

Wegen naar het centrum

DE FUNCTIES VAN BEELD EN TAAL IN HET WERK VAN TON MARS

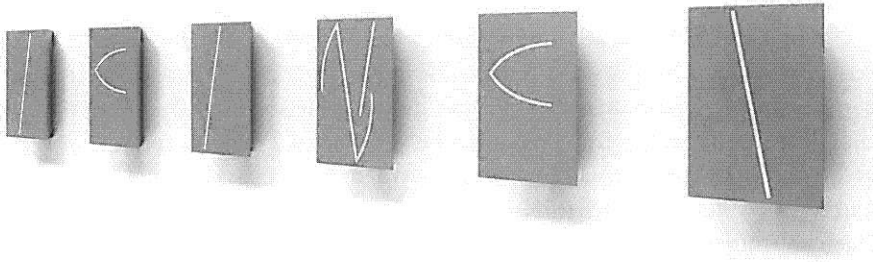
Katalin Herzog

*In het labyrint verliest men zich niet
In het labyrint vindt men zich
In het labyrint ontmoet men niet de Minotaurus
In het labyrint ontmoet men zichzelf
(H. Kern)*

Inleiding

Her plaveisel van sommige middeleeuwse kathedralen bevat een rond of achthoekig labyrint. Slechts één ingang is er om de weg te betreden die via vele windingen naar het centrum leidt. Deze weg voert soms vlak langs het doel, dan weer met een grote boog eromheen om vrij plotseling op de plek van bestemming te eindigen. Eenmaal in het centrum moet men rechtsomkeert maken en 'de draad van Ariadne' oppakken om weer buiten te komen. Dit is het beeld dat voor mij opdoemde toen ik de titel van één van de recente werken van Ton Mars las: *Directions for the Center, Nr.1 (Faith and Perseverance)*. De ontwikkeling van deze in Groningen wonende en werkende kunstenaar had ik al enige jaren met interesse gevolgd, maar nog nooit bleef een aspect van zijn werk mij zo bezighouden. Ik wist niet hoe ik de titel precies moest interpreteren, maar associeerde hem onmiddellijk met de ingenieuze bouwvorm van het labyrint, dat een eeuwenoude traditie kent en een beproefd model is voor fysieke en geestelijke oriëntatie. (1) Met behulp van dit model vermoedde ik iets belangrijks te ontdekken over het werk van Ton Mars en daardoor misschien ook over bepaalde procedures in de hedendaagse kunst.

Met die procedures worden hier de manieren bedoeld waarop beeld en taal in de kunst van de twintigste eeuw worden gecombineerd. In deze eeuw heeft niet alleen de filosofie, maar ook de beeldende kunst een 'linguistic turn' meegemaakt. Beeld en taal traden in de westerse kunst altijd al samen op: soms werd een tekst in het beeld opgenomen en meestal fungeerde een tekst als uitgangspunt voor beelden, maar dit gebeurde vanzelfsprekend. Pas in deze eeuw gingen beeldende kunstenaars bewust experimenteren met en reflecteren op de verschillende combinatiemogelijkheden van beeld en geschreven of gesproken taal. Letters en teksten kunnen opgenomen zijn in kunstwerken, zoals bij het kubisme, ze kunnen als medium dienen voor beeldende kunst, zoals bij de *concept art*, of taal omlijst het beeld bij wijze van titel en/of commentaar die meer dan ooit deel uitmaken van het kunstwerk. (2) Het is moeilijk om tegenwoordig nog een 'woordeloos' beeld tegen te komen. Maar waarom koppelen sommige kunstenaars beeld en taal zo nauw aan elkaar? Er is toch ook



1 Synonymous Works for Continents of the Mind Nr. IV, (one in six in yellow).
Olieverf/linnen/hout, 38,5 x 29,5 x 10 cm. Totale lengte 224,5 cm. 1993.

een 'moderne traditie' waarin het beeld 'voor zichzelf moet spreken'? En wat heeft de beschouwer aan zo'n hechte band tussen beeld en taal? Dit zijn veelomvattende vragen die hier niet volledig behandeld kunnen worden. Het is echter wel mogelijk om als kijker en lezer op te treden en aan het werk van één kunstenaar enkele mechanismen te demonstreren die werkzaam zijn bij de combinatie van beeld en taal. Dit zal ik hier proberen door de verschillende wegen in het werk van Ton Mars langs te lopen. Al interpreterend zal ik hierbij mijn eigen reacties op het werk verweven met de uitkomsten van de gesprekken die ik met de kunstenaar voerde. (3)

Toen ik in 1991 voor het eerst het atelier van Ton Mars binnenstapte, was ik meteen geboeid door het eenvoudige uiterlijk van zijn werk. Als eenvoud zich zo pregnant presenteert, vermoed ik altijd met de uitgekristalliseerde resultaten van een lang en intensief zoeken te maken te hebben en ook nu werd ik niet teleurgesteld. Ik kreeg de uitkomst te zien van een periode van acht jaar, waarin de kunstenaar de weg had afgelegd van een aarzelende abstractie naar een eigen artistiek systeem, dat zich tegenwoordig manifesteert in meerdelige werken met poëtische titels. In het atelier zag ik toen en in de daaropvolgende jaren reeksen objecten in de vorm van afgeknotte piramides, die zo aan de wand hingen dat ze hun grondvlak toonden. Je kon ze frontaal benaderen, als traditionele schilderijen, maar als je ervoor langsliiep, lieten ze pas hun 'body' zien.

Elk 'paneel' vormde een vibrerend kleurveld, waarin lijnachtige tekens leken te zijn ingekerfd. De tekens waren spichtig en precieus, staken wit af ten opzichte van de ondergrond en hadden van dichtbij bekeken soms gekleurde randen, waardoor ze nog helderder werden. Op enige afstand was de afwerking van de objecten perfect; dichterbij gekomen zag je wel duidelijke sporen van de hand van de maker. Doordat de werken met regelmatige tussenruimten naast elkaar aan de wand hingen, associeerde ik de tekens met letters of woorden en een hele reeks met een zin. Wat ik zag en ervoer vond ik zeer aangenaam, maar ik ergerde me ook aan de onverzettelijkheid en aan de ontoegankelijkheid van het werk. Probeerde ik namelijk een lijn of vorm op een 'paneel' visueel te verschuiven, dan bleek dat onmogelijk; het moest zo zijn en niet anders. En ook al riepen de werken vooral associaties met taal bij me op, de 'hiërogliefen' bleven onleesbaar.

Ton Mars bevond zich in 1991 in een encyclopedische fase, waarin alles wat er tot dan toe in zijn werk en denken verzameld was, bij elkaar kwam. Vanaf 1983 maakte hij al kleine, vierkante doeken, waar in een kleurveld vormen werden aangebracht die afgeleid waren van meubels en architecturale decoraties. In de loop van de jaren werden de vormen steeds abstracter, de doeken steeds meer object-achtig, en de aanvankelijk aan de natuur ontleende kleuren zuiverder. In 1987 ontstonden er tekens in de vorm van schuine lijnen en spitse ovals, afkomstig van vierkant en cirkel, de beide oervormen. Eerst leken de tekens zich op het vlak van het schilderij te verplaatsen, maar toen de analogie met letters en woorden meer op de voorgrond trad, werd hun beweeglijkheid minder en verbonden ze zich met de coördinaten van het vlak.

De oorspronkelijk vierkante composities werden in 1988 opgerekt tot liggende rechthoeken en de kleuren tenderden nu meer naar het primaire rood, geel en blauw, geflankeerd door zwart en wit. Hiermee waren de spelregels geformuleerd en

het spel begon de kunstenaar steeds meer te fascineren. Het verband met de taal vormde in 1991 de beslissende factor om meerdelige werken te maken. Ton Mars vroeg zich toen af hoe hij de eerder ontwikkelde beelden samen kon brengen in een groter geheel: "als letters in een woord". Naar aanleiding van tekeningen maakt hij sindsdien werken die minimaal uit twee en maximaal uit zes delen zijn samengesteld.

Met dit beeldende vocabulaire van tekens in een meestal primair kleurveld laat Ton Mars zijn artistieke afkomst zien. Hij voelt zich verwant aan schilders als Piet Mondriaan, Casimir Malevich en Barnett Newman, maar slaat niet de weg in naar de puur constructieve of formalistische schilderkunst die uit hun werk volgde. Hoewel hij de verworvenheden van de voor- en naoorlogse avant-gardes benut, is hij eerder een ver familielid van deze stromingen dan een navolger. Zijn werk is niet in traditionele categorieën te vatten: het bevindt zich altijd 'er tussenin'. Steeds zijn er dialogen tussen tekening en schilderij, schilderij en beeldhouwwerk, en tussen beeld en taal.

Het beeld

Op de vraag waarom deze dialogen voor hem belangrijk zijn, antwoordt de kunstenaar dat hij ze ziet als verschillende poorten tot zijn werk. Laten we eens de ingang van het beeld nemen om te kijken waar we uitkomen. De eerste betekenissen liggen besloten in de directe verschijningsvorm van de werken. Deze entree tot het werk is bewust zintuiglijk-zinnelijk geformuleerd. Benader je de objecten frontaal, dan werken vooral de helderheid en de diepte van de kleurvelden, die ofwel het licht naar zich toetrekken, ofwel als de vlakken matzwart zijn alle licht opslorpen. Ook de wand wordt meegekleurd door de schaduwen en de reflecties van de gekleurde achterkanten van de objecten. Sterke nabeelden zijn het gevolg van het maximale contrast tussen de tekens en het kleurveld waarop ze zijn aangebracht. De driedimensionaliteit van de werken en het ritme van hun opeenvolging nodigen je uit om ervoor langs te lopen, waarbij ze uit de wand naar je toe lijken te komen en zich er tegelijkertijd in terugtrekken. Als een reeks objecten een smalle band vormt volgt deze de horizontale beweging van de speurende blik. Na enige tijd lijkt zo'n reeks zich als een kring om je heen te sluiten, want het eerste en het laatste paneel dragen dezelfde of soortgelijke tekens. Soms werken de objecten als een soort spiegel, waartoe je je aangetrokken voelt of waarvan je afstand wilt nemen, doordat hun maten overeenkomst vertonen met die van een mens.

Het kijken voltrekt zich dus in het letterlijk bewegen van de beschouwer, waarbij de werken mee lijken te bewegen. Niet alleen het oog, ook de tastzin wordt uitgedaagd, maar door de perfectie van de objecten weer ontmoedigd. Deze manier van tastend-bewegend kijken wordt mede mogelijk gemaakt door de uitgewogen, bijna meditatieve wijze van tentoonstellen, zodat je de kans krijgt om elke reeks apart tegemoet te treden. Door zijn visuele en lichamelijke kwaliteiten 'spreekt' het werk van Ton Mars dus ook zonder woorden.

De kunstenaar vindt het belangrijk om de hiervoor beschreven ervaringen op te roepen, maar de tekens op de panelen waarschuwen je al op het visuele niveau dat er meer aan de hand moet zijn. De vormen zijn nooit geheel gesloten, zodat figuur en achtergrond afwisselend als belangrijk kunnen worden gezien. De tekens blijven

strikt genomen binnen het vlak, maar ze lijken te hellen of te zweven, ergens naar te streven, zich te openen of te sluiten. Het centrum in de composities trekt telkens de aandacht, doordat het tegelijkertijd afwezig en aanwezig is. Hoewel het meetkundige midden van een paneel of een reeks altijd gemeden wordt, omspelen de tekens het wel. Vaak is er in het midden of ongeveer in het midden van een reeks een verdichting van tekens te vinden die je aandacht vasthoudt en waarvan je wegstijgt of waar je naar toe kijkt. Ook identieke tekens in een reeks kunnen zo anders worden gezien. Hoewel dit werk zeer eenvoudig lijkt, is het dus moeilijk te doorgronden: als je het verwachte bijna te pakken hebt, ontglipt het je weer. Op deze wijze wordt het kijken zelf geactiveerd en gethematiseerd en word je gefrustreerd in je neiging om de tekens als tekst te lezen.

De beeldtaal

Toch nodigt juist de horizontaliteit van de reeksen uit tot lezen. Dit biedt een talige ingang tot het werk die weer andere betekenissen oplevert. De tekens doen denken aan fragmenten van letters van ons fonetisch schrift. Soms verkeren ze op de rand van leesbaarheid, maar het lukt dan net niet om ze als begrip te vatten. Hoewel ze aan de geometrie ontleend zijn tenderen ze naar het organische, waardoor ze als beeldschrift of pictogrammen gelezen zouden kunnen worden. Je kunt er bladeren, vruchten, ogen en ook speren, messen, boten en schalen, of sexuele symbolen in zien, zoals ze ook ingekerfd zijn in de stenen formaties van prehistorische monumenten. De precieze betekenissen zijn bij geen van beide beeldschriften te achterhalen. De 'beeldtaal' uit de prehistorie is niet meer te decoderen en de 'beeldtaal' van Ton Mars heeft nooit een code gekend. In principe kan het associatieproces dus eindeloos doorgaan. Het wordt ook niet in toom gehouden door de rangschikking van de tekens naast elkaar, die aan een zin doet denken. Deze ordening berust namelijk op een visuele, door de maker bepaalde samenhang en niet op een syntactische conventie, zoals in een bestaande taal.

De suggestie dat je dit 'schrift' zou kunnen lezen en begrijpen wordt gewekt door de analogie van de composities met de temporele opeenvolging van letters, woorden en zinnen. Het ontbreken van de code zorgt er echter voor dat het getoonde nooit als een echte taal gaat functioneren. De kunstenaar zet deze semantische en syntactische openheid bewust in om de geest van de beschouwer in beweging te brengen, zodat er een proces van betekenisvorming op gang kan komen. Daarvoor ontwerpt hij een nieuwe, onleesbare taal die alvast aanduidt dat het werk meer van zijn inhoud zal tonen als je een talig perspectief inneemt.

Want Ton Mars is, zoals eerder opgemerkt, geen typische schilder; hij heeft zowel interesse voor beelden als voor taal. Zijn werk kan geïnspireerd zijn door teksten of door visuele, auditieve en geursensaties, maar de noodzakelijke distantie om van die eerste inspiraties een beeld te maken wordt altijd in taal bemeten. Zo ontstaan ideeën die zowel de formele organisatie van het werk leiden, bijvoorbeeld bepalen hoeveel delen of welke kleur een werk krijgt, als ook de lyrische inhouden ervan sturen. Hieruit komen ook de titels voort die door de beelden gewekte vermoedens in de vorm van een 'statement' bekrachtigen. Als je al door de poorten van het beeld en die van de 'beeldtaal' bent gegaan, kunnen de titels je overhalen om ook de ingang

van het 'taalbeeld' te kiezen. De titels roepen namelijk 'beelden' of voorstellingen op die op de inhoud van het werk wijzen.

Het taalbeeld

De eerste titel *Synonymous Works for Continents of the Mind* ontstond in 1991 voor de eerste reeks van de zesdelige werken. (4) Hoewel Ton Mars zich altijd al voor taal interesseerde hadden zijn werken tot dan toe geen titels, omdat hij de gewenste relatie tussen beeld en taal nog niet had gevonden. Hij zocht naar titels met dezelfde 'poëtische impact' als de teksten die hij schreef en toevoegde aan publicaties over zijn werk (zie de volgende paragraaf). Na de formulering van de eerste titel verschenen er meerdelige werken met titels als: *Rhythm and Rhyme for Oceans of the Mind* (1992, vierdelig), *Talking and Thinking/Preaching and Praying* (1992, vijfdelig) en recent *Directions for the Center, Nr. I (Faith and Perseverance)* (1993, tweedelig). De voorstellingen die door de titels opgeroepen worden maken van de kijker even een lezer die zich uit de fysieke ruimte van het contact met de werken terugtrekt in de mentale ruimte van de opgeroepen 'beelden'. Daarna moet de lezer weer een kijker worden die nu wel een ander standpunt ten opzichte van de beelden kan innemen. Dit nieuwe perspectief wordt mogelijk gemaakt door de metaforische werkwijze die de kunstenaar hanteert en die hij in verband met zijn eerste titel als volgt uiteenzet:

"Deze titel toont een aantal karakteristieke aspecten van mijn werk. De associatie met de taal wordt aangegeven door het begrip synoniemen, terwijl het woord werken erop wijst dat ze zich tussen tweedimensionale schilderijen en driedimensionale objecten in bevinden. Ik heb het woord voor gebruikt en niet van, omdat het hier om een hommage aan een geestelijk terrein gaat. Met continenten van de geest wordt het bereik van het aardse verbonden met het mentale, wat voor mij heel belangrijk is." (5)

Zoals hieruit blijkt maakt Ton Mars in zijn titels gebruik van meerdere metaforen die onderling verweven zijn en ook een relatie aangaan met de getal- en kleursymbolen die in het werk gebruikt worden. Dit procédé kan intuïtief gevat worden in de afwisseling van kijken, lezen en weer kijken naar de werken, maar het kan pas goed geanalyseerd worden als men enkele karakteristieke eigenschappen van de metafoer kent. In deze stijlfiguur, die het beste in de taal is onderzocht, worden verschillende semantische velden bij elkaar gebracht. De kernen daarvan contrasteren letterlijk genomen met elkaar, maar de connotaties gaan in de metafoer gedeeltelijk samen en vormen zo nieuwe betekenissen. In de metafoer 'de mens is een wolf' wordt de mens gebestialiseerd en de wolf enigszins gehumaniseerd. De oorspronkelijke betekenissen blijven naast de metaforische bestaan en roepen een voortdurende spanning op, waardoor de metafoer tegelijkertijd wijst op iets wat er is en niet is, wat gelijk is en ongelijk is.

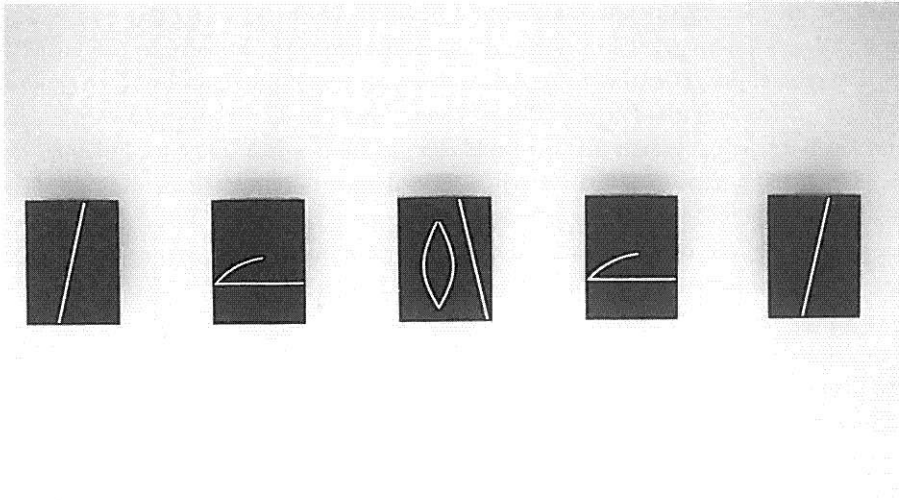
Metaforen komen in de dagelijkse omgang met taal en beeld veel voor, maar de poëzie en de beeldende kunst maken bij uitstek gebruik van 'beeldspraak'. Via de verbeeldingskracht bewegen metaforen zich namelijk op de grens van het denken en het zien, het verbale en het beeldende, omdat zij als het ware voorstellen doen om iets te begrijpen of te zien als iets anders. Beeldmetaforen werken zowel op het tali-

ge, begripsmatige als het visuele niveau van beelden. De talige werking van een beeldmetafoor komt het duidelijkst tot zijn recht in figuratieve kunst, waarin het bijvoorbeeld mogelijk is om de vormen van mens en dier met elkaar te verbinden. Een dergelijke metafoor kan een interactie aangaan met een specifiek gebruik van kleur, lijn en vorm om bijvoorbeeld het agressieve karakter van het zojuist gecreëerde beest-mens te versterken.

In de nonfiguratieve kunst bezitten de pure elementen van het beeld eveneens connotaties, zodat een rood schilderij dat spitse vormen bevat een agressieve indruk kan maken. Deze metaforische dimensie van het beeld is echter extreem meerduidig: hetzelfde rode schilderij kan immers ook vrolijk of vurig overkomen, hoewel er slechts een kleine kans bestaat dat we het als triest zullen ervaren. Om de beleving en de interpretatie van de beschouwer een richting te bieden kan een kunstenaar een gecombineerde taal-beeld metafoor gebruiken door aan zijn beelden teksten of titels toe te voegen. Een titel of een tekst en een beeld samen kunnen dan een nieuwe metafoor vormen die de meerduidigheid niet zozeer uitsluit, als wel in bepaalde banen leidt. (6)

Ton Mars buit vooral deze laatste mogelijkheid uit. Zoals we reeds zagen bevatten zijn werken op het visuele niveau al veel connotaties. Er ontstaan metaforische dimensies door de diepte van de kleurvelden, de ruimtelijkheid van de objecten, de samenstelling uit meerdere panelen en door de potentiële betekenissen van de tekens. Deze dimensies profileren zich echter pas als de beelden met de titels verbonden worden. De titels kunnen op twee niveaus een interactie aangaan met de beelden. Op het eerste niveau kan het ritme van de woorden zich verbinden met het ritme van de tekens en de opeenvolging van de panelen. Op het tweede niveau doen de verbale metaforen in de titels voorstellen om het beeld op een bepaalde manier te zien. Zo wordt er een richting geboden die de beschouwer bij zijn interpretatie kan inslaan. Hierdoor lijkt een duidelijkheid te ontstaan die echter relatief is. De titels becommentariëren het werk niet, ze leveren net als de beelden 'bouw materiaal', zodat de beschouwer wordt uitgedaagd om zelf de brug tussen beeld en taal te construeren. Doet hij dit dan komt hij geen vaste betekenissen tegen, maar lyrische inhouden die hij in verband kan brengen met zijn eigen levenshouding. In de hiervolgende interpretaties zal ik voorbeelden geven van een dergelijke omgang met het werk.

In zijn titels gebruikt Ton Mars linguïstische metaforen en ruimtemetaforen in relatie tot geesteshoudingen. Gebieden, plekken, lokaties en richtingen spelen in zijn denken een belangrijke rol om zowel het materiële als het geestelijke te ordenen en bij elkaar te brengen. De ordeningen van de aarde in continenten en oceanen kunnen in *Synonymous Works for Continents of the Mind* als metaforen dienen voor indelingen van de geest in verschillende terreinen. De vijf reeksen zesdelige werken van de continenten zijn 'synoniemen' van elkaar, omdat zij dezelfde maten en ordening kennen en soortgelijke, maar enigszins afwijkende tekens dragen. Met hun kleuren: rood, geel, blauw, zwart en wit, symboliseren zij de stemming van de mentale gebieden. Niet alleen verhelderen de titels de inhoud van de werken, de objecten 'kleuren' ook de titels mee. Het gele continent verschijnt geheel anders dan het rode continent en het is aan de beschouwer om het ene bijvoorbeeld met denken en het andere met voelen te verbinden. De verbale metafoor in de titel kan dus samen met de



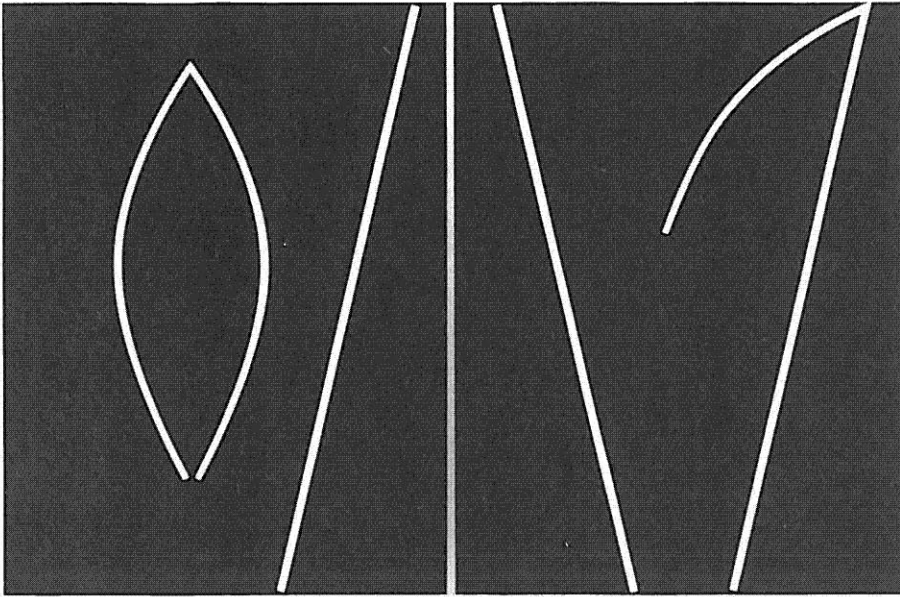
2 Talking and thinking/ Preaching and praying. Olieverf/linnen/hout, 56 x 2,5 x 15,5 cm. - 5 delen. Totale lengte 382,5 cm. 1992.

beelden nieuwe, spannende metaforen opleveren. De herkenning dat ook Mondriaan deze kleuren gebruikte, geeft aan dit kijken een extra, historische dimensie.

De geestelijke gerichtheid van het werk wordt nog duidelijker bij *Talking and Thinking/Preaching and Praying* (1992, blauw). Hier kan de titel opgevat worden als een analogie die pas samen met het beeld een metafoor wordt. De twee linker en de twee rechter panelen van deze vijfdelige reeks dragen dezelfde tekens die zich naar het afwijkende middenpaneel toe bewegen of ervan af bewegen. Dit correspondeert met het ritme van de woorden in de titel. Spreken en denken, preken en bidden worden zo in tijd en ruimte met elkaar verbonden en door elkaar afgewisseld. De naar buiten en binnen gerichte, vooral talige, activiteiten, die door de tekens worden aangeduid, vinden een letterlijk keerpunt in het middenpaneel. Het centrum, dat gevormd wordt door de schuine lijn en het spitse ovaal, lijkt voortdurend te verschuiven. De diepe blauwe kleur symboliseert het geestelijke aspect, zowel in het profane als in het sacrale bereik. Zo ontstaat er een gecompliceerde metafoor van het ritme van het geestelijke leven dat zich in de taal afspeelt.

Directions for the Center, Nr.1 (Faith and Perseverance) (1993, zwart) is de eerste van een nieuwe, vijfdelige serie van werken. (7) In deze serie blijkt de metaforische werkwijze van Ton Mars tot nu toe het duidelijkst. De titel van Nr.1 kan opgevat worden als een verbale metafoor, waarin de verschillende semantische velden in een voelbare spanning verkeren. Het eerste deel ervan zou ook letterlijk de richting naar het centrum van een stad kunnen aanduiden. 'Neem lijn 1 naar het centrum' blijft dan als banaliteit meeklinken. Pas het tweede deel van de titel geeft aan dat het hier om geesteshoudingen: geloof en volharding gaat, die naar het centrum leiden. Wat het centrum inhoudt wordt niet duidelijk, maar in combinatie met de titel roepen de beelden wel associaties op die mogelijke invullingen aan dit begrip kunnen geven. De zwarte panelen van Nr.1 spiegelen als het ware de beschouwer, omdat ze half zo hoog zijn als een mens en tekens in een lichte vleeskleur dragen. Hierdoor kan het idee versterkt worden dat je het centrum in jezelf, misschien wel in je lichaam moet zoeken. De twee panelen dragen elk twee tekens en kunnen afzonderlijk als vertegenwoordigers van de geesteshoudingen gezien worden. Samen vormen ze een nieuwe eenheid met drie tekens. Dan ontstaat er een verschuivend centrum, want het compositorische midden komt in de ruimte tussen of boven de panelen terecht. Waar moet je het centrum nu zoeken? In de leegte of in het onpeilbare zwart van de panelen? En wie of wat bevindt zich in het centrum?

Interpretaties en vragen als deze worden pas mogelijk in het heen en weer springen tussen beeld en taal bij het aanschouwen van het werk, waarbij de verschillende soorten 'tekens' elkaar overlappen. Hoewel alle ingangen tot het werk van Ton Mars belangrijk zijn en betekenissen opleveren, is zijn metaforische werkwijze slechts ten dele te volgen als je de poort van de taal voorbijloopt. Zijn objecten zijn al op het zintuiglijk-zinnelijke niveau uitnodigend en veelzeggend, maar worden pas individuen als de titel, hun 'naam' bekend is en ze in het proces van kijken en denken aangesproken kunnen worden. Dan wordt het door de beelden opgewekte vermoeden versterkt dat ze allemaal tot één familie behoren en 'synoniemen' of variaties zijn van hetzelfde complex van inhouden. Om dit beter te kunnen vatten zal er nog een laatste ingang tot het werk en denken van Ton Mars worden gezocht en wel in zijn teksten.



3 Directions for the center, Nr. 1, (Faith and Perseverance.) Olieverf/linnen/hout,
81 x 61 x 10,5 cm. - 2 delen. Totale lengte 123 cm.

De tekst

Deze poort leidt weg van het perspectief van de kijker naar dat van de lezer die nu meer zicht krijgt op het creatieve proces en de constante motieven in dit werk. De taal functioneert hier namelijk niet alleen ten dienste van de beschouwer, maar ook als een soort brandstof voor de kunstenaar om de creatieve motor op gang te houden. Dit blijkt op bijzondere wijze in de teksten die Ton Mars in catalogi en andere publicaties bij zijn beelden voegt. Deze poëtische teksten dragen de verzameltitel “Hermetica” en zijn fragmenten van een ‘toneelstuk’, waarin op verschillende lokaties drie personen, die Anthony (Mink) Swindon, Rachman en Giovanni heten, het woord voeren. (8)

De drie metgezellen komen respectievelijk uit het noorden, het westen en het zuiden. Zij hebben elkaar ontmoet in een afgelegen huis en voeren sindsdien een gesprek over de wereld. Hun bespiegelingen worden gekleurd door hun karakter, hun smaak en hun eigen stijl van spreken. Anthony (Mink) Swindon is een estheet die geboeid wordt door ambiguïteiten, maar verlangt naar schoonheid en harmonie. Rachman heeft een filosofische aanleg; hij wantrouwt het vanzelfsprekende en analyseert alles. Giovanni is onberekenbaar. Hij lijkt zich aan de conventionele wereld aan te passen, maar keert zich uiteindelijk daartegen en roept op tot denken en handelen op een hoger niveau. Hij is de belangrijkste van de drie en is de leidsman die de weg wijst naar een spirituele houding in denken en handelen. (9) Deze personages hebben ieder een speciale verhouding tot de taal die zij als volgt verwoorden:

Hermetica (Tweede Lokatie) Strategieën voor het hoofd

Anthony (Mink) Swindon:

*Ach, kijk, hoe de woorden draaien met
deuren, hoe ze cirkelen op pleinen.
Luister, hoe ze kermen in gangen
en smachten in straten. Voel,
hoe ze zinderen in tijdschriften,
bibberen in banken en verwilderen
op autobanen.*

Rachman:

*Woorden! Woorden! Woorden!
Harde woorden, zachte woorden,
groene, gele, blauwe en rode woorden.
Mannelijke en vrouwelijke. Verbevene
en heilige, machtige en dodelijke
woorden. Armzalige, vreemde, jonge
en oude, zoekende, verliefde en
slimme woorden.[...]
Zelfs woordelijke woorden! Met, door
en in hen dwaalt de tijd. De woorden
toveren ons elk verhaal voor. Zij*

*spelen in avontuurlijke letters of
verzinnen verbluffende retorieken.[...]*

Giovanni:

*Als de woorden de geest spiegelen
en daarbij zijn bestemming uiten,
wrijf dan licht uit duisternis,
wring koelte uit hitte.
Verzorg het vuur met warmte,
het woud met bomen. Leg het
oor in de wind en streel
met de mond de stenen.
Blaas lucht tot herinnering. (10)*

De gesprekspartners zijn niet puur fictief, maar vormen personificaties van verschillende kanten van de kunstenaar zelf. Zij zijn nuancerings- en variaties op die ene, vaste persoonlijkheid die men in het maatschappelijke verkeer van iemand verlangt. Hun belangrijkste functie is om een 'zwevend ik' op te roepen, waardoor tijdens het creatieve proces meer mogelijk wordt dan op grond van een gefixeerde identiteit. (11) Zo kunnen er in de teksten meerdere geesteshoudingen worden beproefd; meerdere en zelfs met elkaar conflicterende houdingen ten opzichte van de wereld worden ingenomen.

Want geheel in de lijn van hun temperament en karakter treden de personages op als wachters van de geestelijke domeinen waaruit de kunstenaar zijn inspiratie put. De beeldende kunst en de poëzie behoren tot de terreinen van Anthony (Mink) Swindon, terwijl Rachman staat voor de filosofische belangstelling en Giovanni het verlangen naar transcendentie vertegenwoordigt. Hij is de wegwijzer naar het spirituele, waarbij hij ook de gebieden van de mystiek en het esoterische ontsluit. Dus net als in de werken worden in de teksten metaforische mogelijkheden geopperd, waarbij de personages alvast de speelruimte voor nieuwe verbindingen en configuraties verkennen. Op deze wijze helpen zij de verschillende vormen van ervaring en kennis te ordenen en vorm te geven.

Tot slot

Zoals we al zagen werkt Ton Mars aan een systeem waarin verschillende componenten met elkaar verbonden worden. De structuur van dit geheel kan volgens mij pas echt begrepen worden indien zij gezien wordt als een soort labyrint. Maar welk type labyrint biedt een goed zicht op dit systeem? (12)

Het middeleeuwse labyrint waaraan ik moest denken bij de titel *Directions for the Center, Nr. I (Faith and Perseverance)* vormt een fysiek pad dat je in het plaveisel afloopt en tegelijkertijd is het een spiritueel pad, een reis naar het centrum van de wereld. Daar bevindt zich niet de Minotaurus, zoals in de antieke mythe, maar God en het zelf van de mens. Dit zelf huist in de geest, waar ook de plaats is van het interne beeld van God. De zoektocht naar het zelf leidt dus ook altijd naar God. Daarom is er maar één weg in het labyrint: de weg naar binnen is ook de weg naar buiten. Verdwalen in een middeleeuws labyrint is onmogelijk. (13)

Ook het systeem van Ton Mars heeft een spirituele richting, maar hierdoor wordt slechts één van de wegen aangeduid die men kan bewandelen. Zoals hiervoor beschreven, zijn er meerdere poorten tot het werk; er zijn dus vele oriëntaties mogelijk en gewenst. Je kunt de poorten van het beeld, de beeldtaal, het taalbeeld en van de tekst nemen. De wegen die je dan afloopt kruisen elkaar in de afzonderlijke werken, als in kleine spiegelkabinetten binnen het hoofdbouwsel. Meer dan op middeleeuwse labyrinten lijkt dit beeld op doolhoven die in baroktuinen werden aangelegd. Deze doolhoven hebben soms meerdere ingangen en je wordt flink op de proef gesteld voordat je het centrum bereikt. Een enkele keer is er helemaal geen centrum of er lijken een aantal centra te bestaan, zodat je gemakkelijk kunt verdwalen. (14)

We zagen al dat het centrum in het werk en denken van Ton Mars voortdurend wordt geproblematiseerd. Het verlangen naar transcendentie heeft wel een religieuze toon, maar oscilleert steeds weer tussen het vermoeden van geloof en de onmogelijkheid daarvan. Het centrum wordt bij Ton Mars dus niet meer door God ingenomen. Hoe staat het dan met het zelf? In plaats van één vaste persoonlijkheid vinden we hier variaties, drie personages met ieder een eigen karakter, komende uit verschillende hemelrichtingen, die met elkaar in een voortdurend gesprek gewikkeld zijn over de wereld. Zij staan voor verschillende geestelijke gebieden en kunnen zo helpen om in het centrum veelsoortig materiaal bij elkaar te brengen, waardoor dit project van de steeds verschuivende metaforen voortgezet kan worden.

In dit op het eerste gezicht zo ontoegankelijk lijkende werk van Ton Mars blijken dus, juist door de combinaties van beelden en taal, vele openingen te zijn. Naast puur beeldende vormen komen er in dit werk ook aan de geschreven taal ontleende elementen voor die naar een talige ingang verwijzen. De brede connotaties van de zo ontstane beelden combineert de kunstenaar met de relatief duidelijke betekenissen van de taal door middel van metaforische titels. Hierbij benut hij de grenspositie van de metafoer tussen het verbale en het beeldende in en roept hij voorstellingen op die een interactie kunnen aangaan met de visuele beelden. Op deze wijze ontwerpt hij nieuwe taal-beeld metaforen. De poëtische teksten die de beelden in publicaties begeleiden, tonen de metaforische potenties van deze gehele onderneming, waarin het de kunstenaar gaat om het tot stand brengen van en vormgeven aan dialogen tussen verschillende manieren van ervaren, denken en handelen.

Zo vullen beeld en taal in het werk van Ton Mars elkaar aan en dragen ze bij tot het creëren van een helder artistiek systeem. Dit systeem ziet er van de buitenkant stevig en hermetisch uit, maar blijkt bij nadere kennismaking een open, labyrintisch complex te zijn met meerdere ingangen, wegen en perspectieven, waarin de verbeeldingskracht vrij spel kan krijgen.

Noten

- 1 H. Kern, *Labyrinthe*. Prestel-Verlag. München 1982, pp.13-33.
- 2 Hier werd vooral gebruik gemaakt van: J. Brand, N. Gast, R.J. Muller (red.), *De Woorden en de Beelden*. Tentoonstellingscatalogus, Centraal Museum, Utrecht 1991, en van W.M. Faust, *Bilder werden Worte*. Carl Hanser Verlag, München 1977.

- 3 De meeste informatie voor dit artikel is verkregen in gesprekken tussen de auteur en Ton Mars, op 28 mei, 15 juli, 30 november 1993 en 2 maart 1994. Verder is gebruik gemaakt van:
F.A. Hettig, 'Ton Mars/Michel Sauer' in: *Kunstforum International*. Bd.102, 1989, pp.358-359;
H. Hummeltenberg, 'Schauplatz: Zu den Arbeiten von Ton Mars' in NIKE. 6 jg. nr.25, 1988, pp.16-19;
G. Lakke, 'De Zaak' in *Metropolis M*. nr.3, 1986, pp.28-33;
M. Schaap, 'Vijf schilders' in *Metropolis M*. nr.3, 1987, pp.40-45.
- 4 Tot nu toe zijn vier van de vijf zesdelige reeksen uitgevoerd in zwart (1991), wit (1992), rood (1992) en geel (1993).
- 5 T. Mars in gesprek met de auteur op 28 mei 1993.
- 6 Hier werd vooral gebruik gemaakt van:
V.C. Aldrich, 'Visual Metaphor' in *The Journal of Aesthetic Education*. 2 jg., nr.1, 1968, pp.73-86;
M. Black, *Models and Metaphors*. Cornell University Press Ithaca, N.Y. 1962, pp.25-47;
A.C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*. Harvard University Press, Cambridge 1981, pp.165-208;
N. Goodman, *Languages of Art*. Hackett Publishing Company Inc., Indianapolis 1976, pp.45-95;
P. Ricœur, 'The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling' in S. Sacks (ed.), *On Metaphor*. The University of Chicago Press, Chicago 1978, pp.141-157.
- 7 Inmiddels is "Directions for the Center" verder ontwikkeld tot een serie van vijf tweedelige werken met eigen 'ondertitels' die naast "Faith and Perseverance" de volgende houdingen omvatten: "Knowledge and Purification", "Inspiration and Sacrifice", "Desire and Devotion" en "Intuition and Experience".
- 8 De titel "Hermetica" kan verbonden worden met het hermetisme, afgeleid van Hermes Trismegistus, de mythische koning-filosoof uit Egypte. Onder zijn naam zijn sinds de eerste eeuwen van onze jaartelling mystiek georiënteerde geschriften bijeengebracht in het "Corpus Hermeticum". Ton Mars ontdekte deze geschriften pas nadat hij de verzameltitel voor zijn teksten had geformuleerd. Voor de personages, zie: T. Mars, 'Hermetica, Datsja (Eerste Lokatie)' in *Drukwerk De Zaak*. nr.21/22, 1984, p.6.
- 9 De personages kregen vorm nadat Ton Mars de gedichten las van de Portugese dichter Fernando Pessoa. Pessoa ontwikkelde vanaf 1914 een drietal dichter-persoonlijkheden die hij "heteroniemen" noemde. Elk van deze dichters heeft een eigen stijl, horoscoop en biografie. Zie hiervoor: Fernando Pessoa Gedichten. Arbeiderspers, Amsterdam 1978, vertaling en commentaar: A. Willemsen, pp.221-252.
- 10 T. Mars, 'Hermetica, (Zweiter Schauplatz), Strategien für den Kopf' in *Kunst Europa, 63 deutsche Kunstvereine zeigen Kunst aus 20 Ländern*. Tentoonstellingscatalogus, Hermann Schmidt Verlag, Mainz 1991, p.(15)42. (Het hier geciteerde is een deel van deze tekst; vertaling uit het Duits: K.H.)
- 11 S. Polet, *De creatieve factor*. Wereldbibliotheek, Amsterdam 1993, pp.143-145.
- 12 W.L. van Reijen, 'Labyrinth and Ruin: the Return of the Baroque in Postmodernity' in *Theory, Culture and Society*, 1992, pp.1-26.
- 13 J. Hani, *Le symbolisme du temple chrétien*. Paris 1962, pp.104-109;
H. Kern, *Labyrinthe*, a.w., pp.207-241.
- 14 H. Kern, *Labyrinthe*, a.w., pp.359-389.