

## De vlucht van de zwaluw en het nest van de koekoek

Philip Peters

De cirkel is de volmaakte vorm, ongedifferentieerd, in zichzelf besloten, zonder begin of einde, een eeuwigheidsymbool in veel zo niet alle culturen – de Ouroboros bijt tot in lengte van dagen in zijn eigen staart. Als dat de actuele situatie is valt er verder niet zoveel te zeggen of te doen, alles klopt en is in evenwicht.

Maar dat is niet het geval en al wel helemaal niet aan het einde van dit eerste decennium van de eenentwintigste eeuw, waarin de cultuur wereldwijd gefragmenteerd is geraakt en er geen consensus bestaat over wat dan ook. We leven in een gewonde cultuur, in een getraumatiseerde samenleving. De cirkel is niet rond.

Ik denk dat mede daarom het werk van Ton van Kints ook niet rond is, hoewel je zou kunnen volhouden dat het op zoek is naar de perfecte cirkel, een doel dat even onbereikbaar is als in de wiskunde de kwadratuur van diezelfde cirkel. Het nastreven van iets onmogelijks kan een belangrijke existentiële waarde zijn: dat de vermeende bestemming onbereikbaar is wil nog niet zeggen dat de weg zelf geen transformerende en transcenderende mogelijkheden biedt. In zekere zin ligt het doel in de weg besloten en het lopen is in het optillen van de voet evenzeer als in het neerzetten. Er is dan sprake van een continu proces, dat in zekere zin de plaats van het product inneemt of tenminste het product vertegenwoordigt, namens het product kan spreken.

Zo bestaan de kunstproducten van Van Kints steeds uit het zichtbaar maken van het proces dat tot hun bestaan heeft geleid. Dat proces is complex maar kan worden samengevat in twee fasen: beschadigen en herstellen. Eerst wordt een probleem geschapen, daarna wordt het opgelost. Dat wil evenwel niet zeggen dat het daarmee de wereld uit is; zoals zal blijken is de oplossing op zich ook weer deel van het probleem. Natuurlijk ligt in een oplossing altijd het probleem besloten, want zonder probleem zou er helemaal geen oplossing kunnen zijn, maar die relatie wordt hier visueel gethematiseerd op een manier die, dunkt mij, de stand van zaken in de cultuur op microniveau weerspiegelt.

Daar komt bij dat dit oeuvre eigenlijk is ontstaan op basis van een misverstand. Op zekere dag zat de kunstenaar ergens op een stille plek in Italië in gedachten verzonken en realiseerde zich tegelijkertijd dat hij voortdurend een zwaluw langs zag vliegen met een takje in zijn snavel. Steeds weer vloog de vogel langs, iedere keer met dat takje. Het was een activiteit waaraan geen einde leek te komen, een vreemd soort gedrag dat zich onafgebroken herhaalde zonder dat er een duidelijk doel mee werd gediend. Waarom zou die zwaluw met dat takje steeds maar af en aan vliegen? Het werd een intrigerende vraag en toen hij er echt op ging letten merkte de kunstenaar dat hij met zijn waarneming op de grens van het bewustzijn niet had opgemerkt dat het steeds een ander takje betrof en dat de vogel de helft van de tijd helemaal géén takje met zich meedroeg: hij was bezig een nest te bouwen en vloog heen en weer om takjes te zoeken. Daarmee was het geheim van het gedrag van de vogel verklaard maar de eerste waarneming kan als exemplarisch worden beschouwd voor wat er in het werk van de kunstenaar aan de hand is: hij lijkt voortdurend bezig om een niet bestaand conflict op te lossen, om recht te zetten wat niet krom is, altijd doorzwoegend als Sisyphus aan een taak die nooit volbracht kan worden: iedere keer als hij de rots bijna naar de top van de berg heeft gerold ontglipt deze hem en kan hij opnieuw beginnen, een zinloos proces dat nooit meer stopt. Sisyphus was deze taak als straf door de goden opgelegd, maar in deze context kan hij gemakkelijk geduid worden als een verbeelding van *la condition humaine*, van het menselijk tekort in een wereld waarin de onschuld is verloren en het paradijs gesloten. Sinds de verdrijving uit het paradijs probeert de mens het terug te winnen, te vergeefs. Die alleroudste wond wil worden geheeld en steeds blijven we proberen de verloren eenheid te herstellen. In het werk vertaalt zich dat in het zoeken naar een manier om een oorspronkelijke gave vorm opnieuw te vinden nadat deze eerst door de kunstenaar zelf verstoord is.

Het hele oeuvre heeft als motto: *Volo di rondini*, vlucht van de zwaluwen, waarbij het een opmerkelijk toeval is dat in het Italiaanse woord voor zwaluw het Nederlandse woord *rond* besloten ligt. Ik zou zeggen dat de foutieve waarneming waar het allemaal mee begon een functie had omdat hij iets openbaarde wat bij een 'juiste' observatie nooit aan de orde was gekomen: zou er zinloos toeval bestaan? In dit geval kennelijk niet omdat misperceptie - en een coïncidentie in de taal - daarna gebruikt zijn om tot artistieke ordening te komen: alle kunst is zingeving en iedere zingeving veronderstelt ordening. De verbanden die de kunstenaar legt spelen zich goeddeels af in een ander betekenisgebied dan dat van de ratio, de logica en het praktisch nut, hij kan met ieder denkbaar middel problemen en oplossingen suggereren, formuleren en visualiseren tot een commentaar op de cultuur, een bijdrage aan de ideevorming over wat, waarom en hoe zonder dat aan die bezigheden ooit een eind komt,

zonder dat die vragen ooit afdoend beantwoord worden: dat is het voortdurende proces dat het doel in zich draagt zonder het ooit te bereiken. De zin, het bestaansrecht, is gelegen in de manier waarop het probleem onderweg – altijd onderweg - op verschillende manieren wordt geformuleerd, zoals een stuk muziek ook in de laatste noot geen vooropgezet doel bereikt (in dat geval zouden alle muziekstukken uit alleen maar laatste noten kunnen bestaan en zou zelfs meer dan één muziekstuk overbodig zijn). Na de laatste noot wordt het stil en vervolgens begint de componist aan een nieuw werk waarin hetzelfde op een andere manier opnieuw aan de orde wordt gesteld. Want dat is de positieve kant van de menselijke conditie: hij is zo onuitputtelijk complex en rijk geschakeerd dat geen mensenleven ooit volstaat om er het laatste woord over te zeggen en daarom en daarmee blijven we, als mieren, altijd bezig.

De paradoxale perceptie van de zwaluw is niet het enige vogelbeeld dat in dit werk een rol speelt: een lange serie werken die in de laatste jaren is ontstaan heeft als titel *Koekoeksnest*. Maar wat is dat, een koekoeksnest? De koekoek is een zogenaamde broedparasiet: zij legt haar eieren in het nest van andere vogels en laat ze door hen uitbroeden. Met andere woorden: de koekoek maakt geen nest, er bestaat helemaal niet zoiets als een koekoeksnest. Maar in de kunst gelden andere wetten en regels dan in de natuur en er is geen enkele reden waarom de kunstenaar geen koekoeksnest zou kunnen maken.

De serie *Koekoeksnesten* gaat uit van een cirkelachtige buitenvorm, gewoonlijk van hout maar een enkele keer van karton of kunststof, waaruit een nieuwe cirkel wordt gezaagd: dat is dus een aantasting van de oorspronkelijke vorm. Daarna wordt de uitgezaagde cirkel omgekeerd en opnieuw in de buitenvorm aangebracht. Omdat hij omgekeerd is past hij natuurlijk niet zomaar. Dat wil zeggen dat er soms enige kracht aan te pas moet komen om de ‘binnenvorm’ toch opnieuw in de ‘buitenvorm’ te dwingen en dat is aan het resultaat te zien. Deze manier van ‘wederrechtelijk’ de oorspronkelijke buitenvorm (het ‘huis’, het ‘nest’) binnen te dringen zou kunnen worden vergeleken met de manier waarop een koekoek - hier in haar incarnatie als kunstenaar - haar ei legt in het nest van een andere vogel: iets klopt hier niet, deze binnenvorm past eigenlijk niet in deze buitenvorm en is dus een soort *Fremdkörper*. Toch is er een belangrijk verschil tussen het gedrag van de koekoek en dat van de kunstenaar: het ‘ei’ hoort in zekere zin wel degelijk in dit ‘nest’. Sterker: het is er eerst uitgehaald voordat het er opnieuw werd ingebracht. Daarom mag deze constellatie met recht ‘koekoeksnest’ worden genoemd: het ei is tegelijkertijd wel en niet ‘thuis’ in het ‘nest’ van de buitenvorm. Het hoort er thuis omdat het de plek van herkomst is en het hoort er niet thuis omdat het in de

vorm waarop het wordt ingebracht (namelijk omgekeerd) letterlijk – en in dit geval dus ook figuurlijk - niet ‘past’.

In de volksmond en in parabellen over de koekoek komt deze er gewoonlijk niet best af: de koekoek is te lui om een eigen nest te maken en koekoeken zijn ontaarde ouders die hun kinderen niet zelf grootbrengen maar al voor de geboorte ter adoptie afstaan aan wildvreemden die dat niet eens in de gaten hebben maar wel met de zorg worden opgezadeld. In fabels en vergelijkbare moralistische narratieven wordt aan dieren op grond van hun gedrag menselijke eigenschappen toegeschreven die ze in werkelijkheid natuurlijk niet bezitten. Fabels gaan dan ook helemaal niet over dieren maar over mensen, waarvoor die dieren symbool staan. Mutatis mutandis kan er ook op een andere manier naar onze koekoek worden gekeken: in de constructie van Van Kints komt hij niet tevoorschijn als iemand die verplichte verantwoordelijkheden afschuift maar als iemand die als het ware niet ‘terug naar huis’ kan, omdat hij daar niet meer ‘past’. In die zin is de koekoek (vanwege de haast ovaal lijkende vorm zogezegd vertegenwoordigd door het eigen ei) eerder een tragische verschijning: niet langer welkom op zijn eigen plek, niet behorend tot de groep waarbij hij wordt ingedeeld, in existentiële zin alleen op de wereld, een vreemdeling die nergens thuishoort.

Op die manier bekeken is de koekoek eerder slachtoffer dan dader; slachtoffer van het lot, van de kunstenaar als schepper van de situatie (en nu weer in iets andere zin dan hierboven zelf enigszins een koekoek), van een omstandigheid buiten zijn begrip waarin hij niet heeft kunnen ingrijpen. Om terug te grijpen op het begin van deze tekst: er is niet eens sprake van een erfzonde, hij heeft niets gegeten van welke verboden vrucht dan ook, en toch is hij verbannen. En die ballingschap is van een buitengewoon subtiele wreedheid, want waarheen is hij verbannen? Naar het eigen nest! Maar alles lijkt daar wel veranderd en vijandig (alles lijkt er omgekeerd) en zijn schepper moet soms tamelijk gewelddadig ingrijpen om hem daar naar binnen te werken. Zo is de koekoek verbannen *naar* het paradijs waar hij vandaan kwam maar waar hij nu pijnlijk vastgeklonken zit, meer Prometheus dan Sisyphus en dan heeft hij nog niet eens het vuur gestolen.

Zo zijn we weer terug bij Sisyphus, de koekoek in zijn gedaante als kunstenaar. Kunstenaar koekoek heeft in deze optiek geen kwaad in de zin hoewel een zekere overmoed hem, zoals alle kunstenaars, niet ontzegd kan worden. Sisyphus was een slimme, machtsbeluste intrigant die zijn jonge nichtje verleidde, de troon van zijn broer inpikte en bepaalde geheimen van Zeus openbaar maakte. Of dat allemaal metaforische eigenschappen van de kunstenaar zijn durf ik niet te zeggen, maar wel is hij per definitie almachtig in zijn eigen schepping wat zich misschien ook tegen hem kan keren – en mogelijk geldt dat tot op zekere hoogte wel voor alle

mensen: als er toch in termen van moralistiek gedacht moet worden schijnt het mij toe dat geen mens helemaal vrij is van ambitie, jaloezie, overmoed (*hybris*), neiging tot geweld en incestueuze seksualiteit. Als slachtoffer van onze driften mogen we dan van Freud tot in de eeuwigheid een steen net niet tot op de top van een berg rollen hoewel de Weense zielkundige – eerlijk is eerlijk – van alles bedacht om ons van dit en vele andere problemen af te helpen. Maar in deze optiek is de mens, hier in zijn rol als kunstenaar en op zijn minst vader van de koekoek, dus op de een of andere manier schuldig of in ieder geval verantwoordelijk en hij besteedt zijn carrière aan het doen van pogingen tot herstel.

Dat herstel van de (erf?)zonde, van de maagdelijke, onbewust naakte onschuld, van de oorspronkelijke vanzelfsprekende verbondenheid met de natuur (de paradijsstuin) neemt de kunstenaar in deze serie op verschillende wel steeds verwante manieren ter hand. In de subserie *Laissez faire* kan hij het bijna overlaten aan het materiaal zelf, of in ieder geval hanteert hij een zachte methoden: plakken; de binnenvorm wordt aan de buitenvorm vastgeplakt. Dat verandert in essentie niets aan de betekenis van de situatie – dat er ingegrepen is om een verloren of verbroken relatie te herstellen blijft zichtbaar - maar het beeld ziet er minder gewelddadig uit dan in subseries waarin de binnenvorm in de buitenvorm geplet, geslagen en gedwongen wordt en vervolgens met nietjes of vergelijkbare materialen vastgezet.

In de subserie *Gepolderd* gaat het er nog weer anders aan toe. Ik denk dat de titel enerzijds letterlijk refereert aan inpolderen en anderzijds aan het zogeheten poldermodel dat tot voor kort in de Nederlandse politiek opgeld deed en een soort compromisbereidheid vertegenwoordigt die majeure crises probeert te vermijden. In deze werken is inderdaad sprake van wat misschien enig schipperen mag worden genoemd. Weliswaar wordt ook hier een ronde binnenvorm uitgezaagd en omgedraaid zodat hij niet meer past, maar het probleem wordt anders opgelost: er wordt een stukje uit de buitenste ring weggezaagd waardoor de binnenste net wel past terwijl het nu overgebleven stukje buitenring aan de andere kant weer aan het geheel wordt toegevoegd zodat, door een beetje puzzelen (een methode die later in heel ander werk nog zal terugkeren), alle elementen weer zijn ingepast. Al die ingrepen zijn visueel terug te volgen en altijd maakt het eindproduct de indruk ‘opgelapt’ te zijn. Met andere woorden: hoewel de aanwezigheid van alle elementen in het beeldvlak is hersteld, is het oorspronkelijke geheel verdwenen en opgedeeld in fragmenten die met elkaar een mimicry van eenheid vormen maar waarbij niet kan worden voorkomen dat de littekens altijd zichtbaar blijven. Wat dat betreft staat de hele herstelmethodes in zekere zin vrij dicht bij een medische operatie: als de operatie voltooid is wordt de patiënt weer dichtgenaaid en als alles

goed is gegaan kan hij daarna weer functioneren, maar er blijven altijd sporen van de ingreep achter. Zo is trouwens het hele leven: een oud gezicht toont sporen van de tijd en we hebben allemaal rimpels of littekens van ooit opgelopen trauma's, ook als die zijn genezen.

Maar er bestaat ook nog zoiets als cosmetische chirurgie en een variant daarvan is in sommige werken uit de serie *Koekoeksnest Logo* aan de orde. Dan wordt het oppervlak met glanzende epoxyhars bewerkt zodat het geheel er 'af' uitziet en de spanning op het buitenei vrijwel onzichtbaar wordt: wat niet (meer) past geeft de indruk zo te horen en zo wordt een ongerijmde situatie zogenaamd opgelost door een soort vermomming – die overigens meestal niet geheel aan het oog ontsnapt net zoals een 'echte' facelift of een spuitje botox vaak als zodanig herkenbaar zijn.

Hoe dat ook mag zijn, feit is dat Ton van Kints binnen een tamelijk strak stramien allerlei inventies inzet die tot doel hebben om zelf aangerichte beschadigingen ongedaan te maken of in ieder geval enigszins te herstellen. Daaruit spreekt een verlangen naar *heling* - in de dubbele en onderling verwante zin van genezing en tot een geheel maken - dat ook daadwerkelijk aan het werk afleesbaar is en in de kunst een eerbiedwaardig thema vormt, een van de grote thema's van de mensheid, dat in onze tijd actueler is dan ooit.

Een aparte serie koekoeksnesten heet *Gizeh* en ieder werk in deze serie is min of meer rond, wat gezien de titel opmerkelijk is want die verwijst naar de piramides ter plekke en die zijn natuurlijk juist niet rond. *Gizeh II (2006)* is een goed voorbeeld dat thuishoort in de categorie *Gepolderd* en daar tegelijkertijd ook weer van afwijkt want hier is een perfecte cirkel uitgezaagd uit een grotere cirkel en teruggeplaatst; een perfecte cirkel verandert bij omkering niet van vorm, maar niettemin is de ingreep zichtbaar en dat wordt nog versterkt door de manier waarop witte epoxyhars op de binnencirkel en op een deel van de buitenvorm is aangebracht waardoor beide vormen zowel meer relatie met elkaar krijgen (een enigszins osmotische relatie, zou ik zeggen) als (van) elkaar (ver)vreemd blijven in de zin dat de hele constructie toch blijft wringen, nooit vanzelfsprekend wordt: het blijft een kunstmatig streven om de wereld rond te willen maken op een moment in de geschiedenis waarop hij dat juist helemaal niet is, ook al willen we dat misschien nog zo graag. Wat is harmonischer dan een perfecte cirkel, symbool van oneindigheid en gelijkwaardigheid, een vorm zonder hiërarchisch moment? In bredere zin zou je het 'falen' van dit werk om die harmonie tot stand te brengen kunnen relateren aan de geglobaliseerde *Angst* voor wat juist die globalisering heeft opgeleverd en zich steeds pregnanter lijkt te manifesteren: een diepe breuk van de

aardbol met zichzelf, een wereld van fragmenten, van tot massamediale vormen uitgegroeide of juist gebagatelliseerde tribale conflicten en een voortschrijdende polarisatie van culturen die elkaar niet lijken te verdragen. In die context wordt dit *polderen* een haast wanhopig gebaar, een tot mislukken gedoemde poging om uit alle macht de geest terug in de fles te stoppen, de destructieve krachten die elkaar en de rest van de wereld dreigen te vernietigen te bezweren, een in essentie *ritueel* gebaar, een seculiere versie van het te hulp roepen van de goden die allang geen antwoord meer geven, een voorstellingsloze versie van dat prototype van existentiële ontheemding in de kunstgeschiedenis, de *Schreeuw* van Munch.

Maar tegelijkertijd is er in dit werk ook iets heel anders aan de hand dat op een heel verschillende manier en op een ander niveau vanuit een ander betekenisgebied in zekere zin ook weer cultisch kan worden geduid en daarvoor geeft de titel *Gizeh* een aanknopingspunt. Gizeh is een wonderbaarlijke plek op de wereld waar het, zoals altijd als er piramides aan te pas komen, gaat over leven en dood, over een reis naar een onduidelijk *Jenseits*. Een van de merkwaardigste aspecten van een piramide is zijn vorm, een pure en eenvoudige stereometrische constructie die omhoog streeft maar van iedere ornamentele poespas is verstoken. De piramide is in zijn exterieur van een strenge en sobere monumentaliteit met een totaal gebrek aan esthetische behaagzucht en in al zijn mysterie is hij in de allereerste plaats – de visuele perceptie – een ongekend krachtig *statement* over een basale essentie, uniek in zijn soort, misschien ook een waarschuwing, een *vanitas*-symbool, om er een typisch westers kunsthistorisch begrip in te lezen of te leggen (mogelijk een anachronistische vorm van *koekoeksgedrag*). Het gaat hier om een volstrekt onverzettelijke *orde* die geen twijfel kent: het is zoals het is. Over wat er allemaal omgaat in het interieur heb ik het nu niet, dat doet hier niet ter zake.

De Egyptische beschaving was ook in wetenschappelijk opzicht niet van de straat en daar wordt in Gizeh een opmerkelijk bewijs van geleverd. In Gizeh staan drie piramides en je zou in het verlengde van de eenduidige vormgeving van de bouwsels verwachten dat die in één rechte lijn staan ten opzichte van elkaar maar dat is niet het geval: de derde piramide wijkt van die lijn af. Dat is gebleken geen vergissing of toeval te zijn: met elkaar maken de drie piramides deel uit van het sterrenbeeld Orion zoals dat indertijd viel waar te nemen. Er is dus een direct verband tussen architectuur, locatie, astronomie en de passage tussen het leven op aarde en dat in het hiernamaals, eigenlijk een zeer gelaagd *Gesamtkunstwerk* waaraan niets toevallig is.

In *Gizeh II* blijken zich bij nadere beschouwing ook daadwerkelijk drie ‘piramiden’ te bevinden in de vorm van kleine ronde gaatjes in het epoxyhars en van die drie houdt het derde zich niet aan de voor de hand liggende rechte verbindingslijn. *Gizeh II* refereert dus inderdaad aan het historische Gizeh en dat heeft uiteraard betekenis: ergens, weinig opvallend, citeert het werk een kosmische wet. De hele wereld mag dan uit elkaar vallen, ver daarbovenuit en zowel qua tijd als ruimte van een totaal ander niveau dan het tijdelijke menselijke gekrioel en gekrakeel op aarde bevindt zich een serene, vanzelfsprekende, onveranderlijke ordening waarvan wij een minuscuul deeltje uitmaken. Een observatie die aan de ene kant tot bescheidenheid stemt maar waarvan tegelijkertijd een zekere troost uitgaat: hoewel de door mensen geschapen ordening geheel uit het lood geslagen is maken we toch deel uit van een kosmische orde die daaraan ontstijgt en waarin we misschien ooit (al dan niet opnieuw) een harmonischer, ‘kloppender’ plaats zullen kunnen innemen dan nu het geval is.

Maar er zit een addertje onder het gras: de piramiden in Gizeh dateren van een paar duizend jaar geleden en inmiddels staat het sterrenbeeld Orion allang niet meer precies zo aan het firmament als het geval was toen Gizeh werd gebouwd. Je zou dus met evenveel recht andersom kunnen formuleren: ook van een relatief statische beschaving als de Egyptische zijn uiteindelijk alleen nog monumenten over die, hoe indrukwekkend ook, in deze context spreken van tijdelijkheid en verval terwijl zelfs de kosmische orde waaraan zij refereren inmiddels verleden tijd is – zo bezien heeft het kritische commentaar van *Gizeh II* dan juist iets gelatens of zelfs iets apocalyptisch: alles gaat voorbij en de huidige beschaving verkeert wat zijn uiterste houdbaarheidsdatum betreft in een precair stadium.

De piramiden staan in *Gizeh II* ook niet fier overeind met de punt omhoog, ze zijn, integendeel, gaatjes of, liever gezegd, putjes in het oppervlak: op zijn best als het ware dus een negatieve versie van het ‘origineel’. Het minimale formaat van deze putjespiramiden lijkt opnieuw een soort contrast op te leveren tussen menselijke en kosmische orde. Het lijkt alsof we de aarde hier van heel ver weg zien, vanuit een punt ergens in de ruimte, en dan worden de gaatjes kraters, wonden uit de primordiale periode van ontstaan en afkoeling van de planeet of misschien stille getuigen van een sauriërs vernietigende inslag van een meteoriet, wie zal het zeggen? De gesuggereerde afstand wijst in ieder geval opnieuw op de nietigheid van onze wereld afgezet tegenover het eindeloze heelal: grote gebeurtenissen worden erdoor verkleind, het is, kortom, maar hoe je een en ander bekijkt: het gaat niet primair om feiten maar om interpretatie, een kunstwerk is een visie op de wereld, in dit geval dus ook haast letterlijk.



Ik weet niet of er zoiets als *toeval* bestaat; misschien wel, maar in de kunst heb je dan toch meestal te maken met *zinvol toeval*, toeval dat betekenis heeft of krijgt in en door het werk omdat álles nu eenmaal betekenis heeft, het is vrijwel ondenkbaar dat zich in een kunstwerk iets voordoet dat er ‘zomaar’ is. Mocht dat toch het geval lijken dan is het de taak van de schrijver om dat ‘zomaar’ op te heffen omdat hij er nu eenmaal is om overal iets achter te zoeken, om niets voor waar aan te nemen als (misschien zelfs: des te meer als) iets zich als niets lijkt te willen voordoen.

Hier is het ‘toeval’: *Gizeh II* doet zich in een bepaalde schijngestalte voor als een planeet (namelijk de aarde) en weerspiegelt een sterrenbeeld. Onmiddellijk erop volgt een serie met als titel *Saturnusstraat* die er een duidelijke verwantschap mee vertoont. Toch is of lijkt die titel ‘toevallig’ tot stand gekomen. De Saturnusstraat is een straat in een industriewijk aan de rand van Den Haag waar alle straten, wegen en pleinen naar hemellichamen zijn genoemd. Een tijdlang was in de Saturnusstraat een dependance van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten gevestigd en Ton van Kints kwam er in zijn hoedanigheid van docent. Daar zag hij een glazen deur die er tegelijkertijd ondoorschijnend en glanzend uitzag en dat bleek te komen doordat het glas aan de achterkant zwart geschilderd was. Op zich niet hemelschokkend maar toevallig wel precies het soort oppervlak waarnaar de kunstenaar op zoek was en dat hij ging toepassen in een serie werken die hij dus *Saturnusstraat* ging noemen, je zou haast zeggen als een soort hommage aan het toeval dat hem aan het procedé geholpen had. Maar is dat wel zo? Zou het echt zo simpel zijn?

Als *Gizeh II* kan worden opgevat als een planeet die van grote afstand wordt gezien dan geldt dat vanwege de onmiskenbare vormverwantschap evenzeer voor alle werken uit de serie *Saturnusstraat*. Weliswaar ontbreken de zo kenmerkende ringen maar misschien zien we de planeet vanaf de binnenste van die ringen en ook hoeven we niet alles letterlijk op te vatten, Saturnus kan in de kunst ook best Saturnus zijn zonder ringen, het gaat tenslotte niet om een afbeelding maar om een associatie, een representatie van het *begrip* Saturnus en niet van het concrete *object* van die naam. En als begrip is Saturnus in de geschiedenis van de kunstbeschouwing niet onbekend, al hoort het bij een ander tijdperk, zoals Rudolf en Margot Wittkower uitvoerig aangeven in hun standaardwerk *Born Under Saturn*. Wie onder Saturnus geboren was liep grote kans een *melancholische* natuur te zijn en melancholie was bij uitstek een eigenschap die de kunstenaar werd toegedicht.

De serie *Saturnus* heeft met *Gizeh* te maken en vloeit er deels uit voort, maar er zijn ook belangrijke verschillen waarvan de meest opvallende is dat het concept van het koekoeksnest hier verlaten is, in de meest letterlijke zin: er is namelijk geen nest meer, de vorm die om zo te zeggen eerder in het nest geperst werd staat nu geheel op zichzelf. Het koekoeksjong heeft kennelijk zijn vleugels uitgeslagen en zweeft op eigen kracht door de lucht, door de ruimte zelfs, dus een bijzondere koekoek is het wel: van ondergeschoven weeskind tot invloedrijke, machtige planeet is geen geringe transformatie.

Al deze werken zijn onregelmatig van vorm en tenderen meer naar het ovaal dan naar de cirkel, alsof er gigantische krachten op inwerken die wat in *Gizeh* heel even een cirkel leek te worden onverbiddelijk naar verschillende kanten afplatten. Ook ‘echte’ planeten zijn trouwens niet perfect bolvormig dus wat dat aangaat past de *Saturnusstraat* zich aan bij de kosmische werkelijkheid. Wel levert de (richting van de) ovale vorm nog een treffende reminiscentie aan het eerdere werk: het ei heeft een ovalige vorm, ook als het een koekoeksei betreft en extreem doorgeredeneerd zou je dus zelfs kunnen construeren dat het niet de bevrijde koekoek maar *het ei zelf* is dat een zelfstandig bestaan als planeet is vergund (waarbij die ‘zelfstandigheid’ natuurlijk ook beperkt is en afhankelijk van de ster waar hij omheen draait en andere kosmische wetten).

Op zich, dus los van koekoeks- en ander nesten, is het ei natuurlijk een universeel vruchtbaarheidssymbool. Naar analogie met de rol die Saturnus ooit werd toebedeeld kun je construeren dat dit kosmische ei daarin ook een actieve rol speelt en bevruchtend op de kunstenaar werkt – het kunstwerk, het ei, moet érgens vandaan komen dus misschien is er sprake van een wederzijdse bevruchting en is de kunstenaar in zijn hoedanigheid van megalomane koekoek bezig het hele uitspannel te bevruchten terwijl zijn eigen creatie hem aan de gang houdt: per slot van rekening is de kunstenaar in zijn atelier weliswaar een almachtige meester van de schepping, maar ook is hij daar zelf weer van afhankelijk zodat de *Saturnusstraat* het toneel wordt van een oneindige kosmische pas-de-deux.

De werken in deze serie zijn tegelijkertijd keihard en zeer fragiel: ze zijn tenslotte van breekbaar glas gemaakt en van achteren met epoxyhars egaal beschilderd wat een extreem ondoordringbaar glanzend aanzien oplevert. Achterglas-schilderkunst bestaat al heel lang maar komt voornamelijk of misschien wel uitsluitend voor in bepaalde vormen van *naïeve* kunst en toont dan figuratieve voorstellingen van allerlei aard. Daarmee heeft dit werk natuurlijk niets gemeen: de achterglaskunst is hier in één klap in het universum van het

Zwarte Vierkant terechtgekomen, waarbij het vierkant (dat geen vierkant was) vervangen is door een ovaal (die geen ovaal is). Doordat het Zwarte Vierkant geen volmaakt vierkant was toonde Malevich aan dat zelfs het meest absolute en extreme concept toch altijd ruimte biedt om opgerekt, verkleind, vervormd te worden en in principe alle denkbare vormen en schijn gestalten aan te nemen en bijna precies honderd jaar later voorziet Ton van Kints die waarheid van een in de historie meeresonerend contrapunt met een nog veel minder gedefinieerde vorm die bovendien – daarover straks – voorzien is van *gaten*.

Daarbij heeft de kunstenaar nog een verrassing in petto; de *Saturnus-serie* omvat namelijk drie soorten: enkele exemplaren zijn beschilderd met zwarte epoxyhars, andere met witte en één is opmerkelijk genoeg juist weer doorzichtig.

In een serie als deze – en misschien geldt dit wel voor alle kunst - bevestigt de uitzondering niet de regel; veeleer zegt de uitzondering niet alleen iets over zichzelf maar ook over de meerderheid. De doorzichtige *Saturnusstraat* vormt een belangrijke sleutel voor een heel ander, niet hoogdravend kosmisch maar juist zeer aards en praktisch aspect van deze werken. De kijker krijgt hier open en bloot te zien wat zich bij de andere werken achter de ondoorzichtige laag hars bevindt: een aluminium ophangstelsel: een ontvullend gezicht en tegelijkertijd een gedurfde onthulling, als een röntgenfoto die weliswaar niet ‘de mens’ maar toch wel een normaal gesproken onzichtbaar deel van zijn structuur toont. Zonder die structuur kan niemand leven maar een dergelijk kijkje in het binnenste van de mens is op geen enkele manier van spirituele betekenis want – en dat zou de kern van de zaak kunnen zijn – die kan niet letterlijk zichtbaar worden gemaakt: daar kijk je dwars doorheen zonder hem zelfs maar op te merken en misschien bestaat hij wel helemaal niet, althans niet op een manier die visueel (aan)getoond kan worden – en *beeldende* kunst houdt zich krachtens haar aard bezig met wat zichtbaar is of zichtbaar kan worden gemaakt. Maar naar het onzichtbare kan alleen worden *verwezen*, in metaforische termen, bijvoorbeeld zoals hierboven beschreven. Net als de röntgenfoto kan de kunst het onzichtbare uiteindelijk niet letterlijk zichtbaar maken om de eenvoudige reden dat het dan ophoudt het onzichtbare te zijn: zodra het zichtbaar wordt is de koekoek gevlogen, in een andere aggregatietoestand overgegaan net als een rups geen cocon is, een cocon geen vlinder en ijs geen water ook al zijn ze in zekere zin nominaal gelijk. En een koekoeksnest wordt nooit een koekoeksnest en een koekoek nooit een zwaluw.

De doorzichtige *Saturnusstraat* biedt, net als de andere werken in de serie, weliswaar een duizelingwekkende blik in het eindeloze universum, maar tegelijkertijd is het een *demasqué*

van al die grote woorden, dat duidelijk maakt dat het object zelf misschien drager van allerlei geprojecteerde betekenissen kan zijn, maar eerst en vooral ook een *materieel ding in de wereld* is. In deze schijngestalte wordt de doorzichtige *Saturnusstraat* een anomalie in de serie: het geheim van de smid wordt prijsgegeven en daardoor wordt dit werk haast een negatie van de rest omdat het zich ook laat bekijken op het niveau van ‘hamertje tik’ met als kernvraag: hoe presenteer ik mezelf, hoe hang ik mezelf op? Zo vermoordt het werk in zekere zin zichzelf of laat het zich om zeep helpen door zijn schepper: zijn presentatie betekent meteen ook zijn einde terwijl het voor de kijker dan pas kan beginnen. Het is een Gordiaanse knoop van verwachtingen, negaties, etherische associatie en ambachtelijk geknutsel die, ook als je het spoor terug probeert te volgen, in laatste instantie als geheel aan rationele analyse ontsnapt maar waar wel mee te spelen valt zoals bijvoorbeeld met *Rubik's Cube* die ook van alle kanten gewikt en gewogen moet worden om betekenis te kunnen krijgen. Maar die vergelijking gaat uiteindelijk ook weer mank: het probleem van die kubus kan worden opgelost, er is een bereikbaar doel en dat geldt niet voor de *Saturnusstraat* waar de combinatie van alle fragmenten als eindresultaat meerduidelijk en fluïde blijft – toch opnieuw een mysterie dat niet enkelvoudig kan worden benoemd en dat door pogingen tot benoeming misschien juist steeds verder *uit beeld* verdwijnt.

Maar de *Saturnusstraat* heeft op het vlak van dubbelzinnigheden nog meer te bieden. Zoals zich in *Gizeh* drie gaatjes bevonden, die bij nader inzien eigenlijk meer putjes bleken te zijn en niet dwars door het materiaal heengingen, is die consequentie in deze serie wel getrokken (al is het idee van de piramide-opstelling hier losgelaten en zijn er ook werken met één of twee gaatjes), en daardoor worden direct heel andere betekenissen gesuggereerd die wel op dezelfde twee niveaus – het kosmische en het aardse – kunnen worden gesitueerd als het geval was bij de doorzichtige *Saturnusstraat*. Met betrekking tot het eerste betekenisgebied is de associatie die met *zwarte gaten*, een soort negatieve, met het oog niet waarneembare materie die zo'n gigantische zwaartekracht bezit dat niets eraan kan ontsnappen, zelfs het licht niet. Dat we weten dat deze zwarte gaten bestaan is niet het gevolg van een directe astronomische waarneming maar het resultaat van andere metingen die min of meer bij eliminatie tot die onontkoombare conclusie leiden. Je zou kunnen construeren dat het bestaan van zwarte gaten uit hun onzichtbaarheid is afgeleid, een manier van bewijsvoering die wel iets wegheeft van wat bekend staat als *negatieve theologie*: iedere manier waarop de godheid benoemd of aangeduid kan worden ontkent juist het bestaan ervan doordat hij zich aan definitie onttrekt,

met andere woorden: als men alle namen en benoeringen heeft geprobeerd blijven er geen woorden over en dat is het moment waarop de godheid zich openbaart.

Min of meer analoog is een gat in een kunstwerk – althans in dit geval - ook niet per se een gebrek of een gemis of zelfs een negatieve formulering, maar eerder vertegenwoordigt die leegte een *non-formulering*, het is iets dat er *niet is* en dat daaraan zijn functie en betekenis ontleent. We kunnen het gat bovendien alleen maar waarnemen doordat het zagezegd ergens anders in zit, in iets dus, wat er wél is – het krijgt betekenis door afwezigheid, of, scherper geformuleerd: die afwezigheid *is* zijn betekenis.

Curieus is, en dat kan echt alleen maar in de kunst, dat zwarte gaten zich hier bevinden *in* (*op?*) een melancholische kunstplaneet en daar dus een – afwezig – deel van uitmaken. De *Saturnusstraat* presenteert, met andere woorden, een planeet met een innerlijk conflict tussen het verlangen aanwezig te zijn en de noodzaak om dat mede door middel van het tegendeel te bewerkstelligen. Een deel blijft altijd mysterie (zoals de achterkant van de maan voor mensen die vanaf de aarde kijken) maar dat mysterie is een voorwaarde voor de aanwezigheid van wat wel zichtbaar is: een soort *omgekeerde negatieve theologie*. Je kunt je dus over de *Saturnusstraat* afvragen waar het nu eigenlijk om gaat, wat de essentie ervan is: het zichtbare of het onzichtbare deel, het volume of het gat, het aanwezige of het afwezige en die vraag is niet te beantwoorden zonder in cirkels rond te blijven draaien: er is geen antwoord en de vraag is misschien verkeerd gesteld. Het is natuurlijk heel simpel en op een bepaald niveau ook niet onwaar om de verhouding meer dialectisch te bekijken – het zichtbare en onzichtbare deel maken samen het werk uit en zijn dus allebei onontbeerlijk en van even groot belang – maar daarmee wordt geen recht gedaan aan wat uiteindelijk *ontsnapt* en nu eenmaal niet benoembaar is, tegelijk meer dan de som en minder dan het verschil der delen. Er is iets in dit werk (en hier wordt de formulering al meteen weer oneigenlijk doordat dat iets er immers tegelijkertijd ook *niet is*) dat aan benoeming ontsnapt of wil ontsnappen, als dat tenminste mogelijk is, want bij nader inzien zou de hele *Saturnusstraat* wel eens een zwart gat kunnen blijken – ook als het een in letterlijke zin wit exemplaar betreft - waaruit niets ontsnapt, ook niet een letterlijk gat in het materiaal. In die zin is het werk dan dus onnoemelijk zwaar.

Tegelijkertijd worden deze, mogelijk vergelijkbare en alle denkbare overige bespiegelingen in taal op de rand van letterlijkheid en metaforiek voorzien van een contrapunt door het feit dat de feitelijke verschijningsvorm van de *Saturnusstraat* er een is van een aan de muur gehangen ovaal met één of meer gaten erin waardoor die muur te zien is. Die letterlijkheid is ontzuhterend omdat hij beperkt en beperkend is: het werk houdt bij zijn randen op en zwarte

gaten zijn doorzichtig, niet dieper dan het materiaal en eindigen na een paar centimeter tegen de alledaagse muur.

Zo kan de kijker vanuit de oneindige kosmos in één klap weer met beide benen op de aarde worden gezet, maar ook dan blijft er toch iets knagen in de trant van: net als Saturnus is de aarde een planeet, we maken deel uit van hetzelfde melkwegstelsel en we kunnen vanuit een materieel onschadelijke positie in een zaaltje met een min of meer ovaal kunstwerk aan de wand onze al dan niet verwarde ideeën en gedachten naar buiten projecteren, *linea recta* de kosmos in – deed Malevich dat niet ook in zijn onnavolgbare geschriften?

En dan komen ook over die simpele gaten die tegen de muur hun einde vinden weer andere vragen op. Waarom zijn ze er eigenlijk, bekeken in de context van het hele oeuvre? Ik denk dat ze, afgezien van allerlei andere mogelijke betekenissen waarvan sommige hierboven zijn beschreven, ook terugverwijzen naar de koekoek en zijn zogenaamde ‘nest’ en ik geloof dat ze in dat verband een tamelijk tragische rol vervullen. Per slot van rekening zijn het ook *openingen*, met een voorkant en een achterkant, met andere woorden: er kan iets doorheen en in die zin verwijzen ze naar een mogelijke *rite de passage*. Als iets ergens doorheen kan zijn er twee richtingen denkbaar: van binnen naar buiten en van buiten naar binnen. Hoewel in de *Saturnusstraat* de koekoek gevlogen is lijkt hij hier een onverwachte rentree te maken. Het valt niet altijd mee daarbuiten in de duizelingwekkende kosmos, ik denk dat de koekoek soms last heeft van een infantiele, regressieve nostalgie naar het veilige nest waar hij – en dat is de tragiek – aan de andere kant nooit écht heeft thuisgehoord. *Mutatis mutandis* betekent dat voor ons, koekoeksmensen die vervreemd in een verdwaasde wereld staan: een verlangen naar terugkeer in de veilige moederschoot. Terug naar het ei (in het geval van de *Saturnusstraat* misschien zelfs: terug naar het ei in het ei). En dat kan niet want er is geen weg terug tenzij op een ander niveau in de geseksualiseerde incestueuze fantasie. Men kan altijd dromen. En dat gaat heel goed in de *Saturnusstraat*.

De *Saturnusstraat* zou de *Saturnusstraat* niet zijn als zich niet nóg een complicatie zou voordoen die opnieuw aan een schijnbaar toeval is ontleend: aan de randen van de werken zitten hier en daar clustertjes van epoxyhars die daar per ongeluk – als een soort druipers – zijn terechtgekomen. Als zoiets gebeurt heeft de kunstenaar de keus om de ‘vergissing’ weg te halen of te laten zoals hij is – in de kunst is het toeval *materiaal* en de kunstenaar gooit zichzelf soms per ongeluk zo’n verrassing in de schoot. Als ervoor gekozen wordt om een door toeval ontstane configuratie een rol te laten spelen in het resultaat heeft dat natuurlijk betekenis (in het andere geval ook, maar dat krijgen wij als kijkers niet te zien dus daarover

kan niets worden gezegd). De druppeltjes hars, een verdichting en ophoging aan de voorkant van het materiaal dat zich verder aan de achterkant bevindt, lijken capricieuze toevoegingen die iets van de strenge soberheid van het concept verzachten en niet gemakkelijk te interpreteren zijn. Misschien is ‘verzachten’ hier het verkeerde woord, de druppels *articuleren* eigenlijk het beeldvlak, weliswaar op een minimale, bescheiden manier, maar toch ook nadrukkelijk, al was het maar omdat bij een zo spaarzaam gebruik van middelen de kleinste toevoeging automatisch een groter visueel gewicht krijgt dan in een constructie vol verschillende beeldelementen. Hoewel ongelijk verdeeld en in sterk gevarieerde afstanden ten opzichte van elkaar vormen de druppels samen toch iets dat verdacht veel wegheeft van een ‘rand in de rand’, van een soort omlijsting, een kader. Hoewel toegevoegd aan wat er was hebben ze ten opzichte van het totale vlak ook een definiërende functie. Omdat niets in een vacuüm bestaat en al eerder bleek dat elementen van eerder werk – koekoeksnesten – in de serie *Saturnusstraat* op soms onverhoedse wijze terugkeren is het verleidelijk om in deze materieel geprononceerde buitenrand een reminiscentie van het oorspronkelijke koekoeksnest te zien, wat des te aantrekkelijker is omdat aan dubbelzinnigheid en misverstand die in het oeuvre zo’n belangrijke rol spelen nog een extra laag wordt toegevoegd: was onze geantropomorfiseerde koekoek druk bezig met een liedje van verlangen naar zijn oorsprong en was zijn hoop op een hereniging gevestigd op de *rite de passage* die via de gaten in de *Saturnusstraat* zou kunnen plaatsvinden, op zijn minst in gefantaseerde vorm, nu blijkt het paradijs van het onveilig veilige, incestueus beladen warme nest een verwarrende truc te hebben toegepast die alles weer terug bij af lijkt te brengen: de rite de passage door de gaten in het werk eindigt tegen de botte werkelijkheid van de muur daarachter en het ‘echte’ koekoeksnest ontsnapt doordat de koekoek niet doorheeft dat het hele beeldvlak door de druppels hars tot nest is ingekaderd. De koekoek wil *vanuit het nest terug naar het nest* zonder zich te realiseren dat hij daar al is en waarschijnlijk al die tijd geweest is: in wezen heeft er misschien helemaal geen scheiding plaatsgevonden (en is Saturnus dus toch ook weer een soort kosmisch koekoeksnest) maar is er alleen sprake van scheidingsangst en kan de hele serie dus (ook) beschouwd worden als fictie die de koekoek de wereld instuurt tijdens het broeden op het eigen ei of misschien refereren die fantasieën aan een meer dan individueel algemeen koekoeksmechanisme (vanzelfsprekend altijd als metafoor voor een menselijk mechanisme) en zijn ze afkomstig uit het ei zelf: de niet alleen incestueuze maar ook narcistische koekoek blijkt uiteindelijk, dwars tegen alle schijnbaar vaststaande feiten en mogelijkheden in, bezig *zichzelf uit te broeden*. Met andere woorden: we blijven zoeken naar de verkeerde ingang, we verlangen terug naar een paradijs waarin we ons allang bevinden en

dat we nooit verlaten hebben, zo ongeveer het toppunt van tragische ironie van het collectieve levenslot. Terug naar het ei? We hebben het nooit verlaten...we wonen met zijn allen sinds jaar en dag in de *Saturnusstraat*.

Dat de cultuur niet meer te overzien is en in fragmenten uit elkaar gevallen mag inmiddels misschien een postmodern cliché zijn geworden, het blijft opmerkelijk dat er sinds onheugelijke tijden een wijdverbreid beeld van de wereld bestaat dat iedereen kent en dat letterlijk uit fragmenten is opgebouwd: de *legpuzzel*. De legpuzzel wordt aangeleverd in losse stukjes en het doel ervan is om die dusdanig samen te voegen dat er een overzichtelijk en kloppend beeld ontstaat van een vooraf gegeven geheel, bijvoorbeeld een landschap of een gezicht. Het eindresultaat is dus al bekend voordat men aan de puzzel begonnen is, wat het leggen van zo'n puzzel al bij voorbaat van alle spanning en creativiteit ontdoet. Het enige dat overblijft, is hoe snel de puzzelaar tot het gewenste resultaat weet te komen. Dat verschilt per persoon maar ook per puzzel, er zijn vrij kleine maar ook heel grote legpuzzels en ik ken er een die een vrij grote *dripping* van Pollock moet gaan voorstellen, iets waarvan ik me kan voorstellen dat het heel lang kan duren. Ik ga het hier niet hebben over het verschil tussen een puzzel van een alpenweide en een van de Nachtwacht, feit is dat beide veel meer met elkaar te maken hebben dan met een echte alpenweide of de echte Nachtwacht, het zijn representaties die verwijzen naar andere verschijnselen in de wereld die hier niet ter zake doen. In ieder geval is de kern van de legpuzzel dat de wereld gerepresenteerd kan worden door een in zichzelf consistente, 'kloppende' mimetische afbeelding.

De puzzelaar kan natuurlijk ook van een heel ander concept uitgaan en de fragmenten gebruiken voor het tot stand brengen van een nieuw beeld dat helemaal niet voldoet aan de wetten van de puzzel, de kunstenaar-puzzelaar gebruikt het principe van de legpuzzel als materiaal dat bij wijze van spreken net zo 'toevallig' is als ander gevonden materiaal. Ton van Kints gebruikte onder meer een puzzel die, in diverse tinten blauw, grotendeels uit lucht bestaat. Het werk, dat *Swiss Sky* heet, is misschien genoemd naar de titel van de oorspronkelijke puzzel, in ieder geval wordt er iets door gesuggereerd dat ik associeer met vakantie-achtige rust en ongevaarlijke neutraliteit en ik kan me er een tamelijk ingewikkelde puzzel bij voorstellen met al die op elkaar lijkende blauwe stukjes. In de kunstversie van de puzzel waar we het hier over hebben zijn alle niet-blauwe stukjes weggelaten, delen van een landschap waar de kunstenaar wel buiten kon, hij heeft alleen de stukjes van de lucht gebruikt. Met de overgebleven stukjes werd de puzzel gelegd maar niet op de gebruikelijke manier.



Integendeel werden volgens de beste tradities van het koekoeksnest de stukjes juist aan elkaar gelegd waar dat volgens de traditie van de legpuzzel helemaal niet kan: ze sluiten juist niet bij elkaar aan maar zijn niet zonder kracht op hun nieuwe plek gehamerd: ieder stukje is dus eigenlijk een koekoeksei en het geheel een nest vol koekoekseieren. Toch is het nog steeds de Zwitserse lucht want ieder element is uit die lucht afkomstig, de wereld is dus niet ineens een andere geworden, hij is alleen anders in elkaar gezet. Wat dat betreft is er wel degelijk een interessant verschil met het eerdere werk dat voorstellingsloze vormen tot uitgangspunt nam en dit exemplaar dat zich bewust bemoeit met het articuleren van een concept dat tegendraads is opgebouwd uit (op zich ook al geconstrueerde elementen van) een beeld van de wereld dat iedereen die niet blind is letterlijk vertrouwd is. Het in elkaar hameren van al die eieren in het koekoeksnest van de puzzel is in die context titanisch en gewelddadig: hier worden met fysieke kracht de stukjes tot een geheel gedwongen waar ze oorspronkelijk niet voor bestemd waren, er wordt een *nieuwe orde* gecreëerd en dat is eigenlijk even angstaanjagend als het beeld dat de huidige (wan)orde in de 'echte' wereld oplevert. Je zou kunnen construeren dat in het geval van de puzzel tenminste nog naar een geheel wordt gestreefd (en dan hebben we het opnieuw over het Paradise Lost - Paradise Regained thema) maar aan de andere kant is dat nieuwe geheel zozeer met harde dwang opgelegd dat je je kunt afvragen of het middel niet even erg is als de kwaal. De kunstenaar toont ons wel een nieuw geheel, maar dat is dus een geheel waar van alles mee mis is: niet alleen bestaat het louter uit koekoekseieren (en dat is niet zonder belang: voor één koekoeksei is nog wel een broedende vogel te vinden die niet eens merkt dat zij andermans ei samen met haar eigen eieren uitbroedt, maar wie zal tientallen of meer koekoekseieren uitbroeden? Een dergelijke campagne lijkt tot mislukken gedoemd.), maar ook is het totale beeld er een van heftige verwarring: dit is een lucht vol apocalyptische dreiging, vol naderend onheil en bepaald geen vreedzame vakantielucht. Daar komt nog bij dat ook de zelf gekozen methode geweld is aangedaan: op sommige plekken zitten geen blauwe stukjes maar is in plaats daarvan de houten achtergrond met verf blauw geschilderd; waar het blauw op was, werd als totale verrassing het middel van de conventionele schilderkunst ingezet. In de voor het overige materieel consequente context van dit oeuvre is dat een vorm van verraad dat bijna de betekenis van al het eerdere werk op losse schroeven stelt: zo wordt het toch nog gewoon een schilderijtje en van een Zwitserse lucht nog wel! Uit een dergelijke reactie spreekt de rigide dogmatiek van de beschouwer die, het werk volgend, eraan gewend is geraakt, die bij wijze van spreken in termen van koekoeksnesten denkt met dezelfde vanzelfsprekendheid waarmee een ander het bijvoorbeeld over een landschap heeft of voor mijn part over Albert Heijn. Waar het om gaat is dat deze beschouwer zichzelf een

‘andere’ werkelijkheid heeft laten aanpraten volgens de methodiek van de koekoek en die als *normaal* is gaan beschouwen, alles is in deze wereld zo vanzelfsprekend geworden dat de beschouwer er om zo te zeggen bijna bij in slaap is gevallen.

En dan krijgt het (minimale) gebruik van verf ineens een heel andere, paradoxale betekenis: het traditionele materiaal is nu ineens een *Fremdkörper* geworden, ja inderdaad: het is nu zelf een koekoeksei in en naast al die andere koekoekseieren en –nesten. Met andere woorden: het is altijd zaak alert te blijven op datgene wat *niet* klopt, ook – en misschien vooral – op datgene wat niet klopt in wat toch al niet klopte. Nog anders gezegd: wat niet klopt moet ook écht niet kloppen, de revolutie mag niet ontaarden in het volgende *ancien régime*, in dit geval het op de loer liggende gevaarlijke regime van de *stijl*, van het vocabulaire dat gehanteerd wordt om zo lang en zo vaak te articuleren dat er iets niet klopt dat het op zich dreigt te gaan kloppen, verwant aan het systeem van beeldpropaganda in dictaturen en ook in reclame: als iets maar vaak genoeg op dezelfde of vergelijkbare wijze wordt gezegd gaat men het voor waar aannemen. Dat kan de kunstenaar niet hebben, want dan werkt hij averechts aan de oorspronkelijke bedoeling en dan is het tijd dat we hardhandig wakker worden geschud uit de gezapige droom waarin we dreigen terecht te komen – ik schrijf dit wel alsof de kunstenaar hier bewust didactisch met zijn publiek omgaat, waarschijnlijker is dat hij zichzelf net zo goed wakker moest schudden om niet tot in lengte van dagen maakwerk te produceren waarvan de voornaamste verdienste is dat het gebaseerd is op wat ooit een revolutionaire vondst was maar die kwaliteit allang verloren heeft en allang is bijgezet in een soort klassieke *canon*, waardoor het zijn gevaar verliest, waardoor het gevecht niet meer op het scherp van de snede wordt gevoerd maar ergens op het pluche, ver weg van alle strijdgewoel – de voorbeelden zijn legio in de kunst van de twintigste en eenentwintigste eeuw. Met *Swiss Sky* toont Van Kints in ieder geval aan dat hij deze valkuil tot nu toe heeft weten te vermijden.

Aan het gebruik van blauwe verf kan in de context van eerder werk nog een betekenis worden toegekend: maakt de lucht uit puzzelstukjes nog een mysterieuze indruk, waar stukjes ontbreken wordt ineens de hele methodiek prijsgegeven op een manier die doet denken aan de eerdere zwarte gaten die dwars door het oppervlak heengingen tot aan de ‘echte’ muur; hier blijkt de hele voorstelling een soort *fake* te zijn, gewoon een plank met wat erop. In zekere zin vormen niet alleen de verkeerd geplaatste puzzelstukjes een partij koekoekseieren en is zelfs de weerspreking daarvan door de blauwe verf als koekoeksei in een koekoeksei niet de uiterste consequentie: door het *demasqué* van de blauwe verf is het complete beeldvlak eigenlijk een reusachtig, complex koekoeksei geworden. De vraag die automatisch opkomt is natuurlijk: als het werk bestaat uit een gelaagd schimmenspel van drie verschillende soorten

(of: *generaties*) koekoekseieren, wat is dan het *nest*? Misschien de lijst die alles bij elkaar houdt? Ik kom er nog op terug.

Tenslotte zou je nog kunnen denken aan een ritueel met *beschilderde koekoekseieren* (want dat zijn het tenslotte), die de beschouwer uiteindelijk letterlijk in het werk moet zoeken, een reminiscentie aan Pasen, het Pasen waarop kinderen eieren beschilderen en zoeken maar in één moeite door natuurlijk ook het Pasen dat het einde van de *passio Christi* betekent. Met andere woorden: via een heel lange en grillige omtrekkende beweging zou dit werk in laatste instantie zelfs beschouwd kunnen worden als een variant op het in de kunstgeschiedenis zo vertrouwde thema van de *Opstanding*. Ik vind dat wel een aardige en verrassende ontdekking. Maar in de context van dit oeuvre moeten we ons wel afvragen wat zoiets eigenlijk betekent of zou kunnen betekenen. Misschien hebben we te maken met de onverwachte resurrectie van de koekoek (die tenslotte ook al Saturnus had bereikt), maar hoe verhoudt zich het menselijk tekort van de koekoek tot de hoofdpersoon van de oorspronkelijke Opstanding? Als een travestie, zou ik zeggen, of op zijn best als een simulacrum. De oorspronkelijke numineuze betekenis is in onze tijd ruimschoots verloren gegaan. Of, heel misschien, kan de koekoek nog een tweede poging doen om zijn in het incestueuze ei stukgelopen ambities waar te maken als een *Phoenix oprijzend uit zijn eigen as*?

Inmiddels verwijst dit werk op meerdere, minder vergezochte manieren naar de schilderkunst. Het overgrote deel van het beeldvlak wordt gevuld door blauwe koekoekseieren maar een grillige onderlag is leeg gebleven en toont het hout van de drager. Als het over landschapsschilderkunst gaat is de lage horizon een kenmerk van het Nederlandse landschap, een simpel mimetisch gevolg van het feit dat we in een plat land leven dat dus automatisch veel lucht heeft die heel ver omlaag kan reiken. Misschien is die Zwitserse lucht dus eigenlijk wel minstens evenzeer een Hollandse lucht, ‘geschilderd’ door een Nederlandse kunstenaar die, Zwitserse koekoekseieren of niet, zijn afkomst niet verloochent.

Van betekenis in dit verband is ook dat het beeldvlak omgeven is door een lijst.

Tegenwoordig hebben nog maar weinig schilderijen een lijst en als ze er een hebben is dat meestal om praktische redenen, om beschadiging te voorkomen. De lijst in functie van het schilderij – en dus niet alleen als decoratie of nabootsing van vaak sacrale architectuur zoals eerder wel voorkwam – dateert uit de Renaissance en loopt niet voor niets parallel met de uitvinding van het centraalperspectief en de nieuwe functie van het schilderij als ‘venster op de wereld’. Daarmee wordt in dit werk ook gespeeld doordat het voorzien is van een verhoudingsgewijs zeer brede lijst die bovendien naar binnen toeloopt, wat het effect van een

doorkijkje naar de wereld nog versterkt. Het is zelfs de vraag of dit voorwerp dat we hier ‘lijst’ noemen niet oorspronkelijk een andere functie had, namelijk die van dienblad, een associatie die de zaak verder ironiseert maar tegelijkertijd ook ter zake is: op een dienblad wordt iets gepresenteerd en in een schilderij ook, alleen worden door ze zo gelijk te stellen de letterlijke en de mimetische of metaforische presentatie gecontamineerd; op het dienblad worden echte gebruiksartikelen gepresenteerd (bijvoorbeeld een pot thee met kopjes, schoteltjes, melk, suiker, lepeltjes en wat dies meer zij) en op het schilderij komt niets ‘echts’ voor, daar gaat het om de presentatie van een representatie. Of dwingt dit werk ons om ook daaraan te gaan twijfelen? Een beetje wel, zou ik zeggen, want een deel van het werk bestaat uit het object zelf, althans uit de beelddrager, al dan niet blauw geschilderd en die drager is net zo ‘echt’ als een theekopje. Op die manier neemt de kunstenaar een loopje met de dichotomie tussen feit en fictie, ‘werkelijkheid’ en verbeelding, presentatie en representatie. En dan zou, doorgeredeneerd, de lijst niet alleen de begrenzing zijn van het nest waarin zich allerlei verschillende koekoekseieren bevinden, hij gaat dan op zijn beurt ook weer deel uitmaken van die laatste categorie, het hele werk wordt zo één groot koekoeksei. Tenslotte hoort die lijst eigenlijk helemaal niet om dit werk, het is opnieuw een *Fremdkörper* en dat brengt nogal wat met zich mee: als we deze visie onderschrijven is daarmee gezegd dat op zijn een minst een deel van ‘onze eigen concrete ruimte’ een koekoeksei kan zijn en, nog verder doorgevoerd en er is geen enkele reden om dat niet te doen, dat de hele wereld één gigantisch koekoeksei is, waarin dus *alles* misplaatst in het eigen nest dat uit niets anders kan bestaan dan diezelfde wereld: koekoeksei en koekoeksnest vallen samen in - of liever: als – een wereld waarin niets is wat het lijkt en niets ‘op zijn plaats’ is, waarin de capaciteit om de eieren uit te broeden ontbreekt. De puzzel is verkeerd gelegd. Het is de vraag is of er nog andere manieren bestaan.

Wie een puzzel gaat maken heeft als uitgangspunt automatisch de afbeelding van een concreet, ‘kloppend’ beeld van (een deel van) de wereld. Er zijn natuurlijk ook legio beelden in omloop die op dezelfde manier kunnen worden beschreven maar het puzzelelement elimineren en dat zijn *foto*’s. Tegelijkertijd lenen foto’s zich goed voor bewerking van allerlei aard waardoor zij hun oorspronkelijke aura van objectieve weergave van de werkelijkheid hebben verloren. Een vroeg en afdoend voorbeeld is de bekende foto uit het begin van de Russische revolutie waarop Lenin vanaf een spreekgestoelte het volk toespreekt omringd door hoge partijfunctionarissen onder wie Trotski. Op een latere versie van dezelfde foto ontbreekt Trotski omdat hij, inmiddels in ongenade gevallen en het land uitgevlucht, eruit

weggeretoucheerd is. Zo verandert men de geschiedenis letterlijk door het beeld ervan te wijzigen. In onze tijd van veel verdergaande en technisch vrijwel onbeperkte mogelijkheden door de introductie van computerprogramma's als Photoshop is ieder beeld verdacht, er is geen manier om de 'waarheid' ervan te bevestigen.

Met andere woorden: het is dus mogelijk om iedere bestaande foto, waar hij ook vandaan is gehaald, te behandelen als een puzzel; de stukjes kunnen zo worden gelegd als in het origineel maar net zo goed heel anders waardoor betekenissen kunnen gaan schuiven. In een oeuvre als dat van Ton van Kints waarin het gaat over de fragmentarisering van de wereld, het fundamentele 'misplaatst zijn', en daarover gesproken wordt in termen van aantasting en aanpassing van het beeld, ligt het gebruik van het corrumperen van een op zich als compleet kant-en-klaar bedoeld fotobeeld eigenlijk voor de hand.

*Walden Pond* biedt een uitkijkje over een meer waarbij twee bomen op de voorgrond als *repoussoir* dienst doen. Precies tussen die bomen heeft een ingreep in het beeld plaatsgevonden. Dat is te zien op een vergelijkbare manier als bij de (andere) koekoekseieren: in tegenstelling tot wat het geval was bij de hierboven aangehaalde foto van Lenin met en zonder Trotski is het niet de bedoeling geweest om de ingreep te verdonkeremen en de kijker stiekem een versie van 'de werkelijkheid' voor te schotelen die de kunstenaar om wat voor redenen dan ook beter van pas kwam; de aantasting en daarop volgende (poging tot) heling van het beeld is nog steeds de methode, de kern van de zaak. Het is niet zo belangrijk wat er uit deze foto van Walden Pond verdwenen is (oorspronkelijk stonden er een paar mensen); wat wel essentieel is, is het feit dat het door het verwijderen van een deel van het beeld ontstane 'gat'(!) is 'opgevuld' door andere beeldelementen die niet van buiten zijn komen aanwaaien of bij elkaar gezocht, maar integendeel afkomstig zijn uit het oorspronkelijke beeld zelf: het beeld heeft, met andere woorden, deels zichzelf vervangen, zichzelf opnieuw tot geheel gemaakt. Nog anders geformuleerd: het beeld zelf heeft *in* zichzelf – dat wil zeggen: *in het eigen nest* – een eigen koekoeksei gelegd, een vorm van *parthenogenese* (maagdelijke geboorte) die niet minder wonderbaarlijk is dan die van de Heilige Maagd. Het 'lege' deel is namelijk opgevuld door delen van het water en het zand die van elders uit het beeld zijn gekopieerd en er goed beschouwd nu dus twee keer in voorkomen. Maar, nogmaals, de cesuur die door de ingreep is ontstaan, is duidelijk zichtbaar gebleven en dat komt in de eerste plaats door het schaalverschil tussen wat ingevoegd is en wat oorspronkelijk was. Bij de invoeging heeft een schaalvergroting plaatsgehadt die een grovere structuur tot gevolg heeft dan het geval is in de rest van het beeld. Dat had niet zo

hoeven zijn, technisch gezien was het zeer wel mogelijk geweest om het nog bestaande deel van het beeld en het ingevoegde element naadloos in elkaar te laten overgaan, maar daar gaat het in dit werk nu juist precies *niet* om: de kijker wordt niet gerustgesteld door een veilig, kloppend geheel, net als in de eerste in dit stuk genoemde werken gaat het nog steeds om het tonen van de littekens van de ingreep: de wereld van het kunstwerk *Walden Pond* oogt beduidend verontrustender dan de oorspronkelijke foto van Walden Pond. En dat komt doordat een deel van het beeld als *Fremdkörper* in dat beeld is ingepast: het hoort er wel maar het hoort daar niet, de orde, de rust van Walden is vooral altijd verstoord, wat in de ‘echte’ wereld natuurlijk al veel eerder het geval was: Thoreau’s ‘Walden’ is ook een utopie gebleken. Aan de andere kant is in dit werk toch iets van het oorspronkelijke idee van ‘Walden’ bewaard gebleven: de commune wilde geheel *self-supporting* zijn, het beeld dat *Walden Pond* heet, is dat inderdaad; het vult zichzelf letterlijk aan met en vanuit de bron van zichzelf. Je zou zelfs nog kunnen construeren dat *Walden Pond* een *correctie* op ‘Walden’ is geworden in die zin dat de mens eruit verdreven is - zoals uit het paradijs? De reminiscentie dringt zich op – en de natuur *zichzelf* in ere heeft hersteld. Maar dat is ook maar weer zo lang als het breed is: het menselijk ingrijpen heeft, in de ‘echte’ natuur, in ‘Walden’ en in *Walden Pond*, een voor altijd verstorende invloed gehad, of je het nu in theologische of ecologische termen formuleert. In de terminologie van het oeuvre: *Walden Pond* is, vergelijkbaar met *Swiss Sky*, een incestueus nest met een koekoeksei erin, maar wie zal het uitbroeden? Zal het beeld kunnen overleven, zal het uiteindelijk zichzelf steeds weer kunnen regenereren? Met andere woorden: heeft onze gewonde wereld nog toekomst of is al dat hameren, knippen en plakken niet meer dan een lapmiddel, een pathetisch voorbeeld van een hele reeks geslaagde operaties waarbij alle patiënten het leven hebben verloren, aan hun littekens bezweken zijn? Is de kunstenaar de chroniqueur van de Apocalyps, de schepper van een incestueuze koekoek Frankenstein of wijst hij de weg naar toekomstige levensvatbare mutaties? Lopen we achter de feiten aan met ons kunst-EHBO set of blijkt er toch een al dan niet homeopathisch wonderelixer in te zitten?

*All the King's horses and all the King's men couldn't put Humpty together again...*

