

Wie via de tentoonstelling *De zwarte tranen* voor het eerst kennis maakt met de schilderkunst van Thé van Bergen (1946 – Achterveld), is wellicht verrast dat dit eerder abstract-figuratieve werk zijn oorsprong én zijn volledige ontwikkeling vindt binnen de idee van de fundamentele schilderkunst.

Thé van Bergen, in 1975 afgestudeerd aan het *Nationaal Hoger Instituut voor Schone Kunsten* in Antwerpen, start zijn kunstenaarstraject in een sterk geïnternationaliseerd kunstlandschap dat 'gediversifieerd, gespleten en gefractionaliseerd' is.¹ 'Anti-materialistische' kunstvormen als performance en conceptuele kunst, en reproduceerbare kunstvormen als fotografie en video lijken in het kunstdiscours van de late jaren zestig en jaren zeventig het medium schilderkunst volledig te verdrücken. Een aantal kunstenaars gaat zich (als reactie?) dan ook op de zuivere materialiteit van het schilderij toeleggen. Voor deze aanpak wordt de term 'fundamentele schilderkunst' bedacht.² Het schilderij 'is' enkel en alleen het materiaal en de manier waarop dit wordt verwerkt.

Vanaf 1970 begint Van Bergen aan een stelselmatige afbouw van picturale elementen en vooraf bepaalde intenties in zijn eigen werk. Dit systematisch afbouwen van 'alles wat hij geleerd heeft over de schilderkunst' leidt hem zo naar de fundamentele schilderkunst, wat uiteindelijk uitloopt op een quasi 'nulpunt', waarbij, in talloze vooraf vastgelegde variaties, de verf uiterst minimalistisch en bijna mechanisch wordt aangebracht op het doek, met als doel de essentiële aspecten van de werking van de verf te onderzoeken.

Op dit nulpunt gekomen, keert Van Bergen in 1980 het principe van afbouw echter om, en zet hij in op een, tot op vandaag, exclusief intuïtief gedreven methode, waarbij enkel de puur fysieke realiteit van het aanbrengen van verf op doek wordt toegelaten. Stelselmatig ontdekt Van Bergen echter de sporen van het verleden: in de motoriek van het schilderen herkent hij de jarenlange training die hij achter de rug heeft, en Van Bergen moet vaststellen dat 'de wereld' in zijn louter intuïtief gedreven methode doordringt in de vorm van 'vormelijk herkenbare basismotieven', zoals een boog of een cirkel. Deze motieven, die zich stapsgewijs ontwikkelen naar steeds complexere motieven, uitsluitend ontwikkeld vanuit de zuivere materialiteit, hebben echter geen vastliggende betekenis; het zijn patronen die Van Bergen zich toe-eigent, omwille van hun specifieke ontstaansvorm, waarin net hun enige betekenis ligt.

Van Bergen, die ondertussen ook rechtstreeks met de handen verf is gaan aanbrengen, bouwt nu al jaren aan een 'bibliotheek' van deze motieven: soms ontstaan nieuwe motieven, soms duiken bestaande motieven weer op bij nieuw werk. Van Bergen aarzelt ook niet om 'onafgewerkt werk' te confronteren met motieven uit deze bibliotheek. Hierdoor zijn vaak verschillende lagen, soms aangebracht over een tijdsspanne van verschillende jaren, zichtbaar in één schilderij.

De titels voor zijn schilderijen en tentoonstellingen dragen meestal een verwijzing naar zo'n motief in zich, wat meteen de titel *De zwarte tranen* verklaart.

Eén manier om dit werk te verklaren is het fenomenologisch model, dat vaak wordt toegepast op de schilderkunst. Zo schreef Maurice Merleau-Ponty (1908 - 1961) al in 1945 *Le doute de Cézanne*.³ Voor Merleau-Ponty doet de kunstenaar als fenomenoloog in zijn schildersact wat de filosoof in zijn denkact doet: de werkelijkheid reconstrueren in een poging om door te dringen tot 'de dingen zelf'. Hoewel er voor de meeste fenomenologen nog sprake is van een representatie, weliswaar niet in de klassieke betekenis van 'mimesis', kan het werk van Van Bergen voor een deel gelezen worden als fenomenologisch onderzoek naar de act van het schilderen en zijn er opvallende parallellen met de ontwikkeling van de fenomenologie.

¹ Rosalind E. KRAUSS, "Notes on the Index Part 1", in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985, p. 196.

² Naar aanleiding van de tentoonstelling *Fundamentele Schilderkunst* (1975) in het Stedelijk Museum te Amsterdam.

Willem ELIAS, 'De Fundamentele Schilderkunst', in: <http://belgischekunst.be/2008/11/de-fundamentele-schilderkunst/?pfstyle=wp>

³ Maurice Merleau-Ponty, "Le doute de Cézanne", in: *Sens et non-sens*, Parijs, Éditions Gallimard, 1996, p. 13-33. Dit werk werd door Van Bergen gelezen rond 1968.

Zo vertoont de eerste fase in het werk van Van Bergen, ‘de afbouw van alles wat hij als schilder heeft geleerd’, een opvallende gelijkenis met de *transcendente reductie* van Edmund Husserl (1859 – 1938): de dingen die aan het bewustzijn verschijnen worden in hun meest ‘zijnde’ vorm bekeken, ontdaan van meningen, theorieën en vooroordelen. Samen met de *eidetische reductie*, het variëren van de reductie om de essentiële eigenschappen over te houden (bij Van Bergen tot 1980 de talloze variaties op vooraf bepaalde patronen), vormt dit de fenomenologische reductie, die de ‘voorwerpelijheid’ van de dingen toont zoals ze aan ons bewustzijn verschijnen.⁴ Thé van Bergen lijkt tot 1980 deze reducties bewust toe te passen om de essentie van de werking van verf op doek bloot te leggen, maar moet uiteindelijk dit onderzoek opgeven.

Het werk van de volgende generatie ‘fenomenologen’ als Martin Heidegger (1889 – 1976) en Merleau-Ponty lijkt dan weer van toepassing op het moment dat Van Bergen uit zijn impasse van het nulpunt moet raken: voor Heidegger wordt het werk niet geschapen of vervaardigd, maar ‘is’ het. Het is niet het werk van de kunstenaar dat ‘is’, nee, het werk ‘is’ zelf. Heidegger beschouwt de kunstenaar als medium. Voor zover de kunstenaar een intentie heeft, staat deze los van het zijn van het kunstwerk. Voor Merleau-Ponty is de kunstenaar iemand die ‘zijn lichaam aan de wereld leent’ en is de schildersact geen representatie van iets buiten die act, maar ‘een uiting van het perceptuele engagement van dat lichaam met de wereld’.⁵ Van Bergen lijkt als uitweg voor zijn impasse in 1980 dan ook te kiezen voor een inzicht dat Husserls fenomenologische reductie verrijkt met de notie van ‘het niet-intellectueel door de kunstenaar bemiddelde’ kunstwerk, dat uit een quasi fysiek engagement met de verf en het doek bestaat.

Het ontstaan van de motieven zou analoog aan Heidegger dan weer verklaard kunnen worden vanuit de invloed van ‘de wereld’ op ons historisch zelfbewustzijn. Voor Heidegger leggen alle ‘uitspraken’ echter steeds een ‘waarheidsclaim’ op de wereld, wat Van Bergen dan weer absoluut ontkent voor zijn werk. Hans-Georg Gadamer (1900 – 2002) introduceert echter het begrip ‘spel’ in de fenomenologie. Een spel voltrekt zich zonder dat de spelers er zich van bewust zijn en is zelf subject van het spelen. Het doel van het spel is het spelen zelf, buiten het spel is er geen doel. Wel is het spel gericht op herhaling van zichzelf. Gadamer werkt ook de hermeneutische filosofie van Heidegger verder uit, waarbij hij het begrip *horizonversmelting* introduceert: de dingen hebben geen vaste betekenis, maar worden naar gelang de context steeds opnieuw geherinterpreteerd.⁶ Van Bergen lijkt ook zowel het spelelement (het bij herhaling blijven combineren van motieven als ‘doel op zich’), als het hermeneutische element (het onstabiel houden van betekenissen en het steeds opnieuw creëren van nieuwe mogelijke contexten voor de motieven) als basisprincipe in zijn strategie te hebben opgenomen.

De filosofie van Gilles Deleuze geeft een andere lezing van dit oeuvre. Voor Deleuze leunt het ‘tonen van de niet zichtbare wereld’ bij de fenomenologen nog te zeer aan bij een verbondenheid, wederkerigheid tussen de wereld en de op de wereld gerichte mens. Voor Deleuze brengt het kunstwerk geen eenheid maar verbrokkeling teweeg – een *verdwijnen* van het subject: een onpersoonlijk lijden. Wanneer de wereld zich in de gewaarwording aandient, wordt deze dwangmatig *representierend* geïnterpreteerd. Voor Deleuze berust dit op een dynamiek van herhaling, waarbij authentieke sensaties steeds weer worden verdinglijkt, en zo radicaal miskend in zijn ware betekenis. Het subject is voor Deleuze een illusie: het ware ‘subject’ is een ‘worden’. Datgene waarop mens en wereld rusten is geen vaste grond, maar net wat hen van elke vermeende vaste grond berooft. De werkelijkheid zit niet in het ‘zijn’ maar in het ‘worden’, niet in ‘orde’, maar in chaos.⁷ Deze chaos betekent voor Van Bergen, niet alleen in het individuele werk maar in zijn totale kunstenaarsproject, net zijn houvast: alle ‘schilderkundige zekerheden’ zijn achter gelaten, en de herhaling blijkt een immer ‘wordend’ proces dat zich tegen de hegemonie van de representatie verzet, net omdat ze alleen betekenis heeft in de complexiteit van de schildersact. Dit verzet tegen de representatie draagt Van Bergen moedig, zij het met zwarte tranen.

⁴ Hans Rainer Sepp & Lester Embree, *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Dordrecht – Heidelberg - Londen - New York, Springer Science + Business Media B.V., 2010.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Claire Colebrook, *Gilles Deleuze (Routledge Critical Thinkers)*, Routledge, London - New York, 2002.