

rob van der bijl & erik pasveer
interview

kunst van raymond barion

"eigenlijk ben ik een landschapsschilder"

De omslag van dit nummer vertoont een afbeelding van het doek *Hotel* van de Belgische schilder Raymond Barion. Het is één van de doeken die, samen met een aantal tekeningen en plastieken, in oktober 1983 te zien waren op Barions tentoonstelling *Machinale Metamorfosen* op de afdeling Bouwkunde van de TH Delft.

De catalogus, die verscheen ter gelegenheid van de tentoonstelling en die in dit nummer van O wordt besproken, geeft een heel specifieke analyse van de kunst van Barion. Een interview met de kunstenaar is weer een geheel andere manier om achter de 'waarheid' van diens werk te komen.

De afbeeldingen in de catalogus zijn uitgevoerd in zwart-wit. Dat is jammer, want het kleurgebruik vormt een belangrijk aspect van de doeken. Om dit bezwaar enigszins te ondervangen is de omslag van dit nummer in kleur uitgevoerd. Overigens leek Barion zelf niet zo erg met dit probleem te zitten. Voor het interview vertrouwde hij ons toe de afbeeldingen heel charmant te vinden; "Ik had ze nog nooit in zwart-wit gezien. Ze geven zo een totaal ander beeld."

Techniek (of niet)

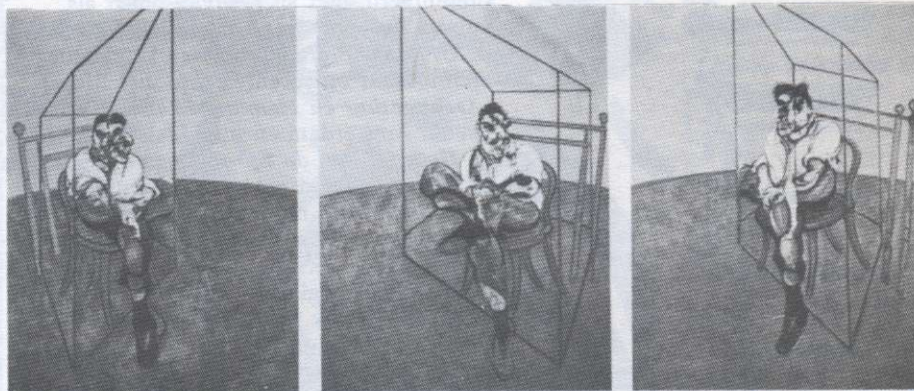
Voor de productie van de plastieken gebruik je een speciale techniek. Is dat ook gedaan ten behoeve van de doeken?

Ik gebruik de 'air-brush'-techniek. Dat is niets bijzonders hoor. Je spuit de gewenste kleur, en daarna een beetje 'glim'. Dat zou bij wijze van spreken op de kleuterschool kunnen. Wat die keer niet gespoten moet worden, dek ik af met 'frisk-film', een film die aan één zijde plakt en met een heel scherp mesje snij je dan uit deze film het te spuiten gedeelte. Bij de daarop volgende spuitbeurten plak je het weer terug en snij je op andere plekken de noodzakelijke stukken weg. Zo is het mogelijk hele reeksen te spuiten.

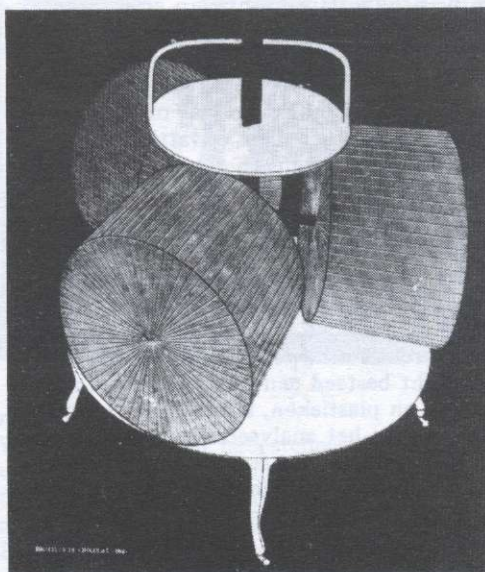
Kun je als het misgaat nog een nieuwe laag aanbrengen?

Eigenlijk niet. Ik heb het één keer gedaan om een verschrikkelijk bruin te vervangen. Ik heb er nog grijs overheen kunnen spuiten. Het gaf een heel bijzonder effect, het oppervlak van het doek kreeg een soort tennisbal-kwaliteit. Maar normaal gesproken is er niets meer mee te doen.

Jullie vragen mij nu wel over de toegepaste techniek, maar het is werkelijk zo goed als niets. Dat kan ik jullie in één uur leren. Die techniek stelt drie keer niets voor. Ook het gieten van die plastieken kan ik in één middag uitleggen. Daar is geen vijf jaar kunstacademie voor nodig. Mijn productie is nog het beste te karakteriseren als de 'nulgraad van de techniek'.



(boven) Francis Bacon, 3 studies van Lucian Freud, 1969.
(links) Duchamp, chocolademolen, 1914.

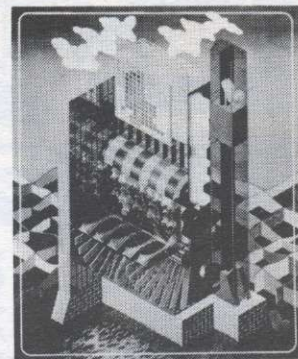


De uitvoeringstechniek kan dan vrij eenvoudig zijn, maar dat zegt nog niets over de complexiteit van de beelden en concepten.

Inderdaad. Die airbrush-techniek is de techniek bij uitstek om de gefetisjeerde objecten in de etalage zo goed mogelijk tot uitdrukking te brengen. Etalage is eigenlijk het meest fascinerende wat je kunt hebben.

Al die grote elementen van de oude representatieve schilderkunst, zoals 'clair-obscur', schitterende arrangementen, prachtige kleuren, geraffineerde belichtingen, dat is tegenwoordig allemaal in de etalage terug te vinden. Duchamp bijvoorbeeld heeft zijn chocolademolen in de etalage gezien.

Het is niet zo, dat mijn doeken (beelden en concepten) bedoeld zijn als een protest tegen de consumptie- of narcistische etalagecultuur. Dan zou ik aan fröbelschool-pedagogiek doen en dat is niet de bedoeling. Het is veel ingewikkelder dan dat.





Rafaël, Huwelijk van de Maagd.

Ik denk dat een interessant schilderij altijd iets heeft dat je wilt zien. Het gaat erom zicht te krijgen op iets, waarvan je niet weet wat het is. Je wilt op één of andere manier iets voor ogen krijgen; waarom zou je anders schilderen? Bacon zegt, geloof ik, dat hij alleen voor zichzelf schildert. Hij wil zijn eigen obsessies zien. Het gaat ook om het spel van gevangen zijn, en toch even eruit! Dat 'eruit' komen kost ontzettend veel moeite en het duurt altijd slechts een korte tijd. Als ik wandel in het landschap dan heb ik het idee in de natuur te zijn, maar tegelijkertijd ook niet. Er zit altijd een glazen ruit tussen jezelf en de natuur: een etalage. Het probleem is door het glas heen te komen.

Nog even over die uitvoeringstechniek. Binnen de architectuur wordt de 'techniek', het 'métier' de laatste tijd nogal benadrukt. Architecten komen weer op voor het Vak. Is wat dat betreft een vergelijking te maken met de (schilder)kunst?

Oh, jazerker! Op academies zit men vaak heel sterk vast aan het Ambacht. Dat is het ergste! Die moraal van het Vak. De techniek mag dan wel niet worden benadrukt, maar dan blijft het probleem om de concepten en de beelden, waarover je zonet sprak, te construeren tot schilderij. In die zin zou toch gesproken kunnen

worden van één of ander vak. Is dat soms een ander soort ambacht?

Ja, daar begint iets anders. Daar (ik durf het woord haast niet uit te spreken) begint kunst. De kunst is om van je eigen gebreken een deugd te maken. Om met eenvoudige middelen iets te doen, waar anderen niet aan zouden denken.

Kitsch

Het zit meestal in een paar kleine dingetjes. Soms moet het net even anders! En dan is het goed. Kitsch-schilderijen zijn altijd bijna-goed. Ze zijn alleen niet consequent genoeg. Het verschil met 'echte' kunst is vaak heel gering. In de techniek zit het zeker niet. De techniek heeft absoluut niets te maken met al of niet kitsch. Hoogwaardige techniek kan evengoed kitsch opleveren.

Kitsch gaat net niet ver genoeg, het bevestigt altijd hetgeen er al is; het wordt nooit kritisch gebruikt. Het probeert zich te conformeren aan allerlei ideologieën in het beeld die er al zijn: het universum van hetzelfde. In de kunst gaat het er juist om, het beeld even op 'onscherp' te zetten. Even de barst in de spiegel te maken, waardoor de boel scheef komt te staan. Dat is kunst. En dat zit vaak in hele kleine, subtiele dingen. Het is meestal heel moeilijk te zeggen. Bacon bijvoorbeeld, gaat in zijn latere werk vaak over de schreef. Hij vervalt dan in kitsch; hij imiteert zichzelf.

Isometrie

Alle doeken van Barion zijn opgezet met behulp van de isometrische tekenmethode. In dit verband wees Sierksma op de overeenkomst tussen de platte axonometrische maquette van House X (Eisenman) en de eveneens platte isometrie van Barions doeken.

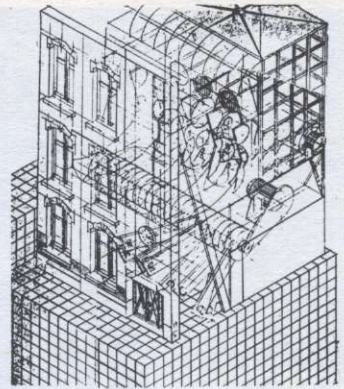
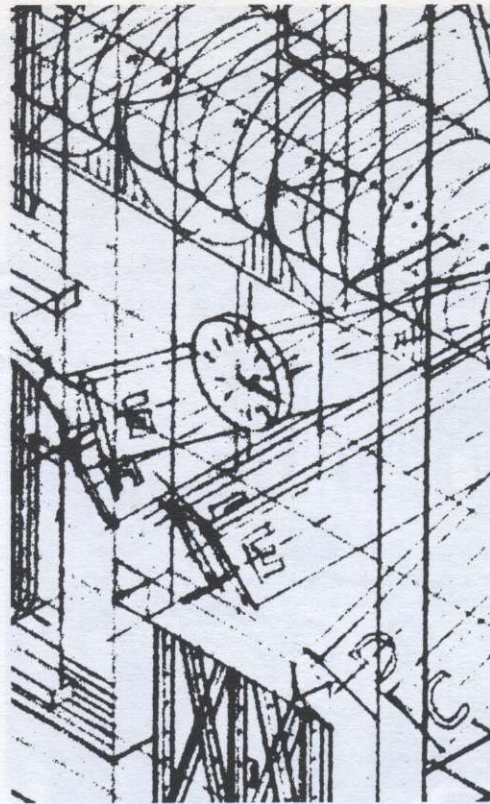
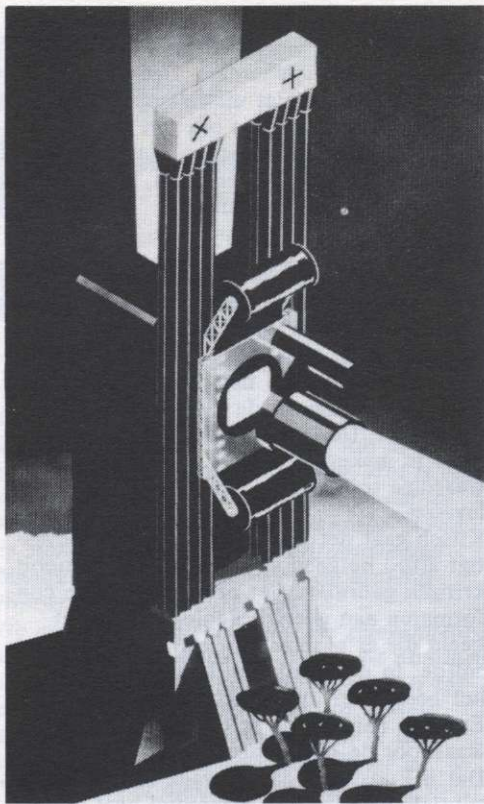
Die isometrie gebruikte ik aanvankelijk uit luiheid, want ik kan geen perspectief tekenen. En het werkt ook snel, dacht ik, Van daar die isometrie.

Dan heeft u wel een heel suffe (symmetrische) isometrie genomen.

Ik heb de beste genomen. Namelijk die met twee hoeken van 30° : het meest gefixeerd. Daar is links, rechts, boven en onder gelijk! Dit in tegenstelling tot de dimetrie (bijvoorbeeld die met hoeken van 7° en 42°). Dat geeft al een 'echtere' indruk. Hetzelfde geldt overigens voor axonometrieën.

Mijn isometrie is iets voor bankwerkers. Dat is het simpelste schetsje, dat krijg je al op de ambachtsschool. Ook wat dit betreft is er sprake van de nulgraad van elke vorm van techniek.

Tot rond 1900 wordt in de schilderkunst geprobeerd een continuïteit te verkrijgen tussen aan de ene kant de ruimte van de toeschouwer en aan de andere kant de ruimte van het doek. Het beste is dat te zien in de schilderijen uit de Renaissance. Hier is het perspectief perfect. In plaats van een geheel van gecodificeerde tekens, lijkt het doek een simpel raam te zijn; althans vanuit één punt (éénpuntperspectief). Bij mijn 'isometrische' doeken lijkt de toeschouwer voortdurend 'goed' te staan, maar zit toch scheef. Het oog wordt over het hele oppervlak van het schilderij verdeeld. De toeschouwer is nergens meer. Het aardige is nu, dat, ondanks de enorme hoogte van een gebouw, zoals bijvoorbeeld



in het doek *Projector*, de toeschouwer tegelijkertijd er bovenop en er tegenaan kan blijven kijken. Bij een blikwisseling, van boven naar beneden (of andersom) ontstaat een 'bijna'-dimensie-verandering. Omdat niets verloopt — zoals in een perspectief — blijft alles hetzelfde. Ik denk dat door dit extreem gebruik van de geometrie het effect van tijdsstilstand ontstaat. Het lijkt dus alsof de tijdsdimensie wordt geconstitueerd door de ruimtedimensie. Het gebruik van de isometrische techniek door architecten is in dit opzicht compleet onbewust. Ik had dat zelf ook niet door, totdat iemand bij het zien van die doeken tegen mij zei: *Ja, de tijd staat stil. En op dat ene doek (Hotel) is het drie uur en op dat andere is het ongeveer half elf 's avonds.* Dat vond ik een ongelooflijke opmerking, want ik heb hier een voorstudie van *Hotel* met een klok waarop het precies drie uur is. Hoe vind je die? Een ongelooflijk nummer vind ik dat!

Een isometrie (of axonometrie) wordt meestal door architecten gebruikt om een plan te presenteren.

Een isometrie heeft de kwaliteiten van een plan, een platheid. Het is dan wel 'recht op gezet', maar het blijft eigenlijk een plan.

Net zoals de House X-maquette van Eisenman, het blijft plat?

Nee, omgekeerd. Bij Eisenman krijgt iets drie-dimensionaals, namelijk de maquette, de kwaliteit van iets plats, terwijl bij isometrische tekeningen het omgekeerde gebeurt. De isometrie is eigenlijk per definitie plat, terwijl het zich aan de toeschouwer voordoet als een soort diepte. Het gaat om een bepaald soort ruimte, niet perspectiefisch, maar continu.

De 'ruimte' van de isometrie (vergelijk de architectonische ruimte van Eisenman) lijkt ook niet erg stabiel.

Inderdaad, ze lijkt te 'kantelen'. Het verandert steeds weer. Als men heel lang kijkt, wordt het gebouw een platte, geschilderde

plaat. Echt plat bordkarton, een coulisse.

Voor het gemak nemen we aan dat het ruimte is; en dan zijn we al gevangen.

In het doek Schrift gebruik je voor de jarretel een neonbuis. Waarom? Dat is toch een heel ander materiaal?

Mijn stelling is dat met behulp van de isometrie alles is te combineren, zolang het maar de vorm van een isometrie aanneemt. De neonbuis-constructie is dan ook 'in isometrie'. Het past perfect, ondanks aanvankelijke twijfel viel de buis exact in het stramen van de isometrie. Er ontstaat geen gevoel alsof het 'opgeplakt' is. Het harmoniseert. Eigenlijk een raar object: het steekt in de ruimte van de toeschouwer, die het zonder moeite kan vastpakken. Maar desondanks wordt die toeschouwer als het ware in het doek getrokken.

Ik wil jullie een voorstudie (voor het doek *Maginat*) laten zien; een Italiaans landschap dat ik als 'landschapsschilder' gemaakt heb. Ik reed eens op een Italiaanse autoweg en vlak voordat ik in een tunnel verdween, zag ik ineens een heel interessant landschapje. Daarna heb ik geprobeerd het landschapje 'direct naar de natuur' te tekenen. Dat is mislukt. Daarom heb ik het later thuis gereconstrueerd, zodat precies nagegaan kan worden hoe de schaduwvorming verloopt enzovoorts. Zo ontstond een helemaal gereconstrueerd, isometrisch landschapje.

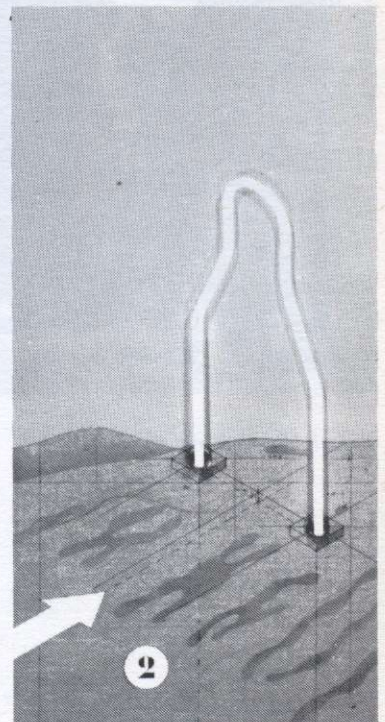
Het grappige van de isometrie is, dat het meestal gebruikt wordt voor het weergeven van iets dat nog niet bestaat. Terwijl ik deze techniek gebruik voor een afbeelding van iets dat al wel bestaat. Een soort ontworpen 'realiteit'.

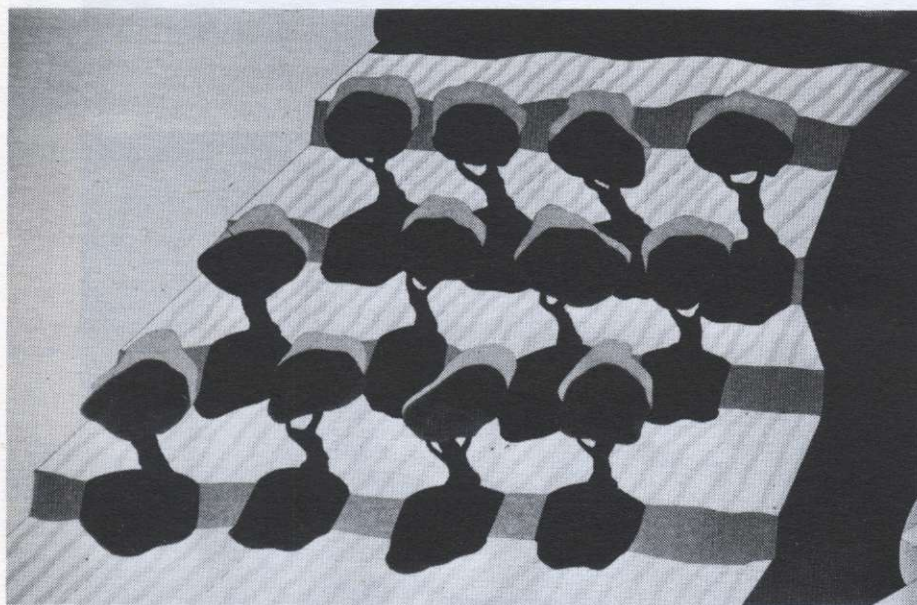
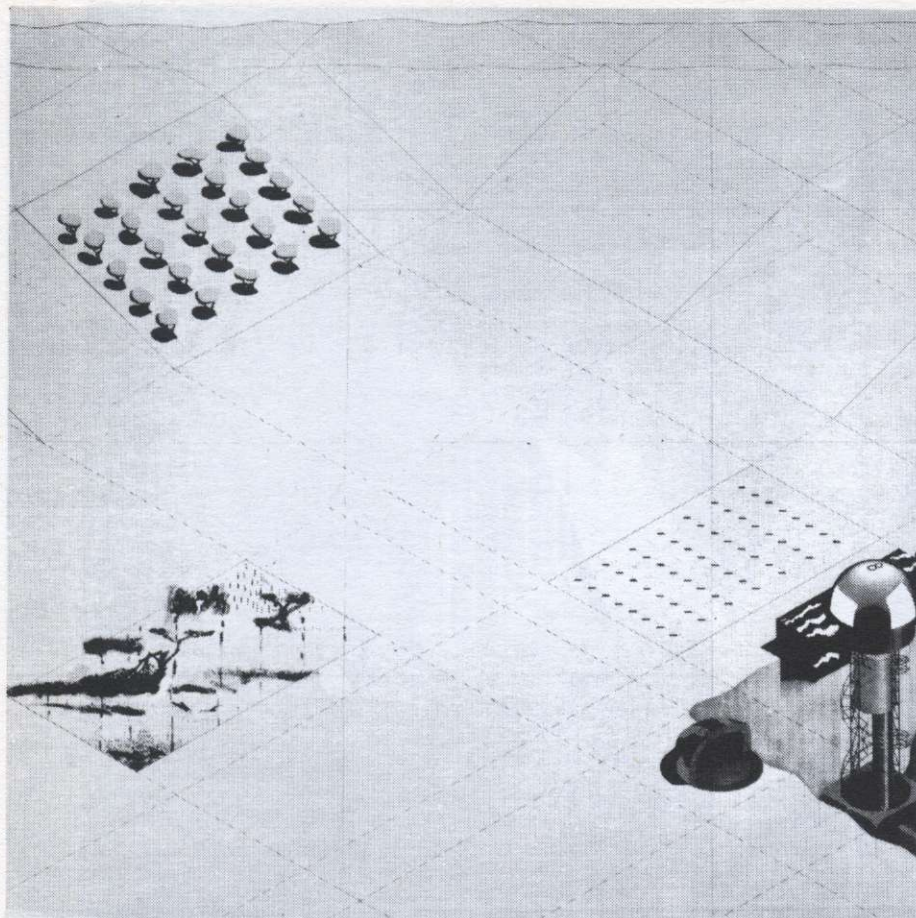
Trouwens, dat rose natriumlicht in die tunnel onder het landschapje, dat is toch ongelooflijk. Een heel raar soort licht.

Je zou het 'isometrisch licht' kunnen noemen.

Dat Italiaanse landschapje is dus weer te

(boven) voorstudie hotel.
(links) detail voorstudie hotel
(uiterst links) projector
(onder) detail schrift





(boven) detail maginot
(onder) italiaans landschap

zien in het doek *Maginot*. Een ander landschap, in het doek *Schrift*, is gebaseerd op een tekening van de Duitse Atlantik Wall: bunkers, kanonnen- en mijnen velden in zee. Eigenlijk een 'zeelandschap'. Overal zit iets agressiefs. Er is geen doorgang mogelijk. De hele idylle van het 19^e-eeuwse zeegezicht is compleet getransformeerd tot een nieuwe idylle.

Jouw doeken lijken (ook voor wat betreft het thema 'landschap') voornamelijk analytisch.

Ik vraag me af: "Wat is een landschap eigenlijk?" Waarom begint er, ondanks dat er zoveel sublieme landschappen zijn geschilderd, toch telkens weer iemand een landschap te schilderen? Misschien ligt het antwoord op deze vraag bij het gegeven

dat een landschap — historisch gezien — voortdurend verandert. Daarom moet iedere keer weer iemand aan het werk om het zicht vrij te maken, om de kijk op het landschap duidelijk te stellen.

De tirannie van schilderijen is eigenlijk, dat ze individuen dwingen op een bepaalde manier te kijken. In het zuiden van Frankrijk staan momenteel langs de autoweg borden met de tekst 'Le Paysage de Cézanne'. Dat is merkwaardig, want op dat moment wordt het landschap daar ook werkelijk 'een Cézanne'. Oscar Wilde, geloof ik, schreef eens aan een vriend: "Vind je niet dat het landschap van Zuid-Frankrijk hoe langer hoe meer op Cézanne begint te lijken?" Wat is nu het origineel? Het landschap dat 'eeuwig als een blok' daar ligt? Of het landschap van het doek? Ik denk dat het schilderij het landschap compleet transformeert. De meeste mensen hebben volgens mij een impressionistische blik op het landschap. Ze houden van Monet, ze leven in een Monet-wereld. Ik hou van de wereld van Pierre Cardin, dat is ook een wereld.

Realiteit

In de catalogustekst wordt een analogie getrokken tussen het wetenschappelijk experiment en het esthetisch experiment (van Barion): verschillend maar gelijkwaardig. Beide experimenten onderzoeken ieder met hun eigen middelen een 'probleem'. Beide produceren zo ieder hun eigen waarheid, hun eigen realiteit. Dit werd hiervoor duidelijk. Immers, het schilderij (een esthetisch experiment) produceert, als we Barion goed begrijpen, de realiteit van (bijvoorbeeld) het landschap.

We geven Barion wederom het woord:

Er is geen realiteit, alleen datgene wat geproduceerd wordt als realiteit. En wie produceert die realiteit? Dat is nu de vraag. En dat is een politieke vraag!

Architectuur

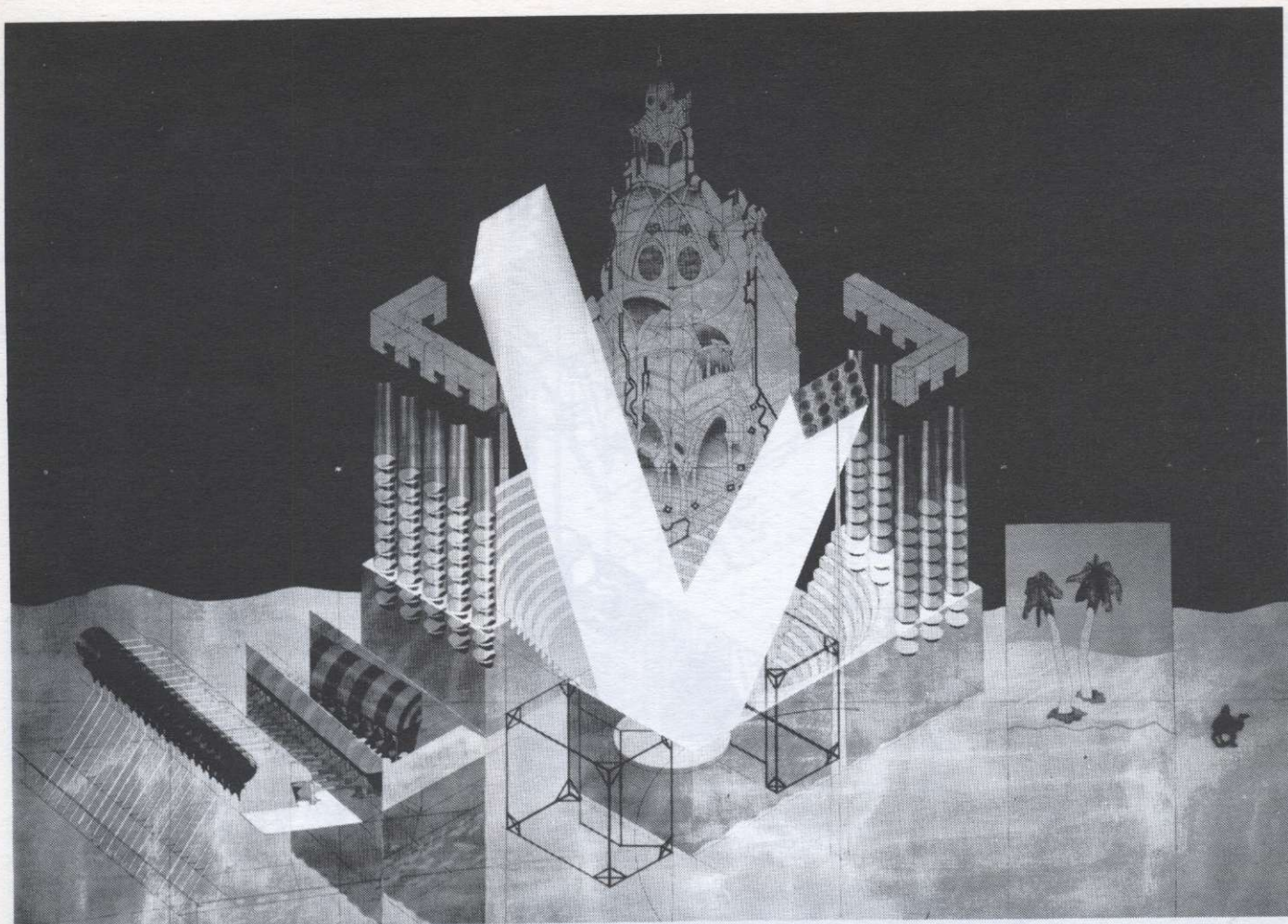
In jouw doek Theater zien we de koepel (en plattegrond?) van een kerk. Waar heb je die beelden aan ontleend?

Dat is de San Lorenzo in Turijn, een gigantisch weefsel, enorme ingangen, assen, zuilen, een reusachtige koepel; daar lijkt God meteen boven te hangen.

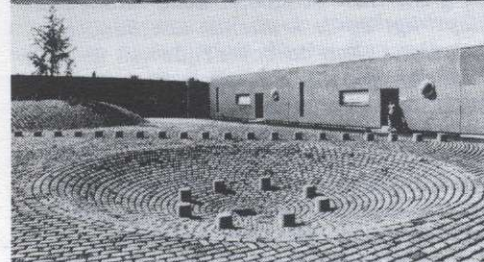
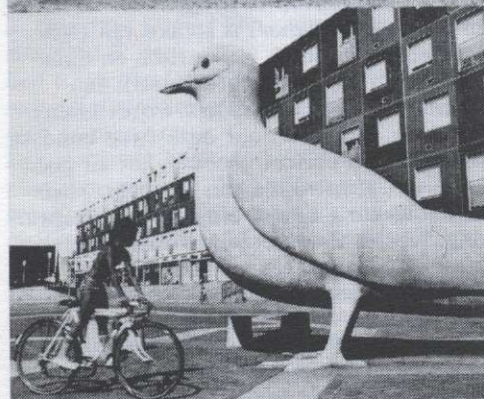
In dit doek (*Theater*) is sprake van twee soorten perspectief: isometrisch en dimetrisch (van de twee lichtbundels). De ruimte van het kerkgebouw wordt binnen het doek begrensd door deze twee bundels. Het lijkt een perfect gebouw, het zit goed in elkaar, geen vuiltje aan de lucht. Maar na nauwkeurig kijken ontstaat toch verwarring. Precies waar de zuilen omhoog steken (naar de arcades) tekent zich namelijk binnen het geheel van de 'kerk' de plattegrond van die 'kerk' af. Op dat moment is de blik niet langer meer schuin omhoog gericht, maar loodrecht naar beneden.

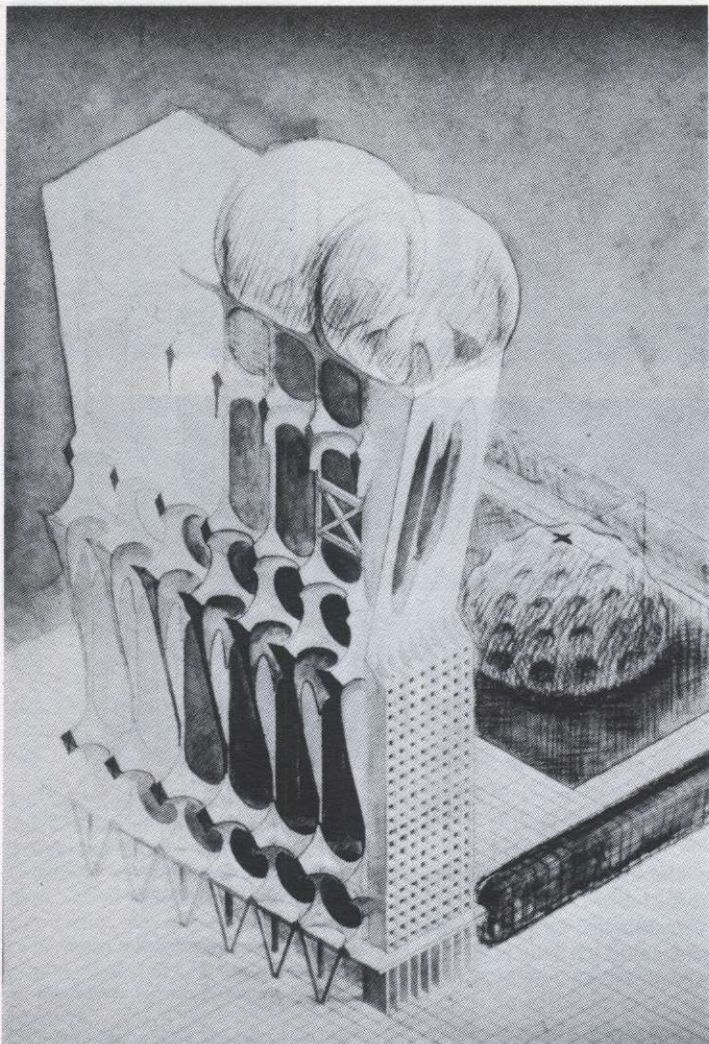
De grens waar de isometrische ruimte 'omklapt' ligt bij de kruisende lichtbundels?

Inderdaad. Aan de bovenzijde van de lichtbundels kijkt men (in eerste instantie) omhoog: recht onder de zuilen, de blik schiet omhoog. Aan de onderzijde (vlak bij het lege centrum van het doek) kijkt men in eerste instantie van bovenaf: op de twee kooien, waarvan niet precies te zeggen is waar ze liggen, omdat ze doorschijnend zijn. Als we naar dat theater kijken, zien we dan

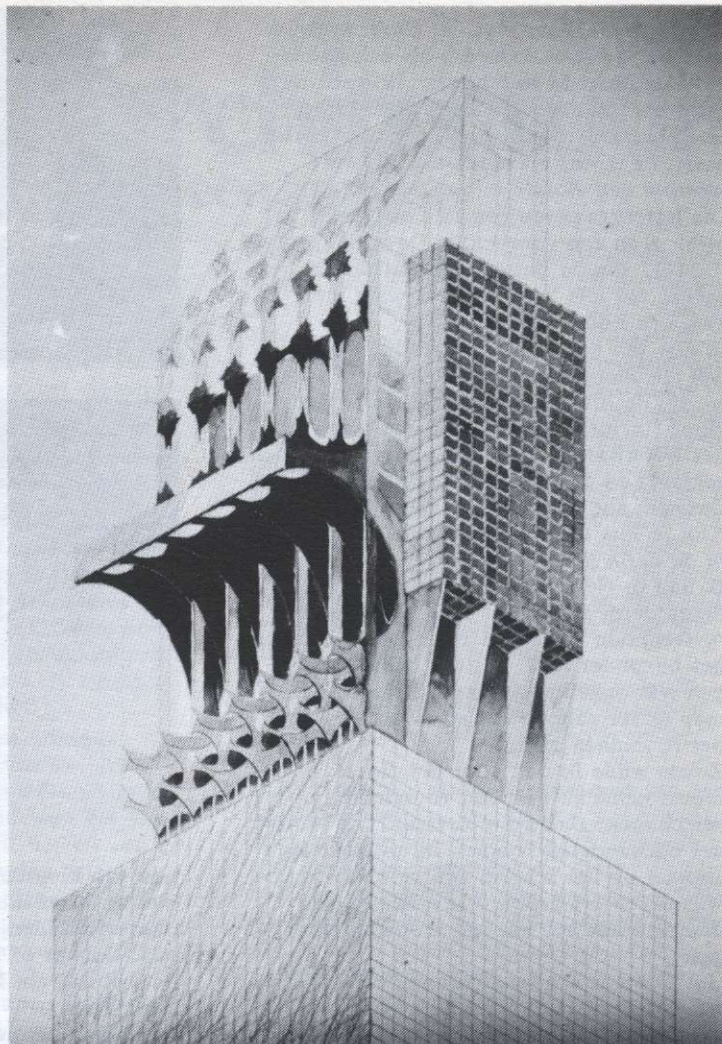


(boven) theater. (onder) Aillaud, La Grande Borne.

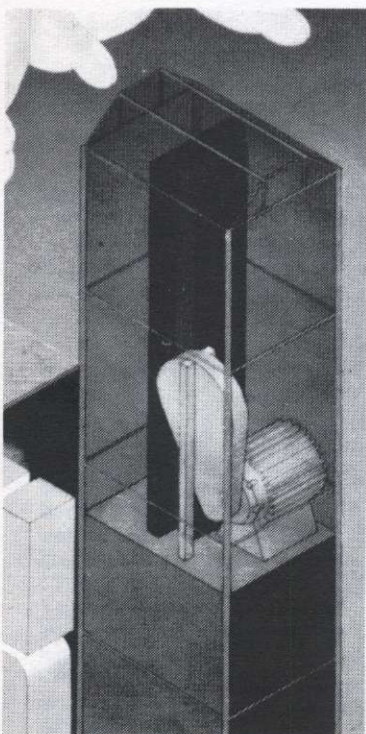




voorstudies hotel



detail hotel



een gebouw, architectuur, of een decor?

Jullie zien een decor, een decor dat 'nergens' is. Dat enorme theater, en eigenlijk is het plat (vergelijk de isometrie). Alles in het doek concentreert zich op één centraal punt (vergelijk de kruisende lichtbundels, de politiepetten, enzovoorts) en juist daar is niets!

Er zijn tegenwoordig een heleboel 'niet-plaatsen', zeker ook binnen de architectuur: parkeerplaatsen, viaducten, metrostations, straten en dergelijke. De niet-plaatsen, die zijn het meest significant. Moderne urbanistiek is eigenlijk het bouwen van niet-plaatsen. Niet-plaatsen in het ergste geval verkleed als kunstwerken, zoals in La Grande Borne van de architect Aillaud. Niet-plaatsen: bij Bacon zijn het kleine kamertjes waar mensen (weer) uit proberen te 'verhuizen', plaatsen waar men nooit lang blijft.

Hou je je veel bezig met architectuur?

Eigenlijk niet. Eigenlijk ben ik een landschapsschilder, zoals ik daarstraks al zei. Dat die architectuur in mijn doeken zit, komt omdat mensen nu eenmaal leven in architectonische ruimte.

De spiegelwand van het Hotel, bijvoorbeeld, lijkt nogal 'architectonisch'.

Ja, die spiegelwand heb ik in New York gezien. Het oude Grand Central Station wordt daar gespiegeld in de er tegenover gelegen architectuur. Het gebouw wordt als het ware verdubbeld. Op een heel rare manier trouwens, want het spiegelbeeld wordt enigszins gefragmenteerd doordat het spiegelglas uit vele kleinere ruiten bestaat.

De nieuwe architectuur spiegelt alleen nog maar. Spiegels zijn iets akeligs. Iemand zei ooit: "Spiegels en vrouwen worden vaak met elkaar vergeleken, omdat beide in staat zijn het aantal mensen te vervelvoudigen". Daarom zijn het, aldus die persoon, min of meer riskante objecten.

Hotel

Achteraf kijk ik heel vreemd tegen dat *Hotel* aan. Het wordt hoe langer hoe vreemder. Als het in m'n kamer hangt en ik er elke keer naar kijk, dan ontstaat er steeds een nieuw verhaal: een nieuwe ingang. Als het een tijd weg is, zoals tijdens de tentoonstelling, dan is het of het aan mij onttrokken is. Ik ben dan ook eigenlijk een soort interpretator; helemaal niet geschikt om jullie iets te vertellen. Die teksten van Rypke Sierksma zijn misschien veel interessanter.

Hotel was je eerste grote doek?

Eerst maakte ik beeldjes; het waren constructies of eigenlijk ruïnes. Een soort van afbraak. Aanvankelijk waren mijn voorstudies ook bedoeld voor ontwerpen van die beeldjes, helemaal niet voor het maken van schilderijen. Maar in een bepaalde schets ontstond de lift, gevolgd door een constructie in de stijl van de beeldjes. Veel later verschenen er nog weer nieuwe elementen, bijvoorbeeld ventilatoren. En zo langzamerhand ontstond het *Hotel*. Het was destijds een obsessie om die platieken enorm groot te maken. De giettechniek stelde beperkingen en bovendien zou het heel erg duur worden. Het was gewoon

niet te doen. Maar met dat *Hotel* kreeg ik voor het eerst de kans om als een paddestoel de lucht in te schieten. Ik werd megalomaan; het moest steeds maar groter. *Hotel* was het eerste doek van twee meter hoog. Er is vier maanden aan gewerkt.

Waarom een hotel?

Die lettertjes geven een rare suggestie, dat bleek al in een voorstudie. Door dat woord 'HOTEL' aan de buitenzijde ontstaat al het gevoel van iets 'enorms'. Iets waar maar 'in' kan, een hotel, enzovoorts.

In één van de laatste voorstudies zijn vrijwel alle elementen van het *Hotel* al aanwezig: de lift, de wenteltrap, de lettermachine (inclusief aandrijving), de tegels en het waterbassin, de gevel (uiteindelijk opengeklapt) en de snijtafel (uiteindelijk verdwenen, anders werd het me te veel).

Kun je iets vertellen over dat 'stippenbord' in de definitieve versie?

Ik had in New York op Times Square zo'n lichtscherm gezien dat elke paar minuten of seconden van beeld veranderde. Ik vond het bijzonder leuk, dat dat beeld uit stippen was opgebouwd. Dat betekent, dat men er ver genoeg van af moet staan om het te kunnen zien.

Zoiets wilde ik ook voor het *Hotel*. Er moest namelijk ook een voorstelling op verschijnen. Dat werd uiteraard 'de vrouw', het cliché-matige 'object' bij uitstek. Mijn stippen op het scherm zijn verhoudingsgewijs alleen erg groot. Aanvankelijk ziet niemand dat het om een vrouwenfiguur gaat.

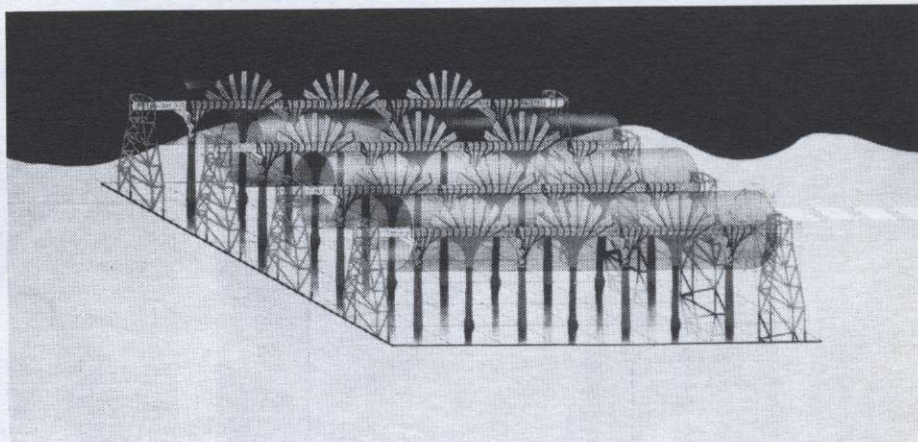
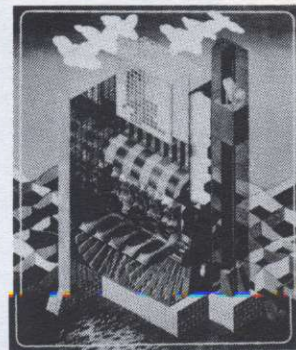
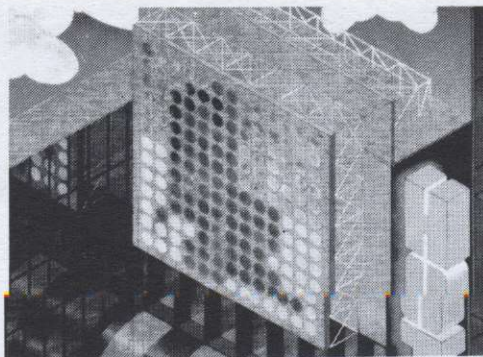
Het *Hotel* is een heel stomme constructie. De voorgevel is er afgehaald, omgeklapt en spiegel geworden. Het gebouw is helemaal plat. Van ingangen is geen sprake. De lift gaat maar op en neer, zonder dat iemand erin of eruit kan. Bovendien is het *Hotel* omgeven door een compleet artificiële natuur: isometrische wolkjes en een lelijk bordeaux-rood coulissenlandschap.

*In de catalogus staan de dertien doeken afgebeeld. Qua concepten en thema's zien we in de doeken nr. 2 t/m 13 geen echte ontwikkeling. Het lijkt alsof je met een aantal middelen, ontwikkeld in het eerste doek *Hotel*, aan de gang bent gegaan. *Hotel* is je gereedschap.*

Ja precies. Die indruk heb ik ook. Neem bijvoorbeeld die wenteltrap, die komt in verschillende doeken (en voorstudies) terug: 90° gekanteld, ondersteboven, of vervormd. In het doek *Oase* ligt de wenteltrap horizontaal en vormt een metamorfose: palm-bomen—boortorens—trap.

Kleur

In *Hotel* ligt die wenteltrap ook horizontaal en vormt zo een 'lettermachine' die het alfabet aandrijft. Dat 'rondje' rechtsonderaan, dat door Sierksma als een soort oog wordt geïnterpreteerd, dat heb ik aanvankelijk gebruikt om de schoepen van die lettermachine te construeren. Eigenlijk had ik het daarna over moeten spuiten in grijs of zo. Maar later dacht ik: het kan een soort 'kleurenspectrum' worden met klassiek kleurgebruik, met echte, natuurlijke blauwe en groene kleuren, oker en meer van dat soort ellendige kleuren. Ik heb het gebruikt als een soort 1%-kunst die als een postzegel tegen een gebouw wordt aangeplakt. Dat werkt namelijk niet. Dat heeft iets pijnlijks. Ik



hou van kleuren die niets te maken hebben met de klassieke hoofdkleuren, zoals bij olieverfschilderijen ultramarijn, of cadmium-rood-donker of napelsgeel-licht. Dat zijn de kleuren van Rembrandt, van het 'echte' schilderen.

Die acrylverf die ik voor mijn doeken gebruik, daar worden namen voor gebruikt die je totaal niet meer thuis kunt brengen: lineair quinaquidone, phtalocyanide. Een soort kitsch-kleurtjes. Ik gebruik het liefst kleuren die geen 'echte' kleuren zijn, zoals turquoise en lila. Dat zijn kleuren die niet in een hiërarchie passen, lievelingskleuren van hoeren. Zo gebruik ik voor de doodsmachine in *Schrift* de camouflagekleuren van de Egyptische luchtmacht. Echte woestijn-camouflage dus. Maar op die nep-kanonnen die uit de doodsmachine steken wordt het een heel coquette soort van bordeel-camouflage in rose en lila. Tot voor twintig jaar was het gebruik van dat soort kleuren (zwart!) een zonde voor het klassieke schilders-palet. Klassieke schilders vinden dan ook dat *Hotel* niet kan, te veel is. Daar geniet ik van.

Ik bouw een doek ook helemaal niet op volgens een harmonisch principe; ik kan ook niet zien wat ik doe, want het is voor een groot deel afgeplakt met kranten. Ik breng de kleuren aan die ik op een bepaalde plaats wil hebben en dan is het afwachten. Pas op het moment dat je de kranten eraf scheurt kan je zien of het gelukt is of niet. In het laatste geval heb je pech gehad.

(boven links) detail hotel
(daaronder) detail oase