

Sage comme une image

Entretien avec Damien De Lepeleire

Nederlandstalige versie volgt hieronder



François de Coninck : Tu as produit l'été passé une nouvelle série de peintures de grand format : des tableaux figuratifs représentant des corps de femmes, principalement – il y a quatre hommes pour seize femmes, en petite tenue. Tu as intitulé cette série *Black & White* tout simplement parce que ces grands tableaux – qui sont en fait très colorés – sont peints avec de la peinture noire et blanche sur des fonds préalablement peints en vert, en jaune fluo, en orange vif, en bleu profond ou en rose fuchsia : c'est par le seul ajout de blanc et de noir que ces corps se découpent à la surface de la toile et apparaissent distinctement à nos yeux. Ces aplats noir et blanc sur des fonds colorés sont donc des *contreformes* – c'est une technique que tu as déjà souvent utilisée, notamment dans la série intitulée *Femmes découpées* (1996) – nous y reviendrons.

Avant de plonger dans cette nouvelle série de peintures, rappelons brièvement ton parcours. J'ai envie d'insister sur ceci : tu es l'homme des séries, au sens où cela fait trente ans que tu produis des tableaux qui fonctionnent en séries. Elles sont tantôt figuratives, tantôt abstraites – disons plutôt qu'elles explorent la lisière entre le figuratif et l'abstrait par l'insertion, la représentation de figures issues de la géométrie : je pense à des séries comme *Ne rêve pas* (1994-95), *Brooklyn Corot* (1997), *Precious Stains*, *Precious Stones* (2002), *Sunshine*, *Moonlight*, *Goodtimes & Boogie* (2007) ou encore à la toute dernière série de peintures que tu as réalisée cet été. Tu puises tes sujets tantôt dans la culture populaire : le football (*Mauve & Blanc*, 1991-1993), les voitures (*Morning Ride*, 2017), la bande dessinée (*The Painter – After Maurice de Bevere / Morris*, 2001), la musique (*Cover Version*, 2003-2005) – rappelons aussi que tu officies comme DJ sous le nom de *DJ Broken Juke-Box* –, tantôt dans une culture plus classique, moins accessible sans une certaine connaissance de l'Histoire de l'art, en particulier : je pense aux séries de peintures consacrées à l'Antiquité romaine (*Opera Maxima*, 2018), à ses mosaïques (*Inferno's Floor*, 2018), à la Chine Impériale (*Imperial Dragons*, 1998-99), ses paysages (*Chinese Landscapes*, 2007) et ses arbres (*Imperial Tree*, 2004), à la Renaissance et à ses bustes (*Black Mythology*, 2007 ; *Nieuwe Bronze nuit de Renaissance*, 2009). Je pense encore à ta série de peintures sur

notre rapport complexe avec l'Afrique (*Wonderful life*, 2017, *More or Less Africa*, 2014). Dans d'autres séries, on trouve encore des références à des courants de l'art moderne et contemporain – on peut évoquer, entre autres, les séries intitulées *New Arte Povera* (2012) et *Ce qu'a vu Monet* (2006-2008). Enfin, on peut dire, toujours pour caractériser brièvement ton travail, que tu passes sans cesse d'une technique à une autre et qu'elles ont toutes la même valeur à tes yeux, même si la peinture est prépondérante dans ta production : tu pratiques également, de longue date, l'assemblage et la sculpture au sens le plus large, la découpe et le collage, la vidéo et, enfin, l'aquarelle – que tu réserves prioritairement à ce que tu appelles ta « peinture typographique », à cette pratique de « copiste » que tu as développée : tu peins en effet des lettres en recopiant, à l'aquarelle exclusivement, des couvertures de livres ou d'affiches, des tickets de caisse, etc.

Dans un entretien récent à la galerie Xavier Hufkens, Michel François a pointé quelque chose de récurrent dans sa méthode de travail. Il s'agit toujours pour lui, dit-il, de mettre en place un protocole, une procédure et, ensuite, d'admettre tout ce qui advient du matériau – de ses formes, de ses réactions, de ses résistances. Pourrait-on dire que tu es, toi aussi, un artiste de protocole, au sens où la sérialité serait ton protocole à toi – le procédé électif par lequel tu renouvelles sans cesse les formes de et dans ton travail ? Autrement dit, la série serait-elle la condition pour faire advenir à chaque fois quelque chose de neuf ou de différent dans ta pratique, en particulier dans ta peinture ?

Damien De Lepeleire : Oui. Mais avant de parler de la série, je voudrais souligner une dimension centrale de l'acte de peindre. Quand on fait un tableau, il y a un passage à l'acte : on est face à la toile blanche avec tous ses devenirs possibles mais, dès qu'on y pose le premier trait de pinceau, une grande partie de ces possibles tombe aussitôt et d'autres choses adviennent sur la toile, qui ne faisaient pas partie du programme. C'est une constante dans l'acte de peindre – en tout cas, dans ma pratique de la peinture. On peut dire qu'il y a une peinture, qui se fait, qui relève du « programme établi » : un programme qu'on peut se contenter de réaliser de A à Z pour aboutir à une peinture qui représente l'image qu'on s'était faite de ce à quoi la peinture devait ressembler. Mais il y a une autre possibilité avec le tableau et c'est celle qui m'intéresse : on part, bien sûr, avec une intention, une envie de créer un certain type d'œuvre – et on espère que ça y ressemblera car on a des envies, des attentes, un projet quand on attaque une peinture – et puis, dès la première marque sur la toile blanche, et jusqu'à la dernière, on est dans un va-et-vient constant et imprévu entre les intentions et la réaction de la matière, les renvois : les possibles qu'elle ouvre et ceux qu'elle ferme. Il y a donc un trajet, inédit à chaque fois, entre l'intention qui préside à l'amorce d'un tableau et la peinture à laquelle on aboutit. Maintenant, pour revenir à ta question sur les séries, je dirais que chaque série a un certain nombre de règles, de contraintes initiales – mais après, adviennent ce pourra. Je crois que la peinture – et je le dis souvent, dans une formule un peu lapidaire contre cette idée de la peinture que l'on penserait d'abord et exécuterait ensuite – ce n'est pas *comme on veut, c'est comme on peut*. Avec ça, interviennent aussi les limitations des moyens et le contexte : le moment et les conditions dans lesquelles une peinture est faite, sachant que le même type de peinture, dans d'autres conditions, avec d'autres moyens, aurait été différent. Quand je parle de mes limitations, ce n'est pas spécialement négatif. C'est ce que dit – de façon non moins lapidaire – cette phrase de Picasso : « Quand je n'ai pas de rouge, je mets du vert ». Quand je commence une série, je ne me dis jamais que cela va être une série ni que cette série comportera autant de tableaux : je fais un premier tableau, qui me donne l'envie d'en faire un deuxième – qui pousse le principe du premier ailleurs, en quelque sorte. Mais je n'aime pas répéter les choses que je sais faire ou que j'ai trouvées.

Pour revenir à ce que Michel François dit très bien, à propos de la réduction des variables qui conditionnent tel ou tel travail qu'il entame : la question, c'est de savoir *comment* on commence. Finalement, il s'agit de définir quelques variables, en nombre limité, et de jouer avec ces limites-là – il suffit d'ailleurs de très peu de ces variables pour accueillir déjà beaucoup de contraintes et des milliers de combinaisons !

FdC : Et tu as toujours travaillé comme ça, dès le début ?

DDL : Au début de mon parcours de peintre, j'étais dans un autre type de rapport à la peinture : je croyais que l'insatisfaction était un gage de qualité – parce que c'est ainsi que l'ami qui m'avait introduit à la peinture voyait les choses. Et comme je ne connaissais pas d'autres peintres, je pensais donc que le premier geste était forcément *perfectible*. À accepter ce postulat, on était évidemment dans une sorte d'insatisfaction permanente par rapport à notre travail – qu'en réalité il n'y a pas lieu d'éprouver. Cela nous semblait un gage de sérieux – nous étions si jeunes... Quelque part, c'était une bonne école. Mais la pratique et l'expérience venant, je me suis rendu compte qu'il y avait des limites à cette perpétuelle insatisfaction – et donc à cet impératif de perfectibilité constante. Il y a une idée là-dedans qui ne m'a plus convenue dès le jour où je m'en suis rendu compte : cela reflète une très haute idée de soi – de qui l'on est, de ses moyens. C'est comme si on se voyait toujours en train de faire et qu'on était toujours à penser qu'on peut faire mieux. Là, il y a quelque chose qui ne sent pas bon. « Je ne cherche pas, je trouve » : j'ai longtemps cru que cette phrase de Picasso était une phrase arrogante et c'est avec l'expérience, les années de travail et d'insatisfaction que j'ai finalement compris que c'était en fait une position très humble. À l'inverse de celle des « chercheurs » qui ont une idée très définie, et souvent très haute de ce qu'ils doivent trouver – ce qui correspondait donc à ma position avant. Alors que trouver quelque chose, c'est *d'abord* accepter qu'on ne sait pas ce qu'on cherchait, et donc se laisser la possibilité d'être étonné face à ce qu'on a trouvé.

FdC : C'est donc accepter de se rendre disponible à ce qui advient dans l'acte de peindre.

DDL : Exactement. C'est accepter l'*accident*. Ça implique de ne pas avoir de présupposés quant à ce qui est bon, ce qui est bien et ce qui ne l'est pas en peinture : avoir un avis préconçu sur tout a pour conséquence qu'on se détermine surtout par la négative par rapport aux choses vues. Je ne dis pas qu'on n'a pas besoin de se faire un avis sur telle ou telle chose en peinture : dans la construction de son parcours, c'est un moment de formation important du regard et de la pensée, bien sûr. Mais il faut pouvoir s'en dégager si l'on veut créer les conditions pour produire quelque chose de nouveau. Or ça passe par une réceptivité à l'imprévu, à l'accident. En peinture, les accidents sont constants. On passe à côté de certains, on en voit d'autres – mais il faut accepter que le résultat ne soit pas tout à fait ce qu'on avait pensé, que le tableau ne ressemble pas tout à fait à celui qu'on avait imaginé peindre – *in fine*, qu'on produit une peinture autre que celle qu'on imaginait *devoir* faire en vertu de nos présupposés. C'est donc bien à la condition de lâcher ces derniers qu'on fait place à la découverte de nouveaux équilibres : très concrètement, c'est au cours du travail, dans la composition spontanée d'un tableau que ces nouveaux équilibres apparaissent. S'il y a un point où mes séries se rejoignent, de ce point de vue-là, c'est peut-être dans un certain sentiment de *déjà-vu*. En d'autres termes, je dirais que mes peintures ressemblent à des choses qu'on connaît ou qu'on a déjà perçues mais qu'il y a toujours un *petit déplacement* – du fait même de cette façon de peindre qui fait une place à l'imprévu.

FdC : Par rapport à cette idée de l'insatisfaction permanente que tu évoquais, à tes débuts – et qui finalement postule une peinture qui ne s'arrête se termine jamais faute d'être parfaite –, ce que j'aime dans le principe de la série c'est qu'il postule, au contraire, un achèvement. Quand on regarde tes séries – peu importe le nombre de tableaux ou d'objets dont elles se composent – on sent qu'il y a quelque chose dans chacune d'entre elles qui fait que, d'une certaine façon, le sujet a été traité, voire épuisé après un certain nombre de tableaux, et que par conséquent, la série est achevée. Je me dis que, non seulement, cela permet de passer à autre chose, mais également de postuler qu'une satisfaction est possible dans ce cadre que tu te donnes ?

DDL : Je ne sais pas si c'est de la satisfaction – ce que je vois, c'est qu'une série commence parce que la série s'impose. Elle s'impose par le désir de faire d'autres tableaux du même genre ou avec le même type de règles de départ que le premier que j'ai réalisé. Dans l'établissement de ces règles, l'idée c'est de pouvoir en faire beaucoup sans me répéter. Et il faut que cela puisse rester tout le temps généreux dans les possibilités. Mais le fait qu'il y ait finalement peu de tableaux dans chacune dans mes séries est dû à mon écosystème : peut-être que si j'avais une autre diffusion, il y aurait plus de travaux semblables. Étant donné que je travaille avec des grands tableaux et que ce n'est pas un marché très florissant (c'est plutôt un marché d'amateurs endurcis, et ils ne sont pas très nombreux) et que j'ai toujours travaillé dans des conditions économiques très difficiles, je ne vais pas faire les cent tableaux qu'une série pourrait contenir si c'est pour en garder nonante-cinq dans mon stock. Tel n'est pas mon désir : je n'ai pas de temps à perdre à « me voir si beau » dans ce miroir-là. C'est plutôt une question d'urgence pour moi.

FdC : Mais indépendamment de ces contraintes économiques qui sont bien réelles, y a-t-il un moment où tu te dis, en peignant tel ou tel tableau, que la série est achevée ? Dans cette série *Black & White*, comment les choses se sont-elles passées ?

DDL : *Black & White* est une série très spéciale pour moi. D'abord parce qu'elle est marquée par une unité de temps et de lieu : pour la réaliser, vu le format de ces toiles, j'ai dû disposer d'un plus grand atelier que le mien. J'ai peint ces vingt grands tableaux en juillet et en août 2019 : une amie m'a laissé utiliser son garage pour pouvoir le faire car il font deux mètres quarante de haut sur deux mètres de large – je n'aurais pu le faire dans mon atelier mais je n'avais ce grand garage à ma disposition que pour les deux mois d'été. C'était une première contrainte qui m'a obligé à sortir de mon atelier – et cela me plaisait. La seconde contrainte tenait aux composantes de la série : un fond coloré et des interventions rapides en noir et blanc, avec un sujet déjà fixé dans sa résolution graphique : des peintures avaient été faites en amont de ce moment où j'ai eu accès à cet endroit plus grand où je pouvais déployer les grandes toiles que j'avais commandées. Un lieu où, finalement, j'ai pu me mettre dans les conditions, un peu irréelles, de l'atelier d'un grand artiste américain ou allemand qui travaille avec beaucoup de galeries dans le monde et qui doit fournir un marché un peu plus étendu que le mien... J'avais envie de me *tester* : il y a toujours cette idée que l'on a rendez-vous avec soi-même dans ses projets.

FdC : Chaque nouveau projet est le lieu d'une nouvelle épreuve de soi.

DDL : Exactement. Et la série s'y prêtait, étant donné qu'il y avait d'abord un travail mécanique – faire les fonds, c'est un travail technique – et, ensuite, une intervention en noir et blanc qui se faisait

en une seule séance : dans le geste, le noir et blanc est un travail assez performatif – *advienne que pourra*, comme je disais tout à l’heure. Donc, cette série est un peu différente des autres par rapport au fonctionnement qui est le mien à l’atelier : dans mon atelier, je travaille un tableau à la fois car je n’ai pas beaucoup de place.

FdC : Tu n’y as pas la possibilité d’aligner des grands tableaux les uns à côté des autres comme tu as pu le faire pour cette série, dans ce grand garage qui t’a servi d’atelier temporaire – et donc chez toi tu ne peux pas voir ce que ça donne comme ensemble, en portant ton regard de l’un à l’autre ?

DDL : En effet. Tu connais bien mon atelier, c’est un endroit assez chargé où il y a une grande bibliothèque, un fauteuil, des tables de travail : il n’y a de l’espace que pour faire un tableau à la fois. C’est de la peinture de chevalet, même si ça peut se faire en grandes dimensions. Mais il y a une configuration – et donc un rythme – qui est celui de l’atelier. Et tous les devenirs du tableau sont possibles à chaque fois, puisque je travaille tableau par tableau : je peux sans cesse changer de direction. Ici, pour cette série *Black & White*, j’ai un peu altéré ce devenir possible de tous les tableaux. Je me suis résolu à rester dans une unité : j’ai voulu que la série soit homogène et que les tableaux fonctionnent tous sur le même principe.

FdC : Et cette unité tient aussi au fait que tu avais à ta disposition un certain nombre de grandes toiles à peindre et que ce nombre limité de toiles a donc été aussi une des contraintes déterminantes de la série. Parlons maintenant plus précisément de cette série *Black & White*. Je voudrais que tu m’en parles à partir d’une phrase que tu m’as souvent dite, à savoir que tu conçois l’objet *tableau* comme un objet constitué de quatre éléments concrets : le format, la matière, la couleur et l’image. On peut en ajouter un cinquième plus abstrait, qu’on qualifierait de « duchampien » : c’est le regard du spectateur. Tu soulignes également le fait qu’avec l’invention de la reproduction imprimée – et, bien plus encore, avec le développement de la vision sur l’arrivée et la multiplication des écrans –, les trois premiers éléments constitutifs du tableau que sont le format, la matière et la couleur, sont devenus une *abstraction* – dans le sens où l’image peinte a pris une place prépondérante dans notre perception du tableau.

DDL : Ce n’est pas moi qui dit que ces éléments deviennent une abstraction : cela se traduit en chiffres, en centimètres, d’abord – la reproduction est toujours une réduction du format du tableau. Et selon la qualité de la prise de vue, tu perçois, tu comprends plus ou moins ~~comment~~ quelle est la matière du tableau, mais ça reste largement imperceptible.

FdC : Face à une reproduction, on ne se trouve pas dans une perception sensuelle du tableau incluant la perception de son format, de sa matière, de sa couleur, de sa luminosité. En ce sens, on peut dire, en effet, que l’on est dans une abstraction de l’objet *tableau* : c’est l’image du tableau – ce qu’il représente – qui l’emporte sur tout le reste. Or ne parler que de l’image revient donc à laisser de côté les trois quarts de ce qui le constitue. Et il me semble que ce constat a joué un rôle, non seulement dans toute cette partie de ton travail fondée sur les reproductions de tableaux puisées dans des catalogues de maisons de vente, mais également dans cette nouvelle série de peintures de grand format qui invite le regardeur à dépasser l’image représentée pour plonger dans la peinture : sa texture, sa matérialité, ses contrastes, ses jeux de lumière. Veux-tu donc, à partir de cette série *Black & White*, évoquer plus en détail ces trois premiers éléments constitutifs du tableau dans ta pratique de peintre ? On parlera de l’image après...

DDL : D’abord, je voudrais dire ceci : je suis d’accord avec le regretté Jan Vercruyse pour dire que le tableau n’existe en tant qu’œuvre d’art qu’à partir du moment où il est montré dans une exposition *publique* – même si cette exposition ne dure qu’une heure – et donc pas dans une maison privée, en présence de quelques amis. À ce moment-là, quel que soit ce que l’on fait, on *prend date*... dans un contexte, dans une situation, dans une ville, dans un quartier, dans un mouvement, dans une époque ; avant, cela reste une affaire privée : avec l’exposition publique, il y a une inscription de l’œuvre dans le monde – et donc un *avant* et un *après*. Il y a des gens qui font la même chose deux jours avant, il y a des gens qui font la même chose deux jours après – mais voilà : nous, on l’a fait *ce jour-là* et dans *ce lieu-là*. Je dis cela aussi parce que ça entraîne des conséquences quant à la réception de l’œuvre d’art : prenant sa place dans le monde en un temps et en un lieu donnés, l’œuvre n’échappe ni aux questionnements ni aux tensions qui traversent le champ social et politique à ce moment-là. On y reviendra. En tout cas, c’est la première chose que je dis aux jeunes artistes : tant que vous n’avez pas montré votre travail dans une exposition publique, il n’existe pas en tant qu’œuvre d’art. Aujourd’hui, avec les moyens de diffusion dont on dispose, beaucoup de gens pensent qu’il suffit de prendre une photo d’un tableau en train de se faire dans un atelier pour lui donner une existence publique. C’est oublier la puissance de l’image et c’est oublier, surtout, qu’un tableau est un *objet* – et qu’il faut donc aller voir ces objets là où ils sont exposés. Je rejoins en ce sens mon maître Walter Swennen, à propos de ce cinquième élément du tableau constitué par le regardeur : c’est une certaine présence physique qui induit un certain rapport, disons, à l’image peinte.

Sur le format, j’ai envie de dire que je peins des grands tableaux depuis trente-cinq ans parce que j’aime la confrontation physique avec la peinture. Le grand tableau présente une difficulté à laquelle j’aime me confronter et confronter le regardeur : je fais en sorte qu’il soit obligé de bouger la tête pour voir tout le tableau – il n’a pas le choix s’il veut pouvoir appréhender l’image en entier. Il m’importe de convoquer tout le corps dans cette expérience. Et puis, être devant un ou deux mètres carrés de vert ou de rouge, ce n’est pas la même expérience que d’être face à quinze centimètres carrés de la même couleur. Je dirai encore que le travail en grand format implique une matière et un travail de la matière. Il contraint à une gestuelle et à une sensibilité : il y a un geste, il y a une trace – et forcément ça réagit. Le grand format, c’est un épiderme auquel on réagit physiquement, nous, êtres humains. J’aime cette tension physique constante avec la peinture, dans laquelle le regard peut venir se perdre. Une chose que je voudrais ajouter, qui me vient par rapport à cette question du format : à la différence de la peinture classique chinoise et de son rituel (entre amateurs avertis, on déroule un tableau, on le contemple, on le commente, on échange, on lit des poèmes et, ensuite, on le roule et on le range), la peinture occidentale, depuis toujours, reste « allumée » tout le temps – au sens où elle est visible en permanence : on accroche le tableau à un mur et il y reste. Elle a plus à voir avec la tapisserie qu’avec le livre de philosophie qu’on ouvre de temps en temps pour lire une phrase. Dans ce rapport permanent à l’architecture, toute peinture contemporaine est donc par essence *décorative* puisqu’elle est vouée à être au mur – quelle que soit la virulence du tableau, quelle que soit sa matière, quel que soit son format. Ces éléments-là sont des éléments avec lesquels le peintre est en contact : tout ce qui vient sur un tableau devient peinture et devient aussi décor.

FdC : Je reviens sur ce que tu disais juste avant, par rapport à ce qui fait la force d’un tableau et qui disparaît avec la reproduction imprimée : le travail en grand format implique autant le corps du peintre que celui du regardeur.

DDL : Voilà, c'est ce que j'expérimente comme peintre autant que comme amateur de peinture. Pour revenir à l'importance prise par les images aujourd'hui et à la réduction qu'implique toute reproduction d'un tableau dans un livre, je crois qu'il est important de préciser ceci : beaucoup de la peinture qu'on cautionne, nous, les amateurs de peinture, c'est à travers les livres. Donc on est totalement dans l'image de la peinture, nous aussi – à tel point que nous ne connaissons certains travaux que par les livres ou les écrans de nos ordinateurs et de nos téléphones portables. Même si certaines œuvres supportent mieux la reproduction que d'autres, on en oublie l'objet ! On se rattrape en allant visiter des musées et des galeries de temps en temps mais on se gorge d'images sur nos écrans. Ce faisant, on oublie les objets que sont les tableaux. Moi, par exemple, je n'ai pas été très sensible au travail de Barnett Newman tant que je ne le connaissais que par les livres ; puis, un jour, j'ai vu sa rétrospective à la Tate Modern et j'ai été émerveillé par les formats – par l'humanité, l'intelligence, la beauté des formats : le rapport physique que l'on noue face et avec la toile, quand on est juste devant. Et cette abstraction que je trouvais un peu froide et distante, dans les livres, s'est ainsi révélée, bien au contraire, d'une très belle humanité, d'une très belle matérialité, d'une chaleur extraordinaire. Dans le même registre, toujours pour parler du hiatus entre l'image et l'objet, prenons Francis Bacon, l'un des artistes les plus reproduits depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale – et à raison : c'est un grand peintre. Si on ne connaît son travail que par les livres, ce qui fut également mon cas pendant un certain temps, on peut penser que son travail n'est que « ça » : la figuration de l'humain torturé, violent. L'image imprimée nous maintient en quelque sorte dans une lecture exclusivement figurative de son œuvre : elle tire notre perception presque exclusivement vers cette figuration un peu bizarre qui fait de ce peintre une espèce de monstre. Mais quand on va voir une rétrospective de Bacon et que l'on se retrouve physiquement en présence de dizaines de ses grands tableaux, on voit que, finalement, chez lui, l'image joue presque comme un leurre. Si on ne regarde que l'image, on fait donc fausse route. L'image est la porte d'entrée du tableau : ce sont les formes, les formats, la matière et ses couleurs – impossibles à reproduire ! – qui sont les plus importants chez Bacon. Ça n'a rien à voir avec ce que l'on trouve dans les catalogues : les turquoises qu'il utilise ne sont jamais ceux qui sont reproduits dans les livres ; pareil pour les oranges. L'effet qu'on ressent, quand on prend la peine de rester un peu devant ses tableaux, c'est que l'image disparaît, par son côté presque trop évident. Et c'est alors qu'il se passe des choses extraordinaires dans l'expérience physique de sa peinture ; c'est un artiste qui mérite toute l'attention qu'il reçoit.

FdC : Puisque tu parles de la couleur, parlons de cette peinture fluorescente dont tu t'es servi pour peindre les fonds de la série *Black & White* : ce n'est pas la première fois que tu l'utilises dans ton travail, me semble-t-il ?

DDL : Oui, j'ai déjà utilisé de la peinture fluorescente dans d'autres séries de tableaux : *More or Less Africa* (2010-2020) et *Inferno's Floor* (2015-2019). Lors d'une visite de Walter Swennen à l'atelier, alors qu'il se trouvait devant un grand tableau « mosaïque » issu de cette seconde série et peint en orange fluo, il m'a expliqué que les couleurs fluorescentes avaient été créées pour être *irregardables*. Lui trouvait que c'était un bon tableau mais, suite à son commentaire, je me suis demandé si j'avais vraiment besoin de faire un tableau *irregardable* de plus – et le lendemain j'ai recouvert le fluo d'un jaune orangé... Pour cette nouvelle série, le fluorescent s'est donc imposé comme un défi à relever pour moi – le défi de ce qui est *irregardable*. À vrai dire, le fluorescent est omniprésent dans notre société. Et il ne l'était pas de la même façon il y a trente ans ! Outre son usage par la police, sur les

chantiers, les affiches « à louer », les étoiles pour les soldes et les étiquettes de prix, le fluo a été, pour ma génération, la couleur du punk et de la contestation. Aujourd'hui il est partout. Il englobe des couleurs froides et impersonnelles : celles des publicités vulgaires et des produits bon marché et, depuis peu, on le trouve aussi dans les publicités hyper-luxe.

FdC : Parler de la couleur implique que tu dises aussi un mot de la matière – ce troisième élément constitutif du tableau. Est-ce que peindre en fluo implique une technique particulière ?

DDL : Oui. Les fonds colorés sont peints en glacié : ce sont trois fines couches transparentes qui permettent de laisser la lumière toucher le fond de la toile et revenir à la surface chargée de pigments – ce sont des pigments instables à la lumière. En utilisant l'acrylique en couches transparentes, comme de l'huile, pour ces fonds colorés, il se produira un moirage lors de l'action des rayons ultraviolets sur le tableau : la pigmentation de la couleur ne « vire » pas partout sur la toile en même temps. Je peins ensuite le blanc et le noir en une seule couche d'acrylique opaque. Et je le fais rapidement, comme le font les graffeurs juste avant que la police n'arrive : c'est un geste plus proche de la *Bad painting* que de l'*Action painting*. Ce n'est donc qu'à ce moment-là qu'apparaît la silhouette du corps et que le tableau est fini. Je peins un tableau à la fois. Généralement, ils sont destinés à vivre chacun seul, séparé des autres. Mais en les regardant tous ensemble, alignés – une fois passé le premier impact qui est celui du sujet peint –, ces formes noires et blanches commencent à danser d'un tableau à l'autre. À ce propos, je veux souligner que ma grande chance est que Stéphane Uhoda – le collectionneur qui a acquis toute cette série – ait voulu lui conserver son unité et permettre ainsi la lecture de ces formes noires et blanches dansantes, de tableau en tableau – une lecture que le tableau isolé aurait, de fait, rendue plus difficile.

FdC : C'est donc la matière de la peinture qui se donne à voir : soudain on ne voit plus des corps de femmes mais des aplats de peinture blanche et noire dans lesquels on entre et qui se répondent les uns les autres. Cela me rappelle une phrase de ton ami Walter Swennen dans le documentaire *La Langue rouge* réalisé par Violaine de Villers. Il raconte que, petit, sa mère ou sa tante, je ne sais plus, l'emmenait voir des peintures au Musées royaux des Beaux-Arts. Il approchait toujours son œil tout près des toiles et sa tante pensait qu'il avait des problèmes de vue. Or lui, c'était la peinture qui l'intéressait – sa texture, sa matérialité et non pas ce qu'elle représentait. Cela m'a ouvert à une nouvelle dimension dans ma perception de la peinture : je suis, moi aussi, tellement plongé dans les livres et habitué aux reproductions que j'en oublie ce que tu disais au départ, à savoir que l'image d'une peinture n'est qu'une petite partie de ce qui fait la peinture. Et que dès le moment où l'on « traverse » cette image, on passe dans et à tout autre chose. Pour revenir à ta série *Black & White* : je crois que cet effort qui consiste à dépasser la chose représentée, l'image peinte, est d'autant plus ardu qu'il s'agit ici de corps de femmes plus ou moins dénudés. Quelque chose nous demande à nous, regardeurs, ~~de sexe masculin, en particulier~~ un effort supplémentaire : pour passer outre l'image et entrer dans la matérialité, dans la texture, dans les jeux de lumière et de contraste de la peinture, il nous faut nous déprendre de la fascination qu'exerce sur notre œil la représentation d'un corps de femme dénudée.

DDL : Comme on l'évoquait en début d'entretien, ces corps de femmes qui se découpent en aplats noirs et blancs sur les fonds colorés sont donc aussi des contreformes. Pour parler de la forme et de la contreforme, je dois dire ici que je suis dyslexique. Bizarrement, je pensais qu'on n'était dyslexique que quand on était à l'école et qu'on apprenait à lire et écrire mais, en fait, on reste

dyslexique toute sa vie. Une des particularités de la dyslexie concerne les images mentales qu'un mot provoque : normalement, un mot provoque deux ou trois images mentales. Pour un dyslexique, ça peut aller jusqu'à cinquante images mentales pour un même mot ! Donc cinquante connections et autant de possibilités différentes. Je crois qu'avec les images, je fonctionne en fait comme avec les caractères typographiques. Au sens où je vois toujours les contreformes – le blanc autour des lettres ou des objets – aussi clairement que les formes¹. Alors, je ne sais pas si cela a à voir avec ma dyslexie dans mon rapport aux caractères typographiques, mais voilà : en peinture, il y a ce qu'on donne à voir et ce qui, *autour*, permet qu'on le voie. Il existe des tests qui utilisent ça – notamment pour voir si on est daltonien. Je ne suis pas daltonien mais je suis très sensible à ces choses-là. Bref, j'ai toujours été intéressé par ça : ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas m'a toujours fasciné. Pour continuer à peindre quand je n'avais pas de matériau, de toile ou de peinture – puisque peindre à l'huile sur des grands formats est très onéreux et que, souvent, je ne peux pas me le permettre économiquement –, le collage et le découpage sont devenus pour moi deux manières de continuer à faire de la peinture et à m'occuper de ce qui m'intéresse là. La contreforme est donc venue automatiquement puisque je détournais des choses que j'enlevais ensuite en pratiquant le découpage et le collage. J'en ai fait plusieurs séries – tu évoquais ainsi la série *Femmes découpées* (1996) dont tu as montré deux œuvres dans l'exposition collective *WEPORN*². La contreforme est en lien direct avec ma série *Black & White*. Finalement, même si les choses, de série en série, changent visuellement ou formellement, il y a un lien entre toutes les séries que je fais et généralement, c'est là que ça se passe : la forme et la contreforme, c'est avec ça que je travaille pour créer un espace pictural. Cette idée de la contreforme s'est rapidement concrétisée par rapport à cette série : j'avais fait quelques aquarelles de petit format de bustes de jeunes femmes – dont on ne voyait donc pas la tête, juste leur menton – et je les postais au fur et à mesure sur Instagram. Les photos dont je parlais étaient prises sur le compte de mannequins ou de marchands de bikinis sur Instagram. C'est un « exercice de regard », comme je l'appelle : j'ai sur mon smartphone l'image d'un corps – celui d'une jeune femme qu'on imagine très belle mais dont on ne voit pas le visage – et l'idée c'est d'éprouver si, à l'aquarelle, j'arrive à restituer ce que je vois.

FdC : Ces exercices de regard sont au peintre ce que les gammes sont au pianiste, en somme.

DDL : Disons que ce sont des exercices de regard qui entretiennent une certaine acuité. Et là, je me suis rendu compte que, quel que soit le corps représenté, étant donné que les épaules ou les bras tombaient toujours à peu près de la même façon sur les photographies, c'était toujours la même contreforme qui revenait. Le désir de la série *Black & White* est donc né comme ça : je me suis dit que je ferais bien une série de tableaux dont les images finales représentent des torsos ou des corps de jeunes femmes qui n'existent *que* par la contreforme et un élément d'habillement.

FdC : Et tu es donc passé ensuite de ces petits formats aux grands formats de *Black & White* ?

DDL : Un an après, j'ai d'abord fait des petits tableaux : je peignais le corps en fluo, les cheveux et les éléments de vêtement en noir. En les voyant, je me suis dit que je devais peindre le blanc et le noir sur un fond coloré et que cela serait mieux en très grand – pour éviter justement que l'image

¹ En typographie, on appelle *contreforme* l'espace intérieur blanc de certaines lettres – cet espace est généralement fermé mais le mot s'applique également aux espaces ouverts.

² WEPORN, 5 novembre – 4 décembre 2016, Galerie Lévy-Delval, Bruxelles – à l'initiative du GSARA et sous le commissariat de François de Coninck et Pierre-Yves Desaires.

ne soit omniprésente, comme elle l'est sur les petits formats, et pour qu'il puisse y avoir un véritable travail de la matière. Par rapport à la chose physique qu'est un grand tableau, un petit tableau reste *una cosa mentale*, comme disait le grand Léonard de Vinci – une petite peinture est donc quelque chose d'assez cérébral : c'est une expérience moins physique, et donc plus abstraite.

FdC : Je trouve cela d'autant plus intéressant que tu l'aies fait avec ces images-là. Les gens qui se contenteraient de regarder ces images de jeunes femmes légèrement vêtues et de penser que ces corps en sous-vêtements ou en bikinis sont des images que tu as piquées, ci et là, sur Instagram ou ailleurs pourraient, en cette époque moralisatrice, en faire rapidement un sujet polémique.

DDL : C'est vrai qu'on pourrait penser que je tends moi-même le bâton pour me faire battre, étant donné que je suis un homme blanc, cisgenre, hétérosexuel de 55 ans. Je ne veux certainement pas éviter les possibles sujets de polémique que cette série peut faire naître auprès du public. Pour reprendre ce que je disais tout à l'heure, quand une œuvre est exposée, elle prend sa place dans le monde, en un temps donné – et elle n'échappe donc ni aux questionnements ni aux tensions qui traversent le champs social et politique au moment de sa création. En peinture, on n'empêchera pas les débats sociétaux de se servir ou de rebondir sur n'importe quoi pour faire farine au moulin. Ces débats, à raison, doivent exister : l'image des femmes dans la vie ou dans la ville, notamment, est une question importantes et pertinente à laquelle il y a des réponses à apporter. Il y a bien sûr une lecture politique à faire. Mais du point de vue de l'éventuelle polémique autour de la représentation en peinture du corps des femmes, je trouverais ça assez étonnant : c'est comme si on pensait les féministes incapables de faire la différence entre une image et une peinture. Et je trouve ça déroutant parce que, généralement, cela vient de gens qui ont finalement une idée assez grossière de ce qu'est le féminisme. Sur un plan personnel, moi, la première manifestation à laquelle j'ai participé était une manifestation pour le droit à l'avortement : j'avais six ans et je portais une grande pancarte du MLF, aux côtés de mes parents. Depuis lors, si mon engagement féministe n'est sans doute pas très militant, il ne doit pas être mis en doute. Mais cette idée qu'il y ait, en peinture, des sujets dont on puisse parler et d'autres pas, c'est un piège : c'est un des plus grands fourvoiements de la gauche universitaire américaine – qui a maintenant contaminé tout le monde occidental – que de prétendre dire « qui a le droit de ». Ce qu'il y a de fantastique avec la peinture, c'est que *tout* peut advenir sur une toile : il n'y a pas de « tout, sauf ça ou ça » qui tienne. Si la peinture est bonne, tous les sujets sont bons. Maintenant, la peinture doit effectivement être bonne – et ça, ce n'est pas à moi de le dire.

FdC : Je te posais la question car je sais que tu es quelqu'un qui ne refuse pas la polémique et qu'ici, en l'espèce, cette série *Black & White*, c'est aussi l'occasion de « dé-leurrer » ces esprits qui font flèche de tout bois, en leur montrant justement que nous ne sommes pas que dans l'image et dans la représentation : nous sommes d'abord dans la peinture.

DDL : Comme tu l'as évoqué au tout début de notre entretien, cette série *Black & White* – tant du point de vue de la technique de la contreforme ~~comme technique~~ que du sujet représenté – a des affinités avec une série plus ancienne, *Femmes découpées*, que j'ai présenté pour la première fois, en 1996 à New York. C'était aussi un travail né d'une nécessité. À l'époque, je faisais un travail de peinture en glacis où j'utilisais justement des images porno découpées. Cela demandait de longs temps de séchage et, entretemps, il fallait que je travaille. C'est donc en faisant ce travail de glacis que je suis tombé sur cet autre travail à faire avec le même matériau. Très souvent, cela se passe

comme ça : on fait quelque chose et, sur le côté, on fait quelque chose d'autre, à laquelle on n'avait pas du tout pensé – et cette chose se révèle être la chose que l'on *doit* faire. Parfois on la voit, parfois on ne la voit pas – j'imagine que c'est comme ça pour beaucoup de gens. Moi, en tout cas, j'essaie le plus souvent de me mettre dans des conditions de travail où, justement, quelque chose d'autre que ce que je suis en train de faire peut advenir. Je suis très attentif à ces choses-là. Je me retrouve donc à New York avec ces images de revues érotiques représentant des jeunes femmes prenant des poses suggestives, des jeunes femmes dont je découpais et retirais le corps. Il n'y avait donc plus aucune référence à l'image d'origine, à part la pose et la contreforme constituée par les sous-vêtements et le décor. Il ne reste donc que la forme vide d'un corps de femme dans un décor, que je colle sur un papier blanc et que je photographie ensuite. On se retrouve donc avec une forme blanche où, *avant*, il y avait un corps.

FdC : Et par ces découpages, le blanc qui vient soudainement à la place de l'image érotique du corps refait une place pour les images mentales, fantasmatisques – celles qu'on se projette, les yeux fermés, sur la paroi interne de notre crâne.

DDL : Voilà. Après la première exposition de cette série, j'ai d'ailleurs été étonné du fait que c'était les femmes qui avaient le mieux réagi à ce travail. Comme si ces images érotiques du corps féminin, qui sont plutôt « consommées » par des hommes, leur étaient finalement – par l'opération de soustraction au regard de ce corps érotisé, marchandisé – « restituées », pour ainsi dire.

Saint-Gilles, juin 2020.

*

Sage comme une image

Interview van Damien De Lepeleire



François de Coninck: Afgelopen zomer maakte je een nieuwe reeks doeken op groot formaat: figuratieve werken die voornamelijk vrouwenlichamen voorstellen – ik tel vier mannen en zestien vrouwen, in ondergoed. Je hebt deze serie *Black & White* genoemd, simpelweg omdat je voor deze grote doeken – die eigenlijk heel kleurrijk zijn – enkel zwarte en witte verf hebt gebruikt op een fond die vooraf in groen, fluogeel, feloranje, diepblauw of fuchsiaroze was geschilderd: het is louter door de toevoeging van wit en zwart dat die lichamen afsteken tegen de achtergrond en dat we ze duidelijk kunnen zien. Deze vlakken in wit en zwart op een gekleurde fond zijn *tegenvormen*, een techniek die je al vaker hebt gebruikt, onder andere in de serie *Femmes découpées* (1996). We komen er nog op terug.

Laten we, voor we ons over deze nieuwe reeks buigen, even kort stilstaan bij het parcours dat je hebt afgelegd. Het valt op, jij bent echt de man van de series, je maakt al dertig jaar schilderijen in reeksen. Soms zijn ze figuratief, soms abstract – laten we zeggen dat ze de grens tussen het figuratieve en het abstracte opzoeken door de toevoeging of afbeelding van meetkundige figuren: ik denk dan aan series als *Ne rêve pas* (1994-95), *Brooklyn Corot* (1997), *Precious Stains*, *Precious Stones* (2002), *Sunshine*, *Moonlight*, *Goodtimes & Boogie* (2007) en de serie doeken die je afgelopen zomer maakte. Voor je onderwerpen put je soms uit de populaire cultuur: voetbal (*Mauve & Blanc*, 1991-1993), auto's (*Morning Ride*, 2017), strips (*The Painter – After Maurice de Bevere / Morris*, 2001), muziek (*Cover Version*, 2003-2005) – we vermelden terloops dat je als deejay optreedt onder de naam DJ Broken Juke-Box. Soms inspireer je je meer op de klassieke cultuur, waarvoor een zekere kennis vereist is, vooral dan van de kunstgeschiedenis: ik denk aan de reeks doeken gewijd aan de Romeinse Oudheid (*Opera Maxima*, 2018), de mozaïeken uit die tijd (*Inferno's Floor*, 2018), het Keizerlijke China (*Imperial Dragons*, 1998-99) en zijn landschappen (*Chinese Landscapes*, 2007) en

bomen (*Imperial Tree*, 2004), de renaissance en haar bustes (*Black Mythology*, 2007; *Nieuwe Bronzen uit de Renaissance*, 2009). Ik denk ook aan je serie schilderijen over onze complexe relatie met Afrika (*Wonderful life*, 2017, *More or Less Africa*, 2014). In andere series treffen we dan weer verwijzingen aan naar stromingen in de moderne en hedendaagse kunst – we noemen onder meer de series *New Arte Povera* (2012) en *Ce qu'a vu Monet* (2006-2008). Om je werk kort te typeren, kunnen we tot slot nog zeggen dat je voortdurend van techniek switcht en dat al die technieken in jouw ogen gelijkwaardig zijn, ook al overheerst het schilderen in je productie: je bent ook al lang bezig met assemblage en sculptuur in de ruimste zin van het woord, knippen en collage, video en aquarel. Die laatste techniek reserveer je in de eerste plaats voor wat je jouw 'typografisch schilderen' noemt, voor de praktijk van 'kopiïst' die je hebt ontwikkeld: je schildert brieven door, uitsluitend met gebruik van waterverf, boekomslagen, affiches, kassabonnen enzovoort na te schilderen.

In een recent interview in galerie Xavier Hufkens wees Michel François op iets dat terugkeert in zijn manier van werken. Hij zegt dat het voor hem altijd een kwestie is van een protocol opstellen, een procedure, en vervolgens kijkt hij wat er met de materie gebeurt – haar vorm, haar reactie, haar weerstand. Kunnen we zeggen dat jij ook een protocolkunstenaar bent, dat serialiteit jouw eigen protocol is – het keuzeproces waarmee je de vormen van en in je werk voortdurend vernieuwt? Met andere woorden, is de serie de voorwaarde om elke keer iets nieuws of anders te laten gebeuren in je praktijk, vooral dan wanneer je schildert?

Damien De Lepeleire: Ja, dat is zo. Maar voor ik inga op het begrip serie, wil ik graag een cruciaal aspect van het schilderen belichten. Wanneer je aan een schilderij begint, ga je tot actie over: je staat voor het lege doek en alles is mogelijk, maar zodra je er de eerste penseelstreek op aanbrengt, valt meteen een groot deel van deze mogelijkheden weg en gebeuren er andere dingen op het doek, die geen deel uitmaken van het plan. Dat is een vast gegeven bij het schilderen – althans, bij hoe ik schilder. Je kunt zeggen dat er een schilderij is, een schilderij dat je maakt volgens een 'vastgelegd programma': een plan dat je van A tot Z uitvoert om te eindigen met een schilderij dat beantwoordt aan het beeld dat je voor ogen had. Maar er is nog een andere mogelijkheid en dat is degene die me interesseert: je begint uiteraard met een intentie, een voornemen, een verlangen om een bepaald soort werk te creëren – en dan hoop je dat het er zo zal uitzien omdat je een wens, verwachtingen, een plan hebt wanneer je aan een schilderij begint. En dan, vanaf de eerste streep op het witte doek tot en met de laatste, is er een voortdurende wisselwerking, onvoorspelbaar, tussen je plan en de reactie van de materie: de mogelijkheden die ze opent en de mogelijkheden die ze sluit. Je legt dus een traject af, elke keer opnieuw, tussen de intentie die voorafgaat aan het schilderen en het uiteindelijke resultaat. Om terug te komen op je vraag over series, zou ik zeggen dat elke serie gebonden is aan een aantal regels, initiële beperkingen – maar daarna gebeurt er wat er moet gebeuren. Ik geloof dat *je niet schildert zoals je wilt maar zoals je kunt*. Ik gebruik deze wat bondige formulering vaak als tegengewicht voor het idee dat je het schilderij eerst bedenkt en daarna uitvoert. De beperkingen inzake middelen en de context spelen ook mee: het moment waarop en de omstandigheden waarin je een schilderij maakt, wetende dat hetzelfde soort schilderij, in andere omstandigheden, met andere middelen, anders zou zijn geweest. Als ik over beperkingen praat, is dat niet per definitie negatief. Picasso is al even bondig wanneer hij zegt: "Als ik geen rood heb, gebruik ik groen." Als ik aan een serie begin, zeg ik nooit tegen mezelf dat het een serie gaat worden of dat deze serie zoveel doeken zal tellen: ik maak een eerste schilderij, en dat geeft me zin om aan een tweede te beginnen. Maar ik herhaal niet graag dingen die ik al kan of al gedaan heb. Over de vermindering van de variabelen die een werk waaraan hij begint beïnvloeden, zegt Michel François

heel duidelijk: de vraag is *hoe* je begint. Tot slot komt het erop neer een beperkt aantal variabelen te definiëren en met deze beperkingen te spelen – een heel klein aantal volstaat al om flink wat beperkingen te creëren en duizenden combinaties mogelijk te maken!

FdC: En heb je altijd zo gewerkt, vanaf het begin?

DDL: Aan het begin van mijn carrière had ik een ander soort relatie met schilderen: ik geloofde dat onvoldaan zijn over een werk een garantie voor kwaliteit was. Zo dacht de vriend erover die me met schilderen liet kennismaken. En omdat ik geen andere schilders kende, dacht ik dat je eerste gebaar noodzakelijkerwijs *voor verbetering vatbaar* was. Als je dat uitgangspunt aanvaardt, ben je uiteraard haast voortdurend onvoldaan over je werk – en dat is echt niet nodig. We dachten dat het een blijk van ernst was – we waren zo jong... In zekere zin was het een goede leerschool. Maar naarmate de praktijk en de ervaring toenamen, realiseerde ik me dat er grenzen waren aan dat voortdurend onvoldaan zijn – en dus ook aan die eis van constante perfectie. Er zit een idee achter dat niet meer bij me paste vanaf de dag dat ik het besepte: het weerspiegelt een heel hoge opvatting over jezelf, van wie je bent, van je middelen. Het is alsof je jezelf dingen ziet doen en altijd denkt dat het beter kan. Dat klopt niet. “Ik zoek niet, ik vind”: ik heb lang geloofd dat deze uitspraak van Picasso van arrogantie getuigde. Nu, na jaren ervaring, na veel werken en vaak onvoldaan zijn, begrijp ik eindelijk dat het in feite een zeer bescheiden houding is, in tegenstelling tot ‘onderzoekers’, die een welomlijnd en vaak zeer verheven idee hebben van wat ze moeten vinden – zo dacht ik er vroeger ook over. Terwijl iets vinden *eerst* accepteren is dat je niet weet waar je naar op zoek was, en jezelf dus de kans geven om verrast te worden door wat je vindt.

FdC: Je aanvaardt dus om je open te stellen voor wat er gebeurt tijdens het schilderen.

DDL: Precies. Je aanvaardt het *toeval*. Het houdt in dat je niets vooropstelt inzake wat goed of gepast is in de schilderkunst en wat niet: wie vooraf al over alles een idee heeft, laat zich vooral leiden door het negatieve in de dingen die hij ziet. Ik zeg niet dat je je over bepaalde dingen in de schilderkunst geen mening hoeft te vormen: in de opbouw van je carrière is dat natuurlijk belangrijk om je blik en je manier van denken te vormen. Maar je ervan kunnen losmaken is een van de voorwaarden om iets nieuws te kunnen creëren. Dat houdt in dat je openstaat voor het onverwachte, voor het toeval. Bij het schilderen speelt dat toeval voortdurend. Sommige toevalligheden ontgaan ons, andere merken we op – maar we moeten accepteren dat het resultaat niet helemaal is wat we hadden gedacht, dat het schilderij er niet helemaal uitziet als het schilderij dat we in gedachten hadden. Kortom, dat we een ander schilderij produceren dan het schilderij dat we dachten dat we *moesten* maken op grond van onze vooronderstellingen. Het is dan ook goed om die aannames los te laten en ruimte te maken voor het ontdekken van nieuwe evenwichten: deze nieuwe evenwichten verschijnen, heel concreet, tijdens het werken, in de spontane compositie van een schilderij. Wat mijn series in dit opzicht gemeenschappelijk hebben, is misschien wel een bepaald gevoel van *déjà vu*. Met andere woorden: mijn schilderijen lijken op dingen die we kennen of al hebben waargenomen, maar er is altijd een *kleine shift*. Dat komt omdat ik bij het schilderen ruimte laat voor het onverwachte.

FdC: Ik kom graag nog even terug op dat idee van je permanent onvoldaan voelen, zoals je dat in het begin van je carrière ervoer. Het impliceert dat een schilderij nooit afraakt omdat het niet perfect is. Dat vind ik zo mooi aan het principe van de serie: ze doet het tegenovergestelde, ze werkt naar

een voltooiing toe. Wie naar je series kijkt – ongeacht uit hoeveel doeken of objecten ze bestaan – voelt dat er in elke reeks iets zit dat erop duidt dat het onderwerp na een bepaald aantal schilderijen is afgerond, of zelfs uitgeput, en dat de serie daarom voltooid is. Klopt het als ik zeg dat je daardoor niet alleen aan iets anders kunt beginnen, maar ook dat zo voldoening mogelijk is binnen dit zelf opgelegde kader?

DDL: Ik weet niet of het voldoening is – ik merk dat ik aan een serie begin omdat ze zich opdringt. Dat manifesteert zich in een verlangen om andere schilderijen in hetzelfde genre te maken, of volgens dezelfde soort regels als het eerste schilderij. Bij het opstellen van deze regels is het de bedoeling om een aantal doeken te kunnen schilderen zonder mezelf te herhalen. En dat moet de hele tijd veel mogelijkheden blijven bieden. Het feit dat elk van mijn series uiteindelijk weinig werken telt, valt te verklaren door mijn ecosysteem: misschien zou ik meer vergelijkbare werken maken als ik ze anders aan de man bracht. Ik werk op groot formaat, wat geen erg bloeiende markt is (het is eerder een markt van fanatieke liefhebbers, en die zijn niet erg talrijk), en altijd in moeilijke economische omstandigheden. Ik ga dus geen serie van honderd doeken produceren als het is om vijftien negentig ervan in mijn voorraad te moeten opslaan. Dat wil ik niet. “*Me voir si beau dans ce miroir*”, daar wil ik geen tijd aan verspillen. Voor mij is het meer een kwestie van urgentie.

FdC: Maar is er, los van deze reële economische beperkingen, na het afwerken van een bepaald doek een moment waarop je beslist dat een serie klaar is? Hoe ging het bij deze *Black & White*-serie?

DDL: *Black & White* is voor mij een heel bijzondere serie. In de eerste plaats omdat ze wordt gekenmerkt door een eenheid van tijd en plaats: gezien het formaat van deze schilderijen had ik een groter atelier nodig. De twintig doeken zijn immers twee meter veertig hoog en twee meter breed. Ik schilderde ze in juli en augustus 2019: een vriendin liet me daarvoor haar garage gebruiken. In mijn atelier had ik het niet kunnen doen. Maar ik had deze grote garage enkel tijdens de twee zomermaanden ter beschikking. Het was een eerste beperking die me dwong mijn studio te verlaten – en dat beviel me best. De onderdelen van de serie vormden de tweede beperking: een gekleurde fond en snelle ingrepen in zwart en wit, met een onderwerp dat in zijn grafische resolutie vooraf vastlag. De schilderijen waren al gemaakt voor ik toegang had tot deze ruimere plek waar ik de grote doeken die ik had besteld kon uitrollen. Het voelde een beetje onwerkelijk aan: een atelier waar ik me – eindelijk – kon spiegelen aan een grote Amerikaanse of Duitse kunstenaar die wereldwijd met veel galleries samenwerkt en die een markt moet bedienen die beduidend groter is dan de mijne... Ik wilde mezelf *testen*: in je projecten heb je altijd een afspraak met jezelf, dat idee.

FdC: Elk nieuw project is een gelegenheid om jezelf opnieuw te testen.

DDL: Inderdaad. En de serie leende zich daarvoor: eerst voerde ik een mechanische taak uit – het maken van de achtergronden, dat is technisch werk – en vervolgens bracht ik in één sessie het zwart en het wit aan. Dat is een redelijk performatieve handeling – *dan gebeurt er wat er moet gebeuren*, ik zei het al eerder. Deze reeks is dus een buitenbeentje omdat ik in mijn atelier anders te werk ga: daar werk ik bij gebrek aan ruimte aan één schilderij tegelijk.

FdC: Grote schilderijen naast elkaar zetten zoals je deed voor deze serie, en je blik van het ene naar het andere doek laten dwalen, kan daar niet – en dus kun je in je atelier thuis niet zien hoe de werken samen functioneren?

DDL: Inderdaad. Je kent mijn atelier, het staat er vrij vol, met een grote boekenkast, een fauteuil, werktafels: je kunt er maar één schilderij tegelijk maken. Ik gebruik een schildersezal, ook voor grote doeken. Maar er is een configuratie – en dus een ritme – en dat wordt bepaald door het atelier. En telkens kan het alle kanten uitgaan, omdat ik schilderij voor schilderij werk: ik kan voortdurend van richting veranderen. Voor deze *Black & White*-serie heb ik de mogelijke uitkomst van alle doeken enigszins veranderd. Ik besloot om er eenheid in te brengen: ik wilde dat de reeks homogeen zou zijn en dat de doeken allemaal volgens hetzelfde principe zouden werken.

FdC: Die eenheid is ook te danken aan het feit dat je een beperkt aantal grote doeken tot je beschikking had. Dat vormde dus ook een belangrijke beperking bij deze serie. Kan je mij specifiek met betrekking tot deze *Black & White*-serie iets zeggen over het schilderij als object? Je zei me al vaker dat je het schilderij opvat als een object dat bestaat uit vier concrete elementen: het formaat, de materie, de kleur en het beeld. We kunnen er een vijfde abstracter element aan toevoegen, dat we Duchampiaans zullen noemen: de blik van de toeschouwer. Je benadrukt ook het feit dat met de uitvinding van de reproductie – en nog meer met de komst en explosieve groei van het schermgebruik – de eerste drie bestanddelen van het schilderij – formaat, materie en kleur – een *abstractie* zijn geworden – in die zin dat het geschilderde beeld in onze perceptie van het schilderij een prominente plaats heeft ingenomen.

DDL: Dat deze elementen een abstractie worden, dat zeg ik niet: het vertaalt zich eerst in getallen, in centimeters – een reproductie is altijd kleiner van formaat dan het oorspronkelijke doek. En afhankelijk van de kwaliteit van de foto zie je, begrijp je min of meer uit welk materiaal het schilderij is gemaakt, maar het blijft grotendeels onzichtbaar.

FdC: Bij een reproductie kunnen we het schilderij niet zintuiglijk waarnemen, ook niet het formaat, de materie, de kleur, de helderheid. In die zin kunnen we in feite zeggen dat het schilderij als object abstract blijft: het beeld van het schilderij – wat het voorstelt – prevaleert boven al het andere. Maar als je alleen over het beeld spreekt, laat je dus driekwart van wat het is buiten beschouwing. En het lijkt me dat deze bevinding een rol heeft gespeeld, niet alleen in al je werk op basis van reproducties van schilderijen in veilingcatalogi, maar ook in deze nieuwe reeks doeken op groot formaat die de toeschouwer uitnodigt om verder te kijken dan het weergegeven beeld en in de verf te duiken: de textuur, de materialiteit, de contrasten, de speling van het licht. Kan je met betrekking tot deze *Black & White*-serie iets dieper ingaan op de eerste drie bestanddelen van het schilderij? Daarna kunnen we over het beeld praten...

DDL: Ik ben het eerst en vooral eens met wijlen Jan Vercruyse dat het schilderij pas als kunstwerk bestaat vanaf het moment dat het in een *openbare* tentoonstelling wordt getoond – ook al duurt die maar een uur. Dus niet in een privéwoning, in aanwezigheid van een paar vrienden. Op dat moment, wat we ook doen, nemen we *stelling in...* in een context, in een situatie, in een stad, in een buurt, in een beweging, in een tijdperk; voordien blijft het een privéaangelegenheid: door het werk openbaar te tonen wordt het in de wereld ingeschreven – er is dus een *voor* en een *na*. Er zijn mensen die twee dagen eerder hetzelfde doen, er zijn mensen die twee dagen later hetzelfde doen,

maar dat maakt niet uit: wij hebben het *op die dag* en *op die plek gedaan*. Ik zeg dit ook omdat het gevolgen heeft voor de ontvangst van het kunstwerk: als het op een bepaalde tijd en plaats zijn plek in de wereld inneemt, ontsnapt het niet aan de sociale en politieke vragen of spanningen die op dat moment in de maatschappij bestaan. Daar komen we nog op terug. Dat is in ieder geval het eerste wat ik tegen jonge kunstenaars zeg: zolang je je werk niet openbaar hebt getoond, bestaat het niet als kunstwerk. Tegenwoordig, met de verspreidingsmiddelen waarover we nu beschikken, denken veel mensen dat een foto van een schilderij in een atelier volstaat om het werk een openbaar karakter te geven. Dan negeer je de kracht van het beeld en vergeet je vooral dat een schilderij een *object* is – en dat je deze objecten moet gaan bekijken waar ze worden getoond. In die zin ben ik het eens met wat mijn meester Walter Swennen over dat vijfde element van het schilderij, de blik van de toeschouwer, zegt: de fysieke aanwezigheid roept een bepaalde relatie tot het geschilderde beeld op.

Over het formaat wil ik zeggen dat ik al vijfendertig jaar grote doeken schilder omdat ik van de fysieke confrontatie met de verf hou. Het grote schilderij vertoont een moeilijkheid waarmee ik mezelf en de kijker graag confronteer: ik zorg ervoor dat hij zijn hoofd moet bewegen om het hele schilderij te zien – hij heeft geen andere keuze als hij het hele beeld wil vatten. Ik wil dat hij voor deze ervaring zijn hele lichaam gebruikt. Als je voor één of twee vierkante meter groen of rood staat, is dat niet dezelfde ervaring als voor vijftien vierkante centimeter van dezelfde kleur. Werk op groot formaat impliceert materie en het bewerken van die materie. Het dwingt tot een geheel van gebaren en een gevoeligheid: er is een handeling, er is een spoor – en onvermijdelijk reageren die op elkaar. Het grote formaat is als een huid waarop wij mensen fysiek reageren. Ik hou van die constante fysieke spanning met het schilderij, waarin de blik kan verdwalen. Eén ding zou ik nog willen toevoegen in verband met het formaat: in tegenstelling tot de klassieke Chinese schilderkunst en haar rituelen (liefhebbers met kennis van zaken rollen een schilderij uit, bekijken het, geven er commentaar bij, wisselen van gedachten, lezen gedichten voor, rollen het doek weer op en leggen het weg), blijft het doek in de westerse schilderkunst de hele tijd ‘verlicht’ – in die zin dat het permanent zichtbaar is: we hangen het schilderij aan de muur en daar blijft het hangen. Het heeft dus meer gemeen met het wandtapijt dan met het filosofieboek, dat je af en toe openslaat om er een zin in te lezen. In deze permanente relatie met architectuur is alle hedendaagse schilderkunst daarom per definitie *decoratief*, omdat ze voorbestemd is om aan de muur te hangen – ongeacht de heftigheid van het schilderij, ongeacht de materie, ongeacht het formaat. Dat zijn elementen waar de schilder rekening mee moet houden: alles wat op een doek komt, wordt schilderij en bijgevolg ook decor.

FdC: Ik kom even terug op wat je net zei in verband met wat de kracht van een schilderij uitmaakt en wat verdwijnt bij een reproductie: het werk op groot formaat betreft zowel het lichaam van de schilder als dat van de toeschouwer.

DDL: Dat is wat ik ervaar als schilder en als liefhebber van schilderijen. Nog even over het belang van beelden vandaag en de beperking die elke reproductie van een schilderij in een boek met zich meebrengt: veel van de schilderijen die we als liefhebber goed vinden, zien we via boeken. Ook wij zijn dus helemaal in de ban van het beeld van het schilderij – zozeer zelfs dat we sommige werken alleen kennen via boeken of de schermen van onze computers en mobiele telefoons. En ook al lenen sommige werken zich beter voor een reproductie dan andere, we vergeten het object! We proberen dat goed te maken door van tijd tot tijd musea en galeries te bezoeken, maar daarnaast

proppen we ons vol met de beelden op onze schermen. Op die manier zien we de objecten die de schilderijen zijn over het hoofd. Ik voelde bijvoorbeeld niet veel bij het werk van Barnett Newman zolang ik dat alleen uit boeken kende; maar op een dag zag ik zijn retrospectief in Tate Modern en ik was verbaasd over de formaten – de menselijkheid, de intelligentie, de schoonheid van de formaten: de fysieke relatie die je aangaat met het doek, wanneer je er recht voor staat. En die abstractie die ik in boeken altijd een beetje koud en afstandelijk vond, getuigde plots van een grote menselijkheid, een prachtige materialiteit, een buitengewone warmte. Of neem bijvoorbeeld Francis Bacon, een van de meest gereproduceerde kunstenaars sinds het einde van de Tweede Wereldoorlog – en terecht: hij is een groot schilder. Als je zijn werk enkel uit boeken kent, wat ook bij mij een tijdje het geval was, zou je kunnen denken dat het alleen maar dat is: een afbeelding van de gekwelde, gewelddadige mens. Het gedrukte beeld beperkt ons op de een of andere manier tot een exclusief figuratieve lezing van zijn werk: het vestigt onze waarneming bijna uitsluitend op de ietwat bizarre voorstelling die deze schilder tot een soort monster maakt. Maar als je naar een retrospectief van Bacon gaat en je wordt fysiek geconfronteerd met tientallen van zijn grote doeken, dan merk je pas dat het beeld bij hem bijna als lokmiddel fungeert. Als je alleen naar het beeld kijkt, zit je op het verkeerde spoor. Het beeld is de toegangspoort tot het schilderij: het zijn de vormen, de formaten, de materie en de kleuren – onmogelijk te reproduceren! – die het belangrijkste zijn bij Bacon. Dat heeft niets te maken met wat er in catalogi te vinden is: het turkoois dat hij gebruikt is nooit de kleur die je in boeken ziet gereproduceerd; hetzelfde geldt voor zijn oranje tinten. Als je de moeite neemt om even voor zijn schilderijen te blijven staan, voel je dat het beeld, de bijna voor de hand liggende kant ervan, verdwijnt. En dan gebeuren er bijzondere dingen in de fysieke gewaarwording van zijn werk; hij is een kunstenaar die alle aandacht die hij krijgt verdient.

FdC: Je praat nu over kleur. De fluorescerende verf die je gebruikte om de achtergronden van de *Black & White*-serie te schilderen, het is niet de eerste keer dat je die in je werk hebt gebruikt, lijkt me?

DDL: Inderdaad, ik heb al fluorescerende verf gebruikt in andere series: *More or Less Africa* (2010-2020) en *Inferno's Floor* (2015-2019). Toen Walter Swennen tijdens een bezoek aan mijn atelier voor een groot ‘mozaïek’-schilderij uit deze tweede reeks stond, een doek in fluo-oranje, legde hij me uit dat fluorescerende kleuren zijn gemaakt om *niet te bekijken*. Hij vond het een goed werk, maar na zijn opmerking vroeg ik me af of ik echt nog een niet te bekijken schilderij moest maken – en de volgende dag overschilderde ik het fluorescerende deel met oranje-gele verf... Bij deze nieuwe serie was werken met fluorescerende verf dan ook een uitdaging – de uitdaging van wat *niet te bekijken* is. In feite is het fluorescerende alomtegenwoordig in onze samenleving. En dertig jaar geleden was dat niet het geval! Naast het gebruik door de politie, op bouwplaatsen, voor ‘te huur’-bordjes, aankondigingen van koopjes en prijskaartjes, zijn fluokleuren voor mijn generatie de kleuren van punk en protest. Vandaag zie je ze overal. Het zijn koude, onpersoonlijke kleuren: je ziet ze in vulgaire reclame en goedkope producten, en sinds kort ook in hyperluxueuze advertenties.

FdC: Als je over kleur praat moet je ook iets zeggen over materie, dat derde bestanddeel van het schilderij. Houdt schilderen in fluokleuren een bepaalde techniek in?

DDL: Ja, de gekleurde fonds zijn geschilderd in glaxis: het zijn drie dunne transparante lagen waardoor het licht het doek raakt en terugkaatst naar het oppervlak vol pigmenten – deze pigmenten zijn onstabiel voor licht. Door voor deze gekleurde fonds acryl in transparante lagen te

gebruiken, zoals olie, ontstaat er een moiré-effect wanneer ultraviolette stralen op het doek vallen: de kleurpigmentatie is niet overal op het doek hetzelfde. Vervolgens schilder ik het wit en het zwart in een enkele laag ondoorzichtig acryl. En ik doe het snel, zoals graffitikunstenaars vlak voordat de politie arriveert: het staat dichterbij *bad painting* dan bij *action painting*. Pas dan verschijnt het silhouet van het lichaam en is het schilderij af. Ik schilder één doek tegelijk. Over het algemeen zijn ze bedoeld om op zich te staan, los van de anderen. Maar als je ze allemaal samen bekijkt, op een rij – voorbij de eerste impact van het afgebeelde onderwerp – beginnen deze zwarte en witte vormen van het ene schilderij naar het andere te dansen. Ik wil even benadrukken dat ik veel geluk heb gehad: Stéphan Uhoda, de verzamelaar die deze hele serie verwierf, wilde dat de doeken samenbleven zodat de zwarte en witte vormen van schilderij naar schilderij kunnen bewegen. Als de doeken verspreid waren geraakt, had dat moeilijk gekund.

FdC: Het is dus de materie van het schilderij die we zien: ineens zie je geen vrouwenlichamen meer maar kleurvlakken in witte en zwarte verf die op elkaar inspelen. Het doet me denken aan een zin van je vriend Walter Swennen in de door Violaine de Villers geregisseerde documentaire *La Langue rouge*. Daarin zegt hij dat zijn moeder of zijn tante hem als kind meenam om naar de schilderijen in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te gaan kijken. Hij bekeek de doeken altijd van heel dichtbij en daarom dacht zijn tante dat er iets fout was met zijn ogen. Maar het was de verf die hem interesseerde – de textuur, de materialiteit en niet wat er op het doek te zien was. Dat opende voor mij een nieuwe dimensie in mijn perceptie van schilderen: ook ik zat met mijn neus in de boeken en was zo gewend aan reproducties dat ik vergat wat je aan het begin zei, namelijk dat het beeld van een schilderij slechts een klein deel uitmaakt is van waar een schilderij voor staat. En dat je met iets heel anders wordt geconfronteerd zodra je in dit beeld doordringt. Om terug te keren naar je *Black & White*-serie: ik geloof dat deze poging om wat er wordt afgebeeld te overstijgen, voorbij het geschilderde beeld, extra moeilijk is omdat het hier gaat over min of meer naakte vrouwenlichamen. Dat vergt van ons, toeschouwers, een extra inspanning: om het beeld achter ons te laten en in de materialiteit, de textuur, het lichtspel en het contrast van het schilderij te dringen, moeten we weerstaan aan de aantrekkingskracht die de afbeelding van het naakte vrouwenlichaam op ons oog uitoefent.

DDL: Zoals we aan het begin van het interview al zeiden, zijn deze vrouwenlichamen in zwarte en witte vlakken op een gekleurde fond, ook tegenvormen. Ik wil eraan toevoegen dat ik dyslectisch ben. Vreemd genoeg dacht ik dat ik alleen dyslectisch was toen ik op school zat en er leerde lezen en schrijven, maar in feite blijf je je hele leven dyslectisch. Een van de eigenaardigheden van dyslexie betreft de mentale beelden die een woord oproept: normaal gesproken lokt een woord twee of drie mentale beelden uit. Voor een dyslecticus kan dat oplopen tot vijftig mentale beelden voor hetzelfde woord! Dat betekent vijftig verbindingen en net zoveel verschillende mogelijkheden. Ik denk dat ik met beelden eigenlijk net zo werk als met typografische tekens. In die zin dat ik de tegenvormen – het wit rond letters of objecten – altijd net zo duidelijk zie als de vormen zelf³. Ik weet dus niet of het te maken heeft met mijn dyslexie bij typografische tekens, maar kijk: in de schilderkunst is er wat we laten zien en *daarrond* datgene wat ons in staat stelt om het te zien. Er zijn tests die dit gebruiken – vooral om na te gaan of je kleurenblind bent. Ik ben niet kleurenblind, maar ik ben erg gevoelig voor deze dingen. Ik heb dat altijd interessant gevonden: wat we zien en wat we niet zien, heeft me altijd gefascineerd. Toen ik geen materiaal, doek of verf had – schilderen

³ In typografie noemen we de witte binnenruimte bij sommige letters de *tegenvorm* – deze ruimte is meestal gesloten maar het woord is ook van toepassing op open ruimtes.

in olieverf op groot formaat is erg duur en ik kan het me vaak niet veroorloven – waren collages en knipsels voor mij twee manieren om te blijven schilderen en me bezig te houden met wat me interesseert. De tegenvorm kwam er dus automatisch omdat ik dingen omlijnde die ik vervolgens uitknipte en in een collage verwerkte. Ik heb er verschillende series van gemaakt – je noemde al de serie *Femmes découpées* (1996) waarvan je twee werken hebt getoond in de groepstentoonstelling *WEPORN*⁴. De tegenvorm heeft een rechtstreekse link met mijn *Black & White*-serie. Ook al veranderen er dingen van serie tot serie, visueel of formeel, toch is er een verband tussen alle series die ik maak en over het algemeen is dat de plaats waar het gebeurt: vorm en tegenvorm, dat is waar ik mee werk om een picturale ruimte te creëren. Bij deze serie kreeg dat idee van de tegenvorm al snel gestalte: ik had een aantal aquarellen op klein formaat gemaakt van bustes van jonge vrouwen – hun hoofden waren niet te zien, alleen hun kin – en die postte ik geleidelijk aan op Instagram. De foto's die ik gebruikte waren afkomstig van accounts van modellen of bikiniverkopers op Instagram. Het is een 'kijk oefening', zoals ik het noem: ik heb op mijn smartphone het beeld van een lichaam – dat van een jonge vrouw die we ons als heel mooi voorstellen maar we zien haar gezicht niet – en het idee is dat ik probeer om dat wat ik zie in aquarel weer te geven.

FdC: Deze kijk oefeningen zijn voor de schilder wat toonladders zijn voor de pianist.

DDL: Laten we zeggen dat dit kijk oefeningen zijn om een bepaalde scherpte te behouden. En toen realiseerde ik me dat het altijd dezelfde tegenvorm was die terugkwam, ongeacht het afgebeelde lichaam. Dat komt omdat de schouders of armen op de foto's vrijwel altijd dezelfde houding aannemen. Het verlangen om de *Black & White*-serie te maken is dus zo ontstaan: ik bedacht dat ik een reeks schilderijen wilde maken waarvan de uiteindelijke afbeeldingen torso's of lichamen van jonge vrouwen voorstellen die *alleen* bestaan door de tegenvorm en een element van kleding.

FdC: En toen zette je de stap van deze kleine formaten naar de grote formaten van *Black & White*?

DDL: Een jaar later maakte ik eerst kleine schilderijen: ik schilderde het lichaam in een fluokleur, het haar en de kleding in het zwart. Toen ik ze zag, voelde ik aan dat ik wit en zwart op een gekleurde fond moest gebruiken en dat het beter zou zijn om op heel groot formaat te werken, precies om te voorkomen dat het beeld gaat domineren, zoals bij kleine formaten. Je kunt dan ook echt zien hoe de materie bewerkt is. Een groot schilderij is een erg fysiek ding. Vergeleken daarbij blijft een klein schilderij *una cosa mentale*, zoals de grote Leonardo da Vinci zei – een klein schilderij is iets heel cerebraals: het is een minder fysieke ervaring, en dus abstracter.

FdC: Ik vind het erg boeiend dat je deze beelden hebt gebruikt. Mensen die enkel naar deze beelden van schaars geklede jonge vrouwen kijken en denken dat deze lichamen in ondergoed of bikini afbeeldingen zijn die je hier en daar, op Instagram of elders hebt gevonden, zouden er in deze moraliserende tijden snel een controversieel onderwerp van kunnen maken.

DDL: Je zou inderdaad kunnen denken dat ik zelf de stok aanreik om mee geslagen te worden. Ik ben immers een witte, cisgender, heteroseksuele man van 55 jaar. Ik wil mogelijke controverses die deze serie bij het publiek kan oproepen zeker niet uit de weg gaan. Ik zei het al eerder: wanneer een werk wordt tentoongesteld, neemt het zijn plaats in de wereld in, op een welbepaald moment,

⁴ WEPORN, 5 november – 4 december 2016, Galerie Lévy-Delval, Brussel – op initiatief van GSARA en samengesteld door François de Coninck en Pierre-Yves Desaiues.

en dus ontsnapt het noch aan de vragen noch aan de spanningen die op het moment van zijn creatie sociale en politieke topics zijn. In de schilderkunst kunnen we niet voorkomen dat deelnemers aan maatschappelijke debatten iets gebruiken of op iets reageren om er hun gelijk mee te halen. Deze debatten hebben hun bestaansrecht: het beeld van de vrouw in het algemeen en in het straatbeeld is een belangrijke en relevante kwestie waarop we antwoorden moeten geven. Er is natuurlijk een politieke lezing mogelijk. Maar vanuit het oogpunt van een mogelijke controverse rond de representatie van vrouwenlichamen in de schilderkunst, zou ik het nogal verrassend vinden: het is alsof je ervan uitgaat dat feministen geen onderscheid kunnen maken tussen een beeld en een schilderij. En ik vind het verwarrend omdat het meestal komt van mensen die uiteindelijk een vrij ordinair idee over feminisme hebben. De eerste betoging die ik bijwoonde was er een voor abortusrechten: ik was zes jaar oud en liep naast mijn ouders met een groot bord van de vrouwenbeweging. Mijn engagement als feminist is weliswaar beperkt, maar je moet het niet in twijfel trekken. Het idee dat er in de schilderkunst onderwerpen zijn waarover we kunnen praten en andere die taboe zijn, is een valstrik: het is een van de grootste dwalingen van de Amerikaanse academische linkerzijde – en dat is nu in de hele westerse wereld doorgedrongen. Het fantastische van schilderen is dat *alles* kan gebeuren op een doek: “alles, behalve dit of dat”, dat houdt geen steek. Als het schilderij goed is, zijn alle onderwerpen goed. Nu moet het schilderij inderdaad goed zijn – en het is niet aan mij om daarover te oordelen.

FdC: Ik stelde je de vraag omdat ik weet dat je iemand bent die controverse niet uit de weg gaat en deze *Black & White*-serie ook de kans biedt om mensen die op alle slakken zout willen leggen op andere gedachten te brengen, precies door hen te laten zien dat het niet alleen om het beeld en de representatie gaat: het gaat in de eerste plaats om de verf en het schilderij.

DDL: Zoals je helemaal aan het begin van ons interview al aanhaalde, heeft deze *Black & White*-serie – zowel wat de techniek van de tegenvorm als het behandelde onderwerp betreft – affiniteiten met een oudere serie, *Femmes découpées*, die ik in 1996 voor het eerst presenteerde in New York. Het was ook werk dat ontstond uit noodzaak. Ik paste toen een glacistechniek toe waarbij ik uitgeknipte pornobeelden gebruikte. Glacis vergt een lange droogtijd en ondertussen moest ik werken. Zo stootte ik op dit andere werk om met hetzelfde materiaal te maken. Heel vaak gebeurt het zo: je doet iets en daarnaast doe je iets anders, iets waaraan je helemaal niet had gedacht – en dan blijkt dat het ding te zijn dat je *moet* doen. Soms zie je het, soms zie je het niet – ik denk dat het voor veel mensen zo is. Voor mij werkt het in ieder geval op die manier: ik probeer mijn werkomstandigheden meestal zo te kiezen dat er iets anders kan gebeuren dan datgene waarmee ik bezig ben. Dat is iets waar ik sterk op let. Ik was dus in New York bezig met die beelden uit erotische tijdschriften waarop jonge vrouwen suggestieve poses aannemen, jonge vrouwen waarvan ik het lichaam uitknipte en weghaalde. Er was dus geen enkele verwijzing meer naar het oorspronkelijke beeld, behalve dan de pose en de tegenvorm bestaande uit het ondergoed en de achtergrond. Het enige wat overblijft is de lege vorm van een vrouwenlichaam in een setting, die ik op wit papier plak en vervolgens fotografeer. Zo eindig je met een witte vorm waar zich *voorheen* een lichaam bevond.

FdC: En door deze uitsnijdingen maakt het wit dat het erotische beeld van het lichaam vervangt plots ruimte voor mentale, fantasierijke beelden – beelden die we, met onze ogen dicht, op de binnenwand van onze schedel projecteren.

DDL: Zo is dat. Nadat ik deze serie voor het eerst had getoond was ik trouwens verrast door het feit dat vrouwen het best op dit werk reageerden. Alsof deze erotische beelden van het vrouwelijk lichaam, die meestal door mannen worden ‘geconsumeerd’, nadat het erotische, als koopwaar behandelde lichaam aan de blik was onttrokken eindelijk aan hen werden teruggegeven.

Sint-Gillis, juni 2020