

david gosker



david gosker



## De-collage of het papier collé van de eenentwintigste eeuw

*door Vincent Blok*

Sinds Nietzsches constatering van de ‘dood van God’ weten we twee dingen. Ten eerste hebben we een ervaring van het nihilisme. Dat wil zeggen dat een vaste oriëntatie voor de inrichting van onze samenleving ontbreekt. In onze wereld ontlene mensen en dingen, kunst en wetenschap hun zin aan de mate waarin ze bevorderlijk zijn voor de *struggle for existence*. ‘Vaste’ ankerpunten zoals ‘God’ of ‘vrijheid’ worden alleen toegelaten voor zover ze deze struggle dienen.

Doordeseemt van deze ervaring, staat de eigenlijke inspanning van de hedendaagse filosofie en kunst in het teken van een *antwoord* op dit nihilisme. Nu mag niet te licht over dit antwoord worden gedacht. Onze tweede ervaring is namelijk dat elk antwoord op het nihilisme het gevaar loopt zelf van nihilisme te getuigen. Nietzsche heeft ons namelijk geleerd dat het nihilisme de geschiedenis van het westen beheerst. Van nihilisme is niet alleen sprake wanneer een vast ankerpunt – de Platoonse horizon van de *idea* – is weggewist. Zolang ons antwoord op het nihilisme getuigt van een zoektocht naar een *nieuw* vast ankerpunt, een nieuwe transcendente of rescendente *idea*, getuigt dit antwoord eveneens van nihilisme. Een dergelijke zoektocht naar een vaststaande, statische identiteit van de dingen getuigt dan namelijk van het nihil van het aardse bestaan van ontstaan en vergaan en miskent het dynamisch karakter van het leven.

Nietzsches diagnose van de zoektocht naar de *idea* is, dat ze van een *wil tot waarheid* getuigt. De wil tot waarheid is uit op de bestendiging [zijn] van het van contingentie en veranderlijkheid [wording] doortrokken leven door het ontwerp van een statische categorie of idea, in het licht waarvan de dingen hun vaste oriëntatie en betekenis hebben. Willen we tot een antwoord op het nihilisme komen, dan zal ons antwoord juist niet statisch maar dynamisch moeten zijn, de wereld van ontstaan en vergaan tot zich toe moeten laten. In het bereik van de filosofie toont deze ambitie zich daarin, dat aandacht wordt gevraagd voor categorieën die van on-verborgenheid [Heidegger], differantie [Derrida] of desistentie [Lacoue-Labarthe] doortrokken zijn. Dergelijke begrippen mogen we direct weer vergeten, als we maar vasthouden dat het hier om categorieën gaat die niet opgaan in het heldere licht van de presentie maar hun eigen eindigheid, veranderlijkheid of alteriteit in zich dragen, van duisternis omgeven blijven.

■

De vraag is wie nu eigenlijk in staat is categorieën te ontwerpen die hun eigen eindigheid in zich dragen, wanneer deze niet langer van een God afkomstig of anderszins *gegeven* zijn. Het is opvallend dat in toenemende mate wordt vertrouwd op de mogelijkheden van de kunst, om dergelijke dynamische categorieën te scheppen. En ook hierin heeft Nietzsche een beslissende rol gespeeld, want hij ziet de kunst als tegenbeweging tegen het nihilisme. Ze is het ‘Antinihilistische par excellence’. Hier ligt de eigenlijke opgave van de hedendaagse kunst sinds het begin van de twintigste eeuw.

Heeft de kunst zich ook maar iets gelegen laten liggen aan deze opgave? Komen we met andere woorden de verbeelding van dergelijke categorieën op straat tegen, bijvoorbeeld in de werken van de kunst?

■

In 1906-1907 schildert Pablo Picasso *Les demoiselles d’Avignon*, dat volgens vele kunsthistorici het eerste werk van de twintigste eeuwse kunst is. Het is een van de eerste werken uit zijn kubistische periode, waarop vijf prostituees staan afgebeeld. In dit schilderij explodeert het thema van de voorstelling. Door de verschuiving van standpunt tonen de vrouwen zich telkens vanuit verschillende perspectieven die in één beeld verzameld en ondergebracht worden. Elke herkenning van de vrouwen blijft eindig, beweeglijk, van alteriteit doortrokken. Zijn dergelijke *open vormen* van het kubisme de concrete verbeelding van de dynamische categorie, of gaat daarachter de pretentie schuil om elke mogelijke aanblik op de vrouwen in een totaalperspectief onder te brengen en daarmee present te stellen?

Ongeveer een eeuw later – in 1999 – ontwerpt Daniel Liebeskind het Joods Historisch Museum in Berlijn. In dit gebouw hebben tentoonstellingszalen zich geformeerd rond lege ruimten die voor de bezoeker ontoegankelijk blijven. De afwisseling van toegankelijke en ontoegankelijke zalen representeert de onverborgenheid van de joodse geschiedenis, dat wil zeggen de tijd-ruimtelijke representatie van de geschiedenis van het joodse volk die present en beschikbaar is in het museum, in onderscheid met de verborgenheid van deze onmeetbare geschiedenis zelf. Is dit ontwerp daadwerkelijk in staat de verborgenheid of duisternis tot zich toe te laten en daarmee een concrete *verbeelding* van de dynamische categorie, of kan hiervan geen sprake zijn zolang deze verborgenheid ingekaderd wordt door muren of hekken waarbinnen ze *mag* heersen – een reserveat – dat wil zeggen al is verdisconteerd en daarmee in wezenlijke zin al present is gesteld?

■

Wil de beeldende kunst *open vormen* scheppen die niet opgaan in de presentie van het beeld, maar hun eigen eindigheid in zich dragen, dan zullen haar beelden van een *zekere indirectheid* moeten getuigen. Een *directe* vormgeving van de eindigheid of duisternis stelt de vorm immers present en vernietigt daarmee juist de eindigheid of alteriteit. Dit laat het werk van Liebeskind goed zien. Hoe kan de beeldende kunst vasthouden aan het scheppen van beelden zonder in een *directe* verbeelding te vervallen?

Een antwoord daarop zou in de leugenachtigheid of maskerachtigheid van het beeld kunnen bestaan. Het masker laat iets zien en maskeert of verbergt tegelijkertijd. De beeldende kunst is in staat de alteriteit tot zich toe te laten door het scheppen van dergelijke leugens en maskers. Dit maskeren gebeurt op twee verschillende manieren. Het beeld is daarin ofwel zodanig ontzegd, dat we alleen nog kunnen zeggen dát ze is, ofwel zodanig ontzegd, dat ze zich anders

voordoet dan ze is, een simulatie betreft. Het is op deze twee manieren dat de maskerachtige werken van de kunst hun eigen alteriteit en eindigheid in zich dragen, de dynamische categorie verbeelden.

■

Als we deze suggestie volgen, dan betekent dit dat we ons los moeten maken van ons alledaagse begrip van de prestaties van de kunst. Normaal denken we namelijk dat de kunstenaar zaken die hij belangrijk acht – of het nu om zijn gevoelens of belevenissen gaat of om sociaal-economische verhoudingen of misstanden waarvoor hij onze aandacht vraagt – naderbij wil brengen en wil verduidelijken voor de toeschouwer. Als het er echter om gaat de alteriteit en eindigheid tot ons toe te laten in het kunstwerk, dan heeft het beeld niet het oogmerk naderbij te brengen in het licht van de presentie, maar tegelijkertijd juist in de verte te stellen, het beeld niet te verduidelijken maar tegelijkertijd juist te verhullen, niet gewoon te maken maar tegelijkertijd juist vreemd te laten. De beeldende kunst presteert dit door wat ze eigenlijk te zeggen heeft te verhullen of maskeren.

■

Wanneer we ons nu voor een moment de vrouwen van Avignon van Picasso voor de geest halen, dan zien we dat het schilderij niet alleen de sporen van het kubisme draagt en de vrouwen in een totaal-perspectief onderbrengt, maar dat enkelen van hen een masker dragen. In het Trocadéro Museum in Parijs werd Picasso voor het eerst geconfronteerd met Afrikaanse maskers. Volgens hem werden deze maskers en andere voorwerpen gemaakt voor een magisch doel, als een bemiddeling om de onbekende vijandig gezinde machten die hen omringden – de wereld van de veranderlijkheid en contingentie – te overwinnen door er vorm en beeltenis aan te geven. Picasso zegt daarover: “Op dat ogenblik werd het mij duidelijk, dat schilderen feitelijk daarom ging. Schilderen is geen esthetische bezigheid; het is een vorm van magie, bedoeld als bemiddeling tussen deze vreemde vijandige wereld en onszelf, een methode de macht te grijpen door onze angsten zowel als onze verlangens gestalte te geven. Toen ik tot dat inzicht kwam, wist ik mijn weg gevonden te hebben”.<sup>[1]</sup>

Let op: wat Picasso hier zegt mag niet worden verward met de Platoons-metafysische inzet. De macht wordt niet gegrepen door gestalte te geven aan het van veranderlijkheid doortrokken leven [Platonisme], maar door de vormgeving van onze *angst* voor de wereld van de wording. Picasso is dus geen vormgever van de wereld maar scheidt *die* mens die in staat is de van contingentie en veranderlijkheid doortrokken wereld zonder angst te doorstaan. Dit is een uiterst moderne opvatting, want sinds het denken van René Descartes [1596-1650] ligt de mens ten grondslag aan de beheersing van de wereld en vindt de kunst haar bestemming in de vormgeving van dit nieuwe mensenslag. De inzet van Picasso is dus niet de vormgeving van de wereld, maar de zelf- of auto-constructie van de mens met het oog op zijn heerschappij over de aarde, en als zodanig *modern*-metafysisch van aard. Kunnen we een dergelijke auto-constructie heden ten dage nog als opgave van de kunst aanmerken?

■

De grondervaring van David Gosker is nu juist een heel andere. Kijken we naar zijn zelfportret [blz.17], dan is het onmogelijk daarin een onderscheid te zien tussen mens en wereld. Zelf zegt hij daarover, dat ‘ik niets van mijzelf ben dan een samenstelling van omstandigheden, een leegte die wordt vormgegeven door het mij omgevende. Dit is de ervaring van de volledige differentiatie en versnippering van mens en wereld’. Als zich geen onderscheid voordoet tussen mens en wereld, dan is er geen bemiddeling meer nodig tussen ‘deze vreemde vijandige wereld en onszelf’, dan is er niets meer dat oproept tot de schepping van een nieuwe identiteit van de mens.

Waarom? We zien dit aan *Het goede leven* [blz.10 en 11], waar het onderscheid tussen voor- en achtergrond verdwenen is en de naakte vrouw volledig in de achtergrond opgenomen is, en wel op pijnloze wijze. Ook het zelfportret laat zien dat van leegte geen sprake kan zijn, laat staan van een leegte die erom vraagt ingevuld en opgevuld te worden met een nieuwe identiteit van de mens. Het zelf geldt als ingevuld genoeg, wanneer ze is opgevuld met verpakkingsmateriaal van voeding en lichamelijke verzorging, dat wil zeggen: is opgevuld met de wereld zelf.

Deze opvulling laat de nodeloosheid zien van de onderneming om een nieuw mensenslag te construeren. De leegte wordt door Gosker weliswaar ‘verstikkend’ en ‘vernietigend’ genoemd, maar direct voegt hij daaraan toe: “Wát hier vernietigd wordt is niet meer te zeggen”. Er *is* heden ten dage geen nood voor de schepping van een nieuwe bestemming van de mens zoals in het begin van de twintigste eeuw. In onze dagen heerst hooguit de nood van de nodeloosheid, dat wil zeggen de nood van het onvermogen om überhaupt tot een ervaring van de twijfelachtigheid van de bestemming van de mens te komen.

■

Deze ervaring vormt ook de achtergrond waarom het werk van Gosker niet geschilderd is. De kunst van het schilderen behoort de negentiende eeuw toe, het tijdperk waarin het individu en het biografische in het centrum van de belangstelling stond. Waar het individuele, persoonlijke en biografische zijn zeggingskracht verloren heeft, daar is ook geen plaats meer voor de schilderkunst. Tegenwoordig dringen we zo diep in het leven door dat het individueel-persoonlijke wordt gemaskeerd – of: ontmaskerd – ten gunste van een genetische codering, die het ‘genetisch knip en plakwerk van de natuur’ te kennen geeft. De schilderkunst is helemaal niet geschikt om deze verschijnselen te verbeelden. Veeleer beantwoordt een verhoogde precisie en exactheid van de middelen daaraan; het fotografische, de *scan*, het *photoshoppen*, de print. De organische constructies die in alle vrijheid en blijheid zijn geconstrueerd onder de titel Bye bye Darwin [blz.15, 20, 21, 22 en 23 ], zijn sprekende voorbeelden daarvan.

■

En toch is de vraag of de zin van de kunst kan bestaan in een organische constructie, dat wil zeggen de *herhaling* van de organische constructie van de natuur en de identificatie daarmee. Als de kunstzinnige collage van Gosker identiek is met het knip- en plakwerk van de natuur, dat wil zeggen dat beide identiek zijn geworden in de vernatuurlijking van de mens [*struggle for existence*] en de vermenselijking van de natuur [*struggle for existence*], dan is elke mogelijkheid van indirectheid van de kunst weggevallen. Het onderscheid tussen mens en wereld is geheel en al opgeheven wanneer beiden in elkaar ingebouwd raken. Denk daarbij aan de moderne zakenman die zo is vergroeid met zijn auto en apparatuur, dat beiden naadloos in elkaar verstrengeld raken en een nieuwe eenheid vormen – een organische constructie – waarbij niet meer te onderscheiden valt tussen de bestuurder en het bestuurde, niet meer te zeggen is waar de re-animatie begint en de animatie eindigt. Zo in elkaar ingebouwd, zijn en mens en wereld omni-present in hun wederzijdse spiegeling – reflectie – van en in elkaar.

Zijn mens en wereld op deze wijze in elkaar ingebouwd, dan is de mogelijkheid van een ervaring van eindigheid of alteriteit bij voorbaat vernietigd en opgeheven. Deze vernietiging van de alteriteit is wat Gosker onbestaanbaar en verstikkend noemt. Daarmee worden we niet warm gemaakt voor een hernieuwde vraag naar het persoonlijke, maar de ‘verstikking’ motiveert de kunstenaar tot een *de-collage*, tot een tegen-beweging tegen de directheid van het leven, een maskering ervan. Als er al zo iets is als het persoonlijke in onze tijd, dan is die persoonlijkheid alleen nog *bestaanbaar* in de maskering ervan [persoon komt van *persona*, dat oorspronkelijk ‘masker’ betekent]. Wat is de aard van de de-collage?

■

In zijn gesprekken met Francoise Gilot maakt Picasso gewag van het *papier collé*. Daarbij plakt de kunstenaar stukjes papier of stof op een doek zoals bij een collage, met dat verschil dat het stukje papier zelf al een object aanduidt. Een bekend voorbeeld daarvan is het stuk krantenpapier in de vorm van een fles. Picasso merkt daarover op: “Een stuk krantenpapier werd nooit gebruikt om een krant voor te stellen. Het werd gebruikt voor het maken van een fles of iets dergelijks. Het werd nooit letterlijk gebruikt, maar steeds als een element dat afweek van de gebruikelijke bedoeling en een ander doel kreeg, teneinde een botsing te veroorzaken tussen de gewone definitie op het punt van uitgang en de nieuwe definitie op het punt van aankomst. Als een stuk krantenpapier een fles kan worden, geeft ons dat een en ander te denken, zowel aangaande kranten als flessen. Dit verplaatste object is een universum binnengegaan waarvoor het niet gemaakt werd en waarin het in zekere zin zijn misplaatst-zijn behoudt. En dit misplaatst-zijn was, wat wij het publiek wilden laten overdenken, omdat wij ons er zeer van bewust waren dat onze wereld uitermate zonderling en niet bepaald geruststellend werd”.<sup>[2]</sup>

*Gerust* is de wereld, wanneer het onderscheid tussen mens en wereld is opgeheven in de organische constructie van kunst en natuur; dan kom je alleen jezelf nog tegen en is er geen sprake meer van dat de wereld zonderling verschijnt, van alteriteit getuigt. De grondervaring van Picasso is die van misplaatst-zijn, en het is dit misplaatst-zijn dat hem tot schilderen noopte. Door de krant *als* fles in te zetten wordt zowel ‘krant’ als ‘fles’ gemaskeerd. Dit noopt weliswaar tot de vraag naar de fles *als* fles en de krant *als* krant, maar mondt niet uit in de vormgeving daarvan. Een dergelijke *gestaltung* van het wezen van kranten of flessen is Platoons-metafysisch en mondt uit in een statische categorie, terwijl Picasso zijn grondervaring van het misplaatst-zijn juist wil zien vast te houden, dat wil zeggen de ervaring dat de krant *nooit* krant is en de fles *nooit* fles. Het gaat Picasso louter om de ervaring van het misplaatst-zijn of alteriteit, die in de krant als fles van zich blijkt geeft.

Hier blijkt ook dat het kunstenaarschap van Picasso ambigu is. Enerzijds wil hij die mens scheppen, die het misplaatst-zijn kan *doorstaan*. Anderzijds gebiedt de ervaring van het misplaatst-zijn – dus ook het misplaatst-zijn in het wezen van de mens zelf – de zoektocht naar een nieuwe bestemming van de mens te staken. De mens is *nooit* mens. Misschien vergt de ervaring van het misplaatst-zijn wel van ons dat we deze zoektocht bezoedelen en zelfs ondermijnen. De kern van het kunstenaarschap van Picasso blijkt dan ook pedagogisch van aard, namelijk niet een auto-constructie van de mens die onherroepelijk uitmondt in een statische categorie, maar het genereren van de ervaring van alteriteit bij het publiek, bij *ons*. Dat is de eigenlijke prestatie van het *papier collé*.



Een moderne variant van het *papier collé* vinden we in het werk van Gosker. De knipsels in zijn collages genereren geen botsing doordat hun *vorm* een ander object aanduidt, maar door de afbeelding die op het knipsel staat afgebeeld; knipsels van roze kinderspeelgoed vormen tezamen de toegangsdeur tot een executiecel bijvoorbeeld [vgl. Game over 1 blz.34 en 35]. Ook hier zien we dat het speelgoedtuig *als* executiecel een botsing veroorzaakt die te denken geeft. Natuurlijk gaat het daarbij niet om een verholen protest tegen de executiepraktijken van de Verenigde Staten, door het gewelddadige beeld in te vullen met het comfort van kinderspeelgoed. Als ook maar iets opvalt hier, dan niet het contrast maar de hygiëne en het comfort waarmee de wereld van het kinderspeelgoed *en* van de executiecel omgeven zijn, maar dat terzijde. Het speelgoedtuig *als* executiecel veroorzaakt alleen maar een botsing, een al dan niet bewuste maskerade.

Eerder zeiden we dat het maskeren op twee manieren kan gebeuren. Niet alleen kan het beeld zich anders voordoen dan het is; een simulatie van een morele verontwaardiging over de Amerikaanse executiepraktijk. Het beeld kan ons ook zodanig zijn ontzegd, dat we alleen nog maar kunnen zeggen dát ze is. Het enige waarop we dan stuiten: het misplaatst-zijn van de de-collage zelf. Het beeld confronteert ons dan vooreerst met het misplaatst-zijn van onze vermenselijke wereld en verwereldlijkte mens, en noopt ons zo pas deze alteriteit te overdenken.

<sup>[1]</sup> Françoise Gilot,  Leven met Picasso (Bruna 1966), blz. 246

<sup>[2]</sup> idem, blz. 67



*Consuming London, 2000,*  
ontwerp: reclame/folder materiaal/papiergeld op karton, 80 x 80,  
print: inkt op papier, 100 x 100





*Het goede leven, 2002,*  
ontwerp: foto's uit glossy's en  
modetijdschriften op karton, 109 x 59,  
print: inkt op papier, 166 x 90



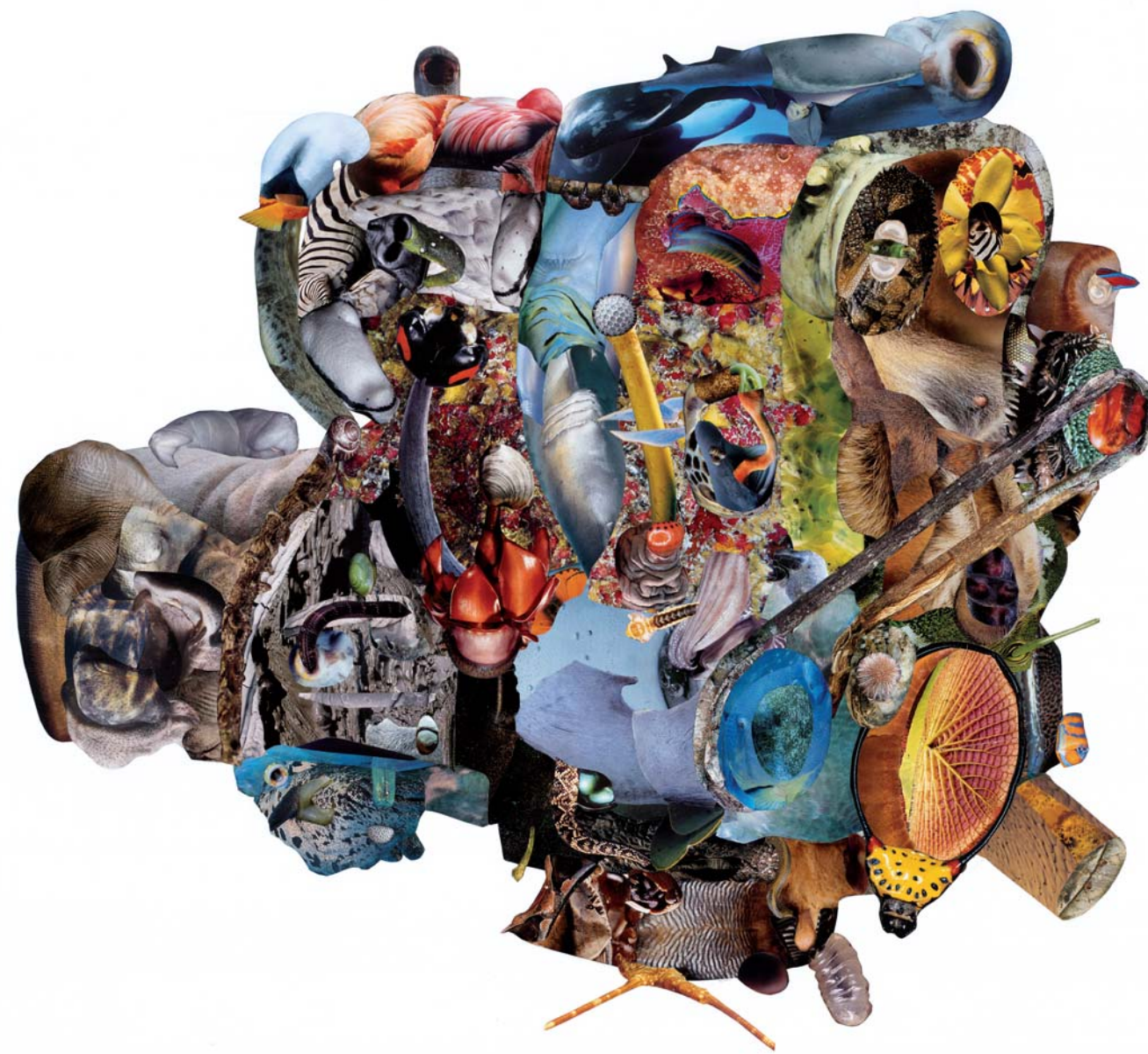


*Autofysiek 1*, 2003,  
ontwerp: foto's uit reclame brochures van  
autofabrikanten op karton, 87 x 87,  
print: inkt op papier, 125 x 125





*Bye Bye Darwin 1*, 2004,  
ontwerp: foto's uit tijdschriften op karton, 95 x 86,  
print: inkt op papier, 125 x 125





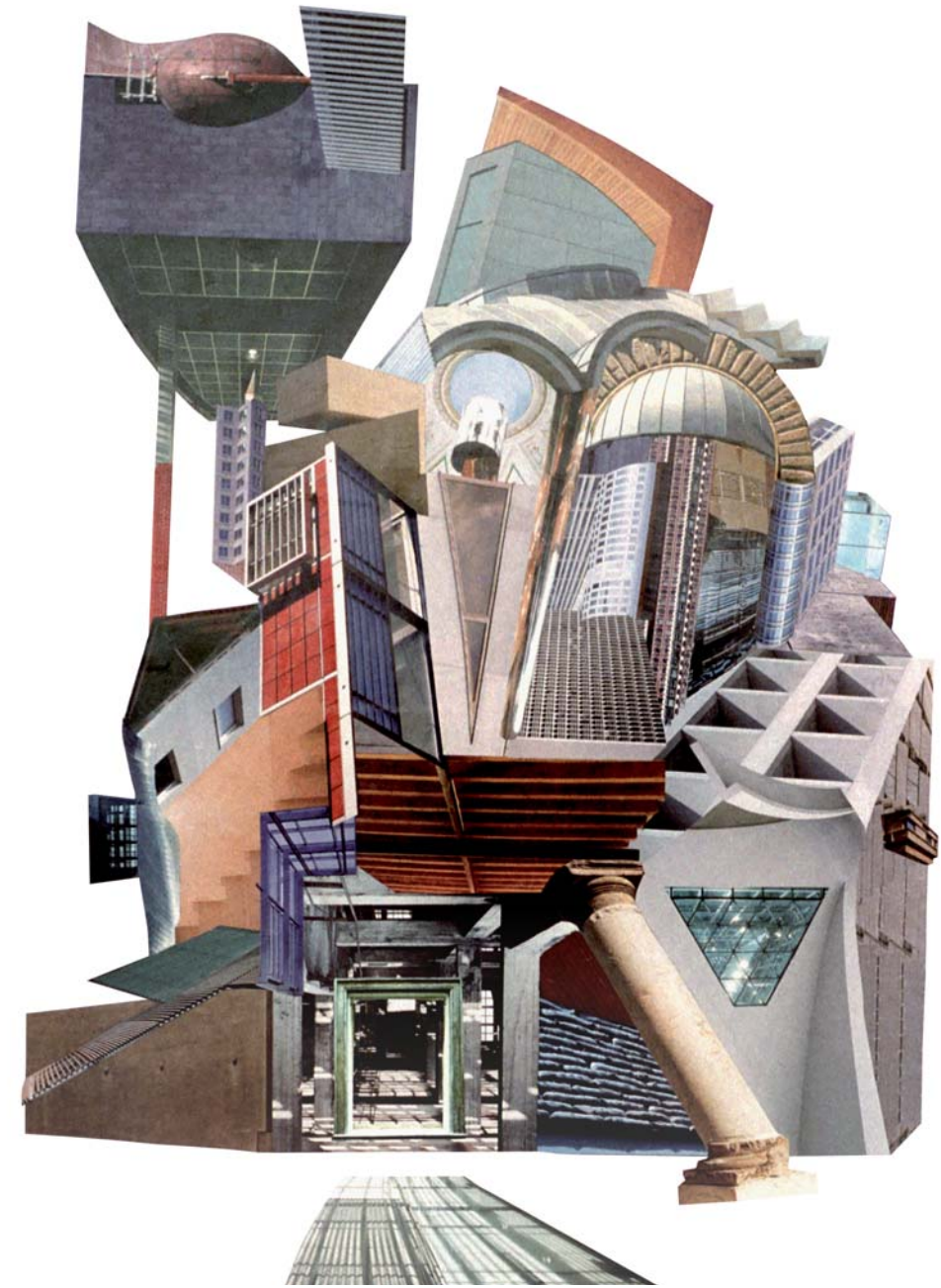
*Zelfportret, 2005,*  
ontwerp: verpakkingsmateriaal van voeding en  
lichamelijke verzorgingsartikelen, toegangsbewijzen,  
vliegtickets en plaatsbewijzen op karton, 67 x 89,  
print: inkt op papier, 68 x 90







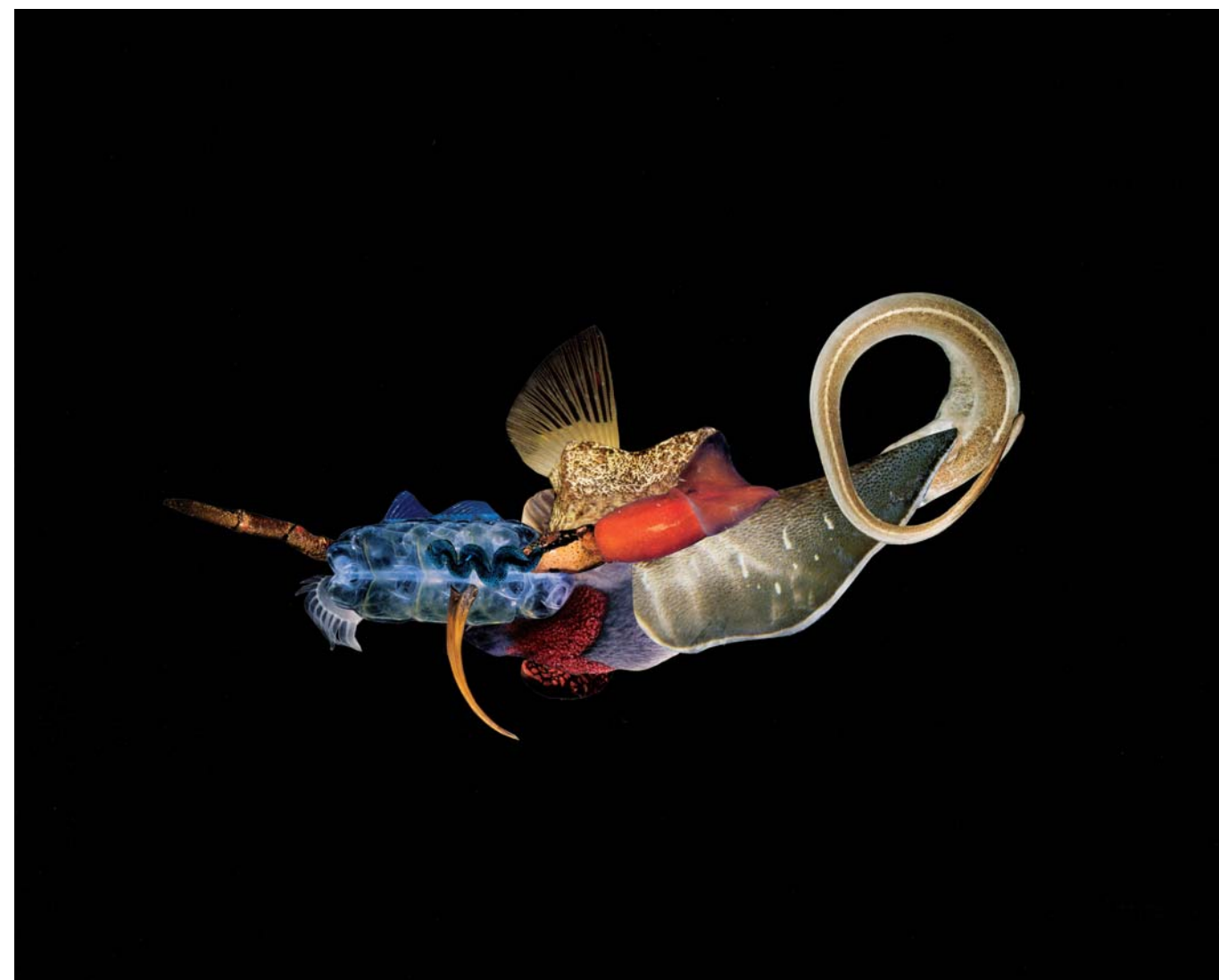
*Autofysiek 2, 2003,*  
ontwerp: foto's uit reclame brochures van  
autofabrikanten op karton, 49 x 68,  
print: inkt op papier, 50 x 70



*Bouwwerk, 2003,*  
foto's uit architectuurtijdschriften op karton,  
ontwerp: drukwerk op karton, 58 x 85



*Bye Bye Darwin 3*, 2004,  
ontwerp: foto's uit natuurtijdschriften  
op wit glanskarton, 70 x 50,  
print: inkt op papier, 70 x 50



*Bye Bye Darwin 4*, 2004,  
ontwerp: foto's uit natuurtijdschriften  
op zwart glanskarton, 58 x 46,  
print: inkt op papier, 70 x 50





*Bye Bye Darwin 2*, 2004,  
ontwerp: foto's uit natuurtijdschriften  
op wit glanskarton, 28 x 27,  
print: inkt op papier, 40 x 40

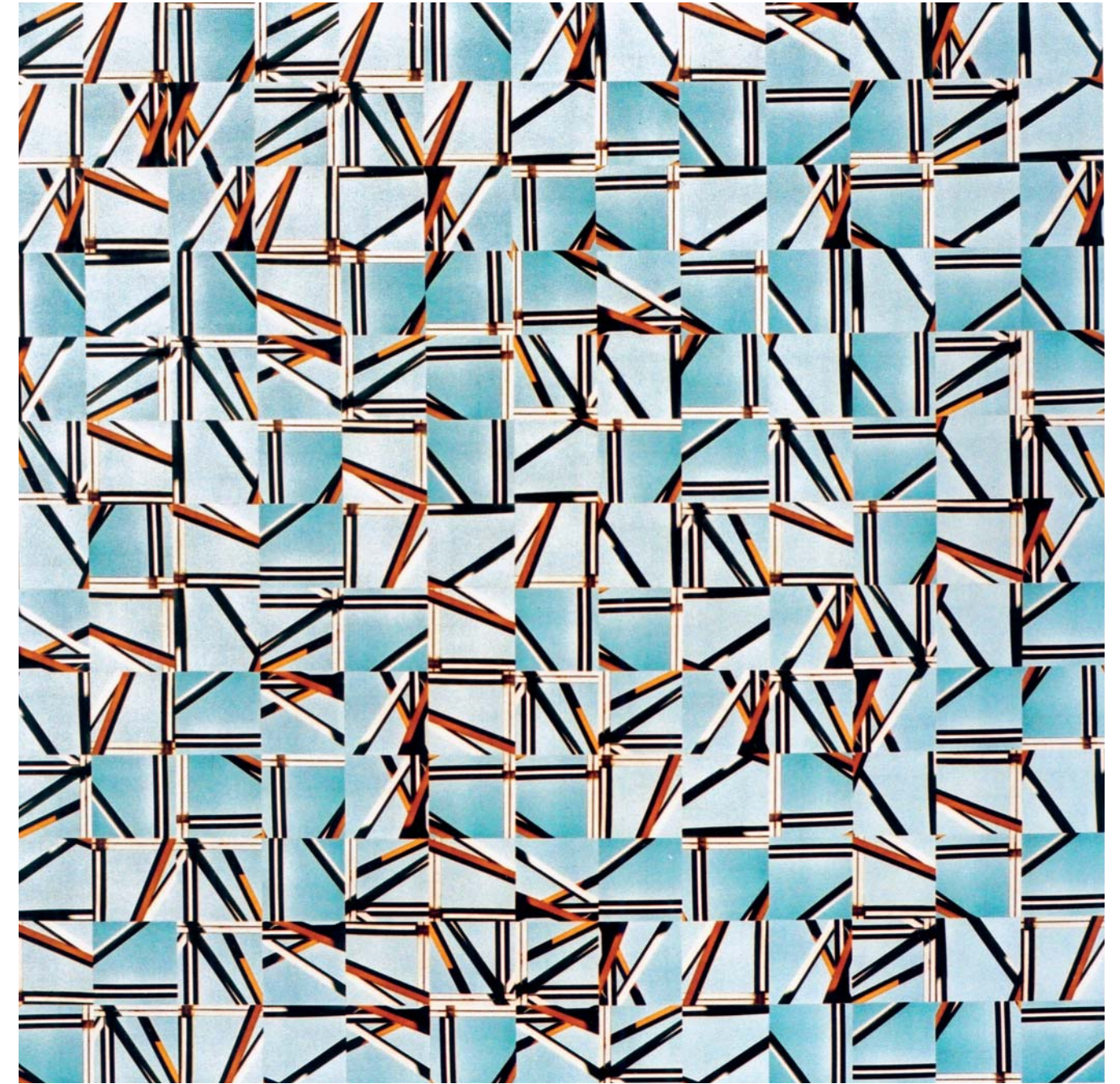


*Bye Bye Darwin 5*, 2004,  
ontwerp: foto's uit natuurtijdschriften  
op zwart glanskarton, 35 x 50,  
print: inkt op papier, 50 x 70



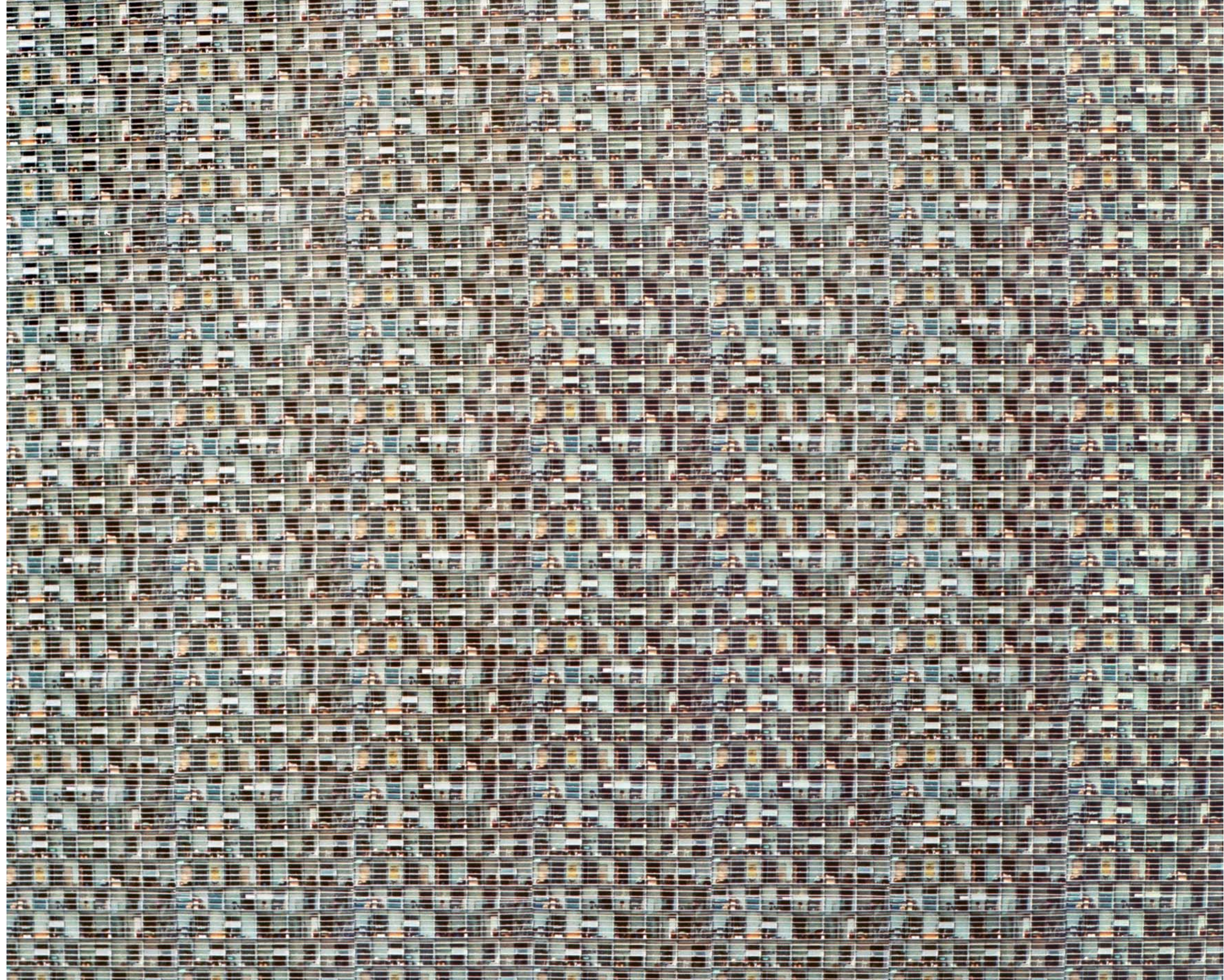


*Reconstructie 1, 2000,*  
ontwerp: foto's van roos op karton, 100 x 100



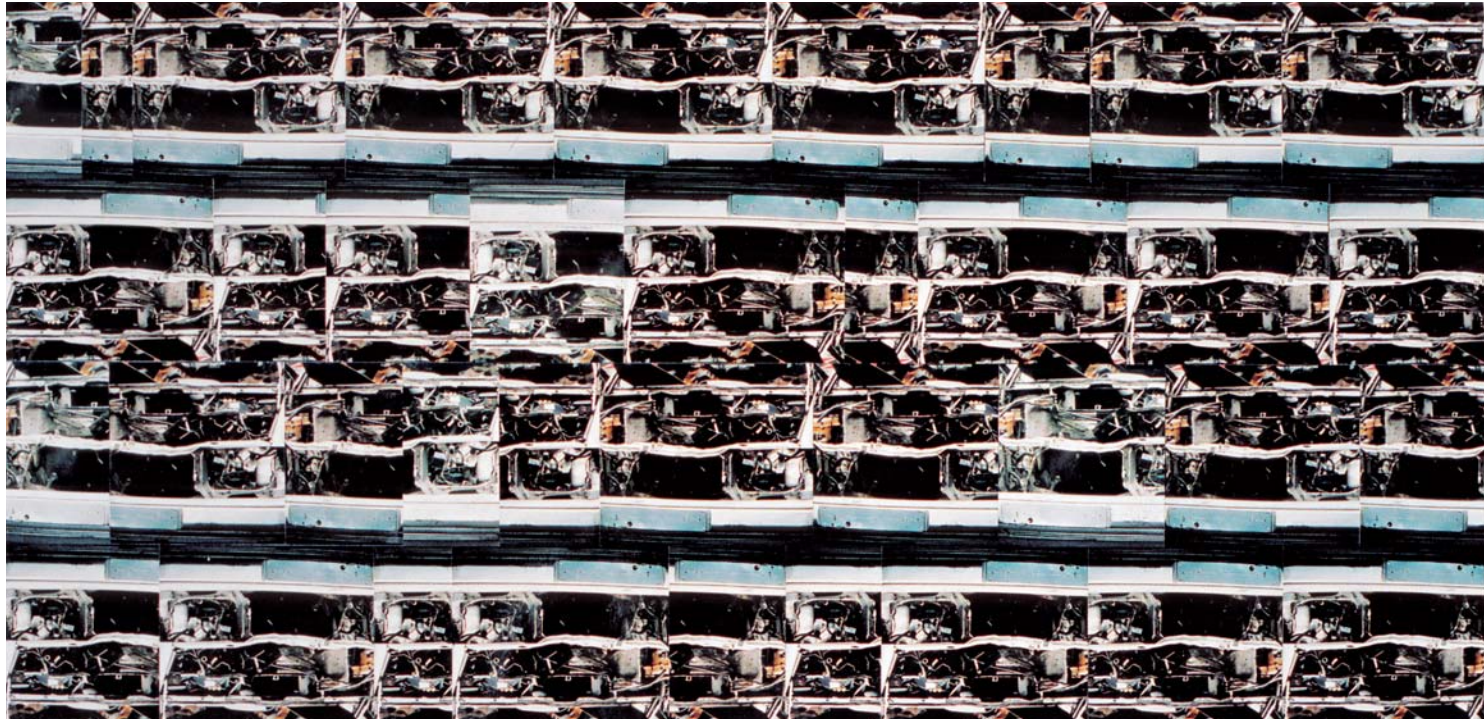
*Reconstructie 2, 2003,*  
ontwerp: foto tijdelijke constructie op karton, 78 x 78



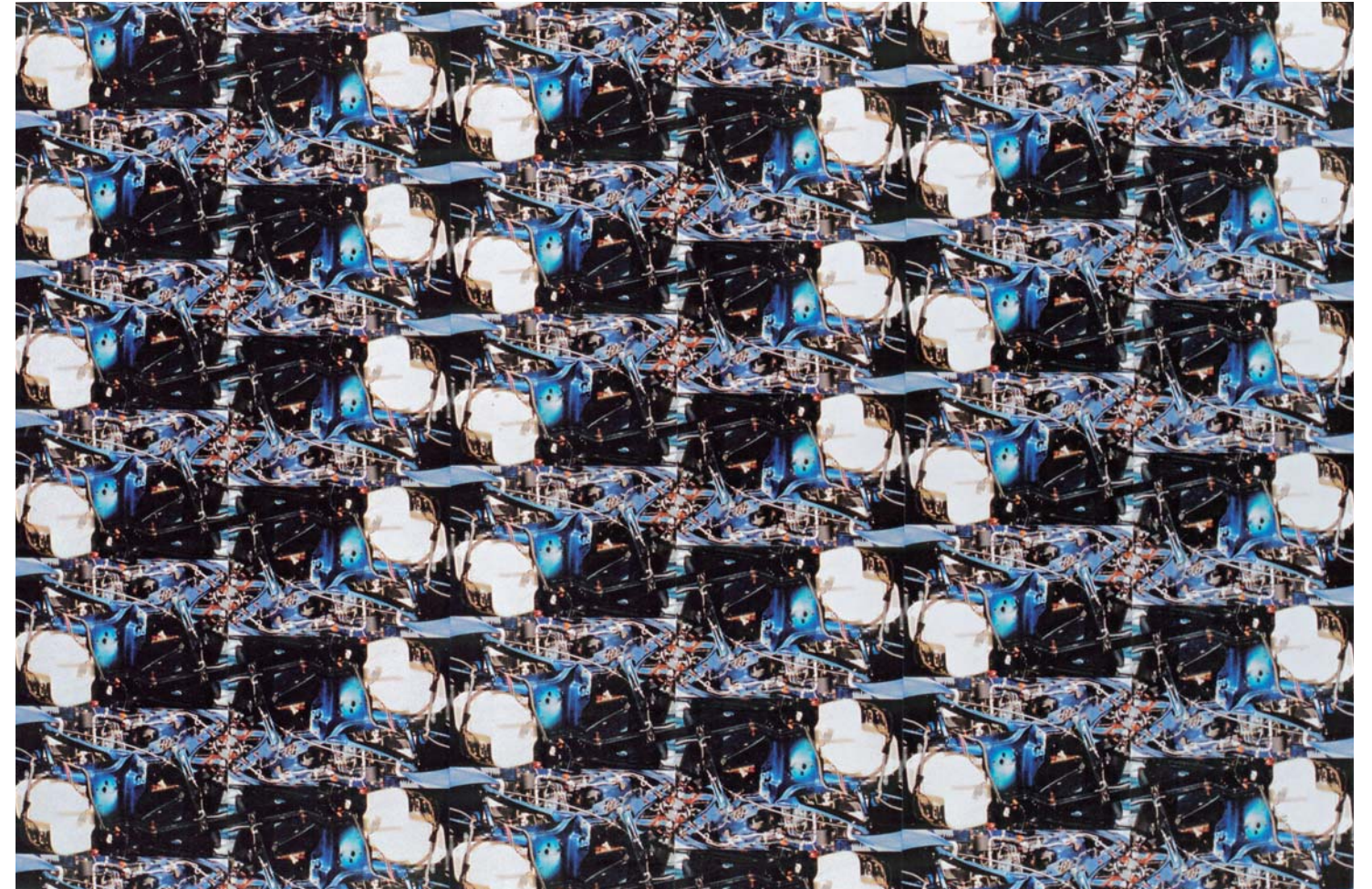


*Reconstructie 3, 2003,*  
ontwerp: foto flatgebouw in Parijs  
op karton, 91 x 75





*Reconstructie 6, 2005,*  
ontwerp: foto automobiel onderdelen, op karton, 84 x 40

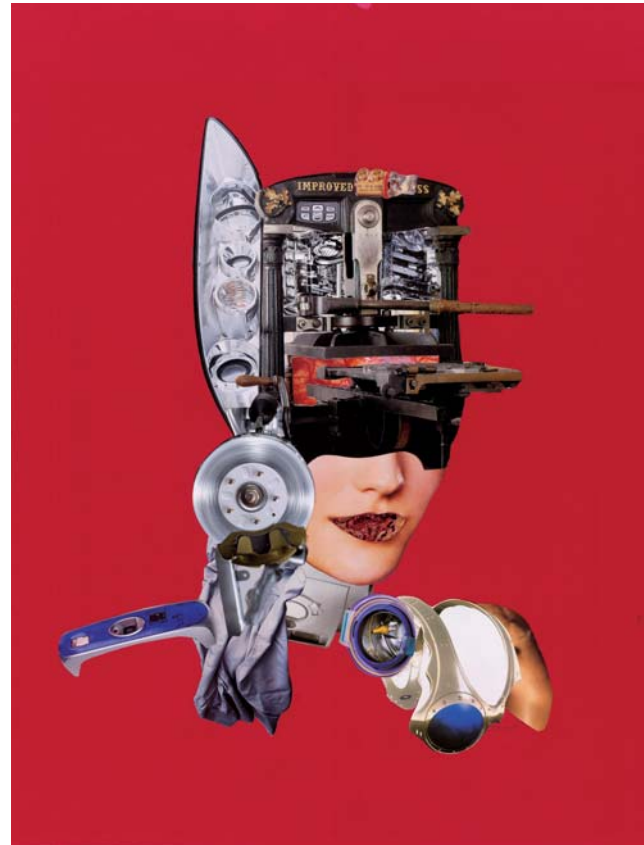


*Reconstructie 7, 2005,*  
ontwerp: foto automobiel onderdelen, op karton, 90 x 60





*De dader 1, 2006,*  
ontwerp: foto's uit diverse tijdschriften  
op zwart karton, 50 x 56,  
print: inkt op papier, 62 x 70



*De dader 2, 2006,*  
ontwerp: diverse foto's  
op rood karton, 32 x 39,  
print: inkt op papier, 41 x 50



*Stilleven 1 met telefoon, 2006,*  
ontwerp: diverse foto's  
op zwart karton, 34 x 17,  
print: inkt op papier, 70 x 35



*Stilleven 2 met waterpistool, 2006,*  
ontwerp: diverse foto's  
op zwart karton, 41 x 25,  
print: inkt op papier, 82 x 50



*Hèdonè*, 2006,  
ontwerp: foto's van voedsel, 100 x 140,  
print: inkt op papier, 100 x 140











*Game over 2, 2007,*  
ontwerp: foto's uit speelgoedfolders op karton, 37 x 50,  
print: inkt op papier, 51 x 70



*Tourist, 2008,*  
ontwerp: foto's en ansichtkaarten van Berlijn, 64 x 93,  
print: inkt op papier, 64 x 93





*Natuur 1, 2007,*  
ontwerp: foto's uit diverse natuurtijdschriften op karton, 191 x 80,  
print: inkt op papier, 190 x 80





*Natuur 2*, 2007,  
ontwerp: foto's uit diverse natuurtijdschriften op karton, 71 x 43,  
print: inkt op papier, 132 x 80



*Natuur 3*, 2007,  
ontwerp: foto's uit diverse natuurtijdschriften op karton, 26 x 6,  
print: inkt op papier, 30 x 7



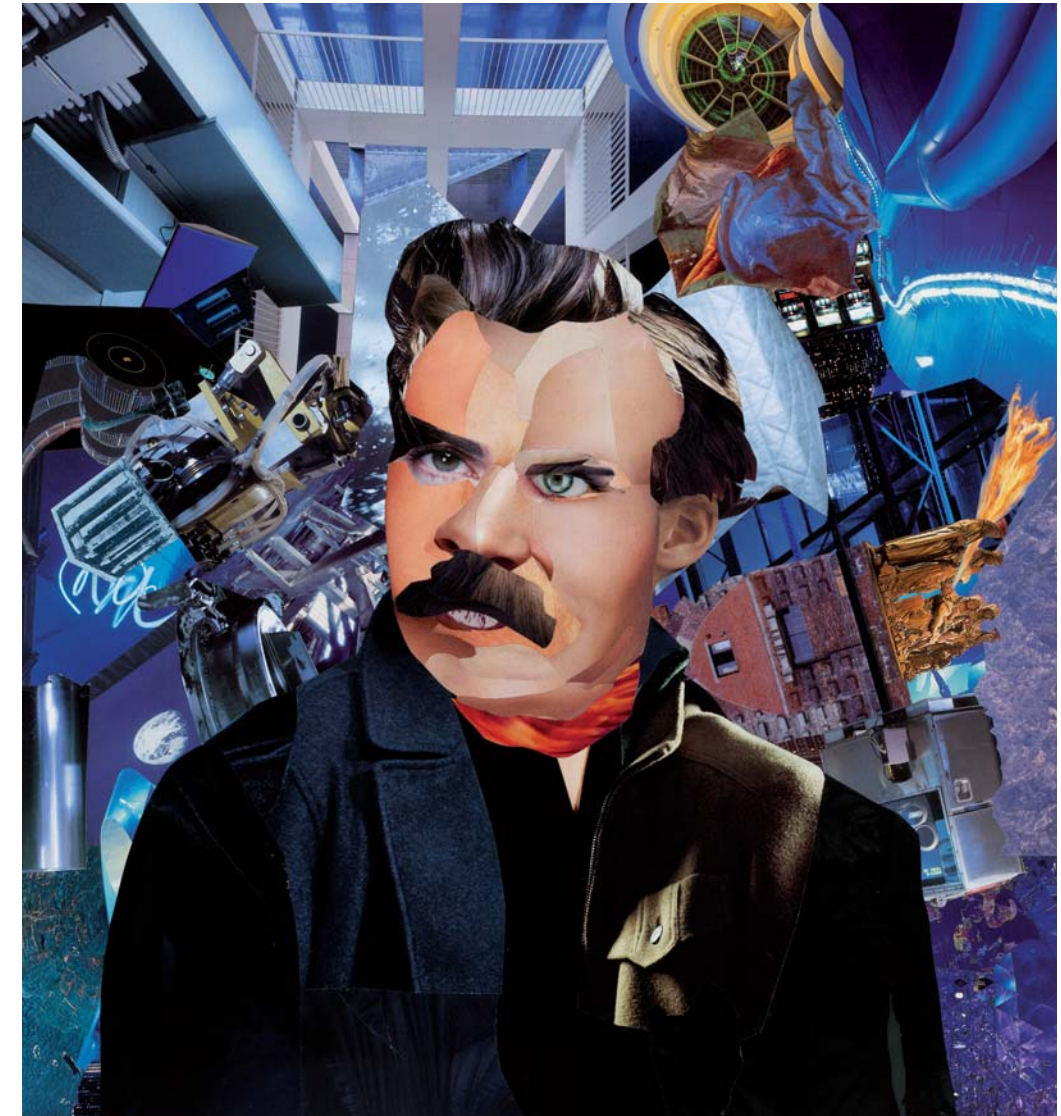
*I-con-fusion*, 2008,  
ontwerp: foto's van modellen, filosofen,  
acteurs, schrijvers, wetenschappers  
uit diverse tijdschriften op karton 94 x 94,  
print: inkt op papier 125 x 125



stof	haar	krijtstreep	oksel	vagina	bont	stof	ruitstof	wenkbrauw	bont	hand	stof	wol	stof	haar	hand	kraag	haar	navel	oog	leer	haar	hand	haar	haar	haar	zwart	haar	
zwart	haar	haar	stof	huid	chopin	hak	frons	tepel	owog	stendhal	strik	huid	huid	rever	plooi	stof	wol	stof	stof	haar	wol	gezicht	galilei	leer	stof	kant	haar	
weefsel	kant	tepel piercing	ceintuur	acteur	armani	laurent	elleboog	huid	bont	kant	huid	rouches	haar	oog	haar	kruin	voorhoofd	stof	haar	stof	haar	model	haar	lagerfeld	kraag	haar	haar	
stof	zwart	plooi	fitzgerald	haar	breisel	huid	huid	huid	huid	oog	lok	oog	haar	plooi	manchet	cher	model	hepburn	huid	haar	stof	beethoven	naakt	huid	haar	stof	stof	
kant	bont	sex	strop	kant	stof	oog	stof	bont	breisel	huid	haar	stof	haar	vrouw	haar	neus	plooi	o keefe	van gogh	haar	haar	haar	neus	kiefer	haar	stof	mond	
guggenheim	hoofd	stof	stof	tepel	kant	huid	haar	breisel	lus	bont	gezicht	mond	blond	stof	huid	beckett	arm	arm	van der lubbe	haar	huid	haar	bont	strop	arm	oorbel	borst	
dietrich	stof	model	leer	mond	plooi	hand	haar	leer	huid	huid	zwart	kraag	bont	wenkbrauw	blond	porno	marilyn	mond	kant	balzac	corbusier	plooi	huid	richter	stof	ring	matisse	
blond	f l wright	haar	lok	gaultier	aap	huid	huid	haar	darwin	oor	kralen	weefsel	stof	slang	oksel	huid	gezicht	schneider	micelangelo	haar	haar	breiwerk	stof	haar	model	duimring	oog	
porno	new york	gezicht	hand	gezicht	flemming	stof	stof	hendrix	stof	stof	proust	simone	huid	kant	model	kant	stof	huid	haar	toqueville	haar	machiavelli	haar	stof	stof	stof	neger	
bont	huid	stof	stof	haar	haar	kant	model	haar	mond	sjostakowitsj	haar	kant	lenon	stof	huid	stof	stof	plooi	nicole	model	niels bohr	stof	stof	stof	oog	diana	citroën	
vrouw	mond	stof	oog	haar	stof	haar	benjamin	bont	stof	madonna	heissenberg	huid	shonberg	huid	stof	stof	stof	stof	stof	haar	plooi	haar	stof	leer	stof	rietveld	stof	
haar	leer	marilyn	stof	stof	huid	lippen	schiffer	huid	stof	fellini	stof	stof	mond	newman	stof	stof	stof	stof	the factory	stof	leer	haar	stof	stof	haar	al capone	kant	
hand	hawkins	leer	stof	bardot	arm	stof	ortega y gasset	heidegger	bont	stof	stof	stof	huid	stof	stof	haar	haar	stockhausen	bont	leer	stof	stof	stof	stof	stof	jurk	stof	leer
haar	huid	stof	stof	hand	stof	stof	haar	huid	kant	stof	stof	stof	stof	huid	leer	leer	haar	huid	huid	michael jackson	haar	stof	stof	stof	automobiel	leer	rever	
haar	haar	haar	model	harrowitz	stof	oppenheimer	leer	zola	bont	stof	stof	stof	stof	stof	stof	haar	huid	saramago	stof	stof	stof	stof	leer	kant	dostojewski	haar	haar	
plooi	grootvader	mode	gezicht	auto	huid	huid	mond	huid	huid	huid	stof	stof	mozart	huid	stof	gesp	kant	kant	huid	stof	stof	kant	juwelen	haar	sleutelbeen	netkous	sigaret	
huid	factory	corbusier	haar	bont	haar	model	stof	huid	leer	huid	micelangelo	kant	stof	haar	stof	stof	haar	huid	stof	stof	stof	ruit	haar	haar	haar	warhol	doek	
kant	armen	bont	stof	kant	huid	baudelaire	model	plato	stof	hand	porno	huid	leer	stof	paris hilton	stof	haar	huid	stof	stof	arm	billen	neusgat	bloem	mond	vinger	schouder	
haar	copernicus	huid	stof	leer	haar	breisel	fassbinder	model	bont	nietsche	stof	huid	descartes	stof	stof	stof	stof	factory	stof	stof	stof	haar	haar	baader enslin	hak	haar	hand	
oor	ellington	stof	stof	jagger	huid	aap	stof	bont	goethe	haar	kafka	leer	kant	miles	huid	stof	model	kant	stof	stof	stof	haar	porno	model	einstein	bmw	kant	
arm	bond	haar	factory	bont	bont	huid	mond	heine	stof	haar	haar	stof	stof	stof	haar	stof	model	stof	stof	stof	stof	mond	stof	model	stof	weefsel	stof	
stof	sartre	model		model	newton	taylor	mond	arm	rilke	model	hand	stof	stof	haar	krijtstreep	stof	stof	stof	stof	stof	model	arm	stof	stof	leer	oog	stof	haar
horde	factory	stof	huid	mondriaan	haar	astaire	model	arm	vingers	model	stof	haar	huid	kant	stof	leer	haar	stof	stof	the factory	terrorist	hand	garbo	huid	aap	leer	kant	
mercedes	netkous	stof	voltaire	stof	arm	warhol	kant	che	stof	haar	pollock	bont	stof	stof	haar	buik	stof	kant	the factory	haar	leer	oog	haar	tepel	oog	stof	huid	
bont	zijde	celine	bont	huid	model	stof	loren	aap	kin	haar	thomas mann	haar	mond	oog	huid	oog	model	stof	haar	stof	haar	porno	haar	mond	stof	stiksel	stof	
oscar wilde	haar	stof	huid	huid	bach	model	haar	model	porno	rothko	pamela	haar	model	stof	haar	stof	arm	stof	kant	stof	haar	haar	horde	haar	kant	stof	stiksel	
huid	kant	bont	polke	haar	bergman	lok	huid	hak	niki	huid	model	huid	haar	stof	huid	schiffer	neus	haar	kant	stof	haar	huid	stof	haar	stof	stof	stof	
stof	leer	model	haar	piaff	model	huid	bont	hepburn	neus	bont	bont	model	arm	arm	huid	hand	bont	stof	stof	stof	stof	stof	stof	stof	stof	stof	stof	



*Nietzsche*, 2007,  
ontwerp: foto's uit diverse tijdschriften op karton, 42 x 45,  
print: inkt op papier, 46 x 50





## Vraaggesprek met David Gosker

*door Heleen van de Poppe*

*Je bent in 2000 begonnen met het maken van collages. Waarom heb je voor deze vorm gekozen?*

Het is begonnen na een verblijf in Londen. Tijdens het hele bezoek ervoer ik dat ik opgenomen was in een mechaniek of systeem dat iedere individuele bevinding afdekt en insluit. Het was de ervaring van de volledige differentiatie en versnippering van mens en wereld, oftewel de continu veranderende identiteit van de mens als individu. Dat wil zeggen dat de mens niet vrij is, maar gebonden aan een ‘betekende’ wereld. Alles heeft een betekenis die samenvalt met de context. Wij leven alleen in context, en binnen de beperkingen van onze zintuigen, taal, kennis, beelden, oordelen. De wereld verandert naar de mate waarin je geïnformeerd bent; je moet letterlijk en figuurlijk een standpunt innemen om perspectief te zien. Het is niet voor niets dat perspectief in de schilderkunst pas met de Renaissance opkwam.

De wereld is dus niet eenduidig, maar ambigu, samengesteld en wisselend van identiteit. Van mijzelf ben ik niets dan een samenstelling van de omgeving en omstandigheden, een leegte die wordt vormgegeven door het mij omgevende. We geven de werkelijkheid vorm vanuit bestaande beelden, informatie en woorden die we kennen en herkennen.

*Dit klinkt allemaal erg filosofisch, maar hoe wordt dat concreet? Wat heeft deze visie met Londen en met je collages te maken?*

Die visie is de basis onder zowel de vorm als de inhoud van mijn werk. De ervaring in Londen gaf me de aanzet voor het maken van collages. In die stad herkende ik dat je in de veelheid van beelden die beelden zoekt die voor jou vertrouwd of voordelig zijn. Zoals een dier in de natuur zijn besje of beestje ziet tussen al het andere dat hem omgeeft. Daarnaast ervoer ik dat ik niet werd gezien als mens, maar als consument; een economische eenheid waarmee gerekend kan worden. Men wordt voortdurend aangesproken op het kennen van merken en de identificatie daarmee. Je wordt individu dankzij Diesel of Mercedes, terwijl tegelijkertijd iedere differentiatie al is opgeheven, omdat al die merken wereldwijd opereren en iedereen gelijkmaken.

Ik wilde dit verschijnsel en hoe Londen aan mij verscheen, vormgeven en dacht erover om een schilderij te maken. Maar met schilderen zou het niet kunnen lukken, want dit suggereert een individuele vrijheid die ik juist niet ervaar. Met schilderen zou ik verzanden in een vertolking van mijn persoonlijke visie op de stad, terwijl juist het persoonlijke geëlimineerd is, ingesloten door het systeem dat mij als consument benadert. Daarom moest het materiaal zelf een eigen werking hebben en dat vond ik in de mij omgevende materialen; reclamefolders, advertenties en tijdschriften. Goedkoop drukwerk, dat door de tand des tijds verkleurt en daarmee de wisselende en voorbijgaande aard van iedere werkelijkheid onderstreept. Het verzamelen, verplaatsen, knippen en plakken van de mij omgevende wereld schept zo een eigen beeld dat een dynamische identiteit opwerpt.



‘Consuming Londen’ werd zo mijn eerste collage. Van veraf zie je een gekleurd, niet gedefinieerde vorm, een monster of amorfe vlek. Als je kennis hebt van de Londense plattegrond, kun je de omtrek van de stad herkennen. Naarmate je dichterbij komt, groeit de onderscheiding van welk lijntje bij welk ding hoort en wordt zichtbaar dat het een samengesteld geheel is. Een consensus die de chaos beheerst en de stad en de stedeling vorm geeft. Heel dichtbij worden ook de teksten leesbaar. Woorden en kreten – koop, eet, geniet! – die oproepen nú een beslissing te nemen over je toekomst en je voordeel te doen.

Een collage van de kunstenaar John Baldessari

Gaat je collage ‘Het goede leven’ ook over dit consumentisme?

Ja, in die zin dat maakbaarheid en geluk synoniem lijken te zijn geworden. De moderne mens is in eerste instantie ‘gebruiker’ van zijn eigen leven. Zijn leven dient zoveel mogelijk naar eigen goeddunken ingericht en genoten te worden. Het voorbeeld van de ideale mens spookt door de wereld en wordt ons aangereikt in tijdschriften, reclame en via andere communicatievormen. Een rimpelloze toekomst lacht je toe en het is de techniek die voorziet in het realiseren daarvan. De opmaat hiervan zag ik op een beurs in Milaan bij een presentatie van elektronica in kleding. Met een simpele beweging van het lichaam kon de drager draadloos communiceren met de eigen bankrekening, andere computers of andere gebruikers.

De kunstenaar John Baldessari heeft een collage gemaakt van een foto van een vrouw die een auto rijdt

De aanwezigheid van techniek in ons dagelijks bestaan zorgt dat we constant zijn opgenomen in de wereld. De tekens die onze identiteit bevestigen, doorboren de huid en daarmee de grens die ons scheidt van onze omgeving. Techniek stelt ons in staat om beter en gemakkelijker te zien, te horen en gebeurtenissen te ondergaan, dan waartoe onze fysieke eigenschappen ons toe in staat stellen. Hiermee verandert de menselijke soevereiniteit.

Tegelijk appelleert deze collage aan het klassieke schoonheidsbeeld en de vele uitvoeringen van liggend naakt. Afbeeldingen van lichaamsdelen gaan hier in elkaar op tot een samengesteld geheel. Het individu is opgenomen in zijn omgeving door de aanspraak van die omgeving om te voldoen aan het ideaalbeeld. Het prototype heerst, maar niemand kan het ooit zijn. Niet het specifiek eigene, maar het algemene, is maatgevend.

De kunstenaar John Baldessari heeft een collage gemaakt van een foto van een vrouw die een auto rijdt

Je collages ‘Autofysiek 1 en 2’ zijn samengesteld uit folders van autofabrikanten.

Wat fascineert je zo in auto's?

In onze wereld is er geen machine die een groter plaats inneemt in het dagelijks leven dan de auto. Deze machine is niet alleen vervoermiddel voor de mens, maar definieert voor een groot deel zijn bestaan. Wegdenken ervan wil niet meer lukken. De vanzelfsprekendheid waarmee wij ons omgeven hebben met machines en apparaten die ons leven draaglijker of aangenamer moeten maken, zette mij aan tot dit werk. Techniek en machines zijn geen functionele gereedschappen, maar autonome ‘geloven’ waarin de mens betekenis vindt.

Mensen kunnen een band vormen met machines en die eigenschappen toedichten. Auto’s en motoren zijn Darwinistische survivors, ze functioneren als de pauwenveren en de territoriumdrift van de menselijke soort. Onze perceptie van de wereld is volledig functioneel ingesteld. Het mooi glimmende, glad symmetrische plaatwerk aan de buitenkant, de onooglijke functionele onderdelen in binnen- en onderkant.

De kunstenaar John Baldessari heeft een collage gemaakt van een foto van een vrouw die een auto rijdt

Een auto is niet het tegenovergestelde van natuur, maar een verlengstuk van de natuurlijke fysieke toestand van de mens. Dat zie je terug in de carrosserieën van auto’s, die bijna organisch worden vormgegeven. Mensen vinden het veiliger, schoner en plezieriger om vanuit een auto de natuur te beleven, dan zich bloot te stellen aan stank, gekrioel en het ongewisse. De natuur wordt pas schoon als er een stuk glas of plaatwerk tussen ons lichaam en het andere staat.

De kunstenaar John Baldessari heeft een collage gemaakt van een foto van een vrouw die een auto rijdt

Je noemde Darwin al. Die naam komt ook terug in een serie werken onder de titel ‘Bye bye Darwin’. Wat bedoel je daar mee?

De kunstenaar John Baldessari heeft een collage gemaakt van een foto van een vrouw die een auto rijdt

Ook de Darwinistische theorie gaat ooit voorbij. Net als alle andere wetenschappelijke theorieën. Allemaal hebben ze een beperkte houdbaarheidsdatum, volgen elkaar op en vervangen elkaar. De denkbeelden van Newton, Einstein, Darwin leiden hun eigen bestaan en moeten zich waargemaakt hebben, want anders zouden wij ze niet eens kennen. Ze moeten verstaan worden, en daarmee ‘leven’ ze. Alleen wat gezien wordt, overleeft.

Hoewel ik zelf niet kan zien hoe ik zou kunnen samenvallen met de natuur, is het niet zo dat ik het tegenovergestelde ervan zou zijn. De poging om de natuur te zien binnen een theorie van oorzaak en gevolg, volgens de vooruitgangsgedachte van de mens, is een denkbeeld dat volgens mij geen stand kan houden. ‘Waarom’ en ‘omdat’ zijn woorden die alleen voor de mens een betekenis kunnen hebben, maar of de voortgang van de natuur zich daar iets aan gelegen laat liggen, is maar zeer de vraag. De natuur heeft zijn eigen loop en drijft zichzelf aan, waarbij kwaadaardige gezwellen, woedende orkanen of lieve kleine olifantjes alleen als zodanig door de mens gezien en verstaan worden. De techniek is het symbool van onze vooruitgangsgedachte. Dat komt terug in ‘Bye bye Darwin 1’, waarin de kenner een motorblok kan herkennen.

Deze collages zijn samengesteld uit foto’s van delen van verschillende dieren. Alle vormen, vlekken, kleuren, stekels, structuren, tanden, vinnen, etc. kennen wij functies en een logisch bestaansrecht toe. In dit werk is die logica wezenlijk veranderd en losgelaten. Zo ontstaat een natuur die niet valt binnen de ons bekende en erkende categorieën. De mogelijkheid van een andere of veranderende ordening in de natuur wordt hiermee zichtbaar.

De kunstenaar John Baldessari heeft een collage gemaakt van een foto van een vrouw die een auto rijdt

Bij de collages ‘Game over 1 en 2’ gebruik je onschuldig kinderspeelgoed om een gruwelijke werkelijkheid te verbeelden. Pas als je heel goed kijkt, kun je een Amerikaanse executiecel en een automatisch machinegeweer herkennen.

Wat wil je hiermee zeggen?

De kunstenaar John Baldessari heeft een collage gemaakt van een foto van een vrouw die een auto rijdt

Het is in ieder geval geen aanklacht. Ik constateer alleen het verschijnsel. Het morele oordeel laat ik aan anderen over. Met mijn knip- en plakwerk verdwijnt het houvast aan bestaande beelden, de identificatie wankelt en creëer ik een nieuw beeldende mogelijkheid. Is het een nieuwe wereld of de bestaande? – dat zal dan moeten blijken.

De kunstenaar John Baldessari heeft een collage gemaakt van een foto van een vrouw die een auto rijdt

Wat ik waarneem is dat het onderscheid tussen een virtuele en de echte wereld steeds moeilijker te maken of al verdwenen is. Alles lijkt een videogame te zijn, een onschuldig spelletje. Op basis van beschikbare en geïnterpreteerde informatie worden tot in detail de spelregels bepaald voor de uitvoering van de doodstraf. En zo worden mensen uit het spel verwijderd.

De kunstenaar John Baldessari heeft een collage gemaakt van een foto van een vrouw die een auto rijdt

Wapens fascineren me net als auto’s. De AK-47 kent iedereen. Hij staat bekend als een betrouwbare, efficiënte machine, goedkoop in aanschaf en gemakkelijk in onderhoud. Er schijnen honderd miljoen van deze geweren in de wereld in omloop te zijn, in sommige landen verkrijgbaar voor dertig dollar. Een Darwinistisch hoogstandje.

De kunstenaar John Baldessari heeft een collage gemaakt van een foto van een vrouw die een auto rijdt

Daar tegenover heb je een aantal vriendelijke landschappen gemaakt met de collages ‘Natuur 1, 2 en 3’. Of zitten daar ook meer kijklagen in verborgen?

De kunstenaar John Baldessari heeft een collage gemaakt van een foto van een vrouw die een auto rijdt

Ieder kijkt op zijn eigen manier. Uitleg maakt het al anders, want de wereld verandert naarmate je geïnformeerd bent. Bedoelingen doen er niet toe. Maar als je het dan toch wilt weten, kan ik wel iets meer over deze werken kwijt. In ons technisch tijdperk zien wij de natuur niet meer als het eenduidig tegenoverliggende, maar wordt die als potentieel gezien die gewonnen en getemd kan worden. Dit kan zijn als gevaar of uitdaging, wat overwonnen dient te worden, als leverancier van grondstoffen of energie, of als omgeving om in te ontspannen.

De kunstenaar John Baldessari heeft een collage gemaakt van een foto van een vrouw die een auto rijdt

In een wereld die volledig berekend wordt en waarin ook wijzelf [als consument, gebruiker, slachtoffer] volledig verrekend worden in statistieken, verschijnt ook de natuur aan ons als verrekenbaar. De natuur is een informatiebestand waaruit naar behoefte geput kan worden. Tegelijkertijd biedt de natuur aan de oppervlakte niet meer voldoende informatie, maar maken wij doorsneden van de aardkorst of doen we opgravingen om inzicht te krijgen in het verloop van de geschiedenis, zodat wij deze ook kunnen berekenen voor de toekomst.

De kunstenaar John Baldessari heeft een collage gemaakt van een foto van een vrouw die een auto rijdt

Natuur heeft dus een betekenis die samenvalt met je eigen context. Betekent natuur voor jou recreatie? Dan herken je een rustgevend landschap, waar het goed toeven is. Kijk je natuurwetenschappelijk naar de natuur, dan zie je geologische lagen, vegetatie en grondstoffen, en de statistische grafiek van het stijgende energieverbruik.

Hoe ga je te werk bij het maken van je collages?

Dat wisselt. De ene keer sluimert een onderwerp al heel lang in m’n hoofd, maar heb ik nog geen idee hoe ik dat uit ga werken. Soms fascineert het ding of verschijnsel zélf me, zoals auto’s, wapens, Barbie als icoon of het stilleven. Soms blijft een filosofische tekst me bij, een andere keer valt me iets in door observaties of ervaringen.

De kunstenaar John Baldessari heeft een collage gemaakt van een foto van een vrouw die een auto rijdt

Ik verzamel niet lukraak tijdschriften en reclamefolders, maar zoek gericht als ik ongeveer weet wat ik ga maken. Dan begint de selectie en het sorteren, op kleuren, vormen, onderdelen en plaatjes. Daarna ga ik schetsen, knippen, snijden, passen, meten en verplaatsen. Ik ben meestal maanden bezig met één werk.

De kunstenaar John Baldessari heeft een collage gemaakt van een foto van een vrouw die een auto rijdt

Als het ontwerp klaar is, wordt het gescand, opnieuw afgedrukt en voorzien van een kunststof afdekking. Van sommige werken maak ik een beperkt aantal reproducties, andere zijn eenmalig.

De kunstenaar John Baldessari heeft een collage gemaakt van een foto van een vrouw die een auto rijdt

Bij de collage ‘I-con-fusion’ ging ik anders te werk. Het is een extreem uitvergrote foto van Marilyn Monroe, het prototype van de icoon. Iconen spreken mij aan; ze zijn in cultureel opzicht beeldbepalend voor een tijdperk. Een icoon moet primair communiceren, met of zonder belangwekkende boodschap. Op dezelfde manier als mode, wetenschappelijke theorieën, boeken, muziek- of kunstwerken een aansprekend beeld opwerpen en andere beelden weer laten verdwijnen, komen ook iconen op en gaan weer onder. Voor dit werk heb ik eerst op ware grootte een raster getekend en in elk vakje de donkere en lichte pixels aangegeven. Vervolgens heb ik honderden zwartwit fotootjes gezocht van iconen uit diverse tijdvakken en disciplines – filmsterren, fotomodellen, schrijvers, filosofen, wetenschappers – en die in de vakjes geplakt. Daarnaast zijn veel donkere vakjes opgevuld met foto’s van zwarte stoffen, zoals die ook vaak een groot deel van de oppervlakte bedekken in de werken van de zeventiende eeuwse schilders.

De kunstenaar John Baldessari heeft een collage gemaakt van een foto van een vrouw die een auto rijdt

Voor de ‘Reconstructies’ heb ik zelfgemaakte foto’s gebruikt. Maar ook hier gaat het om de recycling: met bestaand materiaal nieuwe mogelijkheden creëren, bestaande beelden tot een nieuw homogeen beeld omvormen. Voor Reconstructie 1 heb ik vijftentwintig dagen achter elkaar een foto gemaakt van dezelfde roos. Bloei en verval in een herschikte compositie. Voor Reconstructie 2 heb ik foto’s van een tijdelijke bouwconstructie verknipt en in een mathematisch raster gestructureerd. Reconstructie 3, 6 en 7 bestaan uit één zelfde foto, van een Parijse flat, van een autowrak. Door de herhaling van hetzelfde beeld verdwijnt de context en de herkenning. Er ontstaat een nieuwe ordening, een nieuwe structuur, en zo een veranderend beeld.



## Colofon

*Uitgever:*  
Project2.0  
Noordeinde 57  
2515 GC 's-Gravenhage  
[www.project20.nl](http://www.project20.nl)  
[info@project20.nl](mailto:info@project20.nl)

© 2008 David Gosker  
[www.davidgosker.com](http://www.davidgosker.com)  
© 2008 Galerie Project 2.0

*Teksten:*  
Vincent Blok  
[www.vincentblok.nl](http://www.vincentblok.nl)  
en Heleen van de Poppe

*Fotografie:*  
Studio Buitenhof, Den Haag

*Vormgeving:*  
Jelle Hellinga, Den Haag

*Druk en bindwerk:*  
Gopsons Papar Ltd. / Noida

ISBN/EAN: 978-90-813690-1-5  
Oplage: 1000

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.





