

### Prix de la jeune peinture belge / Prijs jonge belgische schilderkunst 1999

Tegenover de modernistische utopie staat de postmoderne uchronie. De eerste term hoeft, in tegenstelling tot de tweede term, niet meer gedefinieerd te worden aangezien de geschiedenis tot op heden haar doel eerder in de ruimte dan in de tijd ging zoeken. We kunnen de uchronie dan ook van bij het begin definiëren als een soort reis naar een tijdperk dat niet bestaat, maar waarnaar de menselijke verbeeldingskracht zich 'natuurlijkerwijze' richt. Terwijl de moderniteit zich doorgaans aan diverse utopieën laafde — zowel politieke als esthetische — en plannen uitdacht voor ideale steden, die geen van alle werkelijkheid geworden zijn, zette de geschiedenis, zoals voorgesteld door de eerste avant-gardes in het begin van de jaren '70, een soort 'terugkeer'-beweging in tegengesteld aan de idee van systematische vooruitgang. De terugkeer naar het primitieve, het inheemse, het anekdotische, de cultus van de 'individuele mythologieën' en de sacralisering van 'houdingen die vorm worden' waren contra-culturele (om niet te zeggen ongepolijste) symptomen van het — toen nog idealistische — streven om te ontsnappen aan de historische onomkeerbaarheid door de aaneenschakeling van gebeurtenissen 'elders' te laten gebeuren. Deze tussenkomst van hogeraf, die de geschiedenis in zekere zin wil herschrijven, betekende het einde van de utopische reis. Deze reis bracht de techno-wetenschappelijke beschaving tot aan de rand van de afgrond en deed de uchronische verschuiving ontstaan, waaruit de hedendaagse gedachte van twijfel en herziening voortvloeit.

Concreet wil dit zeggen dat de fictie en de sciencefiction hun intrede doen om de tijd te verkennen. De kubistische utopie van begin deze eeuw, die toegang zocht tot een hyperruimte en daarbij geïnspireerd werd door de vooruitgang in de niet-euclidische meetkunde en de sciencefiction-romans, introduceerde in het schilderij en het object al een tijdsdimensie. Onder meer Marcel Duchamp maakte gebruik van chrono-fotografie, roterende objecten en stereoscopische beelden om de overgang van onze platte wereld naar een ruimte van hogere realiteit te visualiseren. Maar de geest van zijn oeuvre, dat, zoals zijn *Grand Verre*, op de *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension* geïnspireerd was, behoorde nog tot een modernistische conceptie van de kunst, die op symbolische wijze de plaats van het Sublieme trachtte te bereiken. Achteraf gezien verscheen het echte alternatief voor de utopie met het herinvoeren — een term die men ook gebruikt wanneer men spreekt over uitstervende soorten — van de fictie in de kunst. Hoewel een 'doek' als *Grand Verre* weliswaar al voorzien was van een legende, die de werking van de verschillende elementen verklaarde, zou het mengen van beeld (schilderij, tekening, foto,...) en schrift (legende, verhaal, document,...) pas vanaf het begin van de jaren '70 terug in ere hersteld worden in werken die duidelijk de stempel van de filmkunst dragen (cadrering, sequentie, montage,...). In de Verenigde Staten kreeg deze postmoderne vorm gestalte door de Narrative Art tijdens de tentoonstelling 'Story', die in 1973 in de galerie John Gibson plaatsvond en waaraan onder meer Bill Beckley, Jean Le Gac, John Baldessari en Peter Hutchinson deelnamen. Hutchinson, een vriend van Robert Smithson en net zoals hij liefhebber van sciencefictionromans, had zich eind jaren '60 al laten opmerken door zijn uiterst verregaande utopische zoektocht naar 'buitenaardse' gebieden of min of meer mensonvriendelijke omgevingen (oceaan, vulkaan,...). Men zou kunnen stellen dat met deze werken, die nog verbonden zijn aan het topologische (Land art) maar ook al openstaan voor het chronologische (Narrative Art), de speurtocht naar het sublieme zijn driedimensionale grenzen heeft bereikt en het vierdimensionale tijdperk van de uchronie binnentreedt: een wereld die — zoals in de roman *Earthworks* van Brian Aldiss — door een ecologische catastrofe verwoest is.

Het verlies van de plaats, die in de term u-topie zelf vervat zit en in de 'catastrofe'-werken van Robert Smithson over de entropie en de non-site zijn verwezenlijking vond, vormt het vertrekpunt van de schilderijen van Gauthier Hubert. Vertrekkend van een volledig uchronische hypothese, beeldt de kunstenaar zich in hoe België er vandaag zou uitzien als het ijs van het Zuidpoolgebied begon te smelten. Vanuit deze gebeurtenis, waardoor de zeespiegel volgens wetenschappers 62 meter zou stijgen, ontwikkelt Gauthier Hubert een fictie aan de hand van een reeks schilderijen. Ze brengen de opeenvolgende veranderingen van het geografisch en cultureel landschap in beeld. De overstroming van Vlaanderen, de opvang van de vluchtelingen in Wallonië, de transformatie van voetbalterreinen in begraafplaatsen, de dringende tussenkomst van het leger en de creatie van een opvangsysteem voor de slachtoffers worden de 'motieven' van verschillende 'doeken', die de narratieve en zelfs anekdotische kwaliteiten van de schilderkunst onderzoeken. De schilderkunst wordt duidelijk niet meer begrepen als een medium dat zich achter haar eigen 'bekwaamheden' schuilhoudt en (volgens het modernistisch dogma) alle onzuiverheden van haar zogenaamd specifieke taal uitsluit. In dit werk, dat niet langer de (utopische) ruimte van de schilderkunst maar haar (uchronische) ficties verkent, integreert de kunstenaar verschillende afwijkende houdingen ten opzichte van de kunstgeschiedenis om het parallelle, door hem bedachte, universum beter in beeld te kunnen brengen. Gedreven door een realiteit die niet meer onmiddellijk is maar zich concretiseert naargelang men haar droomt, springt de schilder, tijdens zijn reis door de tijd in éénzelfde

picturaal project, van een statistisch 'doek' naar een landschap, dat zelf ingekleurd moet worden, en vervolgens naar een over-schildering. Gauthier Hubert maakt achtereenvolgens gebruik van de conceptuele kunst, de popart en de dadaïstische provocatie enkel en alleen om zijn verhaal te kunnen vertellen. Hij wordt, volgens zijn eigen bewoordingen, de '*menteur en scène*' van een (kunst)geschiedenis die hij naar zijn hand zet om de realiteit te vervalsen en er een nieuwe toekomst uit af te leiden. De idee van een totaal aan de fictie onderworpen schilderkunst is zo belangrijk dat de kunstenaar zichzelf in een fictief personage verandert door aan zijn notitieboekje de allures te geven van een publicatie uit de reeks 'n.r.f' van Gallimard. Dit denkbeeldige boekje, *Antarctique/Belgique (Antarctica/België)*, waarin de verschillende tussenstappen van het project zijn voorgesteld, is overigens weer een stap richting uchronie: in plaats van enkel lezer te zijn, verandert de schilder zijn verhouding tot de geschiedenis door auteur te worden van een roman die zichzelf moet schrijven. Op exact dezelfde wijze als een Warhol-landschap dat zich aan de toeschouwer voorstelt als een *do it yourself*.

Aan de hand van de verschillende ontleningen aan de kunstgeschiedenis, meer bepaald de schilderkunst, vervolgt Gauthier Hubert de structuur van zijn verhaal door aan zijn beginhypothese vast te houden, nl. het smelten van het ijs in het Zuidpoolgebied en het 'natuurlijke' oplossen van de taalgrenzen in België. Op basis van de universele taal, die de visuele kunsten volgens hem voorstellen, zal de schilder uiteindelijk enkel de grammatica en het vocabularium van zijn medium gebruiken om het culturele landschap, waarin hij evolueert, af te schilderen. Vandaar dat de symboliek van kleuren, het architectonische van composities, de semantiek van titels of de keuze van iconografie een belangrijke rol spelen in de picturale ontwikkeling van een aantal typisch Belgische problemen. Zo wordt het begrip taalgrens voorgesteld door een vaag afgebeeld landschap dat de onmogelijkheid suggereert om er de politieke polarisatie fysiek in te ontwaren (*Tente d'accueil (Dpvangtent)*). Kleuren als roze en blauw in de legende van de kaart van het 'voormalige België', het ovale formaat dat verwijst naar het 'spiegel-beeld' van de nostalgie of de terugkerende motieven als voetbal, leger of natuurramp evoceren een spoor van nationale eenheid. Nog betekenisvoller is het veelvuldig en nieuw gebruik van het doek als materiaal dat, binnen de vertelling, de metafoor zèlf wordt van de habitat en zijn nieuwe vorm, het nomadisme, meer bepaald een 'picturaal nomadisme'. Gauthier Hubert ging onder meer naar Vlaanderen om er enkele oude schilderijen bij elkaar te zoeken en te over-schilderen, of om zijn 'bij de bewoner' opgehangen reeks *Trois vierges par B. Van Dijck (Drie maagden door B. Van Dijck)* te fotograferen. Geïnspireerd door het oeuvre van de Vlaamse meester wordt dit werk in de roman van Gauthier Hubert voorgesteld als negatief van een lijst waarvan het doek met een cutter werd losgesneden, zoals de buit van een dief die vliegensvlug te werk moest gaan. Net zoals andere manipulaties staat dit detail ten dienste van de fictie door het verloop van de actie te illustreren, maar bovenal getuigt het van de nauwe band die de kunstenaar smeedt tussen de schilderkunst en zijn gehechtheid aan de grond. Een element dat van bij zijn beginhypothese op radicale wijze aan de orde wordt gesteld. Heel zijn oeuvre door ontdekken we soortgelijke verschuivingen: het doek van katoen door de schilder vergeleken met de textuur van een tent, of het zeil van neopreen - het materiaal waaruit men duikerspakken maakt! - worden de dragers van een 'schilderij' (*La Nouvelle Côte (De Nieuwe Kust)*). Maar tegelijkertijd speelt Gauthier Hubert een spel, in zijn geval vaak een taalspel, rond het motief van het schilderij: van dorpje tot tent, van burgerlijk behangpapier tot camouflagetekening...

Wat de interpretatie van de verhalende elementen ook moge zijn, in wezen gaat het steeds om een hulde aan de schilderkunst, in de eerste plaats de universaliteit van haar taal maar ook haar capaciteit om terug uit haar as te herrijzen. De uchronische ingrepen die Gauthier Hubert onder meer op oude, als 'ready-made' uitgezochte, schilderijen realiseert, moeten dan ook begrepen worden als een — in principe geslaagde — poging om de picturale categorie van vergetelheiden uit de kunstgeschiedenis, waarin ze sinds Duchamps geplaatst waren, te doen herleven. Door terug aan te sluiten op de strategieën van het *objet trouvé* en het gedesacraliseerde kunstwerk, eigen aan surrealisme en dadaïsme, zou de schilder de loop der geschiedenis willen wijzigen door de 'primaire functies' van de schilderkunst te transformeren gelijk eender welke uitgeknipte beelden van een krant. Blijft het feit dat de alternatieve geschiedenis, ver weg van de modernistische utopie, voor alles een *mise-en-scène* blijft waarvan het schrift, vol van het patafysische en sciencefiction, blijk geeft van een 'kwaadwilligheid' en een provocerende ironie die in België haar voornaamste vertegenwoordigers vindt. Deze wind van dwaasheid, waaiend over streken die als kreupelhout dienen voor de 'subversie van beelden', blies ook het iconoclastisch en bijzonder anticomformistisch project van Gauthier Hubert inspiratie in. In zijn *Introduction à l'uchronie* wees Emmanuel Carrère overigens al op de compleet ontoelaatbare dimensie van diegene die in het verleden tussenkomt: 'De bedoeling van de utopie is te wijzigen wat is, of ten minste te zorgen voor de plannen voor deze wijziging. Dit is niet onre-delijk en hieraan wijden zich, langs heel diverse wegen, de mensen die aan de beschaving werken alsook zij die van een betere beschaving dromen en hun dromen op papier zetten. De 'schandalige' bedoeling van de uchronie is te wijzigen wat geweest is.'

- Denis Gielen