

De Verdubbeling

The Doubling

Hans Theys

## De Verdubbeling

*Enige bedenkingen  
over de tekenkunst*

*Followed by an English translation  
of the very same remarks*

Koninklijke Academie voor Schone Kunsten  
Antwerpen

2018

## *Verantwoording*

*Geheel niet tekenen kunnend, onbekwaam dus, van nature blind en pas op latere leeftijd enigszins ziend geworden, vat ik met grote schroom aan deze kanttekeningen bij de wereld van het tekenen. Het enige excuus dat ik kan voorleggen voor deze onbeschaamdheid is mijn vermogen woorden aaneen te rijgen, dat diegenen die wel tekenen kunnen vaak is misgund, omdat met name niemand volmaakt mag zijn, willen wij Gods eenzaamheid niet ondraaglijk vergroten door Hem of Haar de laatste troost te ontnemen (te weten als enige volmaakt te zijn). Daarom ook vergeten wij niet dat wij weinig of niets weten, en schrijven wij vanuit het volle besef onzer onwetendheid, die wij als een eeuwige drijfkracht zien.*



## Tekenen

Tekenen, zo leert ons de ervaring, is in de eerste plaats een vorm van noteren. Niet toevallig komen onze alfabetten voort uit tekeningen, zowel in het Westen, waar de L is voortgekomen uit de visuele voorstelling van een L-vormige ploeghaak (lamed, lemme, lame), als in het Oosten, waar nog steeds geschreven wordt met beeldwoorden (ideogrammen). Genoteerd wordt, wat eerst is gezien of ervaren of gedacht. Daarom leert het tekenen ons ook te kijken, te ervaren en te denken. Tekenen is een vorm van kijken, van ervaren en van denken. En uiteindelijk is tekenen ook een vorm van handelen. Zo achter elkaar geschreven, lijken we alles nogal vluchtig te beschouwen. Maar de bedoeling hiervan is een overzicht te krijgen van wat volgt: een trage uiteenzetting van hetzelfde, met voorbeelden uit het leven gegrepen.

## Noteren

De eerste vorm van notitie, vermoeden wij, is het voetspoor. En nadien de gebogen lijn die we met de hiel of met een stok in het zand of de sneeuw kerven, rondom ons, om aan te geven waar de grens is. En nadien, misschien, een pijl of andere richtingaanwijzer. En daarna, nog altijd misschien, een mens, een dier, een boom, een berg, de loop van een rivier. Nog veel later gaan we rivieren, hemelen, bergen en bomen ontwaren in elkaars gelaat, in elkaars lichaam, in een bloem, in boomschors, in de schijngestalten van wolken en rotsblokken.

Dikwijls noteren wij schijnbaar gedachteloos, alsof onze hand alleen aan de wetten van het lichaam gehoorzaamt, dat zelf lijkt te gehoorzamen aan de impressies en druktoestanden van de wereld, die ons in beweging brengen. Volgens sommigen verschilt dit weinig van het zogenaamd redelijke denken,

dat immers ook voortkomt uit druk van buitenaf, en waarschijnlijk van mechanische aard is, verwant aan het wetmatige gedrag van communicerende vaten.

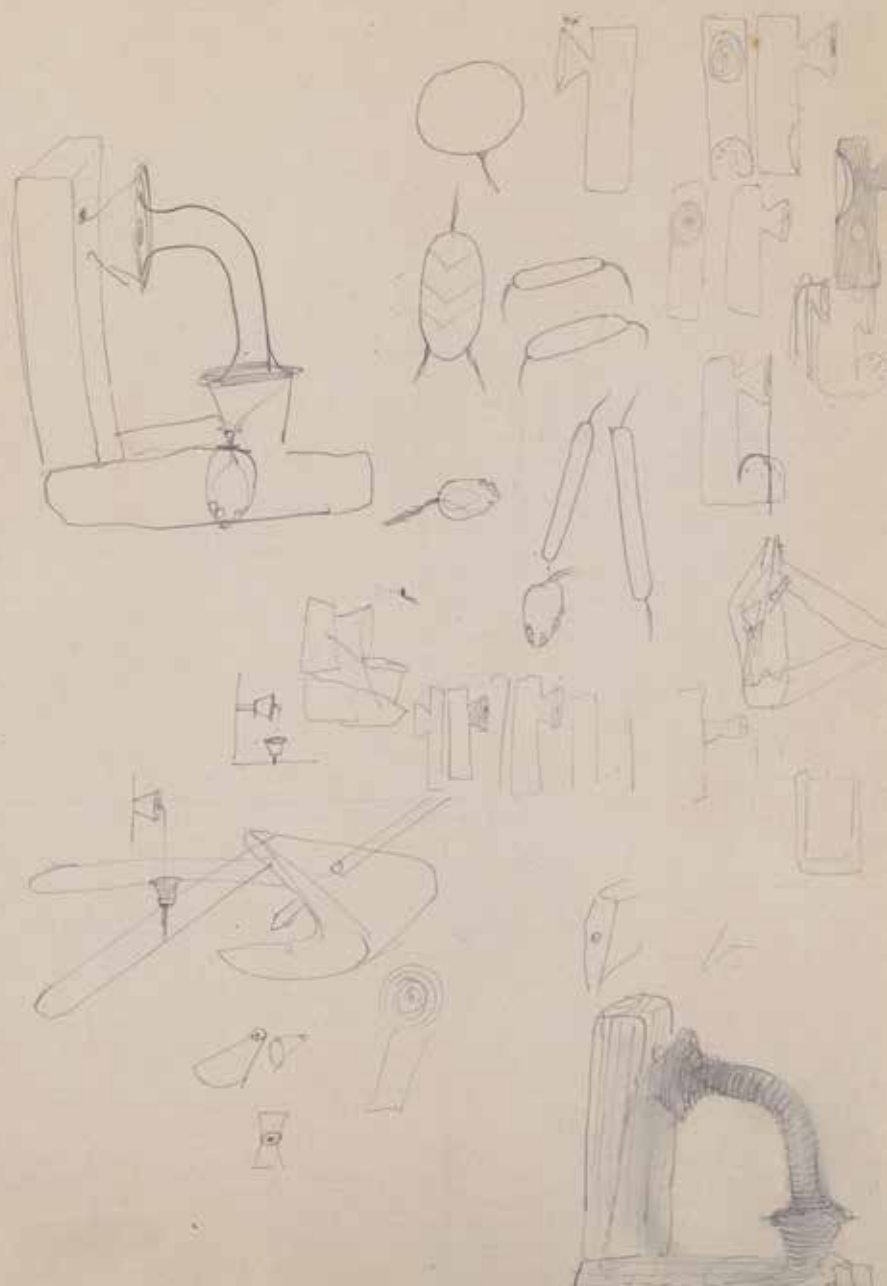
### Leren kijken

Verloren in zijn nagelaten geschriften bevindt zich de bedenking van de negentiende-eeuwse wandelaar en denker Frederik Nietzsche hoe wonderlijk het is dat de mens ooit zover is gekomen in een eindeloze warreling atomen een 'bos' te herkennen. Deze bedenking is een uitvloeisel van zijn ongelukkig geformuleerde gedachte van 'de wil tot macht', die niets anders uitdrukt dan de vaststelling dat alles in de schepping naar nieuwe vormen zoekt om te zijn, maar ook om waargenomen te worden. Wij zijn als wezens gegroeid naar het licht, zowel eencelligen als bomen als mensen.

'Verschoppelingen zullen diegenen zijn die in een bepaalde gestalte geen boom willen of wensen te herkennen,' schrijft hij, 'en koppig hun eigen weg zullen blijven gaan.' En in deze overpeinzing herkennen wij de dwarse loop van het kunstenaarsleven, dat zich niet wenst te schikken naar de bestaande rangschikkingen en bepalingen, maar het recht opeist anders te kijken, anders te ervaren, anders te ordenen, anders te zijn en anders te handelen.

### Blindheid

Ooit lazen wij een briefwisseling tussen twee eilandbewonende wijsgeren, Bryan Magee en Martin Milligan, waarin zij heftig van mening verschillen over de vraag of blinde en ziende personen noodzakelijk een verschillend wereldbeeld hebben. Martin Milligan is blind sinds zijn negentiende levensmaand en heeft geen enkele visuele herinnering, geen



enkele voorstelling van wat het betekent te kunnen zien. Tot onthutsing van Bryan Magee verklaart hij meteen dat hij het gezichtsvermogen een ruim overschatte eigenschap vindt.

‘Wij gaan om met de wereld door middel van een reeks volzinnen,’ zegt hij, ‘en ook al zie ik niks, toch denk ik al deze zinnen te begrijpen en te kunnen gebruiken zoals ziende personen.’

Graag bekennen wij dat onze sympathie uitging naar Milligan, omdat hij vermoedt, maar niet kan bewijzen, dat de meeste mensen hun ogen zelden gebruiken om dingen te ontdekken die ze nog niet kunnen benoemen. Eigenlijk kijken ze niet echt, maar zitten ze opgesloten in een wereld van tweedehandsbeelden. Getuige hiervan het onvermogen van vrijwel iedereen die hiervoor niet heeft geoefend een fiets te tekenen met wielen die werkelijk kunnen draaien, een stuur dat niet vastzit aan het voorwiel, een zadel dat niet vrij rondzweeft in een ijle ruimte en trappers die bevestigd

zijn aan het frame en door middel van tandwielen en een ketting daadwerkelijk verbonden zijn met het achterwiel.

Zo lazen wij dat de twintigste-eeuwse beeldhouwer Henry Moore tijdens zijn korte ervaring als lesgever, zijn studenten als eerste opdracht gaf uit het hoofd te tekenen wat ze door hun slaapkamerraam konden zien, zodat ze konden vaststellen dat ze zich dat niet precies konden voorstellen. Wij leven allen als in een droom waarin wij ons het Parthenon wel kunnen inbeelden, zoals een Franse schrijver het ooit schetste, maar niet de zuilen ervan kunnen tellen.

Sommigen vormen een uitzondering op deze regel, omdat ze beter kunnen kijken, omdat ze zich beelden, verhoudingen, vormen, kleuren en schaduwen beter kunnen herinneren, omdat ze het uitzicht van een voorwerp in hun hoofd kunnen laten kantelen of omdat ze kunnen tekenen. Soms kunnen ze al deze dingen tegelijk, zoals de achttienjarige



kunstenaar Panamarenko die, tijdens een sollicitatiegesprek met vertegenwoordigers van een telefoonmaatschappij, op de vraag of hij wist wat een relais was, antwoordde door nietsvermoedend drie verschillende aanzichten van een in de ruimte kantelende, ingewikkelde relais te tekenen en door de verblufte ingenieurs prompt werd aangeworven. Toen wij Panamarenko dertig jaar later vroegen om lijntekeningen te maken van dertig sculpturen, merkten we dat hij die op verzoek vanuit om het even welke hoek kon weergeven.

### Het geheugen

Tekenend naar model tasten wij de ruimte af: de daarin bewegende voorwerpen en de manier waarop licht, schaduw en de verschillende waarden van één toon die voorwerpen een ruimtelijke verschijning verlenen. Hoe meer we tekenen, hoe meer we zien. Gaandeweg kunnen sommigen



zich bepaalde houdingen blijvend voorstellen of inbeelden en later uit eigen beweging, zonder voorbeeld, vormgeven. Maar weinigen is deze bekwaamheid gegeven, ook na lang en lang oefenen.

De negentiende eeuw kende een uitzonderlijk tekenleraar, Horace Lecoq de Boisbaudran, die oefeningen ontwikkelde om zijn leerlingen te helpen vormen en kleuren te onthouden. Vertrekkend van eenvoudige vormen of naast elkaar geplaatste complementaire kleuren, leerden de studenten al tekenend en kleuren mengend onthouden hoe bepaalde voorwerpen of schilderijen zoals stillevens eruitzagen. Na enige oefening konden ze bepaalde licht- en schaduweffecten, houdingen, patronen en kleuren zo goed onthouden, dat ze waargenomen taferelen steeds sneller konden weergeven, hetgeen ook bleek uit een heuse tekenwedstrijd, waarin studenten van de Boisbaudran triomfeerden over andere begaafde tekenaars. Tot de studenten van de



Boisbaudran behoorden Henri Fantin-Latour en Auguste Rodin, die zich later altijd zou ergeren aan de voorgekauwde poses van modellen en zich in zijn atelier omringde met naakte mensen die gewoon hun gang konden gaan tot hij hen vroeg een bepaalde natuurlijke houding vast te houden, zodat hij die snel kon schetsen door een kleien figuurtje te boetseren, te aquarelleren of te tekenen. Vliegensvlug ging dit, omdat hij grotendeels vooraf wist wat hij zou zien en tegelijk het vermogen had te zien wat specifiek was aan de nieuwe houding.

### Het denkende lichaam

In een onlangs verschenen boekje van de bergbewonende sinoloog en denker Jean François Billeter lezen we een passage over wat er eigenlijk gebeurt als iemand een spijker inslaat met een hamer. Eén hand houdt de spijker tegen de muur, de

andere houdt de hamer vast. Oog, hand, lichaamshouding en brein zorgen samen voor een inschatting van de afstand die de hamer zal afleggen, eerst in een gebogen, later in een rechte beweging. De stand van de voeten en het evenwichtsorgaan rekenen mee. Uiteindelijk zet de hamer zich in beweging. Maar wat drijft hem? Is het werkelijk ons brein? Is het een 'ik', dat ergens in een cockpit aan de juiste touwtjes trekt? Wie heeft eigenlijk besloten dat er een spijker in de muur moet worden geslagen? Op die precieze plek? Welke overwegingen hebben daartoe geleid? En waar vonden die hun oorsprong?

Op een vergelijkbare manier maakt Billeter het aannemelijk dat 'echt denken' zich enkel voordoet als wij in onszelf ruimte maken voor de mogelijke vorming van een nieuwe gedachte, een beetje zoals wij onze gedachten even stilzetten voor het vinden van een naam die ons ontsnapt. Na enkele tellen schiet de naam ons te binnen. Maar hoe dan? Als wij hem niet





bewust kunnen oproepen? Wij kunnen uit dergelijke ervaring alleen maar afleiden dat het lichaam in onze plaats heeft gedacht. Wij kunnen dit gade slaan, dat wel, maar sturen?

### Tekenend denken

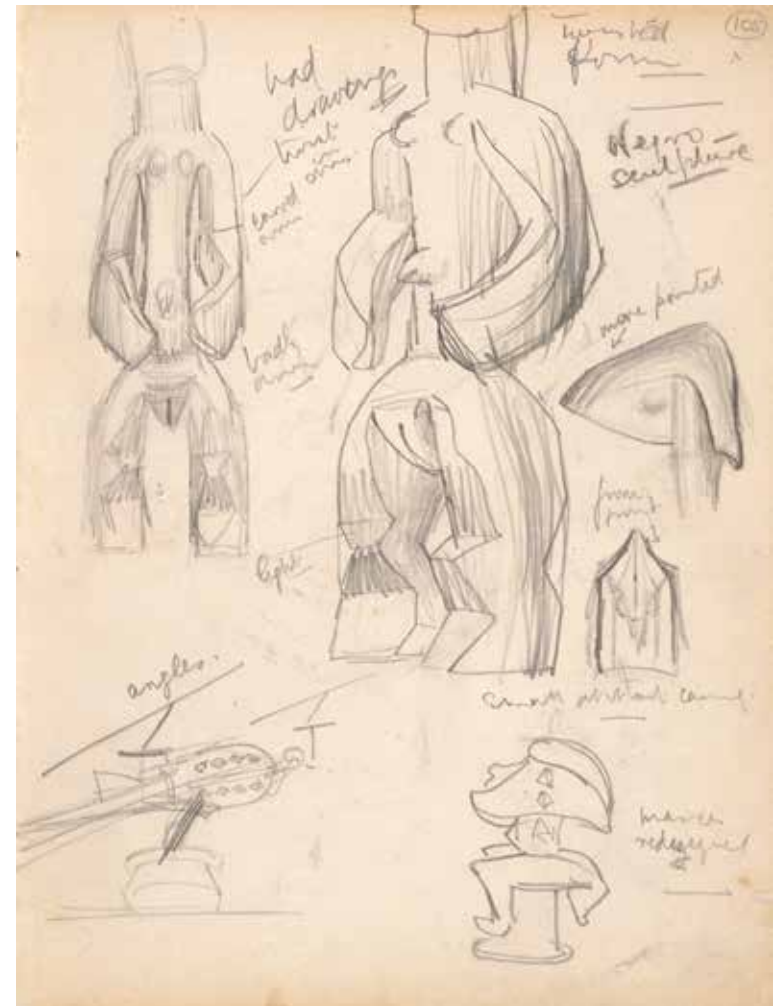
Graag verwijzen we hier naar deze overwegingen, omdat ze verhelderen hoe tekenen een vorm van denken en bedenken kan zijn.

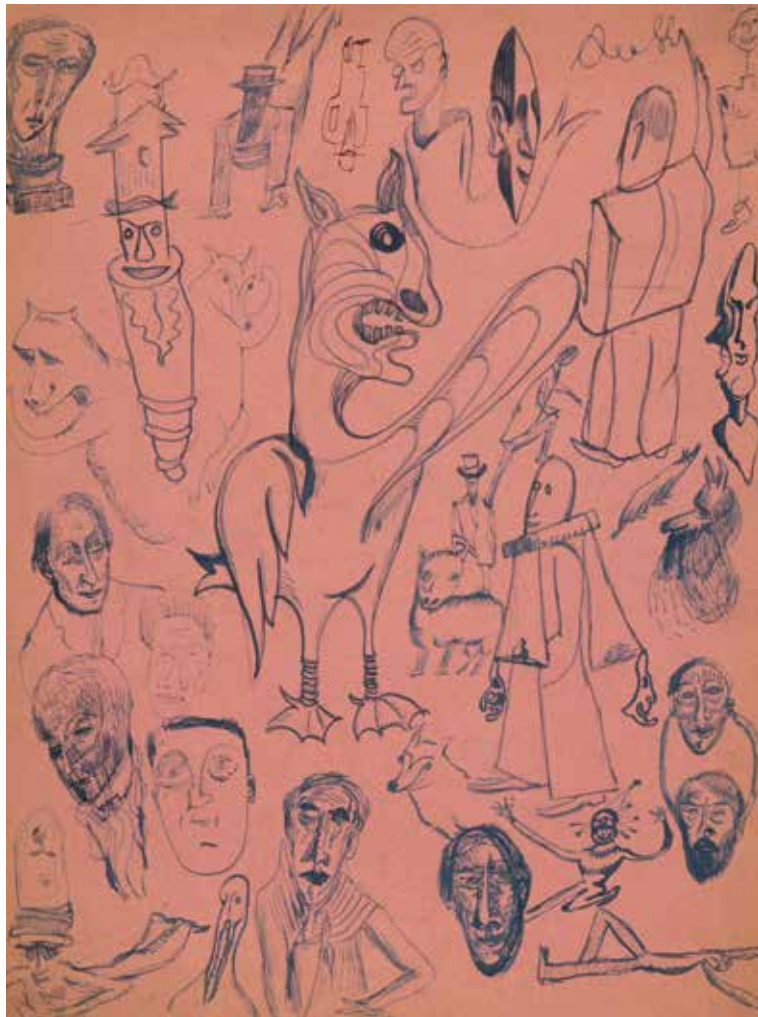
Iedereen weet dat wij niet denken met woorden of beelden. Ons denken valt niet samen met taal en valt niet te vatten in tastbare beelden. Ons namaak-denken wel, natuurlijk: dat vreemde, vervreemde toepassen van pasklare verklaringen en vastgelegde regels, al die gangbare interpretaties, gedachteloos herhaald, herkauwd, aangewend en opgedrongen. Een levenloos netwerk van oppervlakkige betekenissen en uitgewoonde beelden dat

van pas komt in ons automatenleven, maar zich als een storende voorhang ophoudt tussen de levende, bewegende wereld en de nieuwsgierige kunstenaar, wetenschapper of denker.

Hoe dan kan tekenen een vorm van denken zijn? Welnu, in de beweging van de hand, in de associaties opgeroepen door de lijn, de vlek of het punt, in dit snelle en onvoorspelbare zijn en handelen, kunnen dingen gebeuren die om een nieuwe naam vragen, die ons te snel af zijn, die ons ontsnappen, die gestalte geven aan iets nieuws of het althans in ons oproepen.

Hier slaat het lichaam geen spijker in de muur, maar het is wel aan het werk. Het formuleert hersenspinsels, voorafschaduwingen, vooronderstellingen of nieuwe mogelijkheden, die door ons 'tegemoetkomend fantaserend brein' (Nietzsche) omarmd of verworpen worden.





## De geboorte van een beeld

Een tiental jaar geleden waren wij getuige van een hardnekkige zoektocht van de Amerikaanse kunstenaar Paul McCarthy, tijdens de opbouw van een grote tentoonstelling in ons land. Terwijl een indrukwekkende ploeg medewerkers het hele museum ombouwde tot een driedimensionale droomruimte, zagen wij hoe de kunstenaar zich drie weken lang voornamelijk bezighield met de ophanging in één zaal, waarin tekeningen, sculpturen en foto's van het beeldhouwwerk 'Michael and Bubbles' werden getoond. Toen we de kunstenaar vroegen waarin de moeilijkheid schuilde, antwoordde hij dat hij probeerde de tekeningen meer aanwezig te maken, opdat ze waargenomen zouden worden als werken die even belangrijk waren als de sculpturen.

Toen we uiteindelijk gingen kijken naar de voltooide opstelling, werd onze blik bijna automatisch gevangen door de

lange rij tekeningen, die we een voor een aandachtig begonnen te bekijken, alsof we er werden ingezogen. Plotseling zagen we dat Michael en Bubbles in deze tekeningen soms veranderden in een moeder met een Marilyn Monroe-kapsel dat een kind met een baard op de schoot had. Het was een aangrijpend moment. ‘Net zoals de aap of het kind op de schoot van Michael Jackson, kan deze kleine Paul zich niet ontworstelen aan de verstikkende greep van zijn moeder,’ zo dachten we.

Het mooie en ontroerende aan het werk van McCarthy is waarschijnlijk dat de ‘Michael and Bubbles’-sculptuur niet is voortgevloeid uit een welbepaalde jeugdherinnering en er evenmin toe te herleiden valt. Het inzicht over de moeder ligt niet aan de oorsprong van het werk, maar is de vrucht van een geduldig over elkaar schuiven van beelden, tot er een bijzonder patroon ontstaat.

Kunstenaars maken en verschuiven beelden om te kijken, te denken en te





voelen, niet om iets te ‘verklaren’ of te ‘duiden’. Ze maken dingen om ze te kunnen zien. En soms achterhalen ze zo waarom ze die dingen eigenlijk wilden maken.

### Sporen

Niet zonder verwondering en bewondering kijken wij naar de Chinese schilderkunst, die soms bijna lichaamloos lijkt te zijn, omdat zij is voortgekomen uit het maken van vlekken en het trekken van lijnen met een penseel. Niet lichaamloos in zijn ontstaan, bedoelen wij, want veel meer lichaam is zij dan ons denkende en rekenende tekenen, maar lichaamloos in haar uitbeelding van voorwerpen en wezens, die zich voordoen als een onzichtbaar opbollen tussen de levende lijnen – gelijk een leven dat we kunnen vooruitspiegelen, maar nooit echt vatten – of als prachtige, atmosferische evocaties



van benevelde, regenachtige werelden, waarin wij opnieuw een ontastbare diepte voelen, als behelsde deze kunst een weigering het bestaan van een begrensde materie vast te stellen. Als het allerhoogste beschouwen wij dan het schilderen van tekens op hete rotsen, waar deze futiele sporen spoedig op voorbeeldige wijze zullen verdampen.

Anders lijkt ons de stroeve, krampachtige wereld van het westen, waar de mensen willen weten wat echt is en wat niet, wat bestaat en wat niet en wat groot is en wat klein. Vergeten zijn ze dat al wat groot is ook klein is, gezien van ergens anders, en dat elk streven zinloos is, omdat het einde samenvalt met het begin. Hier botsen lichtstralen op voorwerpen die weerstand lijken te bieden en toont het licht zich alleen als een vergeefs strelen van een onwrikbare, meetbare wereld, zo onwrikbaar, dat alleen in het Breugheliaanse en surrealistische, absurde naast elkaar stellen van niet verwante





voorwerpen een soort van bevrijding of verlichting gevonden wordt.

En toch leiden beide benaderingen, hoe verschillend ook, tot dezelfde vluchtige vastigheid die het kunstwerk is: ontegenzeggelijk aanwezig, maar tegelijk ongrijpbaar in zijn zogenaamde betekenis, in zijn waarde en in zijn vermogen beelden, verhalen, gedachten en gevoelens op te roepen. Sporen zijn het, maar sporen waarvan? En waartoe?

Als in een donkere spiegel

Niet alleen het licht botst hier, ook de blik van de kunstenaar lijkt te botsen, en zijn of haar tekeningen lijken verslag uit te brengen van deze schermutseling, zoals in de tekeningen van Frank Auerbach of, nog meer, in de tekeningen van Alberto Giacometti, waarin gepoogd wordt de materie weer te geven die schuilgaat achter het beeld dat wij ‘tegemoetkomend

fantaserend' over iemands gezicht draperen.

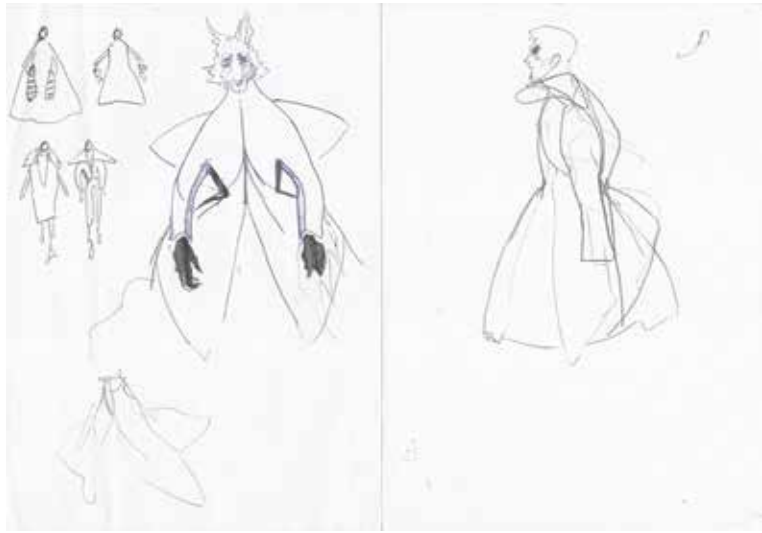
Ooit werd ons door de kunstliefhebber Ronny Van de Velde verteld dat de Belgische, dadaïstische dichter Clément Pansaers ook beeldhouwwerken maakte. Hij plaatste zich met een klomp klei in het duister en kneedde er lustig op los, tot hij het werkstuk als voltooid beschouwde. Dan knipte hij het licht aan, bekeek het artefact en benoemde wat hij waarnam door de sculptuur een titel te geven als 'Spinnende poes' of 'Minnekozend echtpaar'. Ver van alleen maar grappig te zijn, verwijst deze praktijk naar ons vermogen tot vooruitspiegeling, dat ons in staat stelt een bos te herkennen, een vriend uit te kiezen die dertig jaar later op onze vader zal gelijken of de gelijkwaardige krachten te herkennen die beide helften van een natuurwet zullen uitmaken.

Gebruik makend van dit vermogen keken geleerde dichter-schilders in Chinaland 1800 jaar lang naar grillige,

door het water gevormde en door het verglijdende licht telkens anders getoonde stenen, waarin zij altijd weer nieuwe taferelen ontwaarden.

Ooit waren wij getuigen van de wijze waarop een vooraanstaand kunstenaar onze getekende beeltenis opriep. Eerst krabbelde hij heen en weer zwemmend met een potlood over een blad papier, zodat er een willekeurig nest van kronkelende lijnen ontstond. Vervolgens hield hij een minuut lang het hoofd en de handen stil om naar dit nest te staren en begon hij hier en daar bestaande lijnen te verdikken (door er iets harder drukkend overheen te gaan met het potlood). Onze gelaatstrekken doemden op uit deze verdikte, bestaande lijnen.

Ook daarom denken wij dat kunstenaars beter kunnen vooruitspiegelen dan wijzelf, zodat zij soms monsters en andere zaken zien waar ze niet zijn, maar ook sneller mogelijkheden ontwaren of nieuwe vormen kunnen laten ontstaan uit naamloze materie, patronen, ritmes, lichtvlekken,



schaduwpartijen, woorden, kleurcombinaties en Moderne Technologieën.

En daarom bestaan er kunstenaars als Elly Strik die nog donkerder nesten vervaardigen, als het weefsel van een spookbeelden barenden nacht, als een reeks kettingen van atomen gemaakt, als een secuur vlechtwerk, waarin het beeld wordt gekooïd, maar soms door de tralies kijkt.

## Monsters

Komen de monsters van deze wereld voort uit de tekeningen die we hebben gemaakt? Komen de tekeningen voort uit de monsters die we hebben gezien? Of worden wij omsingeld door de waarheid en zijn beide uitspraken waar? Want het is waar dat wij alleen kunnen waarnemen wat wij al kennen, en dat wij zelden iets kunnen zien dat wij al niet wisten, zodat het bewezen lijkt dat alle waargenomen monsters moeten voortkomen uit onze

eigen tekeningen. Maar ook weten wij dat de nieuwe tekening zelf pas ontstaat als ze haar eigen gang mag gaan en tot kronkelingen mag komen die een nieuwe werkelijkheid oproepen.

En evenzo moeten wij toegeven dat ook de natuur op deze wijze tewerk gaat, want blind gaat zij tekeer en woekert zij en herschikt zij de dingen, zodat zij dus niet rekenend en doelgericht tewerk gaat, maar juist andersom: vanuit een kaartspelen met de scheikunde en de natuurkunde, vanuit een verveeld, maar bezeten goochelen met de elementen en de mogelijkheden van de aarde, dat soms levensvatbare gedochten oplevert zoals gevederde reptielen, olivanten, faranen en chiraven.

En op gelijke wijze moeten wij erkennen dat ook onze fantasie zo te werk gaat wanneer ze geometrische patronen en voorgronden en achtergronden en kleurverschillen en lichtschakeringen ontdekt die al in het oog en het brein voorradig waren, zodat zij alleen maar



ontdekt wat het oog en het brein dicteren aan mogelijkheden, zij het wel in een wereld waarin het kruisen van lijnen, vlekken, kleuren, woorden en begrippen eindeloos veel rasters, verklaringen en bruikbare onzin kan opleveren.

### Speelkaarten

En zo denken wij terug aan de enige mogelijke verklaringen voor de gelijkenissen tussen mythologieën die wij overal op deze planeet hebben aangetroffen en die hierop neerkomen, enerzijds, dat wij met onze manieren van waarnemen en denken, en met de voorradige elementen, maar een beperkt aantal verhalen kunnen verzinnen, waarin de begripbaren ‘dag en nacht’, ‘boven en beneden’ of ‘stroomopwaarts en stroomafwaarts’ steeds zullen voorkomen, omdat wij zonder dergelijk onderscheid niet kunnen denken en, anderzijds, dat alleen die mythologieën

ons zijn overgeleverd die ervoor hebben gezorgd dat het volk dat hen koesterde de geschiedenis heeft overleefd, wat hierop neerkomt dat hun verhalen en regels ertoe hebben geleid dat ze elkaar niet hebben uitgemoord en dat ze opgewassen waren tegen volkeren die hen hebben belaagd. En zo zullen werkzame gedachten de duistere oertijden beter hebben overleefd en uiteindelijk enigszins op elkaar gelijken.

En niet hun waarheid heeft dit bepaald, maar hun werkzaamheid, zoals gezegd, ook al berust die louter op formele ritmes die ervoor hebben gezorgd dat gemeenschappen verdeeld werden in evenredige groepen, die door hun namen, gebruiken en rituelen minder van elkaar verschilden dan ze dachten.

Zo vertelt Claude Lévi-Strauss het wonderbaarlijke verhaal – dat hij aan ons voorlegt als een mogelijkheid en niet als een waarheid – van twee verwante volkeren, waarbij de ene gemeenschap de ongelijkheid tussen de bevoorrechte en de



uitgebuite groep in stand hield door alle kinderen te vermoorden – behalve als er twee kinderen uit verschillende klassen tegelijk geboren werden, waarbij ze allebei als een bevoorrechte tweeling werden opgevoed – en de populatie gewoon op peil te houden met gestolen kinderen, waardoor iedereen even onwennig en onveilig was. En waarbij de tweede gemeenschap, het Caduveo-volk, dit evenwicht zocht door de gezichten van de vrouwen te beschilderen met asymmetrische, gespiegelde patronen – die de beroemde entropoloog aan speelkaarten deden denken – waardoor een werkzaam maatschappelijk evenwicht werd bereikt.

## Hazen

Ook verwijzen wij hier graag naar het veelvuldig voorkomen van hazen en konijnen in tal van mythologieën, waarbij het opvalt dat hazen in verband



gebracht worden met tweelingen, wat ons aan het denken zet over de mogelijke verklaringen voor de levensvatbaarheid van deze vreemde gedachten, gebonden aan huppelende pelsdieren en moeilijke geboortes.

Want het konijn is een dier van de nacht en de aarde, dat weten wij, omdat het in hollen leeft en zich bij voorkeur in de schemering voortbeweegt, maar ook is het een creatuur van de hemel, de lucht, het licht en de zon, want het huppelt en het heeft een glinsterende, warme vacht. En daarom waren er nooit ernstige innerlijke geschillen bij de gemeenschap die zich had verdeeld in een clan van de konijnen en een clan van de uilen, omdat zij een uil kenden die nestelde in konijnenpijpen, zodat hij vertrouwd was met de zware aarde, en omdat uilen met hun grote ogen ook lichtdieren zijn, omdat zij kunnen zien in de nacht, en tegelijk ook luchtwezens, gezien hun vliegkunst.

Al hebben wij daarmee nog niet



Dominanz

- Bücher in Stoffe / Buchdeckel
- ~~Schachtel~~ kaufen ~~Debian~~
- ~~Kühlschrank aufräumen~~
- ~~Wahl~~
- ~~Kleintier pelzen~~
- ~~kleine Pflanzenchen~~
- ~~Bobster nichern~~
- ~~Kleid?~~

Shelton

opgelost het raadsel van de haas, die immers niet nestelt in een pijp, zoals het konijn, maar in een ondiep kuiltje, leger geheten, waardoor wij enerzijds de diepere zeggings begrijpen van Dürers haas, die immers op zijn nest zit, zoals ons werd verhaald door Julia Ballardt, afkomstig uit dezelfde streken, maar anderzijds op zoek moeten gaan naar een andere dubbelheid, die dit dier in tal van werelden geschikt maakte om zowel te dienen als beeld voor een godheid als voor de duivel, als twee verschijningen van hetzelfde muntstuk.

Niet het springen van de haas, dat ook hem tot luchtdier maakt, ook al rust hij op de aarde, en niet zijn vacht, die ons doet denken aan Orlando's vergelijking van zijn geliefde met de glinsterende pels van een vos, en hem tot lichtdier maakt, maar wel zijn gespleten bovenlip, bieden ons hier een verklaring. Want de dubbelheid en het gespleten zijn die hierdoor in ons worden opgeroepen, herinneren ons aan het samengaan van het dierlijke en het

goddelijke in onszelf, als vrome zoogdieren, maar ook aan de vreemde gespletenheid van het mensenras zelf, dat immers bestaat uit vrouwelijke en mannelijke wezens, wat tot grote wakkerheid leidt maar ook tot eindeloze, treurige misverstanden en zwarigheden.

Nog dieper zelfs gaat deze beeldenkracht, zoals blijkt uit een mythe uit het taalgebied van de Salish, die woonden waar later Canadaland werd gesticht, waarin een vrouw die door een duivel verleid zal worden en het leven zal schenken aan een zoon die als een spiegelbeeld zal zijn van de zoon van haar eveneens verleide zus, onder de rokken wordt gekeken door een haas.

Als dromen zijn deze verhalen, die de meerduidige, maar dienstbare ruggengraat vormden van een levensvatbare beschaving en ons tegelijk herinneren aan het duistere besef, zoals Nietzsche ergens opmerkte, 'dat de waarheid is als een jonge tuinman, wiens grond je kan zien als je hem



ondersteboven houdt,' maar ook, en erger, dat de verschrikkelijke gespletenheid van de menselijke wereld, waarin ding en woord en beeld nooit samenvallen, al wordt aangekondigd door de schijnbare symmetrie en de daarmee verbonden, geheime gespletenheid van het lichaam.

### Tweelingen

En ook dient hier aan de orde te komen de verbijstering die tweelingen hebben teweeggebracht in alle tijden, waardoor ze soms bij hun geboorte werden vermoord, soms tot Goden werden verheven en soms op wrede wijze van elkaar gescheiden, waarbij de ene een koninklijke, lichtende rol had te vervullen, en de andere moest leven in een duister hol met de ratten en de kevers. En veel zouden we daarover kunnen schrijven, omdat het duidelijk is dat het tweelingbeeld prachtige verhalen mogelijk maakt, en juist daarom zo vaak gebezigd is,

maar hier willen wij het vooral verbinden met een merkwaardige dubbele wens die zowel door Kierkegaard als Gerard Reve werd opgemerkt, namelijk dat we allemaal willen zijn zoals de anderen, en dus grijs en onopvallend, maar tegelijk liefst ook uniek en stralend als de zon, waardoor het beeld van twee identieke mensen zowel bedreigend als troostend kan zijn.

## Spiegels

En zo komen wij tot ons besluit, waarin wij beteuterd terugkeren naar ons uitgangspunt, inhoudend dat de eerste tekening wel een streep moet zijn geweest, die ons afbakende van de anderen en de wereld, als een eerste vorm van daad en notitie, terwijl het intussen onafwendbaar duidelijk is geworden dat de eerste tekening alleen ons spiegelbeeld kan zijn geweest, getekend in een plas, als eerste verheffing uit de materie, bevend in een glinsterend

vlies, waar hemel en aarde en duisternis en licht elkaar bijna raken.

Want een grotere dubbelheid is er nog, dan die tussen God en mens, man en vrouw of woord en ding, en wel de verscheuring tussen wat wij voelen en denken te zijn, enerzijds, en wat wij tenslotte te zien krijgen, anderzijds, omdat wij in deze verscheuring verloren lopen, zoekend naar onszelf en naar een eigen eenduidigheid die wij niet vinden. ‘Want het is duidelijk,’ merkt Claude Lévi-Strauss ergens op, ‘dat ik mij de zelfgeschreven boeken moeilijk kan herinneren omdat niet ik ze heb geschreven, maar iets anders, dat zich in mij heeft gedacht, zoals ik denk dat mythen zich in ons denken (zolang wij met woorden en beelden spelen).’

En daarom staren wij eindeloos in de diepte van een plas, of een emmer, op zoek naar een werkelijkheid buiten het vluchtige samenraapsel dat we zelf lijken te zijn, buiten de lus van de helse verdubbeling, zoals Marcel Broodthaers schreef, in een

wereld die altijd onbereikbaar blijft, al blijven we haar kribbelend en krabbelend aftasten, goochelend met woorden en beelden, biddend en wachtend. Want in den beginne was er een lijn tussen hemel en aarde, en die lijn was de horizon, en die lijn was een tekening, en die lijn was een gedachte, en die lijn was een woord. Maar ook was die lijn als een litteken, als een kloof, als een geheime, enge poort en als een verdeling tussen links en rechts. Gelukkig konden we daardoor ook spiegelen en spelen met de kaarten. Want daar moeten wij het mee doen.





## The Doubling

*A few remarks  
on the art of drawing*

### Warning

Unable to draw, predisposed to blindness and only gaining a modicum of sight at an advanced age, it is with great hesitation that I proffer these remarks about the world of drawing. I have but one excuse for such insolence: my ability to string words into a sentence. Skilled draughtsmen often lack this capacity, undoubtedly because no one is ever perfect, but also because we don't want to add to God's unbearable loneliness by depriving Him or Her of the ultimate consolation (the knowledge of being the only perfect being). We do not forget, however, that we know little or nothing, and we write in full awareness of our ignorance, our principal driving force.

## Drawing

Drawing, as experience teaches us, is first and foremost a form of notation. It is no coincidence that the origins of our alphabets lie in drawings, both in the West, where the L originated from the depiction of a similarly shaped heel (called 'lamed' in Phoenician), and in the East, where words are stylized images even today.

Everything that is noted first has to be seen, experienced or thought. This is why drawing teaches us to look, to experience and to think. And why drawing is a form of looking, of experiencing and of thinking. Ultimately, drawing is also a form of action. Summarised as such, this might all seem rather superficial. But the objective of this preamble is to provide an overview of what will follow: a paced elaboration on the art of drawing, with examples taken from life.

## Notation

The earliest form of notation, we suspect, was the footprint. Followed by the curved line that we scored in the sand or in snow with our foot or a stick, so that we were somehow guarded. A boundary was drawn.

The next form of notation might have been an indication of a direction or a goal. After this, a man, an animal, a tree, a mountain or the course of a river could have been depicted. Later still, we would witness the apparition of rivers, skies, mountains and trees in each other's faces, in each other's bodies, in flowers, in bark, in cloud formations and boulders.

More often than not, we write things down without even thinking, as if our hand does nothing but obey the laws of the body, which itself is subjected to states of pressure belonging to the greater world. Some are inclined to believe that similar pressures steer the progression of so-called rational thought, in ways akin to the lawful obedience of communicating vessels.

## Learning to look

Buried in the unpublished notes bequeathed by the nineteenth-century wanderer and thinker Fredo Nietzsche, we found an expression of his bewilderment at man's ability to recognize a 'forest' out of an immense tangle of atoms. This reflection corresponds to Nietzsche's awkwardly named concept of 'the will to power', which merely conveys the observation that everything seeks more economic modes of existence, as well as new ways of being perceived by potential mating partners. As beings, we have evolved towards the light, and this applies to single-celled organisms and trees as much to humans. Nietzsche writes: 'Outcasts will be the ones who will not, or do not wish, to recognize a forest... and will stubbornly persist in going their own way.' And in this thought, we recognise the oblique trajectory of an artist's life, of the man who does not wish to conform

to the existing norms and provisions, but who claims the right to look at things in a different way, to experience and order them differently, to differ, to be different and to act differently.

## Blindness

I once read an exchange of letters between two island-dwelling sages, Bryan Magee and Martin Milligan, in which they violently disagreed on the question of whether blind and sighted persons have inherently different worldviews. Martin Milligan, blind from the age of nineteen months, had no visual memory, no understanding of what it meant to see. To Bryan Magee's dismay, Milligan immediately stated that he considered the faculty of sight to be grossly overrated.

'We deal with the world through a series of phrasings,' he said, 'and even though I see nothing, I still think I can understand



all these phrasings and use them like sighted people.’

I must confess that my sympathy goes out to Milligan, simply because he suspected, but could not prove, that the majority of people rarely use their eyes to discover things for which they do not have a name. They never truly look, in fact, but are imprisoned within a world of second-hand images. This is demonstrated by the fact that very few people are able, without a degree of practice, to draw a bicycle with wheels that might actually turn, handlebars that are not affixed to the front wheel and a saddle that doesn’t hover in a void. Or with pedals that are correctly attached to the frame and genuinely connected to the rear wheel by means of sprockets and chain.

We read that the twentieth-century sculptor Henry Moore, during his brief foray into teaching, invited his students, as a preliminary exercise, to draw the view through their bedroom window from memory. They soon realised the difficulty

of the task. We move through life as though in a dream, a reverie in which we can visualise the Parthenon (to borrow an example from a French writer of fiction) but cannot count its columns.

Certain people will always be the exception to this rule, because they are better able to see things, because they have a greater facility for remembering images, proportions, shapes, colours and shadows, because they can swivel an object in their mind’s eye, or because they are simply able to draw. They might occasionally be able to do all these things at once, like the eighteen-year-old artist Panamarenko who, when asked during a job interview at a telephone company if he knew what a relay switch was, naively drew three different views of a multiple switch and from various spatial perspectives. Astonished, the engineers hired him immediately. Three decades later, when we asked Panamarenko to make drawings of about thirty of his sculptures, we noticed he could do so from every conceivable angle upon demand.

## The memory

Drawing from life is an exploration of space: the objects moving within it, and the way in which light, shadows and the different values of a single tone lend these things their spatial appearance. The more we draw, the more we see. There are certain people who, over time, are able to remember the most complicated foreshortened postures and can conjure them of their own accord, without any need of an example. But there are few who possess this ability.

The nineteenth century bore witness to an exceptional drawing teacher, Horace Lecoq de Boisbaudran, a man who developed exercises to help his students remember shapes and colours. Commencing from simple forms or juxtapositions of complementary colours, the students learned to recall the look of certain objects or paintings, such as still lifes, simply by drawing and mixing

colours. With practice, they were so adept at remembering the effects of light and shade, postures, patterns and hues that they could reproduce their observations with ever increasing ease. This was put to the test in an actual drawing competition, in which De Boisbaudran's pupils triumphed over a host of gifted draughtsmen. De Boisbaudran counted Henri Fantin-Latour and Auguste Rodin amongst his students, the latter of whom was perpetually annoyed by the hackneyed poses of models. For this reason, at some point in his life, he surrounded himself with naked men and women in his studio and allowed them to do whatever they pleased. If he saw a posture that he liked he would tell the person to hold the pose, capturing it quickly in a clay model, a watercolour or a drawing. And because he knew in advance what he would see, he could also isolate what set the posture apart.



## The thinking body

In a recent book by the mountain-dwelling sinologist and philosopher Jean François Billeter, one can read a description of what actually happens when someone tries to hammer a nail into a wall. One hand holds the nail against the wall, the other grasps the tool. Eye, hand, posture and brain work in unison to gauge the distance the hammer will travel, initially in an arc, later in a horizontal movement. The position of the feet and the body's innate equilibrium participate in the calculations. Finally, the hammer sets itself in motion. But what drives it? Is it really our brain? Is there an 'I', pulling all the right strings from some kind of cockpit? Who actually decided to hammer a nail into the wall? At that exact spot? What considerations prompted this? And from where did they spring?

Billeter lends credence to the notion that 'real thinking' only occurs when we make room within ourselves for the possible

formation of a new thought. It is analogous to how we stop our thoughts when striving to recall a name that escapes us, only for it to surface a few seconds later. But how does this happen, given that the information cannot be summoned consciously or directly? One can only deduce from such an experience that the body is thinking on our behalf. We can observe this, but certainly cannot steer the process.

### Thinking through drawing

These considerations are worth mentioning, because they clarify how drawing can be a form of thinking and inventing.

That we do not think in words or images is common knowledge. Our thought processes do not align with language and cannot be captured in tangible images. Except, of course, for our ‘apparent thinking’: this strange, alienated application

of ready-made statements and established rules, all those banal interpretations, thoughtlessly repeated, ruminated upon, utilised and imposed. A lifeless network of superficial meanings and worn-out images that is convenient for the life of an automaton, but which remains a disturbing veil between the living, moving world and the curious artist, scientist or thinker.

How, then, can drawing be a form of thinking? Well, the movement of a hand, the associations evoked by a line, a spot or a point, this brisk and unpredictable act of living and taking action, can trigger things that require a new name. They surprise and escape us, they give shape to something new, or evoke its possibility in our hands or minds.

In such a case, of course, the body is not hammering a nail into the wall, but it is certainly at work. It concocts fantasies, premonitions, presuppositions or fresh possibilities, all of which are embraced or rejected by our ‘eagerly projecting brain’ (Nietzsche).

## The birth of an image

Some ten years ago, during the installation of a major exhibition in our country, we witnessed the American artist Paul McCarthy embark on a seemingly unending quest. While an impressive team of assistants transformed the entire museum into a three-dimensional dream space, we watched the artist spend three weeks busying himself with the hang of a single room, the gallery in which drawings, sculptures and photographs of the work Michael and Bubbles would be exhibited. When we asked him what he found so difficult, the artist replied that he was trying to make the drawings more present, so that they would be perceived as works that were as important as the sculptures.

When we finally saw the finished installation, we were instantly transfixed by the long line of drawings, which we began to study one by one, as though mesmerised. Suddenly, we noticed that the depiction

of Michael and Bubbles in the drawings sometimes turned into a mother with a Marilyn Monroe hairstyle and a bearded child on her lap. It was a moving moment. Just like the chimpanzee or the child perched on Michael Jackson's lap, the little Paul is unable to escape the suffocating grip of his mother, we thought.

Perhaps the most beautiful and moving thing about McCarthy's work is the knowledge that the Michael and Bubbles sculpture is not the product of, and cannot be traced back to, a specific childhood memory. The insight about the mother is not the source of the work but the fruit of the patient superimposing of images, one over the other, until an exceptional pattern emerges.

Artists create and shift images in order to look, think and feel, not to 'explain' or 'interpret' something. They make things in order to see them. And sometimes they discover what prompted them to make those things.

## Traces

It is not without wonder and admiration that we look at Chinese painting, an art form that can seem almost ‘bodyless’ at times. Not ‘bodyless’ in terms of its genesis, of course (since it possesses far more substance than our own thinking and calculating way of drawing), but ‘bodyless’ in relation to the depiction of objects and creatures, which resemble invisible swellings between living lines – like an animate presence we can feel, but never really pinpoint – or as beautiful, atmospheric evocations of misty, rainy worlds in which we once again feel an intangible depth, as if this art were based on a refusal to accept the existence of finite matter. We subsequently consider the painting of signs on hot rocks to be of the very highest order, whereas these futile traces will instantly evaporate in an exemplary fashion.

This is very different to the stolid,

convulsive world of the West, where people want to know what is real and what is not, what exists and what does not, and what is big and what is small. They have forgotten that everything great is also small, when seen from somewhere else, and that all endeavour is futile, because the end coincides with the beginning. Here, rays of light collide with objects that seem to resist; and light turns into a futile, radiant caress of an immovable, measurable world. A world so fixed that only the absurd juxtapositions of Breughel or the Surrealists seem to offer a kind of liberation or enlightenment.

And yet both approaches, for all their differences, lead to the same fleeting certainty that is the artwork: undeniably present, but at the same time elusive in its so-called meaning, in its value and in its ability to evoke images, stories, thoughts and feelings. They are traces, indeed, but of whom? And to what end?

Through a glass, darkly

Not only does the light collide, but also the artist's gaze. His or her drawings seem to report on this skirmish, like the sketches of Frank Auerbach, or more intensely still, those of Alberto Giacometti, whereby an attempt is made to depict the matter beneath the 'eagerly projected' image that we have draped across someone's countenance.

The art lover Ronny Van de Velde once told us that Clément Pansaers, the Belgian Dadaist poet, also made sculptures. He would take a lump of clay, sit in a darkened room and knead it tenderly until the work was judged complete. Then he would switch on the light, gaze at the artefact and bestow a title upon it that reflected what he saw, such as 'Spinning Cat' or 'Enamoured Spouses'. Humour aside, this practice refers to our ability to project images, a feat that allows us to recognize a forest, to make friends with someone who will



resemble our father in thirty years' time, or to identify the equivalent forces that, in combination, will form a law of nature.

Harnessing this ability, the learned poet-painters of the land of China spent 1,800 years gazing at rocks shaped by water, always different under the ever-changing light, and in which they never failed to discern new narratives.

I once witnessed an eminent artist capture my own likeness in a sketch. First, he scribbled back and forth, his pencil skimming across the sheet of paper, creating a random nest of twisting lines. Pausing for a minute, hands and head utterly still, he stared at this tangle before starting to add emphasis to one or the other of the lines (by pressing a little harder with the pencil). Out of these thicker marks, my features emerged.

This is yet another reason why we consider artists to have a superior ability to project and, as a result, sometimes spy monsters and other imaginary things. They

are also swifter at unearthing possibilities or creating new forms out of nameless matter, patterns, rhythms, reflections, shadows, words, colour combinations and Modern Technologies.

And this is why there is Elly Strik, an artist who creates even darker nests, elaborately woven nocturnal patterns that summon ghostly forms; intricate trellises that cage the image, which occasionally peeps stealthily through the grille.

## Monsters

Do the monsters of this world emanate from our drawings? Do the drawings come from the monsters we've seen? Or are we encircled by the truth and, as such, both statements are equally accurate? For it is true that we can only perceive the things that we already know, likewise that we rarely see something that isn't already familiar. This would appear to



prove that the monsters must originate from our drawings. But we also know that a new drawing only comes into being when it is allowed to go its own way and, inadvertently, evoke a new reality.

Having admitted all this, we must also acknowledge that nature works in an identical fashion, for it blindly multiplies and rearranges things. Devoid of considerations, meanings or purpose, it plays cards with chemistry and physics; bored yet obsessed, it conjures with the elements and the earth's potential. Occasionally, this generates viable monstrosities such as feathered reptiles, heliphanti and chiravi.

And we must acknowledge, likewise, that our imagination is no different when it chances upon the geometric patterns and foregrounds and backgrounds, colour gradations and nuances of light that were already available to the eye and the brain. It is only discovering what they dictate as possibilities, albeit in a world where

intersecting lines, spots, colours, words and concepts can produce an infinite number of grids, explanations and other useful nonsense.

### Playing cards

And so, we think back to the only conceivable explanations for the similarities that exist between the world's various mythologies, and which can be boiled down to this: on the one hand, our cognitive and perceptual processes, coupled with the elements at our disposal, only allow us to invent a limited number of stories. Certain binary concepts will always recur, such as 'day and night', 'above and below' or 'upstream and downstream', simply because we are unable to think without such distinctions. On the other hand, it is the surviving mythologies that saved the peoples who cherished them from destroying one other or being eradicated.

Only the most effectual thoughts survived the dark primeval period and, as a result, they share many similarities.

As previously noted, the determining factor was not their truth, but their efficacy – even if the latter was solely based on the formal rhythms that ensured the division of communities into proportional groups which, through their names, customs and rituals, had more in common than they realised. (For those sets of values that survive history, the essential effect would be to ensure peace among those who cherished these ideas.)

Thus Claude Lévi-Strauss tells the miraculous story – which he presents to us as a possibility and not as a truth – of two related peoples, one community that perpetuated the balance between the privileged and exploited classes by killing all of the children (except when two infants from the respective classes were born at the same time, in which case both would be raised as privileged twins), thereby keeping

the population afloat by stealing children and creating a society full of strangers.

The second community, however, the Caduveo, strove for equilibrium by painting the faces of their women with asymmetrical, mirrored patterns – which reminded the famous anthropologist of playing cards – and thereby achieved a workable spiritual and social balance.

## Hares

At this juncture, we must mention the proliferation of rabbits and hares in countless mythologies, and the peculiar fact that the latter are often associated with twins. This, in turn, prompts us to seek possible reasons for the survival of these strange thoughts, associated with furry, leaping animals and difficult births.

For the rabbit is an animal of both the night and the earth, that we know, because it lives in burrows and ventures

forth at dusk. At the same time, it is also a creature of the sky, the heavens, the light and the sun, because it jumps and has a shimmering, warm coat. Consequently, there were never any grave disputes within a community that had split into a clan of rabbits and one of owls. This was because they knew of an owl that nested in a rabbit hole, which made it synonymous with the heavy earth, and because owls, with their large, round eyes, nocturnal vision and amazing ability to fly, are creatures of both the light and the air.

Having said all this, we have not yet solved the mystery of the hare which, unlike the rabbit, does not live in a warren, but nests in a shallow depression in the ground called a 'form'. This allows us to understand, on the one hand, the deeper significance of Dürer's hare which, as the artist's compatriot Julia Ballardt told us, is sitting on its nest. On the other hand, we need to seek yet another duality, the one that allowed this animal to serve, in

many different worlds, as both an image for a deity and for the devil. Not unlike a double-headed coin.

It is not the hare's ability to leap (which despite his association with the earth also makes him a creature of the air). Nor his pelt, which reminds us of Orlando's comparison of his beloved to the shimmering fur of a fox (and which also makes the hare an animal of the light). No, the explanation is to be found in his split upper lip. A cleft that reminds us of the simultaneous presence of animality and divinity within us all, as god-fearing mammals, but also of the strange splitting of the human race into female and male beings, a fact that has not only led to a beneficial and inspiring state of alert, but also to an endless litany of unfortunate misunderstandings and obstacles.

Yet the power of this image runs ever deeper, as evidenced by a myth from the language region of the Salish, who lived in the territories that became the vast land

of Canada, in which a woman is seduced by a devil and gives birth to a son, who is a mirror image of the child born to her sister, who also fell victim to a seducer's charms. Suddenly, during one of her walks, a hare jumps from behind a tree and peeps up her skirt. These tales resemble dreams, the reveries that form the ambiguous but useful backbone of a viable civilization and, at the same time, remind us of Nietzsche's rash statement that 'truth is like a young gardener, whose true nature you can see if you turn him upside down'. Furthermore, and even more seriously, the terrible and dark disparity of the human world, in which object, word and image never coincide, is clearly foretold by the fake symmetry and the secretly cloven nature of our body.

## Twins

The bewilderment that twins have provoked since time immemorial is also worthy of consideration. There were times when they were slaughtered at birth, times when they were elevated to the status of gods, and times when they were forced apart: one twin leading a regal, light-filled life while the other had to dwell in a dark rat-infested hole. One could write reams on this subject, because it speaks for itself that the image of twins is the catalyst for countless marvellous stories and, as such, has been endlessly deployed. Here, however, we wish to link this image with the remarkable, double desire that was identified by both Kierkegaard and Gerard Reve, namely that everyone wants to be like everybody else, that is to say grey and inconspicuous, but at the same time, as unique and radiant as the sun itself. And this is why the image of identical twins can be as comforting as it is disquieting.



## Mirrors

As we draw to a conclusion we return, bewildered, to our point of departure, which stated that the very first drawing must have been a line that set us apart from both the others and the world, as a primary form of action and notation. Yet subsequently, and somewhat inevitably, it has become clear that the first drawing can only have been our own reflection, emerging on the surface of a puddle: the very first thing to ascend from matter, trembling in a glittering membrane, in which heaven and earth and darkness and light solemnly converge.

For there is an even greater duality, more formidable than the one between God and man, man and woman, or word and object, and that is the division between what we feel and think we are, on the one hand, and what we actually see in the mirror, on the other, because we can get lost in this diversity, searching for a personal

unequivocalness. ‘For it is clear’, Claude Lévi-Strauss once remarked, ‘that I find it hard to remember my own books, because it wasn’t I who wrote them, but something else, that has thought itself within me, just as I believe that myths think themselves within us (for as long as we play with words and images).’

And that is why we stare endlessly into the depths of a pond, or a bucket, in search of a reality that transcends the muddle of transient mishaps that we seem to be, and which escapes the loop of this hellish doubling, as Marcel Broodthaers wrote. We do this in a world that is always out of reach, even though we continue to sound its depths via scribbles and scratches, juggling with words and images, praying and waiting. For in the beginning there was a line between heaven and earth, and that line was the horizon, and that line was a drawing, and that line was a thought, and that line was a word. But the line was also a scar, a gash, a secret, a narrow gate, the

gap between left and right. Fortunately, it allows us to mirror the world and to play cards. For that is all we have.

## Lijst der afbeeldingen



- p. 4 'Winnie De Poeh', illustratie van E.H. Shepard.
- p. 10 Joseph Beuys, 'Hase Skizzen'. Fröhlich Sammlung, Stuttgart. Foto: Uwe H. Seyl, Stuttgart.
- p. 14 Katsushika Hokusai (1760-1849), 'Golf'. Houtdruk, inkt op papier, 37,3 x 27,1 cm. Metropolitan Museum of Art.
- p. 17 Vincent Van Gogh, 'Korenveld' (1988). Gesneden pen en walnoteninkt op velijnpapier, 24,1 x 31,7 cm. Metropolitan Museum of Art, New York
- p. 20 Elly Strik, 'Ici-bas' (2010). Grafiet, lakverf en olie op papier, 32,2 x 49,8 cm.
- p. 22 Gongshi in de vorm van een vogel (18de eeuw). Lingby kalksteen, gesculpteerde houten sokkel, 81,3 x 38,1 cm (met sokkel). Metropolitan Museum of Art, New York.
- p. 25 Henry Moore, 'Studies of Sculpture in the British Museum' (1922-24). Potlood, 22,4 x 17,2 cm. Foto: Michel Muller. Gepubliceerd met toestemming van de Henry Moore Foundation.
- p. 26 Tristan Tzara, 'Composition et dessin automatique' (ca. 1920). Pen en blauwe inkt op roze papier, 31,8 x 23,8 cm. Collectie Ronny en Jessy Van de Velde, Antwerpen.
- p. 29 J.J. Grandville, 'Métamorphoses' (Studie voor 'Au Jardin des Plantes', 1843). Pen en bruine inkt, 17,1 x 11,8 cm. Collectie Ronny en Jessy Van de Velde, Antwerpen.
- p. 30 J.J. Grandville, 'La bataille des cartes' (1843). Pen en

bruine inkt, 16,2 x 15,2 cm. Collectie Ronny en Jessy Van de Velde, Antwerpen.

p. 33 James Ensor, 'Studie van figuren en koets' (1882). Houtskool en potlood op papier, 21 x 26 cm. Collectie Ronny en Jessy Van de Velde, Antwerpen.

p. 34 Ren Yi (Ren Bonian), 'Geleerde en rots' (ca. 1880). Waaier, inkt en kleur op papier. Afmetingen van de afbeelding: 19,1 x 53,8 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

p. 38 Maximilian Rittler, '... Fress' ich dich mit Haut und Haaren...' (2018)

p. 39 Maximilian Rittler, 'I Am Tiger' (2017)

p. 42 August Natterer, 'Weltachse mit Hase' (ca. 1911). © Sammlung Prinzhorn, Universitätsklinikum Heidelberg

p. 46 Albrecht Dürer, 'Feldhase' (1502). Aquarel, plakkaatverf en hoogwit, met sporen van ondertekening aan het rechteroor, 25 x 22,5 cm. Albertina, Wenen.

p. 49 Julia Ballardt, 'Balu the Dog & To Do List' (2018). Zwarte balpen op gelijnd papier (Moleskin), 21 x 13 cm.

p. 52 'Caduveo-dame in 1895', door Claude Lévi-Strauss overgenomen van Guido Boggiani ter illustratie van het hoofdstuk over de Bororo in 'Tristes Tropiques' (1955).

p. 57 Kris Vanhemelrijck, 'Heuvel' (1999). Bister op papier, 48 x 32 cm.

p. 58 Louise Bourgeois, 'Pregnant Woman' (2009). Plakkaatverf en kleurpotlood op papier, 59,4 x 45,7 cm. Courtesy Xavier Hufkens Gallery, Brussel.

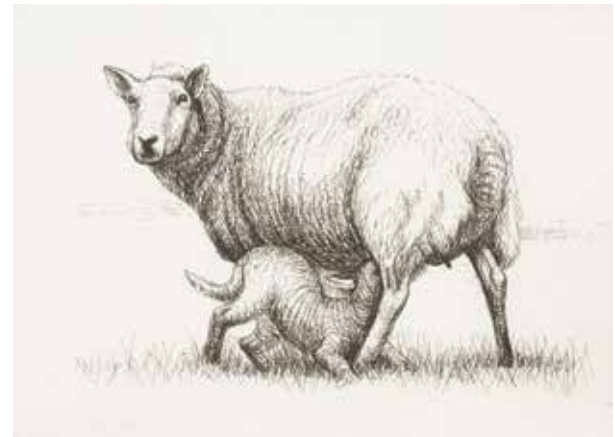
p. 68 Joseph Beuys, 'Fee und Hase'. Fröhlich Sammlung, Stuttgart. Foto: Uwe H. Seyl, Stuttgart.

p. 77 Berlinde De Bruyckere, 'Vagina' (2017). Potlood op papier, 24,7 x 16,5 cm. Foto: Mirjam Devriendt. Courtesy the artist and Hauser & Wirth.

p. 88 Joseph Beuys, 'Hasengeist'. Fröhlich Sammlung, Stuttgart. Foto: Uwe H. Seyl, Stuttgart.

p. 92 René Magritte, 'Personnage éclatant de rire' (1929). Pen en Oost-Indische inkt op papier, 10,8 x 14,4 cm. Collectie Ronny en Jessy Van de Velde, Antwerpen.

p. 95 Henry Moore, 'Sheep with Lamb I' (1972). Ets en droge naald, 14,9 x 20,6 cm. Foto: Sarah Mercer. Gepubliceerd met toestemming van de Henry Moore Foundation.





# Colofon

Auteur: Hans Theys

Engelse vertaling: Helen Simpson

Vormgeving: Edgar Le Chat & Lisbeth Renard

Kaftontwerp: Julia Ballardt

Beeldkeuze: Hans Theys, Ronny Van de Velde,  
Julia Ballardt

© Tekst: Hans Theys, Montagne de Miel, 2018

Met dank aan Jessy Van de Velde, Tine Colen,  
Michel Kolenberg, Kris en Daisy, Maurice en Oona

TR 19/01

Track Report documenteert het onderzoek  
in de kunsten aan de Koninklijke Academie voor  
Schone Kunsten Antwerpen (AP Hogeschool),  
Mutsaardstraat 31 2000 Antwerpen.

Coördinatie: Els De bruyn

Hoofdreductie: Johan Pas

Wettelijk Depot: D/2019/411/1

ISBN: 978 9490 521 42 4

Verantwoordelijke uitgever: Pascale De Grootte,  
Lange Nieuwstraat 101 2000 Antwerpen

Alle rechten voorbehouden



Royal Academy  
of Fine Arts Antwerp

