald Rockenschau en Matt Mullican maar stelt dat het gaat om zuiver “formele parallellen.” Cf. Cassiman, ‘De verrukkelijke verrassing,’ in *Narcisse Tordoir* (Brussel: Paleis voor Schone Kunst, 1987) p. 28.



Fig. 12 NT – Z.T. – 1981, 250 x 200 en 11 x 16 x 1 cm; acryl op doek, darwinklei



Fig. 13 Thomas Schütte, *Tapetenmuster* – 1975, waterverf op traceerpapier, elk blad 45 x 45 cm



Fig. 14 Thomas Schütte, *Skizzen zum Projekt Großes Theater* – 1980, 14 foto's 40 × 50 cm. Foto Thomas Ruff



Fig. 15 Thomas Schütte, uit reeks *Glaube, Liebe, Hoffnung, frei nach Horváths "Kleiner Totentanz"*, 1e versie – 1981, lakverf op papier, elk blad 60 × 60 cm



Fig. 16 Thomas Schütte, brief aan Kasper König – 1981

open te breken. *Skizzen zum Projekt Großes Theater* (1980) is een set van 14 foto's die elk een scène of fragment van een theaterstuk weergeven. Op een geïmproviseerde *Bühne* staan miniatuurfiguurtjes tegen verschillende, handgeschilderde achtergronden opgesteld. De *Bühnebilder* tonen ruw en bewust schematisch geschilderde composities en motieven, met woorden die ze lijken op te laden met betekenis – zoals een brug met het woord 'Harmonie', een ijschots met daarop de term 'Hoffnung', of een sportvliegtuig die een banner trekt met de leuze 'Alles in Ordnung' [Fig. 14]. De reeks leest als een verhaal dat begint bij 'Achtung' en eindigt bij 'Ende', een lezing die door de presentatie van het werk als een dubbele, horizontale rij op de wand, wordt versterkt. Maar het uniforme, gesloten karakter van dit verhaal en de saamhorigheid van de scènes worden tegengewerkt door de enigmatische of ongerijmde verbinding tussen woord en beeld in de verschillende *Bühnebilder*, en door de discrepantie tussen de scènes. Net als Tordoir was Schütte in die tijd beïnvloed door René Magritte en Marcel Broodthaers, kunstenaars die de premoderne aard van het beeld onderschrijven en wijzen op de limieten van de taal als een instrument om beelden te duiden.

Naast dergelijke sequenties was een andere manier om ondanks of tegen de *Ausstieg aus dem Bild*, het beeld terug te winnen, het maken van patroonschilderijen. Wanneer Schütte de opdracht kreeg om een wand- en plafondschildering te maken voor de kunstpostkaartenwinkel van Walther König (de broer van *Westkunst*-curator Kasper König), ontwikkelde hij een groep beelden getiteld *Glaube, Liebe, Hoffnung* (1981). Zoals het gelijknamige hoorspel van Odön von Horváth dat handelt over de fatale lotgevallen van een vrouw die haar lichaam moet verkopen om te overleven in de Weimarrepubliek, zo verbeeldt Schütte een "kleine dodendans": duidelijk leesbare motieven, emblemen en slogans alluderen op het geloof (een kruis, altaar of ufo), de verbinding (een handdruk, de brug, een strikfiguur, de tafel) en de hoop (een landschap, 'Für', 'Hope') als positieve, maar vaak futiele krachten binnen een maatschappij gericht op geld, goederen en wapens (munten, het Volkswagenlogo, een kanon) [Fig. 15 & 16]. Deze beelden tonen geen stabiele, harmonieuze wereld. Eerder gaat het om een evocatie van de West-Duitse maatschappij als een som van tegenstrijdige vectoren, een bont allegaartje van evenementen en verhalen dat rijmt met Schütte's eigen 'perspectivisme'.⁹ In een brief aan Kasper König refereerde hij aan plafondschilderingen in Duitse kerken uit de twaalfde en dertiende eeuw, werken die de strijd tussen goed en kwaad, en

9 Als student was Schütte een fervent lezer van Nietzsche, en reeds in zijn vroege werk *Amerika* (1975) refereerde hij aan diens *Die fröhliche Wissenschaft*. Later gaf hij aan "geen idealist" te zijn, omdat het, na Nietzsche, "onmogelijk was om grote theoretische constructies of alomvattende ideologische visies op de wereld na te volgen." Thomas Schütte, geciteerd in James Lingwood, 'Conversation with Thomas Schütte' in *Thomas Schütte* (London: Phaidon, 1998) p. 15, mijn vertaling.

daarbij de gespletenheid van de werkelijkheid, in schematische tafereel verbeelden [Fig. 17].¹⁰

De artistieke praktijk van Tordoir vertoont opmerkelijke parallellen met die van Schütte. Ook Tordoir ontwikkelde patroonschilderijen, enerzijds als reactie op de uniformiteit van de conceptuele kunst en de afwezigheid van *Geschichte* (Duitse term die zowel verhaal als geschiedenis betekent), en anderzijds als een manier om visueel uitdrukking te geven aan de tegenstrijdigheid en de complexiteit van de hedendaagse maatschappij. Het combineren en gelijkschakelen van verschillende types van beelden en beeldstructuren (diagram, symbool, teken, detail, figuur, patroon, abstracte kleurvlakken, etc.), het gebruik van simpele, onmiddellijk 'leesbare' motieven en vormen, en de organisatie van deze beelden in een horizontale sequentie of een grid – al deze aspecten dragen bij tot de gelijkschakeling en de meervoudigheid die spreekt uit Tordoirs werk. De kunstenaar thematiseerde zulke ontwrichting voor het eerst in het drieliuk van een Afrikaans krijgersbeeld (*Zonder titel*, 1982), die uitvergroet tot monumentale proporties, tegen een gele achtergrond en schematisch in drie posities wordt weergegeven: frontaal met de ene arm opgeheven, gespiegeld of met de andere arm geheven, en een kwart gedraaid [Fig. 18]. Het drieliuk, als metafoor voor de blikwissel en de ontwrichting die volgens Nancy resulteert uit het beeld én het geweld, kan willekeurig geschakeld en gepresenteerd worden. Dit werk ligt aan de basis van de samengestelde werken die Tordoir sinds circa 1983 heeft ontwikkeld. Het gesloten, uniforme beeld en het harmonieuze, eenduidige wereldbeeld, die elkaar raken en versterken in het centraal perspectief zoals ontwikkeld in het tijdperk van het humanisme, zijn opgebroken en vervangen door de schakeling, het patroon en het grid [Fig. 19].

Interessant is ook hoe, analoog aan Schüttes vroege werken, Tordoirs patroonschilderijen resoneren met de premoderne kunst. De beeldelementen van laatmiddeleeuwse fresco's en plafondschilderijen zijn vlak en decoratief: er is weinig tot geen diepte of perspectief aanwezig. De figuren en vormen worden vrij in de compositie geplaatst, en het gebruik van inscripties dient ter identificatie van de afgebeelde personages en maakt de beelden 'leesbaar' (ondanks het mysterie dat erin vervat is). Kleur is op een onnatuurlijke, vaak arbitraire manier toegepast – goud, fel blauw, vuurrood of diepgroen worden vrij door de kunstenaar gekozen of vallen onder een conventionele code. Het grid fungeert als narratieve structuur, maar in de eerste plaats schakelt het de beelden gelijk, en lost het elke vorm van hiërarchie op (ten minste wijst het raster de tafereeltjes een zelfstandige status toe). Ook bij Tordoir zien we rasters met vlakke, schematische maar herkenbare figuren, op achtergronden in arbi-

10 Thomas Schütte, 'Brief aan Kasper König, 1981' in Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunsthandel (ZADIK), Keulen.



Fig. 17 Hildesheim, St. Michael, beschilderd houten plafond, 13de eeuw



Fig. 18 NT - Z.T. - 1982, 240 x 360 cm, acryl op linnen

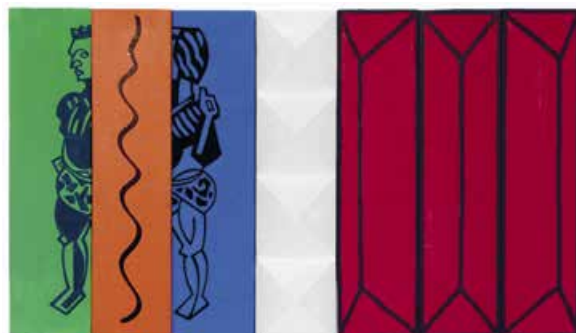


Fig. 19 NT - Z.T. - 1983, 40 x 70 x 7 cm; acryl op hout, plaaster



Fig. 20 NT - Z.T. - 1990, 62.5 x 62.5 cm; acryl op hout

traire kleuren, die door het grid in een egalitaire en incidentele verhouding worden geplaatst [Fig. 20]. Zulke patroonschilderijen, waarbij elementen vrij geschakeld en georganiseerd kunnen worden, geven uitdrukking aan diversiteit, vrijheid en het creatief experiment. In de woorden van Ernst Gombrich die met het vroege werk van Tordoir resoneren:

Wij zijn in staat het verhaal van dit blad af te lezen, zonder te worden gedwongen ons daarbij de werkelijkheid voor ogen te halen. En daar het de kunstenaar vrij stond af te zien van iedere illusie van ruimte of dramatische handeling, kon hij zijn figuren en vormen schikken volgens zuiver ornamentale lijnen. Het schilderen was aardig op weg weer een beeldschrift te worden. Maar deze terugkeer tot eenvoudigere methoden van voorstellen, lieten aan de middeleeuwse kunstenaar een nieuwe vrijheid om te experimenteren met een ingewikkeld schema van compositie [compositie = bijeenplaatsing]. [...] Deze vrijheid van de dwang tot nabootsing van de natuurlijke wereld, was het die hen eerst in staat kon stellen ons een idee te geven van het bovennatuurlijke.¹¹

Maquette

Een tweede strategie – beter: een tweede objecttype – die door Tordoir en kunstenaars uit Düsseldorf wordt gehanteerd, is de maquette. Sinds de vijftiende eeuw hebben zowel architecten als kunstenaars de maquette gebruikt als een eerste uitwerking van het idee of *disegno*, en als voorafspiegeling van de materialiteit en de vorm van het geplande werk. Zoals de dummy van een boek of een schets voor een schilderij, is de maquette een proef of vingeroefening: de eerste sedimentatie in vorm en materie van een creatief idee, een ‘opstap’ naar de uiteindelijke realisatie. Zo gezien zijn maquettes (een term gerelateerd aan het ontwerp en de architectuurpraktijk) en *bozzetti* (kleinschalige driedimensionale schetsen in was of klei als test van een sculptuur) intieme, persoonlijke objecten die getuigen van het denken van de kunstenaar en het creatieproces. Deze link tussen object en kunstenaar wordt versterkt door de schaal en de geïmproviseerde materialiteit van maquettes, die vaak een tactiele geste en daarbij de hand van de maker verraden. Werk en pro-

¹¹ Ernst Gombrich, *Eeuwige schoonheid: Inleiding tot de kunst*, 2de druk (Utrecht: De Haan, 1956) pp. 129-130.

ductie, idee en proces: dit zijn de termen die centraal staan in het algemene, populaire discours over de maquette.¹²

Maquettes, zo stellen filosofen en cultuurtheoretici bovendien, vormen een spel met tijd en ruimte, met het tijdelijke en het onaffe.¹³ De materiële presentie en de ervaring van de maquette liggen in het hier-en-nu. Maar de maquette is tegelijk een uitsnijding uit, en een verbijzondering van de werkelijkheid, een driedimensionale beeldruimte die het momentane betreft op het verleden of de toekomst, en de levensgrote omgeving op de miniatuur. Het experiment en *non finito* karakter van de maquette staan tegenover de historiciteit en finaliteit van het kunstwerk, zoals de ontwrichting en de blikwissel tegenover het unieke, ideologische wereldbeeld staan. In die zin verbeeldt de maquette niet louter een wereld-op-afstand, waarop we onze verlangens projecteren. Ze is ook een 'operatief' object, die de structuur van tijd en ruimte ontzet, en de werkelijkheid tot kruimels en voorvallen herleidt.¹⁴

Kunstenaars in Düsseldorf begrepen de maquette als zulk een ontwrichtend object. Net als Schütte gingen Ludger Gerdes en Harald Klingelhöller (die aan dezelfde *Kunstakademie* in Düsseldorf, respectievelijk bij Richter en Klaus Rinke, studeerden) het schaalmodel zien als een object dat tegenstrijdige elementen, categorieën en ervaringen combineert. Zo maakte Gerdes foto's van symmetrische composities van alledaagse objecten (filmrolletjes, sloffen sigaretten, bussen haarlak en wasmiddel, lege flessen, boeken), die de vorm- en organisatieprincipes van klassieke gebouwen oproepen (Fig. 21). Deze *Phantasie-Architekturen* (1979-1982) zijn indicatief voor Gerdes' kunstbegrip dat, zoals dat van Tordoir, vertrekt vanuit een bewuste positionering in de traditie, of meer specifiek in de theorie en de geschiedenis van kunst en architectuur. Maar ook herschikt het schaalmodel de werkelijkheid: de functies en betekenissen van deze alledaagse voorwerpen worden opgeschort en in nieuwe of andere constellaties ondergebracht, constellaties die tegelijk voorstellingen kunnen zijn van een eerdere en toekomstige



Fig. 21 Ludger Gerdes, *Phantasie-Architekturen* – ca. 1979-82, kleurfoto ca. 24.5 × 17.5 cm

12 Zie W.J. Strachan, *Towards Sculpture: Maquettes and Sketches from Rodin to Oldenburg* (London: Thames and Hudson, 1976); *Was ist Kleinplastik: Das kleine Format in der Bildhauerkunst* (Bremen: Kunsthalle Bremen, 1981); *3e Triennale Kleinplastik Fellbach* (Fellbach: Schwabenlandhalle Fellbach, 1986); *Der Platz - Ein Thema der Kleinplastik seit Giacometti* (Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag, 1996). Interessant is bovendien *Unfinished: Thoughts Left Visible*, red. Kelly Baum, Andrea Bayer en Sheena Wagstaff (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2016).

13 De algemenere categorie van de miniatuur wordt besproken in Gaston Bachelard, 'The Miniature' in *The Poetics of Space*, transl. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1969); Steven Milhauser, 'The Fascination of the Miniature' in *Grand Street*, vol. 2, nr. 4 (zomer 1983) pp. 128-135; en Susan Sontag, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Durham & London: Duke University Press, 1993).

14 Giorgio Agamben, 'In Playland: Reflections on History and Play' in *Infancy and History*, transl. Liz Heron (London: Verso, 1993) pp. 75-96.

wereld. Dit gebruik van de maquette doet denken aan de praktijk van Claes Oldenburg, die eveneens alledaagse voorwerpen aan een verschuiving in betekenis en schaal onderwierp, en aan de maquettes van Dan Graham, die gekenmerkt worden door hun semantische en taxonomische ambiguïteit tussen de kunst en architectuur. Gerdes zou beide aspecten verkennen in zijn maquette-achtige installaties vol referenties aan de kunst- en architectuurgeschiedenis, en de filosofie, zoals *Bau-Bild Böcklin* (1983) en *Bau-Bild Krefeld, ein Gartenfragment* (1984).

Ook Harald Klingelhöller verkent het spel van schaal en de referentie aan architectuur van de maquette. *Ausschnitte aus einem Haus im Grünen* (1982) is een grote, imposante sculptuur waarvan de titel ("uitsnedes uit een huis in het groen"), de vorm (structurele ribben en een oculus verwijzen naar Le Corbusier), en het materiaal (kartonplaat) losjes refereren aan het architectuurmodel (Fig. 22). Meer nog dan Gerdes is het Klingelhöller (die beïnvloed werd door de sculpturale modellen en de praktijk van Bruce Nauman) te doen om de tegenstrijdige ervaringen en ongerijmdheid van het werk. *Ausschnitte aus einem Haus...* houdt zich op tussen een levensgroot architectuurfragment en een maquette, en zulke blikwissel wordt versterkt door het zicht op de conische binnenkant van de sculptuur die een ruimtelijke, gematerialiseerde versie van het centrale perspectief neerzet en deze tegelijk openbreekt via sculpturale elementen met een afwijkende schaal of oriëntatie. De jonge Klingelhöller wilde beelden maken – maar deze beelden zouden geen vooropgesteld veld van betekenissen of theorie uitdrukken, en ook zouden ze elke vaste verhouding tot tijd en ruimte, en elke gefixeerde relatie tot de toeschouwer vermijden. "De opbouw van de individuele elementen, hun samenhang in de sculptuur en hun verschijning als totaalvorm," zo schreef curator Julian Heynen in 1988, "zijn gekenmerkt door een sculpturale methode waarbij constructie, verschuiving en tegenspraak als elkaar voortdurend afwisselende stappen, samenwerken."¹⁵ Heynen riep enkele jaren voordien de term *gebaute Bilder* in het leven om werk te benoemen dat de wereld representeert en de verbeelding aanvuurt, maar niettemin "sterker prikkelt" en minder "gesloten" is dan het traditionele schilderij.¹⁶

De maquettes gemaakt door Tordoir tussen 1987 en 1998 zijn minder programmatisch dan de schaalmodellen, miniaturen en *Skizzen* gemaakt door deze kunstenaars uit Düsseldorf. Tordoir begon met het maken van maquettes omdat zijn praktijk in die periode ruimtelijker werd: vierkante panelen met kleurvlakken, decoratieve

15 Julian Heynen, 'Gefüge und Bewegungen' in *Harald Klingelhöller* (Krefeld/Bern: Museum Haus Esters/Kunsthalle Bern, 1988) p. 22, mijn vertaling.

16 Julian Heynen, 'Nachwort' in *Thomas Schütte* (Krefeld: Museum Haus Lange, 1986) p. 75, mijn vertaling. Marina Schneede paste de term later toe op het werk van een bredere selectie West-Duitse kunstenaars, in 'Gebaute Bilder: Zur Skulptur in den achtziger Jahren' in *Kunst und Antiquitäten*, nr. 6 (juni 1991) pp. 20-27.



Fig. 22 Harald Klingelhöller, *Ausschnitte aus einem Haus im Grünen* – 1982, kartonplaat

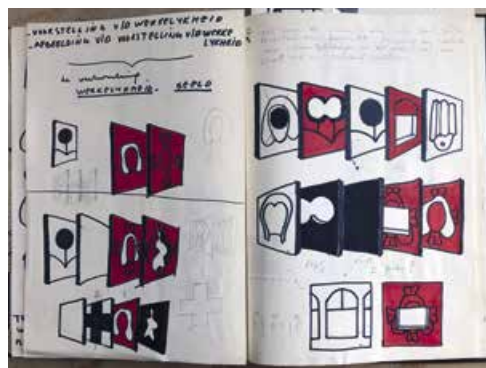


Fig. 23 NT - Schetsboek 19, 1989



Fig. 24 NT - MQ 4 - 1989



Fig 25 NT - MQ 8 - 1991

patronen, beelddetails, spiegels en abstracte of figuratieve motieven werden haaks op de wand en als horizontale sequentie getoond. De maquette liet toe om dergelijke opstellingen vooraf te ‘testen’. Een spel met herhaalde en variërende motieven (op de voor- en achterkant van de panelen), en met de blik en perspectiefwissels (ogen en portretten, conische vormen en perspectieflijnen, uitsnijdingen die als venster werken, muren of sleutelgaten, details uit Renaissance-schilderijen) ontwrichtten een uniforme, optische ervaring en trachten een esthetische of kennistheoretische ‘sedimentatie’ van het beeld te voorkomen [Fig. 23 & 24]. De maquettes tonen bovendien hoe Tordoir panelen herschikte en draaide-bewerkingen die duiden op de afwezigheid van hiërarchie en ‘grond’. In sommige maquettes (respectievelijk werken) zijn de panelen op een onderliggende fotokopie (respectievelijk zeefdruk) van een gesloten, fluwelen gordijn gemonteerd, en lijken ze deze beeldruimte open te plooiën [Fig. 25]. De schilderkunst als sluier wordt niet ontkracht, maar gecombineerd met een tegenstrijdige, ‘dwarse’ benadering ervan.

Hoewel *gebouwde beelden* een passe-partout categorie mag lijken, signaleert deze term een centrale, gedeelde fascinatie van hedendaagse kunstenaars. Wat in de kunstcritiek van de jaren tachtig simplistisch als een subjectieve “honger naar beelden” werd weggezet, kan als een terugkeer naar de representatie in haar meest complexe en ambigue zin gezien worden, zelfs als een provocatief en performatief statement “tegen de representatie.”¹⁷ Maquettes stonden aan de wieg van deze terugkeer en vertaalden die op een intuïtieve en strategische wijze. Tordoirs werk en zijn maquettes in het bijzonder zijn ‘werkstukken’ in het niet-weten en de ambivalentie: een tegendraads gebaar binnen een hedendaags kunstenveld dat op het gemotiveerde weten, het onderzoek en de kritiek lijkt gestoeld.

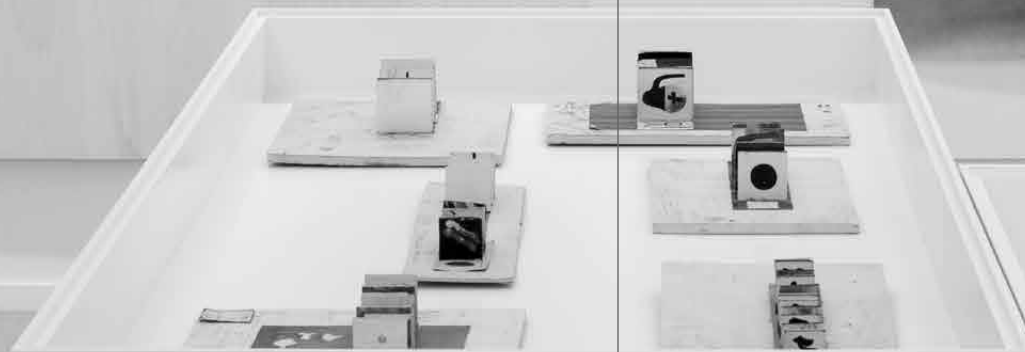
¹⁷ Vergelijk David Joselits recensie van Pierre Huyghe’s *Untitled* (2013) installatie, ‘Against Representation’ in *Texte zur Kunst*, nr. 95 (september 2014) pp. 92-103.

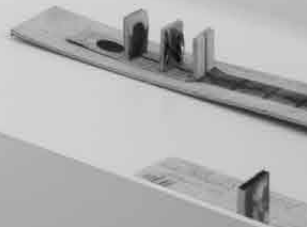
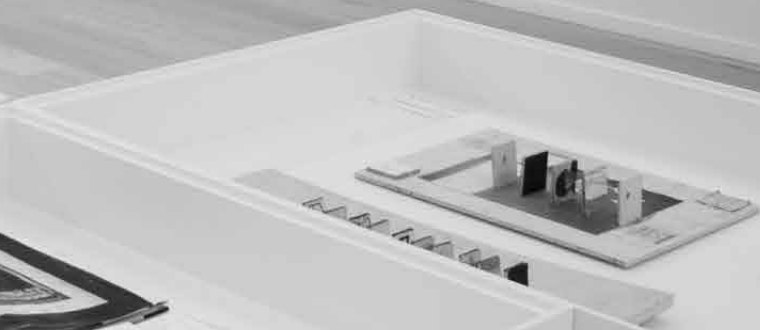
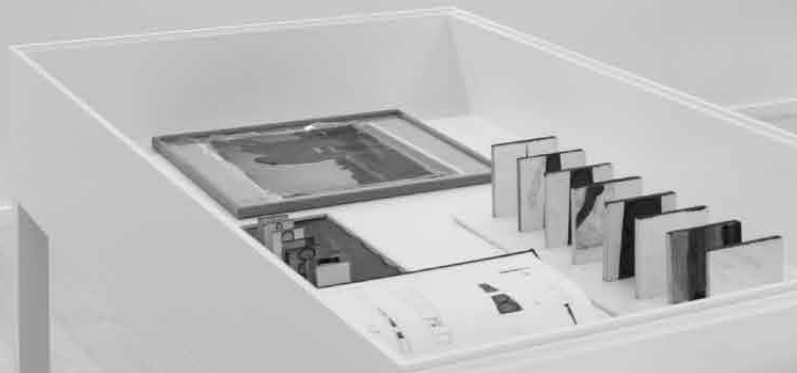


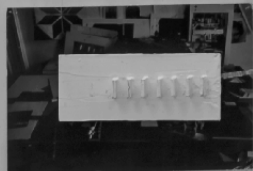
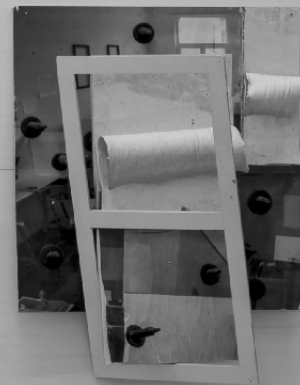
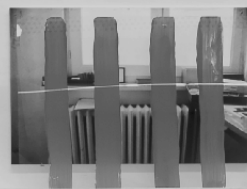
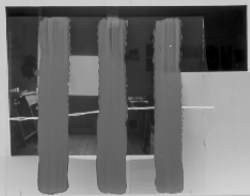












INDEX VAN DE TENTOONGESTELDE WERKEN

MQ 5, 1989	MQ 42, 1995	MQ 82, 1996	MQ 10, 1991	MQ 47, 1994	MQ 84, 1996
58 x 22 x 8, tafel 3	30 x 40 x 7, veelluik	60 x 44 x 3, scherven	34 x 21 x 6, tafel 1	45 x 40 x 5, studio	132 x 124, scherven
MQ 6, 1991	MQ 46, 1995	MQ 83, 1996	MQ 10, 1991	40 x 30 x 15, veelluik	18 x 22.5, scherven
23 x 33 x 6, tafel 1	40 x 30 x 15, veelluik	18 x 22.5, scherven	MQ 12, 1991	MQ 48, 1994	MQ 85, 1996
MQ 9, 1991	MQ 47, 1994	MQ 84, 1996	47.5 x 10 x 4, tafel 1	MQ 49, 1994	54 x 48 x 22.5, scherven
34 x 21 x 6, tafel 1	45 x 40 x 5, studio	MQ 85, 1996	MQ 14, 1991	MQ 50, 1994	MQ 87, 1998
MQ 10, 1991	MQ 48, 1994	MQ 85, 1996	53 x 20 x 4, tafel 1	MQ 51, 1997	45 x 60, studio
35 x 25 x 6, tafel 1	MQ 49, 1994	54 x 48 x 22.5, scherven	MQ 15, 1991	34 x 31, studio	MQ 89, 1996
MQ 12, 1991	MQ 50, 1994	MQ 87, 1998	53 x 20 x 4, tafel 1	MQ 52, 1997	37 x 25 x 13, icoon
47.5 x 10 x 4, tafel 1	MQ 51, 1997	45 x 60, studio	MQ 16, 1991	MQ 53, 1994	MQ 90, 1996
MQ 14, 1991	MQ 52, 1997	MQ 89, 1996	55 x 15 x 4, tafel 3	MQ 53, 1994	42 x 33 x 3, icoon
53 x 20 x 4, tafel 1	MQ 53, 1994	37 x 25 x 13, icoon	MQ 17, 1991	41 x 27.5, icoon	MQ 91, 1996
MQ 15, 1991	MQ 54, 1994	MQ 90, 1996	43.5 x 22 x 6, tafel 2	MQ 54, 1994	MQ 95, 1993
MQ 16, 1991	MQ 55, 1998	MQ 95, 1993	MQ 18, 1991	34 x 23 x 3.5, icoon	36.5 x 27.5, spiegel
55 x 15 x 4, tafel 3	29 x 40.5 x 10, spiegel	70 x 60 x 10, veelluik	68 x 21 x 8, tafel 3	MQ 55, 1998	MQ 95, 1993
MQ 17, 1991	MQ 56, 1994	MQ 96, 1993	MQ 21, 1993	MQ 56, 1994	MQ 96, 1993
51 x 41, tafel 2	59 x 42, dodendans	70 x 60 x 10, veelluik	43 x 27, tafel 4	MQ 57, 1994	70 x 50, veelluik
MQ 18, 1991	MQ 57, 1994	MQ 98, 1994	MQ 22, 1993	MQ 58, 1994	MQ 98, 1994
68 x 21 x 8, tafel 3	MQ 58, 1994	40 x 40 x 10, icoon	43 x 27, tafel 4	59 x 42, dodendans	40 x 40 x 10, icoon
MQ 21, 1993	MQ 59, 1994	MQ 103, 1994	MQ 24, 1993	MQ 61, 1997	MQ 103, 1994
44 x 40, dodendans	MQ 60, 1994	40 x 40 x 10, icoon	38 x 29 x 5, tafel 1	45 x 51.5, spiegel	MQ 104, 1998
MQ 25, 1993	MQ 61, 1997	40 x 40 x 10, icoon	MQ 26, 1993	MQ 62, 1997	150 x 200 x 120, zaal
44 x 29 x 4, dodendans	MQ 62, 1997	40 x 40 x 10, veelluik	MQ 27, 1993	39 x 39, spiegel	MQ 106, 1993
41 x 27 x 4, dodendans	MQ 63, 1997	MQ 104, 1998	MQ 28, 1995	MQ 64, 1997	48 x 32 x 10, icoon
MQ 27, 1993	MQ 64, 1997	MQ 106, 1993	MQ 29, 1993	30.5 x 37, spiegel	MQ 107, 1993
42.5 x 30 x 7, dodendans	MQ 65, 1997	48 x 32 x 10, icoon	24.5 x 18, dodendans	MQ 65, 1997	82 x 53 x 10, studio
MQ 28, 1995	MQ 66, 1997	MQ 107, 1993	MQ 30, 1993	MQ 66, 1997	MQ 110, 1994
44 x 40, dodendans	MQ 67, 1997	82 x 53 x 10, studio	MQ 31, 1994	55 x 40 x 10, veelluik	28.5 x 40, dodendans
MQ 29, 1993	MQ 68, 1994	MQ 110, 1994	40 x 27, dodendans	MQ 68, 1994	MQ 112, 1996
24.5 x 18, dodendans	MQ 69, 1994	28.5 x 40, dodendans	40 x 27, studio	MQ 69, 1994	24 x 30 x 3/4, icoon
MQ 30, 1993	MQ 70, 1996	MQ 112, 1996	40 x 27, studio	MQ 70, 1996	MQ 113, 1997
40 x 27, dodendans	MQ 71, 1996	40 x 33 x 15, studio	40 x 27, studio	MQ 71, 1996	40 x 33 x 15, studio
MQ 31, 1994	MQ 72, 1996	MQ 114, 1998	40 x 27, dodendans	MQ 72, 1996	MQ 114, 1998
70 x 51 x 10, dodendans	MQ 73, 1996	160 x 127 x 10.5, antichambre	40 x 27, dodendans	MQ 73, 1996	160 x 127 x 10.5, antichambre
MQ 32, 1994	MQ 74, 1996	MQ 115, 1998	58 x 35 x 15, dodendans	MQ 74, 1996	MQ 115, 1998
58 x 35 x 15, dodendans	MQ 75, 1994	139 x 194 x 11.5, antichambre	MQ 33, 1995	MQ 75, 1994	139 x 194 x 11.5, antichambre
MQ 33, 1995	MQ 76, 1994	MQ 116, 1998	40 x 32 x 20, icoon	MQ 76, 1994	MQ 116, 1998
40 x 32 x 20, icoon	MQ 77, 1994	130 x 200 x 113, antichambre	56 x 49 x 25, icoon	MQ 77, 1994	130 x 200 x 113, antichambre
MQ 36, 1996	MQ 78, 1996	MQ 117, 1998	MQ 34, 1997	MQ 78, 1996	MQ 117, 1998
56 x 49 x 25, icoon	MQ 79, 1996	76 x 36 x 7, veelluik	27 x 27 x 8, scherven	MQ 79, 1996	76 x 36 x 7, veelluik
MQ 37, 1997	MQ 80, 1996	MQ 118, 1998	24 x 22 x 8, scherven	MQ 80, 1996	MQ 118, 1998
MQ 38, 1997	MQ 81, 1996	140 x 125 x 10.5, antichambre	25 x 32 x 3, spiegel	MQ 81, 1996	140 x 125 x 10.5, antichambre
25 x 32 x 3, spiegel	MQ 82, 1996	MQ 119, 1998		MQ 82, 1996	MQ 119, 1998

Narcisse Tordoïr (°Mechelen, 1954) is beeldend kunstenaar. Hij leeft en werkt in Antwerpen www.narcissetordoir.be	2017	- <i>Written in the sky</i> , Honold Fine Art, Ubud, Bali	2018	- <i>Weghe, Antwerpen</i> (solo)
		- <i>Tiepolo's Silence</i> , Wilfried Lentz, Rotterdam (solo)		- <i>The Pink Spy</i> , Galerie Van De Weghe, Antwerpen (solo)
TENTOONSTELLINGEN:		- <i>James Beckett and Narcisse Tordoïr</i> , Wilfried Lentz, Rotterdam		- <i>Switch</i> , Galerie Dukan Hourdequin, Paris
- <i>Labor and Production</i>		- <i>Superdemocratie</i> , Belgische Senaat, Brussels, group exhibition curated by Bart De Baere and Pierre-Olivier Rollin		- <i>Collectie XXI/ M HKA</i> , Antwerpen
- <i>1987/1998, VANDENHOVE</i> centrum voor Architectuur en Kunst, Gent		- <i>Still Light</i> , (re)D. Gallery, Antwerpen (with Sam Samiee and Image Freaks)		- <i>About Waves - Refiguratie</i> CC Strombeek, Strombeek-Bever
- <i>People</i> , Tick Tack, Antwerpen		- <i>Biennale van de Schilderkunst</i> , Roger Raveel Museum, Machelen-Zulte		2011
- <i>Here Comes Everybody</i> , Emergent, Veurne		- <i>Niet met zoveel woorden</i> , Kröller Müller Museum, Otterlo		- <i>Meesterwerken in het MAS</i> , Vijf eeuwen beeld in Antwerpen, Antwerpen
2020		- <i>K/P</i> , Kunst in Puurs		- <i>Colorless green ideas sleep furiously</i> , Galerie Dukan Hourdequin, Paris
- <i>Connected</i> , Honold Fine Art, Bali		- <i>Ciasa Cube</i> , Kerobokan, Kuta, Bali		- <i>Untitled</i> , Galerie Van de Weghe, Antwerpen (solo)
- <i>The House of Art and Beauty</i> , by Marc Vanrunxt and Kathleen Vinck, group exhibition		- <i>Put Your Hand in Mine (and don't look back)</i> , (re)D. Gallery, Antwerpen		2010
- <i>Narcisse Tordoïr 'MQ' M HKA</i> , Antwerpen		- <i>N.T.</i> , (re)D. Gallery, Antwerpen		- <i>Square 1</i> , Galerie Van De Weghe, Antwerpen (solo)
- <i>Put Your Hand in Mine (and don't look back)</i> , (re)D. Gallery, Antwerpen		- <i>De Collectie (1)</i> , <i>Highlights for a Future</i> , S.M.A.K., Gent		- <i>Tegenlicht</i> , S.M.A.K., Gent
- <i>Fake Barok</i> , Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel (solo)		- <i>Fake Barok</i> , Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel (solo)		- <i>Ecce Homo Ludens</i> , Musée Régional d'Art Contemporain Langue doc-Rousillon, Sérignan
- <i>Narcisse Tordoïr & Fendry Ekel</i> , CC Strombeek, Strombeek-Bever		- <i>Club Solo</i> ism M HKA, George Korsmit, installatie <i>L'Africeur de Bogolan</i>		- <i>An unpardonable sin</i> , Castillo/Corrales, Paris
- <i>Club Solo</i> ism M HKA, George Korsmit, installatie <i>L'Africeur de Bogolan</i>		- <i>Kunstvestdagen</i> , group show, Mechelen		2009
- <i>Kunstvestdagen</i> , group show, Mechelen		- <i>Naughty Kids</i> , <i>Punk in Antwerpen, 1978-2018</i> , Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen		- <i>The Way of the World</i> , Cultuurcentrum Mechelen (solo)
- <i>Naughty Kids</i> , <i>Punk in Antwerpen, 1978-2018</i> , Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen				- <i>Picture this!</i> , Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle
				- <i>Textiles</i> , M HKA, Antwerpen
				- <i>A Story of the Image: Old & New</i> , <i>Masters from Antwerpen</i> , National Museum of Singapore
				- <i>A Story of the Image: Old & New</i> , <i>Masters from Antwerpen</i> , Shanghai Art Museum, Shanghai
				2008
				- <i>Confronting the Image</i> , Elements MoCA, Beijing
				- <i>Honorons Honoré</i> , De Garage, Mechelen
				- <i>Dry and wet paintings</i> , Crown Gallery, Brussel

- *The ARC Collection*, Office for Contemporary Art, Amsterdam
- 2007
 - *Kunst als Leben*, Kunsthaus Bern, Bern
 - *Bad Dad*, Objectif (retribution), Objectif Exhibitions, Antwerpen
 - *Strike a pose*, Circuit, Lausanne
 - *Dry and wet paintings*, Crown Gallery, Brussel
 - *Jubilee*, M KHA, Antwerpen
- 2006
 - *Shakalaboum*, Lamot, Mechelen
 - *Modern People*, Crown Gallery, Brussel (solo)
- 2005
 - *Collaborate works*, Extra City, Antwerpen
 - *Dear ICC*, MuKHA, Antwerpen
 - *De wereld deugt, wij een beetje minder*, De Appel, Amsterdam
- 2004
 - *Working Ethics*, Krinzinger Projecte, Wien
 - *Artists Favourites*, ICA, London
- 2003
 - *Kunstenaars in beweging*, De Markten, Brussel
 - *De Collectie*, MuKHA, Antwerpen
 - *Bogodia*, Centre Soleil d'Afrique, 5ième Rencontres de Bamako Biennale
 - *Tears of the skull*, De Watertoren, Vlissingen
- 2002
 - *9 Points of view*, Ronse
 - *Legaat R. De ROECK-Vos*, Factor 44, Antwerpen
- 2001
 - *Editions*, Stella Lohaus Gallery, Antwerpen
 - *CLICK*, Centre Soleil d'Afrique, 4ième Rencontres de Bamako Biennale
- 2000
 - *The Dancant*, Galerie Nadia Vilenne, Luik
- Galerie Milco Onrust, Amsterdam
- *Echap*, Centre Soleil d'Afrique, Bamako
- 1999
 - *Trouble spot: Painting* MUKHA, Antwerpen
- 1997
 - *N.T.Z.T.*, Centraal Museum, Utrecht (solo)
- 1998
 - *Vive la Peinture*, l'Aquarium, Galerie d'Ecole, Valenciennes
 - *Narcisse Tordoir*, Galerie Onrust, Amsterdam
 - *François Curlet, Michel François, Han Schuil, Narcisse Tordoir*, Galerie Fortlaan 17, Gent
- 1995
 - *Tim Ayers, Narcisse Tordoir, Alan Uglow*, Galerie Onrust, Amsterdam
- 1994
 - *Link*, The Contemporary Art Company, Den Haag
 - (group) Galerie Onrust, Amsterdam
- 1993
 - *Narcisse Tordoir*, Galerie Annette De Keyser, Antwerpen
 - *Narcisse Tordoir*, Galerie Onrust, Amsterdam
 - *Kunst in België na 1980*, Museum voor Moderne Kunst, Brussels
- 1992
 - *Woord en Beeld in de Belgische Kunst*, Museum voor Moderne Kunst, Brussels
- 1991
 - *Narcisse Tordoir*, Galerie Joost Declerq, Gent
 - *Narcisse Tordoir*, Galerie Onrust, Amsterdam
 - *Luc Deleu, Guy Rombouts-Monika Droste, Narcisse Tordoir*, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

- 1990
 - *Narcisse Tordoir*, Galerie Joost Declerq, Knokke
 - (group), *Ponton*, Temse
 - (group), *Beelden Buiten*, Tielt
 - *Belgique, une nouvelle génération*, FRAC du Pays de la Loire, Clisson
 - *Beeldenstorm* 1990, M HKA, Antwerpen
- 1989
 - *Narcisse Tordoir*, Galerie Joost Declerq, Gent
 - *Narcisse Tordoir*, The Douglas Hyde Gallery, Dublin
 - (group), Jack Tilton Gallery, New York
- 1988
 - *XLIII BIENNALE-DI-VENEZIA*, Belgian Pavillion, Venice
 - *Narcisse Tordoir*, Art & Project, Amsterdam
 - *Narcisse Tordoir*, Gallery Laure Gennilard, London
 - *Gran Pavese*, The Flag Project, M HKA, Antwerpen
 - *De Verzameling/The Collection*, M HKA, Antwerpen
- 1987
 - *Narcisse Tordoir*, 121 Art Gallery, Antwerpen
 - *Narcisse Tordoir*, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel
 - (group), Studio Massimi, Roma
 - *Déconstruction*, Hallen van Schaarbeek, Brussel
- 1986
 - *Narcisse Tordoir*, Galerie De Lege Ruimte, Brugge
 - *6 Young Flemish Artists*, Art Society of the International Monetary Fund, Washington
 - *Abstraction '86'*, 121 Art Gallery, Antwerpen
 - *Een Keuze*, KunstRAI, Amsterdam
 - *Initiatief 86*, Sint-Pietersabdij, Gent
 - *Portraits de scène*, l'île de Phoques, Casa Frollo, Venezia
 - *Portraits de scène*, Musée d'Ansembourg, Liège

- 1985
 - *Narcisse Tordoir*, Galerie Plus-Kern, Brussels
 - *Narcisse Tordoir*, Galerie 't Venster, Rotterdam
 - *Beelden in de Plancius*, Art & Project, Amsterdam
- 1984
 - *Narcisse Tordoir*, Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, Gent
 - *Le Musée de Voyage*, Espace 251 Nord, Liège
- 1983
 - *Narcisse Tordoir*, Art & Project, Amsterdam
 - *Narcisse Tordoir*, 121 Art Gallery, Antwerpen
 - *Jonge Kunstenaars uit het Antwerpse*, Museum Dhont-Dhaenens, Deurle
- 1982
 - *Het picturaal verlangen/Le désir pictural*, Galerie Isy Brachot, Brussels
 - *De magie van het beeld/La magie de l'image*, Vereniging voor tentoonstellingen van het Paleis voor Schone Kunsten, Brussel
- 1981
 - *Narcisse Tordoir*, 121 Art Gallery, Antwerpen
 - *Picturaal 1, Recente schilderkunst in Vlaanderen*, ICC, Antwerpen
- 1980
 - *Narcisse Tordoir*, Associates, Enschede
 - *A week of Informations about Selforganisations*, Kleiner Ausstellungsraum, Hamburg
- 1979
 - *The Many Faces of Modern Art*, Old House, Brentwood
- 1978
 - *Today's Place*, Directe Acties, Antwerpen
 - *Today's Place*, The Registry Gallery, San Francisco

- 1977
 - *Performance Art*, Universitaire Instelling Antwerpen, Antwerpen
 - *Performance Art*, Galerie New Reform, Aalst
 - *Performance Art*, R.H.O.K., Brussels
 - *Performance Art*, Stadsarchief, Kassel
- PUBLICATIES (selectie):**
 - 2013 *The Pink Spy*, Hannibal Producties
 - 2009 *The Way of the World*, CC Mechelen
 - 2005 *Are we changing the world*, ExtraCity
 - 1999 *Trouble spot painting*, M HKA/NICC
 - 1997 *NT ZT*, Centraal Museum, Utrecht
 - 1994 *Narcisse Tordoir*, Ludion
- COLLECTIES (selectie):**
 - In België: M HKA, MUZEE, S.M.A.K.
 - In Nederland: STEDELIJK MUSEUM (Amsterdam), KRÖLLER-MÜLLER MUSEUM (Otterlo), CENTRAAL MUSEUM (Utrecht)

Guy Châtel (°Gent, 1956) is burgerlijk ingenieur architect (UGent, 1980), als em. hoofddocent verbonden aan de Vakgroep Architectuur & Stedenbouw - UGent. Hij publiceert over architectuur en kunst in boeken en tijdschriften (o.m. in A+, Janus, DW&B, AS, MDD, Architectuurboek Vlaanderen, Cahiers Thématiques AVH -F, Interstices -NZ, Oase -NL, San Rocco -IT, EspaceTemps.net -CH). Hij ontwierp verschillende tentoonstellingscenografieën o.m.: *Piranesi - De Prentencollectie van de Universiteit Gent*, MSK-Gent 2008; *Sergei Eisenstein, The Mexican Drawings*, Extra City-Antwerpen 2009; *Edmond Sacré, Portret van een stad*, STAM-Gent 2011; *Modernisme - Belgische abstracte kunst en Europa*

(1912-1930), MSK-Gent 2014. Hij legt momenteel de laatste hand aan een architectuur-theoretische dissertatie: *Architecture as Form of Reality*, (2022).

Stefaan Vervoort (°Herentals, 1986) studeerde burgerlijk ingenieur architect (UGent, 2009) en de Research MA Visual Arts, Media and Architecture aan de Vrije Universiteit Amsterdam (2011). Hij is postdoctoraal onderzoeker aan de Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen - UGent. Hij doceert aan de Vrije Universiteit Amsterdam en de Artesis Plantijn Hogeschool in Antwerpen. Zijn onderzoek handelt over de uitwisseling tussen kunst en architectuur in de naoorlogse periode, en over kunst in relatie tot de technologie (in België). Zijn teksten en artikelen zijn verschenen in diverse kunst- en architectuurmagazines, catalogi en boeken. Hij bereidt momenteel een boek voor over de *Modellbauer* en de kunstscène in Düsseldorf (1975-1985).

Adriaan Verwée (°Gent, 1975) is beeldend kunstenaar. Hij studeerde beeldhouwkunst aan KASK en is verbonden aan de Vakgroep Architectuur en Stedenbouw - UGent, waar hij Waarneming en Beeldende Media doceert. Hij nam deel aan verschillende tentoonstellingen in binnen en buitenland, o.m.: *Heterotopias*, Thessaloniki Biennale 2007; *Solo Objects*, Arco Madrid Art Fair-Madrid 2013; *Other peoples trades*, Arcade, Londen 2012; *Come se niente fosse*, Emergent, Veurne 2016. In 2014 gaf hij een overzichtstentoonstelling in Museum M, Leuven. Hij publiceerde diverse kunstenaarsboeken, edities en enkele monografieën, o.m.: *Toca Da Raposa*, Posture Editions 2012 en *Under a poor cloak you commonly find a good drinker*, MER. Paper Kunsthal 2014.

NARCISSE TORDOIR
LABOR AND PRODUCTION
1987-1998

Tentoonstelling

3 december – 23 december 2021
VANDENHOVE centrum voor Architectuur en Kunst / UGent
Rozier 1, B-9000 Gent
www.ugent.be/vandenhove/nl

directeur: Bart Verschaffel
curatoren: Guy Châtel, Adriaan Verwée
tentoonstellingsarchitectuur: Guy Châtel, Adriaan Verwée
tentoonstellingsopbouw: Bram Vandeviere, Robbe Lesaffre, Félix de Walque, Lise Quisthoudt, Maxim Dierick
vormgeving labels: Emmelien Van Rooy

Boek

A&S/books
Vakgroep Architectuur & Stedenbouw – FEA UGent
Jozef Plateaustraat 22, B-9000 Gent
www.AndSbooks.Ugent.be
redactie: Guy Châtel, Adriaan Verwée
essays: Guy Châtel, Stefaan Vervoort
beeldregie: Adriaan Verwée
vormgeving: Gestalte Grafische Vormgeving, Katrien Daemers en Jessika L'Ecluse
druk: Graphius Group Gent
copyright: A&S/books & de auteurs, 2021
herkomst van de foto's: Narcisse Tordoir en Lief Meeus: MQ's, foto's schetsboeken en atelier, tenzij anders vermeld; Christine Clinckx: foto p. 8, Fig. 2, MQ 116; Koen De Waal: Fig. 1; Niels Donckers: foto naast MQ 107, foto bij MQ 51 en 52, foto's bij MQ 38, foto MQ 84; Dirk Gysels: Fig. 6; Bruna Hautman: Fig. 8; Dirk Pauwels: Fig. 5; Ronald Stoops: foto p. 9, Fig. 3, 4, foto bij MQ 74; Adriaan Verwée: zaalzichten, omslagillustratie en details MQ 87; Piet Ysabee: Fig. 18, Fig. 19
omslagillustratie: Narcisse Tordoir, MQ 87 – 1998, 45 x 60 cm
oplage: 350 exemplaren

ISBN-nummer: 978 90 7671 464 6
D/2021/8734/6



M HKA



NARCISSE TORDOIR
LABOR AND PRODUCTION
1987 - 1998

De **MQ-reeks** biedt een bijzondere inkijk in het artistieke proces dat Tordoirs oeuvre drijft. Eerst dienden deze driedimensionale schetsen als hulpmiddel om de strak gemoduleerde, seriële assemblages met dwarse schotten, die de kunstenaar destijds maakte, op punt te stellen. Het waren schaalmodellen die louter dienend werden ingezet. Weldra echter evolueerde dit werk naar een zelfstandige, experimentele praktijk waarbij verscheidene picturale handelingen en plastische samenstellingen werden beproefd. Die praktijk liet hem toe om snel te werken, los van tentoonstellingsopportunities. De maquettes getuigen van een ongeremd plezier in het maken en van een opmerkelijke artistieke spontaneïteit, maar ook van een bedachtzame en onderzoekende werkwijze.

Dit boek bevat twee essays. In *De contouren van een **personage*** peilt **Guy Châtel** naar het profiel van het antiautoritaire auteurschap dat zich in Tordoirs werk ophoudt. **Stefaan Vervoort** maakt een tegengestelde beweging en benadert de kwestie vanbuiten uit. In *Gebouwde beelden* kijkt hij naar Tordoirs vroege werk en maquettebouw vanuit de contemporaine artistieke context. Vervoort wijst op belangrijke parallellen en enkele fascinerende gelijkenissen met het werk van (toen) jonge kunstenaars (zoals o.m. Thomas Schütte) die in de befaamde kunstacademie van Düsseldorf zijn gevormd.



9 789076 714646 >