

## **De Productiestaat van Philippe Van Snick Wouter Davidts**

De Brusselse kunstenaar Philippe Van Snick (°1946) is in de collectie van het MUHKA met 4 werken vertegenwoordigd. Naast de schilderijenreeksen *Kleuren en cijfercode* (1983), *10 dagen – 10 nachten* (1985) en *J. Beuys. M. Broodthaers* (1986), de zeefdruk *Dag/Nacht* (?) en een reeks in boekvorm verzamelde tekeningen *Enluminures* (1987), bezit het MUHKA ook de intrigerende ruimtelijke installatie *Productiestaat* (1988). Van deze zeven werken uit de collectie werd *Productiestaat* veruit het vaakst getoond. Sinds het werk in 1994 door het museum werd aangekocht, was het vier keer te zien, en telkens op verschillende plaatsen: in de rotonde en in drie zalen op de eerste verdieping.<sup>1</sup> Deze veelvuldige op- en afbraak geeft niet enkel aanleiding tot evidente bekommernissen omtrent het behoud en beheer van dit toch redelijk kwetsbaar werk, maar doet tegelijk vragen rijzen over het belang en de betekenis van deze opeenvolgende presentaties. Wat betekent het voor het werk *an sich*, en bovenal voor het begrijpen ervan, dat het herhaaldelijk én op verschillende plaatsen te zien viel? En dit vooral binnen de opmerkelijke architecturale context van het MuHKA, een voormalige graansilo die tot museum werd verbouwd? Het resulteerde in een gebouw dat op paradoxale wijze zowel vormelijk onbestemd als uiterst bepaald is, dat generisch aandoet maar zeer nadrukkelijk aanwezig is. Het MuHKA beschikt met andere woorden over een reeks ruimtes die er op het eerste gezicht allemaal hetzelfde uitzien, maar al bij al grondig van mekaar verschillen. Wat is de winst om het werk binnen deze context telkens ergens anders op te stellen? Komt dit de ervaring en de interpretatie ervan op een of andere manier ten goede?

Gemeenzaam wordt aangenomen dat een nieuwe context “de dingen in een ander daglicht stelt.” Bij kunstwerken luidt het dat een nieuwe omgeving ons met hernieuwde aandacht of met een “frisse blik” laat kijken. We horen wel vaker zeggen dat een werk “er goed uitziet” of

---

<sup>1</sup> Na aankoop werd het kunstwerk in het najaar van 1995 onder toezicht van de kunstenaar geïnstalleerd in de rotonde op de eerste verdieping, in het kader van een collectiepresentatie. Nadien selecteerde de Antwerpse kunstenaar-architect Luc Deleu het werk in de zomer van 2003 voor de vierde editie van de door kunstenaars samengestelde collectiepresentaties. Het werk kreeg een plaats in een zaal in de linkerhelft van het gebouw, op de eerste verdieping. Het werk werd er opgesteld rondom de twee zware witte zuilen in het midden van de ruimte. In het najaar van 2005 selecteerde de kunstenaar Carla Arocha het werk voor de door haar samengestelde collectiepresentatie, getiteld *LUZ*. Zij plaatste het werk in de grote zaal in de rechterzijde van het gebouw, net voor de balkonzaal. *Productiestaat* bleef vervolgens opgesteld tijdens de tiende collectiepresentatie, waarbij het werk van Hans Op de Beeck centraal stond. De meest recente opstelling dateert van het najaar van 2006, toen het vergezeld werd door het werk *Kleuren en Cijfercode* (1983), eveneens uit de collectie van het MuHKA. Met deze bescheiden presentatie antwoordde het museum op de dubbeltentoonstelling *Undisclosed Recipients* die op dat moment in De Garage in Mechelen liep, waar oud en voornamelijk onbekend fotografisch werk werd getoond, en het Cultureel Centrum in Strombeek, dat de locatie vormde voor een nieuwe ruimtelijke installatie. Op een eenvoudige maar verdienstelijke wijze schonk ook het MuHKA aandacht aan het oeuvre van een belangrijk maar tot op heden enigszins onderbelichte figuur uit de Belgische kunst in de tweede helft van de twintigste eeuw. Deze dubbeltentoonstelling kaderde binnen het onderzoeksproject *Ruimte en tijd in minimalistische en abstracte schilderkunst. De casus Philippe Van Snick*, dat op zijn beurt weer kaderde binnen het Onderzoekplatform Kunsten (OPK) van de Associatie KULeuven (2004-2008), onder leiding van Hilde Van Gelder en Philippe Van Snick. De auteur was tot eind oktober 2006 als co-promotor en onderzoeker aan dit project verbonden, en tevens co-curator van de tentoonstelling in De Garage in Mechelen. Zie: <http://www.opk-vansnick.be/>. Voor een catalogus van de tentoonstelling met fotografisch werk in Mechelen, zie: Wouter Davidts & Hilde Van Gelder (reds.), *Philippe Van Snick. Undisclosed Recipients*, bkSM, Strombeek / Mechelen, 2006.

zelfs “beter” wanneer het in deze of gene ruimte is beland, of dat het “beter tot zijn recht komt” nu het naast of tussen andere werken komt te staan of te hangen. Voor ruimtelijke installaties lijkt dit evident. Sinds de *minimal art* zich bewust en expliciet in de ruimte van de presentatie plaatste en – in navolging van Robert Morris’ intussen beroemde credo uit 1966 – de betekenisproductie van een werk situeerde “in de relatie tussen het object, de ruimte, het licht en de blik van de toeschouwer”, is het voor installaties vanzelfsprekend dat elke architecturale, en bij extensie institutionele context een *verschil* maakt.<sup>2</sup> Het brengt een kunstenaar als Daniel Buren ertoe om de schilderkunstige activiteit in zijn atelier in te ruilen voor een *in situ* praktijk. Om de concrete condities van perceptie en presentatie in de productie van een werk te verdisconteren, ziet Buren zich verplicht om “ter plekke” te werken. De schilderkunst leidt slechts tot plaatsloze en contextloze objecten die Buren misprijzend als “le prêt-à-porter à exposer” bestempelt.<sup>3</sup> Maar dat betekent natuurlijk niet dat de context er voor schilderijen niet toe doet. Aan de basis van Burens beslissing lag het besef dat zelfs een kaderschilderij, dat zich niet bewust tot de ruimte buiten haar beeldvlak verhoudt, “verandert” of er “anders gaat uitzien” wanneer het in een andere ruimte wordt gehangen.

Sinds het eind van de jaren 1960 is de schilderkunst al menigmaal ten grave gedragen en vervolgens weer met veel bravoure gereanimeerd. Terwijl het in de jaren ‘70 gewoonweg *not done* was om nog te schilderen, kent de praktijk in het daaropvolgende decennium terug een opmerkelijke maar fel gecontesteerde bloei. *Productiestaat* dateert precies uit dit laatste decennium, maar lijkt op het eerste gezicht weinig te maken te hebben met deze door velen als regressief geklasseerde beweging. Het is een sculpturale installatie met duidelijke *roots* in de minimalistische en postminimalistische kunst. Wanneer we het werk echter van naderbij bestuderen en situeren binnen het oeuvre van Van Snick, blijkt al snel dat het een veel ambivalenter status heeft.

*Productiestaat* bestaat uit een cirkelvormige compositie van 120 witte gipsen platen (65x65 cm) en twee houten kubussen (65 x 65 x 50 cm), de een zwart en de ander blauw. De platen staan rechtop en vormen een orthogonaal patroon dat zich vanuit het midden ontwikkelt. Bovenop deze rigide structuur liggen, volgens de lijnen van het grid, een aantal horizontale platen verspreid. De zwarte en blauwe kubussen staan tegen de buitencirkel van het werk en dragen elk een gelijk stapeltje horizontale platen. *Productiestaat* werd voor het eerst getoond in 1988 tijdens de tentoonstelling *Beelden Buiten* in Tiel in een open, cilindervormige loods. Het werk werd evenwel niet voor deze gelegenheid gemaakt. *Productiestaat* is de directe uitkomst van de productie van een serie gipsen platen in de kelder van Van Snicks woning en studio in Schaarbeek. Zoals de titel reeds aangeeft verbeeldt het werk de ruimtelijke toestand die zich *tijdens* en *als gevolg van* deze productie voordeed. Om de gipsen platen te laten drogen, plaatste de kunstenaar ze haaks tegen mekaar in het midden van de woonkamer. Naarmate er meer en meer platen kwamen, groeide het ensemble van geschrante panelen uit tot een complexe geometrische structuur die zich afwisselend laat lezen als een grondplan van een primitieve nederzetting of als een suprematistische compositie. Het werk genereert een beeld dat delicaat balanceert tussen dat van een rudimentaire architecturale structuur dan wel dat van een louter abstract ruimtelijk patroon. *Productiestaat* initieert een boeiend steekspel tussen het vlakke beeld en het beeld in de ruimte en refereert onwillekeurig aan de talloze grafische en ruimtelijke experimenten van avant-garde kunstenaars uit het begin van de 20<sup>ste</sup>

---

<sup>2</sup> Robert Morris, “Notes on Sculpture, Part 2” (1966), in: *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Mass./London/New York, The MIT Press/Solomon R. Guggenheim Museum, 1993, pp. 11-22; 15.

<sup>3</sup> Daniel Buren, “Fonction de l’atelier” (1971), in: *Daniel Buren. Les Ecrits (1965-1990). Tome I : 1965-1976*, Bordeaux, CAPC Musée d’art contemporain de Bordeaux, 1991, pp. 195-204 ; 197.

eeuw. De rigide en tegelijk dartele compositie van het werk herinnert in het bijzonder aan werken als *Compositie N° 10 in Zwart en Wit* (1915) of *Compositie in Lijn* (1917) van Piet Mondriaan, waarin een onrustig orthogonaal patroon van zwarte lijnen op een witte achtergrond tot een ellipsvorm is uitgegroeid. *Productiestaat* laat zich lezen als een ruimtelijke en sculpturale extrusie van Mondriaans compositie, opgeladen met de concrete materialiteit van de gipsen platen. Het minimalistisch karakter van deze witte panelen doet dan weer denken aan de volumetrische gridwerken uit hout en witte papier-maché van een Zero-kunstenaar als Jan Schoonhoven. Van Snick laat het starre grid uitgroeien tot een dynamisch samenstel dat zich zowel naar de ruimte opent als ruimte insluit. *Productiestaat* doet zich niet langer voor als een abstracte en tijdloze compositie. De vergankelijke aard van de platen en de precaire karakter van het ensemble positioneert het werk resoluut in ruimte en tijd. Het werk is, zoals de vier loden platen in Richard Serra's *One Ton Prop (House of Cards)* (1969), aan de wetten der zwaartekracht onderworpen. Het houdt zichzelf staande. Dit intrigerende spel op het raakvlak tussen het schilderkunstige en het sculpturale culmineert in de zwarte en blauwe kubus die Van Snick op het einde aan het werk toegevoegde. Beide geschilderde objecten representeren immers een belangrijke beweging in het oeuvre van de kunstenaar in het midden van de jaren '80. In 1984 om precies te zijn, grijpt Van Snick bewust terug naar de praktijk van het schilderen. Hij deed dit, naar eigen zeggen, "als alibi om kleur te kunnen gebruiken."<sup>4</sup> Hoewel deze uitspraak op het eerste gezicht vrijblijvend en opportunistisch lijkt, vertaalt ze een conceptueel streven dat Van Snicks artistieke praktijk van bij het begint tekent. Van Snick start immers tijdens de hoogdagen van de conceptuele kunst. Hij vertoeft via de galerie *Wide White Space* in Antwerpen en *MTL* in Brussel in het gezelschap van figuren als Daniel Buren, Lawrence Weiner en Stanley Brouwn, en zit in tentoonstellingen met Marcel Broodthaers en Carl Andre.<sup>5</sup> Maar Van Snick heeft nooit *hardcore* conceptuele kunst gemaakt. Hij tracht voortdurend een puur conceptuele praktijk te overstijgen. Hij behoort tot de tweede generatie conceptuele kunstenaars die Joseph Kosuths tautologische motto dat "alle kunst (na Duchamp) conceptueel (van aard) is omdat kunst enkel conceptueel bestaat" niet langer belijdt. Hij stelt zich tot doel het kunstobject terug met de wereld te verbinden, het voor de wereld te openen.<sup>6</sup> De "oneindige ruimte van de humane conditie" die volgens een conceptuele hardliner als Kosuth buiten de *orbit* van de kunst ligt, valt net wel binnen de interesse van Van Snick.<sup>7</sup> Ze ligt trouwens aan de basis van zijn verlangen om 'kleur' te gebruiken. Dat laatste komt voort uit zijn streven om de vaak kurkdroke of 'kleurloze' conceptuele kunst open te breken, terug met de wereld te verbinden.

Wanneer Van Snick zich in 1984 tot de schilderkunst wendt, begint hij niet zomaar vrijuit te schilderen. Hij ontwikkelt meteen een rigide kleurenpalet dat naadloos aansluit op het conceptueel idioom dat hij sinds het begin van de jaren '70 hanteert. Gefascineerd door de opkomst van de 'moderne' wiskunde, haar impact op de wetenschap en haar onaflatende

---

<sup>4</sup> Philippe Van Snick, tijdens de workshop *Mapping Philippe Van Snick*, 3 juni 2005, Atelier Van Snick, Schaarbeek, in het kader van het Onderzoeksproject *Ruimte en tijd in minimalistische en abstracte schilderkunst. De casus Philippe Van Snick*.

<sup>5</sup> Voor een overzicht van de tentoonstelling waaraan Van Snick in de galerie *Wide White Space* deelnam, zie: Yves Aupetitallot (red.), *Wide White Space. Achter het museum / Derrière le musée. 1966-1976*, Düsseldorf, Richter Verlag, 1995.

<sup>6</sup> Joseph Kosuth, "Art after Philosophy, I and II", in: Gregory Battcock (red). *Idea Art. A Critical Anthology* (New York: Dutton, 1973), pp. 70-101; 80.

<sup>7</sup> Voor een verdere analyse van Van Snicks relatie tot de conceptuele kunst, zie: Wouter Davidts & Hilde Van Gelder, *Onderzoek (van het) tentoonstellen. Enkele methodologische overwegingen omtrent het vroege fotografische werk van Philippe Van Snick*, in: Davidts & Van Gelder (reds.), *Philippe Van Snick. Undisclosed Recipients*, pp. 4-17.

pogingen om elk fenomeen in de wereld te ‘becijferen’, experimenteert Van Snick met het decimale systeem, of de getallenreeks van 0 tot 9. Hij hanteert ze op vaak heel speelse wijze als organisatorisch principe, permutatieve keten, primaire ordening of regulatief beginsel binnen zowel lijntekeningen, conceptuele schema’s, fotografische reeksen als ruimtelijke installaties. Ze krijgt daarbij vorm op de meest uiteenlopende manieren: in potlood en balpenlijnen (*Relaties*, 1972), als stippen (*Impositions des Mains*, 1975) of speldenprikken op een foto (*10 perforaties per beeld*, 1974), als een reeks foto’s (*Lavabo*, 1975), in speldenkoppen (*Epingles de Signalisation*, 1970), in keitjes (*Keien op vloer*, 1973) of in de schakels van een ketting (*Zonder Titel (Kettingen)*, 1974). Verf, een van de prominente materiële dragers van kleur, vormt in deze reeks slechts een van de zovele andere mogelijke keuzes voor het ‘formaliseren’ van het decimale systeem.

Van Snick selecteert tien specifieke kleuren, vertrekkend van de primaire kleuren rood, geel en blauw, aangevuld met de secundaire kleuren oranje, groen en paars, de niet-kleuren wit en zwart en tot slot de kunstmatige of ‘wereldlijke’ kleuren zilver en goud. Blauw en zwart vormen de binaire basis, de twee kleuren waarrond het palet zich uitzet. Hij kiest niet voor de klassieke ‘objectieve’ tegenstelling tussen wit en zwart, maar voor de betekenisvolle spanning tussen blauw en zwart. Tussen deze kleuren opent zich een semantische ruimte, zoals die bestaat in het verschil tussen dag en nacht. Het is een ruimte die niet concreet meetbaar maar poëtisch van aard is. Tussen blauw en zwart bestaat geen resoluut verschil, maar heerst, zoals tussen dag en nacht, een wankel evenwicht.

In *Productiestaat* spelen de blauwe en zwarte kubus een cruciale rol. De installatie is immers de uitkomst van een bijna willekeurig werkproces, dat op zich eindeloos kon doorgaan en dat de structuur oneindig kon laten uitbreiden, maar waaraan de blauwe en zwarte kubus letterlijk een halt toeroepen. Ze bepalen de actieradius van de structuur en ageren als de basiselementen waarrond de structuur zich verankert. Tegelijk genereren ze een zekere spanning in het geometrisch patroon. Ze functioneren, in de woorden van de kunstenaar, als “de puls van de constructie.”<sup>8</sup> De hier gesuggereerde dynamiek situeert zich echter niet zozeer op ruimtelijk of fenomenologisch vlak. Terwijl de blauwe en zwarte kubus de oneindige uitbouw van het werk letterlijk beëindigen, schenken ze de installatie tegelijk een semantische onbegrensdeheid. Het materiële object *Productiestaat* is resoluut ‘afgewerkt’, maar als werk geeft het te kennen dat het niet ‘af’ is, en zelfs nooit ‘af’ zal zijn. Het werk verbeeldt de conditie van instabiliteit die elk kunstwerk, van schilderij tot sculptuur, van installatie tot performance, blijft bespoken. Zelfs een schilderij is en blijft een concreet ding dat gedoemd is te verkeren in een staat van onbestendige productie. “Fundamenteel”, zo stelde Van Snick ooit, “gaat het [mij] om de onrust van de materie.”<sup>9</sup> Een werk als *Productiestaat* toont dat elke ontmoeting tussen werk en wereld een wankel gebeuren blijft, een productie waarvan de betekenis noch duurzaam noch finaal is, maar steeds beïnvloed wordt door de temporele en ruimtelijke context waarbinnen dat treffen plaatsvindt. *Productiestaat* reveleert dit inzicht evenwel niet door alle betekenis in haar eigen ontmoeting met de wereld te zoeken. De plaats van *Productiestaat* valt niet samen met de plek die het bezet. Het is geen ‘contextueel’ werk maar situeert, zoals veel andere ‘atopische’ kunst uit de jaren ‘80, de aanmaak van betekenis binnen de virtuele en discursieve context van de eigen artistieke praktijk. Dat is de primaire plaats waar een eigen artistieke taal wordt ontwikkeld om via kunstwerken met de wereld in dialoog te treden. Vanuit die optiek lijkt er niets op tegen om *Productiestaat* regelmatig van plaats te laten wisselen. De relatie tussen werk en ruimte is toch niet van die aard dat er een ‘specifieke’

---

<sup>8</sup> Philippe Van Snick in telefonisch gesprek met de auteur, maart 2007.

<sup>9</sup> Philippe Van Snick tijdens de workshop *Mapping Philippe Van Snick*, 3 juni 2005, Atelier Van Snick, Schaarbeek; in het kader van het Onderzoeksproject *Ruimte en tijd in minimalistische en abstracte schilderkunst. De casus Philippe Van Snick*.

dialogoog zal ontstaan. Maar eerlijk gezegd valt er ook weinig mee te winnen. Het dreigt zelfs uit te draaien op een nodeloze en tautologische verdubbeling van de inhoud van het werk. Maar wat gebeurt er als je een werk dat uit zichzelf aangeeft dat het geen inherente plaats noch vaste betekenis heeft, laat staan? De keuze voor een langdurige, vaste opstelling opent, zeker in het geval van *Productiestaat*, enkele fascinerende perspectieven. Een van de mooiste en tegelijk meest indringende gevolgen van bestendige museale opstellingen is dat het kunstwerken toelaat doorheen de jaren wél een verbintenis met een plaats te ontwikkelen. Talloze kunstwerken zijn in een of andere museum- of tentoonstellingsruimte gaan ‘thuishoren’, ook al zijn ze er nooit voor gemaakt, maar simpelweg doordat ze er zijn blijven staan of hangen. In dergelijke gevallen kunnen werk en plaats met elkaar ‘vergroeien’, en dan bovenal in onze herinnering. Het geheugen is de plaats bij uitstek om de instabiele productie die elk kunstwerk kenmerkt, aanhoudend te evalueren. Tegen de achtergrond van een onveranderlijke context, krijgt het kunstwerk daar alle tijd en ruimte om aan betekenis, belang en specificiteit te winnen. Maar de zaken gelden ook in de omgekeerde richting. Vandaag worden musea aan zo’n hoge snelheid gevuld en geledigd, dat ze niet enkel als generische context gedacht en ontworpen worden, maar ook gedoemd zijn te functioneren. Wanneer een werk echter voor lange tijd in een museumruimte blijft staan, dan wint ook die laatste met terugwerkende kracht aan specificiteit. Hoe vaak gebeurt het niet dat we ons samen met een werk ook de ruimte waarin we het zagen herinneren? De ruimte fungeert dan niet langer als inwisselbaar platform, maar als oord voor een langdurige staat van betekenisproductie. En zowel voor het werk *Productiestaat* als voor het gebouw en instituut van het MuHKA, kan dit toch enkel maar een verrijking zijn?