

Kunst is gevaarlijk, fanatiek, magisch, en enkele aanvullende opmerkingen over Enrique Marty's beeldhouwwerken, Stefanie Patruño

Gepubliceerd in catalogus "Soft Cockney", Deweer Gallery, Otegem, België (2013).

"Ik weet dat er wat protest is geweest, het zou verbazingwekkend zijn als er geen was. Er zijn altijd protesten tegen iets - ik zal niet zeggen 'nieuw', maar eerder 'vernieuwd': het stoort veel mensen in hun rust en routine. Hoe dan ook, marmer is heilig ... men moet het niet aanraken, wel ik heb er al een heiligschennende hand op gelegd, en ik ben van plan om verder te gaan."
Jean-Léon Gérôme

Kunst is gevaarlijk, fanatiek, magisch, en enkele aanvullende opmerkingen over de beeldhouwwerken van Enrique Marty

De mythe van Pygmalion is waarschijnlijk hét symbool van de beeldhouwkunst bij uitstek. Het antieke verhaal van Ovidius, waarin een ivoren sculptuur van Pygmalion door Venus tot leven wordt gebracht, onthult het verlangen van de artistieke creatie voor een levende ziel. Een van de weinige voorstellingen van de Pygmalion en Galatea-mythe in de beeldhouwkunst is die van de Franse kunstenaar Jean-Léon Gérôme, die simultaan in verschillende disciplines met het onderwerp experimenteerde: in de beeldhouwkunst en in de schilderkunst. Zijn werk in marmer, geproduceerd in 1892, toont de beeldhouwer Pygmalion in een hartstochtelijke omhelzing met zijn pas tot leven gebrachte creatie Galatea. Gérôme, die bij het uitwerken van zijn vrouwelijke beeld afstapt van de vroegere sculpturale interpretaties van de artistieke mythe, maakt gebruik van een kleurverandering - een reeds traditioneel geworden techniek in de schilderkunst - om het proces van het tot leven komen te illustreren. Een weinig bekend feit is dat de romp van zijn witte marmeren beeld oorspronkelijk gekleurd was. Hoewel het toen al algemeen geweten was dat antieke beelden polychroom waren, werden de geschilderde beelden van Gérôme als exotisch beschouwd en als dusdanig het onderwerp van hevige discussie, die vergelijkingen met Madame Tussauds en het bleke rigor mortis van de wassen beelden deed opflakkeren.

Deze grenserving tussen verschillende artistieke media, namelijk de presentatie van schilderkunst in de vorm van driedimensionale, vlezige lichamen in een samenspel tussen kunst en werkelijkheid (of vice versa), samen met een confronterende houding ten opzichte van de traditie en een gebruik van groteske stilistische middelen en experimentatie met materialen, kenmerken de sculpturen van Enrique Marty. In zijn "totaalkunstwerk" werken beeldhouwkunst en schilderkunst voortdurend op elkaar in, veranderen ze, doorheen een complex artistiek proces dat hen tot picturaal-sculpturale vormen maakt, expressief geschilderd in meerdere kleurlagen als een olieverschilderij, en met echt haar. Deze connectie leidt tot het besef, en dit niet alleen ten aanzien van Pablo en Ruth, dat Marty's kunst ook gevaarlijk kan zijn: "Art is Dangerous" staat in sierletters op de muur van zijn gelijknamige installatie, met daarin ook twee sculpturen. De in vleeskleur beschilderde lichamen van deze twee kleinere dan levensgrote figuren zijn gehuld in strakke kostuums van buitengewoon extravagante tatoeages. De caudillos Ruth en Pablo confronteren de toeschouwer niet alleen met punkkapsels en grootschalige lichaamschilderijen die bijna hun hele huid bedekken, maar ook met hun aanstootgevende gebaren en echte wapens. Op deze manier symboliseren de permanente Yakuza-tatoeages hun lidmaatschap tot de kunstmafia, en staan ook, doorheen hun individuele expressie, voor de evidentie van het gebruik van illegale methodes om individuele artistieke aanspraken af te dwingen.

Doorheen een ontpoppende echtheid hemeemt Marty in dit werk een thema van de beeldhouwkunst dat zich richt op het beeldhouwwerk zelf - met al zijn grenzeloze evoluties in het domein van de hedendaagse kunst - en tegelijkertijd ook ver buiten het artistieke erfgoed reikt, en op die manier ook de kwestie van de grenzen van de representatie opheft. Want zijn multimediale oeuvre, dat naast sculptuur ook schilderijen, tekeningen en video omvat, is vergelijkbaar met de heterogene groei van de wortelstok in de natuur. Het concept van de wortelstok als model voor niet-hiërarchisch gestructureerd denken, bedacht door de poststructuralisten Gilles Deleuze en Felix Guattari, is van toepassing op Enrique Marty's labyrintische, vaak onderling verbonden werken, en illustreert de steeds groeiende onderlinge verbanden - zowel binnen één als tussen verschillende werken - en de talrijke varianten en steeds nieuw groeiende vormen. Op deze manier kunnen Marty's beeldhouwwerken zowel deel uitmaken van een groter geheel, nauw verbonden zijn met hun ruimtelijke context, of geheel autonome werken zijn. Sculpturen als Luis komen zowel voor als individuele figuren als in animatiefilm. Andere maken dan weer deel uit van een serie of een groep met meerdere figuren, zoals de gehoorde dansdragers in Miedo y Megalomania en 15 estados diferentes, allen met het gezicht van de kunstenaar. Om de actieve participatie van de toeschouwer uit te lokken verbinden andere sculpturen zich met hun gehele omgeving en etaleren daarbij, net als de met een muurschildering gecombineerde 80 fanatieke klonen, een "neiging tot totaal-kunstwerk".

Het werk van Enrique Marty echter, omvat naast het multimediale combineren van verschillende kunstvormen, materialen en stijlen, nog een andere intrinsieke combinatie: die van kunst en werkelijkheid. Daar waar het totaal-kunstwerk op zich inherent neigt naar de opheffing van de grens tussen de esthetische vorm en de werkelijkheid, richten Marty's buitengewone variaties op het totaal-kunstwerk zich op iets geheel anders: een waarheidsgetrouwe, sentimentele, magische, dionysische, antihierarchische kunst die, los van de "schone kunsten", niet streeft naar een effect dat zich aandient als zijnde méér dan de realiteit, maar (op een potentialiserende of destructieve wijze) naar de werkelijkheid zelf. Op die manier ontsneert Marty in zijn sculpturen en sculpturale installaties slechts een deel van deze realiteit, in het algemeen het meer extreme deel, de uitzonderingstoestand, met als doel niet het werk, maar de werkelijkheid zelf meer realistisch vorm te geven.

De wijze waarop Enrique Marty simultaan gebruik maakt van zowel echtlikende vormen van representatie als aspecten van het groteske en de karikatuur, zoals die ook te zien is bij poppen en kasten met merkwaardige wassen beelden uit de barokke periode en de 19e eeuw, ontstelt de hedendaagse toeschouwer net zozeer als in de tijd van Gérôme. Daar waar de Franse classicist enkel begaan was met de banale illusionistische weergave van de werkelijkheid tussen natuur en imitatie, zoekt de Spanjaard echter de toeschouwer in een staat van confrontatie te brengen.

Daarbij richt Enrique Marty's directe beeldtaal en nadrukkelijk aanwezige iconografie, in combinatie met een theatrale intensiteit, zich altijd naar het menselijk wezen. Hoewel de menselijke figuur een van de oudste onderwerpen van de beeldende kunst is, is de beeldhouwkunst niet langer de "uitgebeelde, tastbare waarheid" of "het beste, mooiste en meest pure", zoals Gottfried Herderze stelt in zijn essay over de beeldhouwkunst van 1778. Voorbij elke vorm van idealisering, elegantie en lichtheid, doen Marty's protagonisten denken aan iets dat fundamenteel verdrongen wordt: lichamelijke. Zeer bewust van het feit dat de toeschouwer afkeer voelt bij de directe confrontatie met de onverholven naaktheid, gebruikt Marty dit extreme realisme als een middel om zijn inhoudelijke thema's uitdrukking te geven: om de collectieve levenstragedies die zijn sculptuurtypes condenserend in permanente symbolen van het menselijk bestaan te illustreren.

Marty is bovendien een meedogenloze gelaatskundige, wat zijn tot nu toe enige levensgrote sculptuur Luis overduidelijk illustreert. In vele opzichten is hij, binnen het hele oeuvre van Marty, een bijzonder atypisch en dramatisch voorbeeld van de menselijke soort. Luis, geheel naakt, heeft samen met zijn kleren de maskers die zijn innerlijke emoties verhalten afgeschuurd. Zijn innerlijke woede lekt uit elke porie, wordt letterlijk uitgedrukt door de kleur van zijn huid, zijn gespannen houding, zijn extatische blik, in zijn hele creatuurlijke bestaan. Terwijl de 16e eeuwse schilderkunst al technieken had ontwikkeld om thema's als angst, seksualiteit en kwetsbaarheid (bijvoorbeeld Lucas Cranach) uit te drukken, bleef de menselijke figuur in de beeldhouwkunst altijd vooral heroïsch. Luis belichaamt, met zijn expressieve patina, echt haar, de voeten in sokken en zonder voetstuk, een representatieve code die hem isoleert van het beeld van de mens zoals die behandeld wordt in de beeldhouwkunst van de oudheid tot de 20e eeuw. Als zodanig is de figuur van Luis de belichaming van een antihierarchische beeldhouwkunst: een die een specifieke opvatting van communicatie, die hem overigens verbindt met het concept van de beeldhouwkunst van de Britse beeldhouwer Reg Butler, impliceert. Voor Butler, een van de weinige kunstenaars die sinds 1945 nieuwe strategieën heeft weten te ontwikkelen binnen de figuratieve beeldhouwkunst, moet kunst de toeschouwer direct raken. Met dit doel creëerde hij rond 1970 een serie geschilderde bronzen die ook de grens van het moderne naakt doorbreken. Uit het erotisch geladen vrouwelijk lichaam van Bending Girl van rond 1968-1971, spreekt een grotesk realisme, versterkt door het gebruik van glazen ogen en echt haar, dat de fundamentele thema's van het moderne leven symboliseert: lijden, seksualiteit en vreedheid. Met deze dramatische kijk op het naakte lichaam vormen Butler en Marty een unieke traditie die minder met het hyperrealisme van een John de Man dan met de visie van het lichaam van een Stanley Spencer en een Lucien Freud te maken heeft.

Los hiervan is de ontmoeting met Marty's installatiesculpturen vergelijkbaar met een totaalervaring, waarbij de toeschouwer wordt uitgenodigd om actief na te denken over deze niet-traditionele representatie van het verwoeste menselijk lichaam, en geconfronteerd wordt met een zeer wezenlijke weergave van wat er onder de oppervlakte broeit en om de hoek loert, en zijn eigen projecties, angsten en obsessies oproept.

Marty's verisme verwijst in dit verband naar esthetische referenties die het verleden en heden programatisch verbinden. Veristische en barokke stijlenmerken, groteske en theatrale elementen, persoonlijke en politieke mythologieën, het narratief van de onafhankelijke film en het stripverhaal worden in zijn werken samengebracht met alledaagse en kunsthistorische contexten. Dramatische expressieve gebaren en visuele intensiteit zijn elementen van een Spaanse kunsttraditie die van Velázquez over de Mena's sculpturen tot Goya volstrekt unieke iconische creaties heeft gegenereerd. Naturalistische beelden met expressieve gelaatsuitdrukkingen, echte kledingstukken en materiaaltoepassingen zijn tot op heden gebruikelijk in religieuze processies in Spanje, "zoals de Christus in de kathedraal van Burgos, wiens haar echt haar is, wiens doornen echte doornen zijn, en waarvan de kledij van echte stof is gemaakt". Met name Marty's serie Catholic Children is nauw verbonden met deze typisch Spaanse mentaliteit, en de uitdrukking van innerlijke spiritualiteit en mystiek. Met hun excentrieke gebaren en hun uitgemergelde ledematen doen de portretten van de kinderen denken aan afbeeldingen van martelaren, maar ook aan Zuid-Duitse en Vlaamse barokke beelden. Zelfs als heeft het gekleurde beeldhouwwerk sinds het classicisme algemeen zijn vanzelfsprekendheid verloren, toch kunnen er resonanties gevonden worden in de kleurnijke barokke beelden van Borromini of de terracotta sculpturen van Luca della Robbia. Geestelijk en lichamenlijk verwant aan de gekleurde sculpturen van Marty zijn ook de vrolijk beschilderde middeleeuwse madonna's en afbeeldingen van de Man van Smarten.

Pas in de late 19e eeuw werd op soortgelijke wijze door Edgar Degas aangezet tot reflectie over de beeldhouwkunst, waarbij hij de grenzen van het medium opzocht. Met zijn enige sculptuur, Petite danseuse de quatorze ans, voorgesteld toen hij nog leefde, veroorzaakte de Franse schilder direct een schandaal: zijn jonge dansers volgde de oude sculpturale traditie helemaal niet. Voor Degas' tijdgenoten was dit werk een onvoorstelbaar allegaarte van gekleurde was, echt haar en stof - materialen die in hun verschrompelde echtheid verre van passend waren voor de "hoge" beeldhouwkunst.

Dit brengt ons bij het reeds in dit begin vermelde element van de metamorfose, dat doorheen het gebruik van materialen en de vormgeving van het beeld, een essentieel onderdeel van Marty's sculpturale werk vormt. Door kleur te gebruiken als een modelleermedium en het bovenop de transparante latexlagen aan te brengen, wordt het oppervlak tot leven gebracht en sensueel gemaakt; het wordt licht, schaduww, materiaal, vlees, levend. Tenzelfdertijd verliezen Marty's beelden doorheen dit artistieke proces en de progressieve anonimisering hun betekenis als onderwerp; kleur wordt, daar waar het eerst als middel tot representatie diende, het object van de representatie zelf, zonder dat het echte materiaal wordt verloochend.

Enrique Marty refereert naar Oude en Nieuwe Meesters om een postmoderne kunstwedstrijd in zijn eigen wereldtheater te ensceneren en zich - met zijn eigen kenmerkende repertoire van figuren en materialen - met hun tradities en praktijken te verbinden. Daar waar de historische boegbeelden zich richtten op een oppositie van kunstvormen, waarbij de ene de andere tracht te overtreffen met zijn eigen artistieke middelen, plaatst Enrique Marty het ene genre niet boven de andere. Op een vanzelfsprekende wijze en in een ironische omkering van de door de boegbeelden aangehangen doctrine maakt hij van het opheffen van de grenzen tussen genres en hiërarchieën een voorwaarde voor een totaal-kunstwerk; een werk dat een brug tussen de historische en de hedendaagse beeldhouwkunst vormt en het universele menselijke drama aan een cyclus van alledaagse psychologische pathologieën weet te verbinden.

Stefanie Patruño.