

De rol van het lichaam in de kunst van Roy Villevoye

Sophia Zürcher

3134474

Docent: dr. Patrick van Rossem

Onderzoekswerkgroep I: Moderne Kunst B

februari – juni 2010

Inhoud

Inleiding	3
Roy Villevoye en de schilderkunst.....	6
Over de schilderkunst. Kunsthistorici en –historici aan het woord.....	6
Over de schilderkunst. Villevoye zelf aan het woord.....	10
Roy Villevoye en het lichaam	12
Over het lichaam: de metafoor	12
Over het lichaam: de huid	13
Over het lichaam: het leven van de kijker	14
Over het lichaam: Villevoye aan het woord	15
Conclusie.....	18
Bronnen	21
Overige bronnen	22

Inleiding

Deze tekst is geschreven naar aanleiding van de cursus ‘Schilderkunst & de metaforische kracht van het lichaam’ van de studie Kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht. Deze cursus was bedoeld als begeleiding bij het schrijven van een bachelorscriptie. De titel van de cursus spreekt voor zich: er wordt onderzocht welke rol de lichaamsmetafoor kan spelen in de moderne schilderkunst.

Sinds de jaren zestig is de schilderkunst niet meer simpel samen te vatten als ‘verf op doek’.¹ De conceptuele kunst heeft de basisaspecten van de schilderkunst onderzocht en daarmee het karakter van de schilderkunst veranderd. Je zou zelfs kunnen spreken van *schilderkunstig denken* in plaats van schilderkunst. Het uitgangspunt van de cursus is daarom dat zelfs performances of video’s schilderkunstig kunnen zijn. Daardoor kon bijvoorbeeld Carolee Schneemann (1939), die bekend is door haar performancekunst, zichzelf een schilder noemen.² Het tweede uitgangspunt is het gedachtegoed van de filosoof Richard Wollheim (1923-2003) over de schilderkunst. Hij schreef dat schilderkunst het beste werkt als het zich als een lichaam toont.³ De lichaamsmetafoor is al vele jaren een belangrijk aspect in de schilderkunst. Titiaan (1487-1576) werd bijvoorbeeld beschreven als een chirurg die zijn schilderijen, zijn patiënten, genas.⁴ De lichaamsmetafoor leek echter uit de kunst te zijn verdwenen gedurende de periode van het modernisme, onder meer door Kants criterium van *belangeloosheid* dat tot norm werd verheven door Clement Greenberg (1909-1994). In die tijd zocht men naar universele oordelen voor de kunst en daarom moest men het lichaam van zowel de kunstenaar als van de toeschouwer of criticus onderdrukken, omdat ieder lichaam immers was gebonden aan tijd en ruimte. Langzaam kwam het lichaam weer terug in de kunst, maar op een heel andere manier. Hoe wordt de vernieuwde lichaamsmetafoor in de huidige schilderkunst eigenlijk gebruikt? Hiertoe werd in het voorjaar van 2010 door studenten monografisch onderzoek gedaan naar verschillende moderne kunstenaars.

In deze scriptie staat de kunstreceptie van Roy Villevoye (1960) centraal. Het werk van Roy Villevoye, die zijn wortels heeft in de modernistische schilderkunst, toont de terugkomst van het lichaam als hij in de jaren negentig overgaat van schilderkunst naar fotografie en video- en installatiekunst. Hoewel Villevoye tegenwoordig niet meer schildert, werd zijn werkwijze in 2004 nog omschreven als een manier die opvallend overeenkomt met die van Titiaan. Marina de Vries schreef

¹ De volgende theorie die als basis wordt gelegd voor deze scriptie is in zijn geheel gebaseerd op: Patrick van Rossem, *colleges Onderzoekswerkgroep Moderne Kunst & Hedendaagse Kunst*, Utrecht 2010, 8 en 15 februari, 1 en 8 maart 2010.

² In 1993 zei Schneemann: “I’m a painter. I’m still a painter and I will die a painter. Everything that I have developed has to do with extending visual principles off the canvas.” Volgens: P•P•O•W Gallery, *Painting, What It Became*, persbericht tentoonstelling Carolee Schneemann, 2009, op: <http://www.ppowgallery.com/press_release.php?id=31> (13 juni 2010).

³ Richard Wollheim, *Painting as an art*, Princeton 1987.

⁴ S. Ferino-Pagden, *Late Titian and the Sensuality of Painting*, Venice 2007, pp. 21 – 22.

over zijn foto's van ruggen die de basis vormen voor het werk *Voorstel tot Huidtransplantatie* (1993): "waar hij *als een chirurg* cirkels uitsneed om ze in een andere rug met een andere huidskleur terug te plaatsen.[mijn cursivering]"⁵

Voor deze scriptie is de band tussen lichaam en schilderkunst in Villevoeye's kunstreceptie onderzocht. De hoofdvraag luidt: *welke rol speelde het lichaam in Roy Villevoeye's verschuiving van het maken van schilderijen naar fotografisch werk, video's en installaties?*

De bronnen die zijn geraadpleegd zijn daarom vooral catalogusteksten en kranten- en tijdschriftartikelen. Villevoeye's werk blijkt alleen in de Nederlandse kunstreceptie veel te worden beschreven, maar dan wel in bijna alle gerenommeerde Nederlandstalige kunsttijdschriften en kranten, zoals *De Witte Raaf*, *Jong Holland*, *Kunst & Museumjournaal*, *Kunstbeeld*, *Kunstschrift* en *Museumtijdschrift Vitrine*. De enkele artikelen in buitenlandse tijdschriften, bijvoorbeeld in *Flash Art* (1997) en in *Art + Text* (1997) zijn buiten beschouwing gebleven omdat deze artikelen geen meerwaarde hadden in relatie tot wat elders is beschreven. De kunsthistoricus en -criticus Sven Lütticken, bijvoorbeeld, gaat in 2001 in *Jong Holland* veel dieper in op wat hij schreef in *Flash Art* in 1997. Vooral het themanummer over huid in *Kunstschrift* in 1998, waarin Katalin Herzog Villevoeye's werk *Returning* (1992-1997) uitgebreid beschreef, was onmisbaar voor het onderzoek.

Ook zijn er in veel Nederlandse kranten recensies over Villevoeye's werk verschenen, onder meer in *Het Financieele Dagblad*, *NRC Handelsblad*, *Parool*, *Telegraaf*, *Trouw* en *De Volkskrant*. Dergelijke recensies laten zien hoe het werk van Villevoeye ontvangen werd. Vooral het interview van Janneke Wesseling met Roy Villevoeye in het *NRC Handelsblad* in 1999 gaf de bedoelingen van de kunstenaar goed weer.

Villevoeye heeft twee solotentoonstellingen gehad in het Boijmans van Beuningen te Rotterdam. In de catalogus bij de tentoonstelling *Spatie schilderijen/paintings 1988-1990* in 1990 verhielderde de kunsthistorica Ine Gevers de schilderkunstige opvattingen van Villevoeye. De uitleg van het gebruik van het raster in Villevoeye's schilderijen was van grote waarde. Dezelfde auteur lichtte het raster ook toe in de catalogus bij de tentoonstelling *Am Rande der Malerei* in Bern in 1995. De catalogus bij de tweede solotentoonstelling in het Boijmans in 2008, *Detours*, gaat meer in op de sociale kant van Villevoeye's oeuvre. De tekst van Sven Lütticken licht toe hoe het werk van Villevoeye sociale en economische structuren behandelt.

Helaas zijn er voor 1996 geen bronnen die Villevoeye aan het woord laten. Dat is een gemis, aangezien Villevoeye in 1992 ging reizen en daarmee het sterkst zijn onvrede met de schilderkunst uitte. In 1996 schreef Villevoeye over zijn visie op de schilderkunst voor een symposium in Groningen. Voor het beluisteren van Villevoeye's eigen stem zijn vooral interviews geraadpleegd, zoals een interview in *Kunstbeeld* in 2002 en een radio-interview voor *De Avonden* (VPRO) in 2009.

⁵ Marina de Vries, 'Roy Villevoeye. Het leven zelf', *Museumtijdschrift Vitrine* 17 (2004) nr. 6 (september-oktober), p. 40.

Hierbij moet worden opgemerkt dat alle genoemde artikelen uit tijdschriften, catalogi en kranten, die vooral uit Nederland en Vlaanderen komen, op zichzelf staan. Een vergelijkend onderzoek naar de artikelen van en over Villevoye heeft nog niet eerder plaats gevonden. Uiteraard is de rol van het lichaam in deze kunstreceptie ook niet eerder onderzocht.

Het onderzoek is in eerste instantie uitgevoerd in twee delen. In het eerste hoofdstuk staat de vraag centraal waarom Villevoye is gestopt met schilderen. Hoe wordt Villevoye's onvrede met de schilderkunst verwoord in de kunstreceptie en wat zegt hij daar zelf over? Vervolgens wordt overgegaan naar de rol van het lichaam in Villevoye's kunst. Wordt er in de kunstreceptie gebruik gemaakt van termen of metaforen die refereren aan het lichaam? Hoe worden die termen gebruikt? Gebruikt Villevoye zelf ook dergelijke termen? Tot slot worden de bevindingen van deze twee aparte onderzoeken aan elkaar gekoppeld. Welke rol speelde het lichaam in Roy Villevoye's verschuiving van het maken van schilderijen naar fotografisch werk, video's en installaties?

Roy Villevoye en de schilderkunst

Hoe wordt Villevoye's onvrede met de schilderkunst beschreven in zijn kunstreceptie?

Roy Villevoye schilderde in de jaren tachtig. Hij begon zijn carrière als assistent van Sol LeWitt en maakte ook zelf schilderijen. Echter, na circa 1992 heeft Villevoye nog weinig gedaan wat op traditioneel schilderen lijkt. Hij maakte vooral foto's en films in samenwerking met de Asmat, een volk dat leeft in Papoea-Nieuw-Guinea. Toch werd hij ook na 1992 nog in een schildertraditie geplaatst. Dit is te zien aan de opname van zijn werk in tentoonstellingen als *Am Rande der Malerei* in 1995 in de Kunsthalle in Bern en in *Trouble Spot. Painting* in 1999 in het MUHKA in Antwerpen. Deze tentoonstellingen gingen uit van het idee dat schilderkunst méér kan zijn dan verf op doek. Er zal nu worden onderzocht hoe de overgang van schilderkunst naar fotografie, installatie- en videokunst omschreven werd door Villevoye en de kunstcritici en –historici. Wordt Villevoye's werk in de kunstreceptie nog omschreven als schilderkunst of heeft hij gebroken met de schilderkunst? En wat zegt hij hier zelf over?

Over de schilderkunst. Kunstcritici en –historici aan het woord

Naar aanleiding van de overzichtstentoonstelling *Detours* in Boijmans van Beuningen in 2008 van vijftien jaar werk van Roy Villevoye schreef Saskia van Kampen dat Villevoye's werk sinds de jaren negentig consequent was.⁶ In de kunstreceptie wordt het stoppen met schilderen vaak op dezelfde manier beschreven, met hier en daar een nuanceverschil. Zo wordt Villevoye's oeuvre beschreven als een doorgetrokken streep, als verschuiving, een ontwikkeling in sprongen of als geleidelijke omslag. Villevoye's reizen zijn volgens deze kunsthistorici en -critici een uiting van zijn onvrede met de schilderkunst.

Begin jaren negentig lag de nadruk in artikelen van kunstcritici en -historici op het steeds concreter worden van het materiaal in Villevoye's werk. Immers, in zijn schilderijen ging Villevoye steeds meer materiaal gebruiken dat zichzelf presenteerde; materiaal dat verwees naar het dagelijks leven. Hij gebruikte stopverf, gaten en aluminiumplinten en dergelijk materiaal gaf het schilderij een zekere lichamelijkeheid. Hij voegde daar kleuren aan toe die ook zichzelf presenteren, zoals camouflagekleuren, de primaire kleuren en huidskleuren. Dat Villevoye daarna foto's ging maken van echte huid, of van primaire kleuren in een werkelijke situatie, zoals in een regenwoud, was in zeker opzicht een volgende logische stap.

In 1993 schreef Ranti Tjan dat Villevoye's oeuvre beschreven kon worden als een doorgetrokken streep van het steeds fysieker worden van zijn werk.⁷ Dit fysieke uitte zich in het

⁶ Saskia van Kampen, 'Roy Villevoye', *Flash Art* 41 (2008), nr. 262 (October), p. 142.

⁷ Ranti Tjan, *Mapping, Matching, Mixing, Mating*, tekst in uitgave bij uitreiking Edmond Hustinx prijs voor de Beeldende kunst 1993 aan Roy Villevoye op 27 november 1993, 1993, p. 4.

aanbrengen van schmink op allerlei dragers en het aantrekken van T-shirts. Ine Gevers schreef iets soortgelijks in 1995: de late schilderijen kondigden Villevoeye's gebruik van levende kleuren en menselijk materiaal al aan.⁸ Het steeds concreter worden van het materiaal werd gekoppeld aan Villevoeye's verlangen naar het echte leven. Gevers noemde zijn werk 'poëtische non-fictie' en 'zelfetnografie'. Hij maakte foto's die de realiteit toonden (non-fictie), maar die niet documentair waren in de zin dat ze objectief verslag deden van het getoonde. De foto's en films toonden de blik van de fotograaf en zijn culturele context. Dat kwam doordat er een 'return gaze' was, waardoor De Ander niet geobjectiveerd werd. Dit was te zien in het werk *Tjampur (5 Asmat men holding the 3 primary colors, the 3 Asmat colors and 2 color prints, one with an Asmat girl's back, one with a Dutch girl's back)* (1994), waarin de Ander niet alleen gerepresenteerd werd, maar ook besef had van de situatie en hielp het beeld te maken, aldus Gevers. Zij heeft wel gelijk dat er geen sprake is van pure registratie, maar het is nog maar de vraag of de Papoea's wel volwaardige medemakers zijn van het beeld. De Papoea's hebben immers geen concept van autonome kunst zoals die in het Westen gewoon is. De interpretatie van het beeld kan daarom twee richtingen op gaan: de Ander toont *ons* de primaire kleuren of de Papoea's worden opgevoerd als een reeks, op dezelfde manier als de primaire kleuren. We zullen zien dat deze ambivalentie vaker voorkomt in Villevoeye's werk.

Eind jaren negentig werd in de receptie van Villevoeye's werk steeds minder de nadruk gelegd op het gebruik van concreet materiaal en werd benadrukt dat de kunstenaar vooral probeerde het dagelijks leven te verzoenen met de kunst. Dit deed hij uit onvrede over de kunstmatige wereld van het atelier en het museum. Dat hij de wijde wereld introk om kunst en leven aan elkaar te binden is ook in deze beschrijving een logische volgende stap.

Kunsthistorica Katalin Herzog schreef in 1998 dat Villevoeye uit onvrede met de kunstmatigheid van de kunstwereld ging reizen.⁹ Hij zocht twee dingen: werkelijke situaties en ontmoetingen met mensen uit andere delen van de wereld. Hij ging in 1992 naar Irian Jaya, tot 2000 de naam voor het Indonesische Papoea, en bezocht daar de Asmat- en de Kombai-stammen. Van antropologen had hij al vernomen dat T-shirts werden gewaardeerd als geschenken, omdat die de Papoea's magische kracht zouden geven. Daarom nam Villevoeye shirts mee waaruit hij cirkels had gestanst en die hij had omzoomd met geverfde ringen van verschillende tinten huidskleur. De shirts dienden als geschenk voor de samenwerking. Zo verbond de kunstenaar leven en kunst: "Voor beide partijen had een zeer geslaagde ruil plaatsgevonden. De Papoea's verkregen extra kracht en de kunstenaar zag zijn werk voor het eerst in een levensechte situatie functioneren."¹⁰ José Boyens

⁸ Ine Gevers, 'But Is It Art? But Does It Matter?' in: Ulrich Loock (red.), *Am Rande der Malerei*, uitgave bij tent. Bern (Kunsthalle) 1995, pp. 111-118.

⁹ Katalin Herzog, 'Een uitwisseling van huiden', *Kunstschrift* 42 (1998), nr. 5, p. 49.

¹⁰ Herzog 1998 (zie noot 9), p. 50.

schreef in 2005 dat de verbinding tussen leven en kunst pas later gevonden werd.¹¹ Ook zij benadrukte Villevoye's onvrede over het ontbreken van het leven in kunstwerken die waren bestemd voor het museum. Villevoye kwam er achter dat de Papoea's hun shirts bewerkten door er in te scheuren, te snijden en te knopen. Paspoppen met zulke shirts aan – nog geurend naar regenwoud en zweet – en foto's van Papoea's die dezelfde shirts dragen, werden in 2000 getoond in Villevoye's tentoonstelling *Rood Katoen*. In deze creativiteit van de Papoea's zag Villevoye nog een verbinding tussen kunst en leven, aldus Boyens.

Tot slot was het uitgangspunt van Villevoye's overzichtstentoonstelling *Detours* in Boijmans van Beuningen in 2008 zijn zoektocht naar *authenticiteit*. Na zijn eigen constatering dat zijn werk te ver was afgedwaald van de realiteit, ging Villevoye op zoek naar echtheid. Zijn reizen werden beschreven als een herdefiniëring van zijn artistieke praktijk.¹² Omdat zijn werk vanaf toen ging over gelijktijdige, maar zeer verschillende culturen en hoe die culturen elkaar ontmoetten, staan in de catalogus ook artikelen van antropologe Amanda Ravetz en evolutiebioloog Tijs Goldschmidt. Sven Lütticken beschreef in meerdere artikelen, waaronder deze in de catalogus, Villevoye's achtergrond in het modernisme.¹³ Villevoye ging de dialoog met de universaliteitclaim van het modernisme al aan toen hij eind jaren tachtig primaire kleuren contrasteerde met huidskleuren. Villevoye liet voor het werk *Kó* (*Showing Primary Colours in Kombai*) (1995) Papoea's gekleurde vellen omhoog houden in het regenwoud. Deze kleuren waren niet Mondriaans primaire kleuren, maar de primaire kleuren van de technische reproductie (cyaan, magenta en geel). Het is belangrijk voor het begrip van dit werk om ook de titel te verklaren. De Papoea's hebben namelijk niet hetzelfde concept van kleur. *Kó* betekent "de mate waarin de dingen glanzen, stralen, schijnen, verschijnen, gloeien, blozen of bijvoorbeeld ontluiken" en in die zin zijn de kleurvellen in de jungle dus ook *kó*.¹⁴ De foto werd zo groot afgedrukt, dat de hij korrelig werd, waardoor te zien was welke kleuren die korrels hadden: cyaan, magenta, geel en zwart. De cultuurverschillen werden ook nog eens benadrukt door de mogelijke verwijzing in de frontale poses naar koloniale fotografie, aldus Lütticken.

Door het samenbrengen van de verschillende referentiekaders in *Kó* ontkende Villevoye zijn wortels in de modernistische kunst dus niet, maar hij gaf er wel commentaar op. Indirect erkende Villevoye

¹¹ José Boyens, 'Roy Villevoye en het leven op aarde', *Ons erfdeel* 48 (2005) nr. 1, p. 34.

¹² Jaap Guldemond, 'Introduction', in: Roy Villevoye, Jaap Guldemond en Jan Dietvorst, *Detours*, uitgave bij tent. Rotterdam (Boijmans van Beuningen) 2008, p. 17.

¹³ Sven Lütticken, 'Roy Villevoye's art of exchange', in: Roy Villevoye, Jaap Guldemond en Jan Dietvorst, *Detours*, uitgave bij tent. Rotterdam (Boijmans van Beuningen) 2008, p. 20.

¹⁴ Roy Villevoye, 'Haridwar (UP), 13 augustus 1996' in: Ineke Brunt en Nienke Noorman (red.), *Reflecties op de schilderkunst III. De beschouwer*, Groningen 1996, p. 28.

hiermee dat een *view from nowhere* (universalisme) dus onmogelijk is. Door zijn eigen perspectief te tonen, is het werk oprecht. En dat is misschien waarom alle bovengenoemde auteurs Villevoye's oeuvre zien als doorlopend, omdat ook als hij stopt met schilderen, zijn achtergrond in de schilderkunst in eerste instantie zichtbaar blijft.

Hierbij moet echter toch worden aangestipt dat niet iedereen sprak van een consistente artistieke praktijk. In 2000 schreef Kees Meijers in het kunsttijdschrift *De Witte Raaf* dat Villevoye zijn werkwijze radicaal omgooide toen hij ging reizen.¹⁵ Villevoye werd in de traditie geplaatst van de 'pur sang schilders' die op een gegeven moment beseften dat hun werk niet meer aansloot bij de werkelijkheid. Om deze spiraal te doorbreken ging Villevoye reizen. Wellicht leidde dit idee er toe dat Marina de Vries in 2004 schreef dat Villevoye radicaal brak met de schilderkunst toen hij ging reizen.¹⁶ De reden die zij noemt: ontevredenheid met de kunstmatige kunstwereld waarin hij was beland. Dit argument is vergelijkbaar met dat van Meijers, maar ook met dat van alle andere eerder genoemde auteurs. In 2008 stond weer in *De Witte Raaf* dat Villevoye een radicaal besluit nam toen hij ging reizen, hoewel in de eerste paar werken nog wel Villevoye's schilderkunstig onderzoek herkenbaar is en die 'radicale beslissing' in zijn werk dus geleidelijker verloopt.¹⁷

Dat er een breuk werd gezien in Villevoye's oeuvre kan worden verklaard door het simpele feit dat hij een nieuw medium ging gebruiken, maar ook doordat zijn werk in een bepaalde traditie wordt geplaatst. In 1999 noemde het SMBA werk van Roy Villevoye en Jannie Regnerus 'verruimde schilderkunst'. Beide kunstenaars waren opgeleid in de schilderkunst, maar beiden verlieten het atelier om de wereld in te trekken. Zo werd Villevoye in een traditie geplaatst van kunstenaars die kunst zien als proces of ervaring in plaats van product.¹⁸ Uiteindelijk zou een dergelijk idee er toe leiden dat de Franse kunstcriticus Nicolas Bourriaud (1965) de kunst van de jaren negentig omschreef in zijn niet-onomstreden theorie van 'relational art', een kunst met intermenselijke verhoudingen als doel en onderwerp.¹⁹ Opvallend is wel dat Bourriaud voorbeelden gaf van menselijke activiteit *in het museum* en Villevoye in die zin dus niet hoorde bij de relational art. Villevoye's aandacht ging immers in de eerste plaats uit naar zijn eigen contact met andere mensen. Bourriauds theorie is in die zin dus niet belangrijk voor Villevoye's kunstreceptie, maar het geeft wel aan dat er een nieuwe tendens in de

¹⁵ Kees Meijers, 'Roy Villevoye', *De Witte Raaf* (2000), nr. 84 (maart).

¹⁶ De Vries 2005 (zie noot 5), pp. 39-40.

¹⁷ Mariska Beljon, 'Roy Villevoye', *De Witte Raaf* (2008), nr. 134 (juli).

¹⁸ Zie bijvoorbeeld de recensie: Jorinde Seijdel, 'Kunstenaar-nomaden. Werken van Regnerus en Villevoey [sic] bij Stedelijk Museum Bureau Amsterdam', *Het Financieele dagblad* 27 maart 1999.

¹⁹ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon-Quetigny 2002.

kunst van de jaren negentig ontstond die zich richtte op ervaringen en relaties met mensen. Alleen Sven Lütticken schreef in 2008 dat Villevoye's omslag van schilderkunst naar een meer performatieve praktijk gezien kan worden in het licht van de 'relational' of sociale omslag van de kunst in de jaren negentig.²⁰ Uit zijn onvrede met de schilderkunst blijkt Villevoye in de jaren negentig dus wel een kind van zijn tijd te zijn.²¹

Over de schilderkunst. Villevoye zelf aan het woord

Vanwege het beperkt aantal bronnen waarin Villevoye zelf aan het woord is, is de eerste bron over Villevoye's denken over de schilderkunst pas afkomstig uit 1996, toen hij dus al was begonnen met reizen. Villevoye gaf hier aan niet te hebben gebroken met de schilderkunst. Hij noemde steeds de kunstmatigheid van de kunstwereld en de fundamentele schilderkunst waar hij mee bezig was, en zijn verlangen naar de realiteit. Aanvankelijk zei hij dat schilderkunst veranderd was van medium in een staat van bewustzijn, later noemde hij de schilderkunst een noodzakelijke eerste stap naar zijn latere kunst.

In 1996 organiseerde de Vervolgopleiding Schilderkunst van Academie Minerva een symposium over de schilderkunst en werd Roy Villevoye gevraagd iets te schrijven over de relatie tussen de schilderkunst en de beschouwer. Villevoye schreef dat hij het lastig vond om daar iets over te schrijven, omdat de schilderkunst zijn leven was geworden: "Mijn leven en mijn werk zijn onlosmakelijk verbonden geraakt door wat ooit met schilderen begon," legde hij uit.²² Toen hij nog schilderde, probeerde hij het schilderij zo concreet, zo *aanwezig* mogelijk te maken, het ging niet om het 'kijken in,' maar om het 'kijken naar.' Hij vergeleek het met een tafelblad waar verschillende ingrediënten op verzameld zijn; het tafelblad als doek met materiaal dat heel concreet verwijst naar de werkelijkheid.²³ Villevoye stapte over naar de werkelijkheid buiten het schilderij. "Het schilderen is geen medium meer, maar een bewustzijn geworden, een mentale conditie van waaruit ik kijk, denk, vergelijk in de werkelijkheid, waarbij non-fictie als vorm me zeer interesseert," schreef hij.²⁴

In 1999, in een interview met kunsthistorica Janneke Wesseling voor *NRC Handelsblad*, zou Villevoye dieper ingaan op zijn motivatie om het schilderen los te laten. Hij vertelde over zijn 'kloosterleven' toen hij zich bezighield met een fundamentele schilderkunst waarbij hij middelen

²⁰ Lütticken 2008 (zie noot 13), p. 20.

²¹ Vrij naar een mondelinge mededeling van Patrick van Rossem, 17 mei 2010.

²² Villevoye 1996 (zie noot 14), p. 19.

²³ De tafelbladmetafoor zal hij blijven herhalen. Onder meer in: Perrée 2002 (zie noot 26), p. 6 en in: de Goede 2009 (zie noot 27).

²⁴ Villevoye 1996 (zie noot 14), p. 22. Het is chronologisch mogelijk dat hij het woord non-fictie heeft gehaald bij: Gevers 1995 (zie noot 8), p. 114. In 1999 zal hij zelfs zeggen: "Ik zie mijn werk als poëtische non-fictie" in Wesseling 1999 (zie noot 25). Het is onduidelijk wie wie heeft beïnvloed in deze woordkeuze, aangezien Gevers dit al noemt in 1995 en de eerste geschreven bron van Villevoye uit 1996 komt.

gebruikte die zichzelf presenteerden. Hij vervolgde: “Die schilderijen verkocht ik als warme broodjes. Maar ik was er ontevreden mee, want er bleef steeds iets essentieels buiten beeld, het leven zelf, zoals mijn omgang met andere mensen en mijn verlangen daarnaar.”²⁵ Het is deze laatste zin die later vaak aangehaald zal worden in andere artikelen als een schrijver probeert uit te leggen waar Villevoye zo ontevreden mee was. Ook in andere interviews met kranten zou Villevoye zelf blijven herhalen dat hij het dagelijks leven binnen zijn werk miste. Wesseling voegde aan het interview toe dat zij in de foto’s nog een band zag met de schilderkunst, omdat het Villevoye’s referentiekader bleef.

In 2002 vertelde Villevoye in een interview met Rob Perrée voor het kunsttijdschrift *Kunstbeeld* dat de schilderkunst een eerste stap was naar zijn nieuwe werk. “Mijn wereld vergroten. Zonder het schilderen was ik niet op dat punt gekomen. Daar moesten die jaren van hard werken aan voorafgaan. Het was de snelste omweg. Ik wilde daarna toegeven aan mijn verlangen om direct met de wereld te maken te hebben. Uiteindelijk zijn dat letterlijke ontmoetingen met mensen geworden.”²⁶

In overeenstemming met zijn kunst die zich steeds meer bezighield met de persoonlijke ervaring van de werkelijkheid, noemde Villevoye in 2009 ook een persoonlijke reden om te stoppen met schilderen. In een radio-interview vertelde Roy Villevoye aanvankelijk dat schilderen geleidelijk aan verdween uit zijn artistieke praktijk, maar eigenlijk zonder opzet.²⁷ Even later gaf hij toe dat hij wel degelijk het gevoel had iets anders te moeten doen, vanwege de nare ervaringen met een snobistische zelfbenoemde kunstelite die het woord voerde in Nederland en de competitiefier die er heerste met een collega.²⁸ Op de vraag wanneer hij nou precies stopte met schilderen antwoordde hij echter niet 1992, toen hij ging reizen, maar 1995, toen hij zijn laatste paneel van reeksen primaire kleuren met huidskleuren maakte. Elk werk wees, volgens hem, vooruit naar een volgend werk: “De schilderijen wezen naar buiten, ik moest ook andere mensen zien. De wereld waar alleen maar het schilderij telt, de schilderkunst, de kunstgeschiedenis, het discours met collega’s die momenteel iets soortgelijks doen, was me eigenlijk te artificieel.”²⁹

²⁵ Janneke Wesseling, “‘Een T-shirt, dat begrijpt iedereen.’ Roy Villevoye en zijn kennismakingskunst”, *NRC Handelsblad*, 19 maart 1999.

²⁶ Rob Perrée, ‘De valkuil van Roy Villevoye’, *Kunstbeeld* 26 (2002), nr. 7/8, p. 7.

²⁷ Anton de Goede, *Zomeravonden: Roy Villevoye*, radioprogramma (VPRO), 20 juli 2009, eerste uur.

²⁸ Anton de Goede, *Zomeravonden: Roy Villevoye*, radioprogramma (VPRO), 20 juli 2009, tweede uur.

²⁹ De Goede 2009 (zie noot 28).

Roy Villevoeye en het lichaam

Worden in de kunstreceptie van het werk van Roy Villevoeye termen gebruikt die refereren aan het lichaam?

Over het lichaam: de metafoor

Het werk van Roy Villevoeye leent zich voor beschrijvingen in termen van het lichaam. Zijn vroegste schilderijen uit de jaren tachtig werden al beschreven als ‘concreet’ of ‘lichamelijk’. Ine Gevers beschreef in de catalogus voor Villevoeye’s eerste solotentoonstelling in het Boijmans van Beuningen *Spatie, Schilderijen / Paintings 1988-1990* zijn werk als volgt: “Het zijn anonieme, analyseerbare constructies die plotseling uiteen barsten in een onvoorziene directheid en lichamelijkeheid.”³⁰ Hiermee wilde zij uitleggen dat de schilderijen objecten zijn die zichzelf uiten. Dat het schilderij *zichzelf* presenteerde, in plaats van iets externs representeerde, kwam door het gebruik van het raster. De persoonlijke toets van de kunstenaar was niet herkenbaar en het hele maakproces was te herleiden tot het concept van het raster als uitgangspunt. Het raster bepaalde de vooraf gestelde grenzen en de verf werd aanvankelijk aangebracht binnen de gestelde grenzen. Later zou het materiaal, *als tastbaar materiaal*, het raster teniet doen; gaten en dikke stopverf gaven het schilderij iets fysieks. Het raster leek te verdwijnen toen de reeksen kleuren zich gingen gedragen als staalkaarten. Volgens Gevers gingen de kleuren, zoals de primaire en huidskleuren, zich toen manifesteren als betekenaars. Het bleven autonome kleuren, die tegelijkertijd hun betekenis vonden in iets buiten het schilderij, zoals de primaire kleuren (cyaan, magenta en geel) de basiskleuren zijn van het drukprocedé. Het raster werd helemaal vernietigd toen Villevoeye in 1990 in zijn werk levende bromvliegen toevoegde - die zich uiteraard niet lieten beperken tot een getekend raster.

In de meest treffende metafoor gebruikte Marja Bosma ook het lichaam om uit te leggen wat de schilderijen van Villevoeye *zijn* (namelijk objecten die zichzelf uitdrukken). In plaats van de lichamelijkeheid van het schilderij, werd nu het schilderij zelf beschreven als lichaam:

‘Als het doek het lichaam is, dan vormt het raster de mond die woorden – kleuren, materialen – zegt en daarmee een zin formuleert. Die zin is het resulterend beeld, en omgekeerd: het beeld *is* de zin. Het beeld is met andere woorden, van-zelf-sprekend.’³¹

³⁰ Ine Gevers, ‘Roy Villevoeye. Het dwaalspoor van de benoeming’ in: Karel Schampers (red.), *Roy Villevoeye. Spatie schilderijen/paintings 1988-1990*, uitgave bij tent. Rotterdam (Boijmans van Beuningen) 1990, p. 12.

³¹ Marja Bosma, ‘En zo voort. De hordenloop van Roy Villevoeye’, *Kunst & Museumjournaal* 2 (1990), nr. 2, p. 22.

Ine Gevers en Marja Bosma gebruikten op dezelfde manier de lichaamsmetafoor. Het is in de kunstgeschiedenis ook niet nieuw dat een metafoor nodig is om over een visueel abstract werk te spreken in woorden. Toen Villevoye stopte met schilderen en ging reizen, werd het lichaam nog maar af en toe metaforisch geëvoceerd, door bijvoorbeeld de T-shirts een ‘tweede huid’ te noemen. Omdat huid zo’n grote rol speelde in Villevoye’s oeuvre zal hier nu dieper op in worden gegaan.

Over het lichaam: de huid

Hoewel Villevoye al huidskleuren gebruikte, was voor Gevers en Bosma in 1990 de grote rol die huid zou gaan spelen nog niet te voorzien. In het voorwoord van de catalogus van de tentoonstelling *Am Rande der Malerei*, een tentoonstelling in 1995 in Bern, schreef de directeur van de Kunsthalle, Ulrich Loock, dat Roy Villevoye een analogie maakte tussen het opbrengen van verf op doek en het opbrengen van make-up.³² In 2002 zou Roy Villevoye dit herhalen toen hij het over de werkwijze van zijn vroegere werk had: “Ik maakte het schilderij als het ware op (...)”³³ In die zin maakte Villevoye dus ook een analogie tussen de kleur van een schilderij en de kleur van een huid.

In 1996 wees curator van de Gemeente Musea Delft, Michiel Kersten, er op dat huidskleur eerst nog werd verbeeld in schmink, maar later letterlijk is vertegenwoordigd in foto’s van huid.³⁴ In 1998 schreef Katalin Herzog in een themanummer van *Kunstschrift* over huid hoe een gewoon T-shirt veranderde in een magische huid in het werk *Returning* (1992-1997). Zij beschreef T-shirts als huiden, omdat de Papoea’s deze Westerse kleding kennen als de tweede huid van de blanken en denken dat het hen een magische kracht geeft als ze dergelijke T-shirts dragen. Villevoye nam een wit shirt mee, met gaten met huidskleur eromheen en gaf het aan een Papoea die het direct aantrok. Herzog schreef dat de huid van de Papoea zo als het ware werd geïncorporeerd in Villevoye’s oeuvre:

“De kunstenaar zag hoe, met het aantrekken van de T-shirts, de mannen hun huid hadden ingepast binnen het scala van de reeds door hem geïnventariseerde kleuren.”³⁵

³² Ulrich Loock, ‘At The Edge of Painting (on the exhibition)’, in: Ulrich Loock (red.), *Am Rande der Malerei*, uitgave bij tent. Bern (Kunsthalle) 1995, p. 83.

³³ Perrée 2002 (zie noot 26), p. 6.

³⁴ Michiel C. C. Kersten, ‘Min of meer zoals Vermeer’, in: D. Lokin, (red.), M. Kersten en Lutz, *In gesprek met Vermeer. Hedendaagse kunst in dialoog*, uitgave bij tent. Delft 1996, p. 22.

³⁵ Herzog 1998 (zie noot 9), p. 50.

Toen Villevoeye drie jaar later terugkwam, bleek de man aan wie hij het T-shirt had gegeven te zijn overleden. Het T-shirt was er echter nog wel. Villevoeye ruilde het tegen een nieuw shirt en liet zichzelf fotograferen in het vervallen shirt. Herzog noemde dit de ‘uitwisseling van huiden’.³⁶

In 2008 gebruikte Lex ter Braak een heel andere (lichaams)metafoor voor zo’n uitwisseling. Hij noemde het een ‘manuele toverbal’.³⁷ Als je op een toverbal zuigt, verandert die van kleur. Als Villevoeye een T-shirt koopt, versiert met schmink, schenkt aan een Papoea en vervolgens terugkrijgt, is de betekenis van dat shirt bij iedere overdracht ook veranderd. Deze metafoor doet echter het schilderij karakter van Villevoeye’s werk tekort. Het is een gemis dat alleen bij de schilderijen het doek wordt vergeleken met een huid die is ‘opgemaakt’. Met de T-shirts doet Villevoeye immers iets soortgelijks. Het lijkt er op dat de huid (het leven zelf) de rol heeft overgenomen van het doek. De Papoea’s dragen de kleurenvellen en de bewerkte T-shirts, zoals een doek van een schilderij ook kleuren ‘draagt’. Het feit dat de bewerkte T-shirts doen denken aan de traditionele scarificatie van de Papoea’s versterkt deze metafoor. In plaats van in hun huid, kerven de Papoea’s nu in T-shirts. Als een T-shirt kan worden gezien als een tweede huid, zoals Herzog doet, dan kunnen de Papoea’s als *draggers* gezien worden.

Villevoeye maakte dus in zijn oeuvre de huidskleur steeds concreter; van huidskleur gemengd in verf tot dermatologische schmink tot foto’s van huid en uiteindelijk de huid van de Papoea’s en die van hem zelf. Villevoeye komt namelijk ook zelf voor in zijn foto’s en video’s, zoals in *Returning* (1992-1997). Of in de video *The New Forest (2004-2007)* waarin een Papoea aan de camera uitlegt wat Roy Villevoeye zei over het gebruik van klompen. Villevoeye is óók onderwerp van zijn eigen kunst. Dit is een groot met verschil met zijn strenge fundamentele schilderkunst uit de jaren tachtig waarin het schilderij alleen naar zichzelf, en dus niet naar de maker, verwees.

Over het lichaam: het leven van de kijker

In de kunstreceptie verschoof langzaam de aandacht voor Villevoeye’s materiaalkeuze naar zijn verlangen naar werkelijke situaties en authenticiteit. Hierbij verschoof ook de aandacht van het thema ‘huid’ naar Villevoeye’s persoonlijkheid en wat het werk met de kijker doet.

Zoals al eerder verteld, werd het lichaam in de schilderkunst lange tijd onderdrukt. De modernistische schilderkunst moest gaan om het universele en daar pasten de persoonlijke gevoelens van de kunstenaar niet in. Roy Villevoeye leek dat in zijn vroege schilderkunst te beamen. Villevoeye zei zelf dat hij in die tijd een kloosterleven leidde tijdens zijn zoektocht naar de essentie van het

³⁶ Herzog 1998 (zie noot 9), p. 51.

³⁷ Anton de Goede, *De avonden. Interview met Lex ter Braak over Roy Villevoeye*, radioprogramma (VPRO), 25 juni 2008.

schilderij.³⁸ Hij ging daarna inspiratie zoeken in de wereld buiten zijn atelier en daarmee deed zijn persoonlijkheid een intrede in zijn oeuvre.

In 1995 wees Ine Gevers er al op dat de persoonlijke blik herkenbaar is in de zogenaamde ‘return gaze’. In 2001 schreef de al eerder genoemde Sven Lütticken dat Villevoye’s onderwerp eigenlijk de relatie met een compleet andere, maar gelijktijdige cultuur was.³⁹ De Papoea’s leven immers op een volstrekt andere wijze; met een actieve vooroudercultuur, een gifteconomie en niet hetzelfde begrip van autonome kunst, maar wel met elementen van de westerse consumptiecultuur. Volgens Lütticken kon Villevoye’s werk gezien worden als een montage van botsende elementen. Later verdwenen die botsende elementen, maar Villevoye toonde wel foto’s en films van de Papoea’s zonder voice-over of uitleg, om een te snelle interpretatie te voorkomen.⁴⁰ Het resultaat bij de kijker was daardoor ook een confrontatie met de verwachtingen. Lütticken beschreef in 2008 hiertoe het werk *The Fifth Man* (2003). Het is een foto waar de kunstenaar zelf op staat, omringd door vier Papoea’s waarvan er enkelen een T-shirt aan hebben met Osama bin Laden erop. Lütticken noemde het een ‘trap for the gaze’ waarbij de kijker zich afvraagt of de mannen soms radicale moslims zijn.⁴¹ De kracht van het werk zit in het gevoel dat er iets ontbreekt, en die kracht bleef het zelfs houden toen Villevoye in interviews uitlegde dat de Papoea’s zijn afgesloten van het internationale nieuws en dus niet weten wie de man op hun shirts is. Ze kregen de shirts als dank voor hun werk voor enkele Indonesiërs. De foto kan gezien worden als kritiek op een instant interpretatie, zoals in de media het visuele direct leesbaar wordt, aldus Lütticken.

Tijs Goldschmidt legde in 2008 uitgebreid uit hoe de film *Beginnings* (2005) de kijker (en de critici die vinden dat Villevoye de Asmat uitbuit) confronteerde met vooroordelen over de ‘nobele wilde’. De film begint met twee naakte Asmat die in het regenwoud het verhaal van Adam en Eva naspelen. Als de film verspringt naar een blanke Adam en Eva in de Hollandse duinen, bedenkt de kijker hoe nep dit paradijs is – en hoe nep het paradijs van Papoea’s eigenlijk ook was. Dit betekent een confrontatie met de eigen vooroordelen.⁴² De film eindigt met de Asmatversie van Adam en Eva die met de kunstenaar onderhandelen over hun vergoeding. Hiermee is de illusie definitief doorgeprikt.

Over het lichaam: Villevoye aan het woord

³⁸ Wesseling 1999 (zie noot 25).

³⁹ Sven Lütticken, ‘Schenken en ontvreemden’, *Jong Holland* 17 (2001) nr. 1, pp. 12-13.

⁴⁰ Lütticken 2001 (zie noot 39), p. 16.

⁴¹ Lütticken 2008 (zie noot 13), pp. 23-24.

⁴² Tijs Goldschmidt, ‘Undressing in paradise’, in: Roy Villevoye, Jaap Guldmond en Jan Dietvorst, *Detours*, uitgave bij tent. Rotterdam (Boijmans van Beuningen) 2008, p. 89.

In 1996 schreef Villevoeye dat hij het schilderij een lichamelijke wilde geven, diezelfde lichamelijke waar Gevers het in 1990 ook over had.⁴³ Een schilderij moest gaan om aanwezigheid, om ‘kijken naar’, zoals het schilderij *Who’s afraid of Red, Yellow and Blue* (1967) van Barnett Newman aanwezig was: de kleur had een fysieke kracht en de reikwijdte daarvan vroeg de kijker een ideale kijkplaats te vinden.⁴⁴ Toen een museumbezoeker een hap had genomen uit een rand stopverf die op mondhoogte was aangebracht op het schilderij *Q.A.Q. (Question – Answer – Question)* (1986) van Villevoeye, was in Duchampiaanse zin het werk voltooid: het schilderij werd als ‘echt’ ervaren.⁴⁵

Maar zoals we zagen, raakte Villevoeye ontevreden met de schilderkunst en ging hij reizen. Hij vertelde in 1999 dat hij zijn schilderijen ging ‘opmaken’ met make-up in huidskleur, maar dat het leven toch te veel buiten beeld bleef in deze succesvolle schilderijen.⁴⁶ Hij voegde daar in 2002 aan toe dat hij de schmink opricht om het schilderij op te blazen, om “de onvermijdelijke band tussen schilderij en linnen te verbreken.”⁴⁷ Hij kon stoppen met het saboteren van het schilderij toen hij overging naar de fotografie als medium.⁴⁸ Villevoeye zei het niet, maar hij leek wel te impliceren dat de huidskleurverf een laatste fase was van de fundamentele schilderkunst, of een opstapje naar zijn fotografie. De kunstcritici en -historici zagen het steeds concreter worden van het materiaal ook als aankondiging van zijn streven kunst en leven te verenigen.

Veel over het thema ‘huid’ zei Villevoeye niet, behalve de ‘opmaken’-metafoer. De nadruk op het confronteren van (delen van) culturen met elkaar bleek in interviews met Villevoeye het sterkst naar voren te komen. Dit heeft er ongetwijfeld mee te maken dat de meeste interviews plaatsvonden tussen 1997 en 2002, toen Villevoeye vooral films maakte van de Asmat. Zijn schilderkunstige kleuronderzoeken, zoals in *Kó* (1995) en *Tjampur* (1994) had hij losgelaten en noemde hij de fase van “Mondriaan in de jungle.”⁴⁹ Hij maakte daarna films met impressies van het leven van de Asmat en liet de westerse elementen achterwege. De westerse elementen werden immers al ingebracht door de kijker. De film *us/them* (2001) gaat bijvoorbeeld over twee Papoea’s die Amsterdam bezochten. De film was geen om een documentaire: “De film is niet illustratief, het verlangen van de kijker naar inzicht moet niet te snel worden bevredigd,” legde Villevoeye uit in 2002 in *NRC Handelsblad*.⁵⁰ Zijn

⁴³ Villevoeye 1996 (zie noot 14), p. 20.

⁴⁴ Villevoeye 1996 (zie noot 14), p. 20.

⁴⁵ Villevoeye 1996 (zie noot 14), p. 24.

⁴⁶ Wesseling 1999 (zie noot 25).

⁴⁷ Perrée 2002 (zie noot 26), p. 6.

⁴⁸ Perrée 2002 (zie noot 26), p. 7.

⁴⁹ Mark Duursma, “Mondriaan in de jungle, je voelt dat dat niet klopt”. Kunstenaar Roy Villevoeye speelt in zijn foto’s en schilderijen met vooroordelen en referentiekaders’, *NRC Handelsblad* 19 juli 2008.

⁵⁰ Duursma 2008 (zie noot 49).

foto's en films confronteerden de toeschouwer met zijn gebrek aan kennis en vooral met de eigen vooroordelen. Dit leidde er toe dat mensen hem beschuldigden van het uitbuiten van de 'armoede' van de Asmat toen hij de gescheurde T-shirts tentoonstelde. "Ik bouw een valkuil, zet er een bord 'valkuil' bij en dat soort mensen valt er in en wordt vervolgens boos op mij," vertelde hij in 2002 in *Kunstbeeld*.⁵¹ Dergelijke negatieve reacties horen juist bij het ambivalente karakter van Villevoye's werk. Villevoye speelt immers in op de verwachtingen en de vooroordelen van de toeschouwer.

⁵¹ Perrée 2002 (zie noot 26), p. 9.

Conclusie

Aan het begin van deze scriptie werd de volgende vraag gesteld: *welke rol speelde het lichaam in Roy Villevoeye's verschuiving van het maken van schilderijen naar fotografisch werk, video's en installaties?* Hiertoe was eerst onderzocht waarom Villevoeye ontevreden was met de schilderkunst en vervolgens welke rol het lichaam speelde in zijn overgang naar een nieuw medium. Daarbij werd onderzocht wat Villevoeye daar zelf over zei en wat de kunsthistorici en –critici er over schreven.

Villevoeye was in de jaren tachtig een modernistische schilder die vanaf begin jaren negentig ging reizen en geen traditionele schilderijen meer maakte. In de kunstreceptie werd consequent geschreven dat Villevoeye ging reizen uit een onvrede met de schilderkunst. De kunsthistorici en –critici, maar ook Villevoeye, waren van mening dat zijn schilderijen te weinig te maken hadden met de werkelijkheid. Soms werd hier nog een reden om te stoppen met schilderen aan toegevoegd: Villevoeye was ook ontevreden met de kunstmatigheid van het kunstklimaat waarin hij werkte.

Begin jaren negentig werd de overstap naar fotografie, film en installatiekunst in de kunstreceptie beschreven in materiële termen: de ingrediënten van zijn kunst werden steeds *concreter*: van verf naar bestaande kleuren nagemengd in verf (primaire kleuren, camouflagekleuren), naar foto's en films van ontmoetingen met mensen in Papoea-Nieuw-Guinea. Eind jaren negentig, wanneer Villevoeye zelf ook minder bezig was met het fysiek maken van materiaal, werd in de kunstreceptie vooral gesproken van Villevoeye's zoektocht naar *authenticiteit*. De nadruk kwam te liggen op de ontmoetingen van de kunstenaar met andere culturen en hoe de werken die daaruit voortvloeiden de toeschouwer deden nadenken over zijn vooroordelen over die andere culturen.

De verschuiving van nadruk op materiaal naar ontmoetingen in de kunstreceptie kwam overeen met een verschuiving binnen Villevoeye's oeuvre. Zijn schilderijen uit de jaren tachtig gingen over het raster en concreet materiaal. In die schilderijen werd huidskleur ingezet om leven en kunst te verzoenen. Achteraf gezien leek het thema 'huid' een opstapje naar kunst over ontmoetingen. Villevoeye ging de dialoog aan met de modernistische universaliteit door huidskleuren te contrasteren met de primaire kleuren van het drukproces. Vervolgens bracht hij deze reeksen kleuren het regenwoud in, door bijvoorbeeld Papoea's vellen met de primaire kleuren omhoog te laten houden. Aangezien de Papoea's niet hetzelfde concept hebben van kleur (en deze primaire kleuren niet eens kennen), leek dit een sneer naar de modernistische universaliteit. Deze fase, waarin het confronteren van kleuren en referentiekaders centraal stond, noemde Villevoeye zelf de fase van 'Mondriaan in de jungle'. Huid werd steeds minder afgebeeld, maar was letterlijk aanwezig in foto's of werd geëvoceerd door T-shirts. In zijn films vanaf circa 2000 ging het niet meer om contrasterende beeldelementen, maar toonde Villevoeye de Papoea's zonder uitleg te geven. Het thema 'huid' was nu opgenomen in films over echte mensen. Deze films maakten een contrast tussen het beeld en wat de westerse kijker

er van begreep. In deze werken maakte Villevoye altijd zijn eigen achtergrond (de westerse cultuur, maar ook zijn eigen achtergrond in de modernistische schilderkunst) kenbaar. Omdat zijn schilderkunstig onderzoek eigenlijk pas verdween in zijn films, werd over het algemeen niet gesproken van een breuk met de schilderkunst, maar van een geleidelijke verschuiving van het schilderen naar het fotograferen en filmen.

Het bleek dus dat zowel Villevoye als de kunsthistorici en –critici ‘het lichaam’ nodig hebben om Villevoye’s werk uit te leggen. In zijn schilderijen wilde Villevoye *aanwezigheid* uitdrukken door het concrete materiaal. In de kunstreceptie werd het doek beschreven als lichaam of huid. Het thema *huidskleur* in zijn schilderijen leidde tot foto’s van echte individuele huiden en nog belangrijker: reizen naar andere culturen. Villevoye bewerkte T-shirts die hij vervolgens gaf aan de Papoea’s: het doek was een draagbaar kledingstuk geworden. De T-shirts werden in de kunstreceptie beschreven als een *tweede huid*. Villevoye kwam er achter dat de Papoea’s ook zelf hun shirts bewerkten. Deze T-shirts doen denken aan scarificatie. Ik zou hier aan toe willen voegen dat het lichaam en de T-shirts fysieke *draggers* zijn geworden, zoals het doek dat was. Dit leidt tot eenzelfde soort *gelaagdheid* als in de schilderkunst. Dit uitte zich ook in de foto’s van de Papoea’s met de vellen met moderne kleuren die een dialoog aangaan met het modernistisch kunstdiscours.

Voor Villevoye bood het thema huid dus de mogelijkheid om over te stappen van schilderkunst naar fotografie, installaties van T-shirts en uiteindelijk vooral videokunst. Het schilderkunstig onderzoek en zijn dialoog met het modernisme over (universele) kleuren lijken te zijn verdwenen als Villevoye na circa 2000 vooral films maakt die door het gebrek aan uitleg spelen met vooroordelen.

De onderzoeksvraag is hiermee voldoende beantwoord. Helaas stonden de beschikbare bronnen het niet toe Villevoye’s visie op de schilderkunst vóór 1996 te bestuderen en dat is een gemiste kans aangezien Villevoye al in 1992 uit onvrede over de schilderkunst ging reizen. Het beeld dat in deze scriptie geschetst wordt van Villevoye’s eigen denken over de schilderkunst is hierdoor niet compleet. De rol die de antropologie en de (zelf)etnologie spelen zijn in dit onderzoek ook grotendeels onbelicht gebleven. Een vervolgonderzoek naar de rol van de antropologie met betrekking tot de functie van het lichaam in Villevoye’s werk zou interessant kunnen zijn. Ook de politieke dimensie van het werk is slechts heel kort aangestipt. Welke rol speelt de koloniale fotografie bij Villevoye als we in ons achterhoofd houden dat Papoea-Nieuw-Guinea een Nederlandse kolonie geweest?

Toch lijkt de onderzoekdoelstelling gehaald te zijn. Het lichaam speelt een essentiële rol in het oeuvre van Villevoye. Het lichaam wordt gebruikt als metafoor om over de aanwezigheid van het schilderij te spreken. Het is aanwezig in het thema huid om de overgang naar fotografie, film- en installatiekunst mogelijk te maken. Het lichaam van de kunstenaar is letterlijk aanwezig in zijn fotografie en film; maar wordt ook gesuggereerd als referentiekader, waarbij aanvankelijk de

achtergrond in modernistische schilderkunst een grote rol speelt. En tot slot krijgt de toeschouwer, die geplaatst wordt in zijn eigen context, een actievere rol door in verwarring te zijn gebracht over zijn vooroordelen.

Bronnen

Beljon, Mariska, 'Roy Villevoeye', *De Witte Raaf* (2008), nr. 134 (juli).

Bosma, Marja, 'En zo voort. De hordenloop van Roy Villevoeye', *Kunst & Museumjournaal* 2 (1990), nr. 2, pp. 18-26.

Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Dijon-Quetigny 2002.

Boyens, José, 'Roy Villevoeye en het leven op aarde', *Ons erfdeel* 48 (2005) nr. 1, pp. 33-42.

Brunt, Ineke en Nienke Noorman (red.), *Reflecties op de schilderkunst III. De beschouwer*, Groningen 1996.

Duursma, Mark, "'Mondriaan in de jungle, je voelt dat dat niet klopt". Kunstenaar Roy Villevoeye speelt in zijn foto's en schilderijen met vooroordelen en referentiekaders', *NRC Handelsblad* 19 juli 2008.

Ferino-Pagden, S., *Late Titian and the Sensuality of Painting*, Venice 2007, pp. 21 – 22.

Herzog, Katalin, 'Een uitwisseling van huiden', *Kunstschrift* 42 (1998), nr. 5, pp. 48-51.

Kampen, Saskia van, 'Roy Villevoeye', *Flash Art* 41 (2008), nr. 262 (October), p. 142.

Lokin, D. (red.), M. Kersten en Lutz, *In gesprek met Vermeer. Hedendaagse kunst in dialoog*, uitgave bij tent. Delft 1996.

Loock, Ulrich (red.), *Am Rande der Malerei*, uitgave bij tent. Bern (Kunsthalle) 1995.

Lütticken, Sven, 'Schenken en ontvreemden', *Jong Holland* 17 (2001) nr. 1, pp. 12-22.

Meijers, Kees, 'Roy Villevoeye', *De Witte Raaf* (2000), nr. 84 (maart).

Perrée, Rob, 'De valkuil van Roy Villevoeye', *Kunstbeeld* 26 (2002), nr. 7/8, pp. 6-9.

Schampers, Karel (red.), *Roy Villevoeye. Spatie schilderijen/paintings 1988-1990*, uitgave bij tent. Rotterdam (Boijmans van Beuningen) 1990.

Seijdel, Jorinde, 'Kunstenaar-nomaden. Werken van Regnerus en Villevoey [sic] bij Stedelijk Museum Bureau Amsterdam', *Het Financieele dagblad* 27 maart 1999.

Tjan, Ranti, *Mapping, Matching, Mixing, Mating*, tekst in uitgave bij uitreiking Edmond Hustinx prijs voor de Beeldende kunst 1993 aan Roy Villevoeye op 27 november 1993, 1993.

Villevoye, Roy, Jaap Guldemonnd en Jan Dietvorst, *Detours*, uitgave bij tent. Rotterdam (Boijmans van Beuningen) 2008.

Vries, Marina de, 'Roy Villevoye. Het leven zelf', *Museumtijdschrift Vitrine* 17 (2004) nr. 6 (september-oktober), pp. 38-41.

Wesseling, Janneke, "'Een T-shirt, dat begrijpt iedereen.'" Roy Villevoye en zijn kennismakingskunst', *NRC Handelsblad*, 19 maart 1999.

Wollheim, Richard, *Painting as an art*, Princeton 1987.

Overige bronnen

Goede, Anton de, *De avonden. Interview met Lex ter Braak over Roy Villevoye*, radioprogramma (VPRO), 25 juni 2008.

Goede, Anton de, *Zomeravonden: Roy Villevoye*, radioprogramma (VPRO), 20 juli 2009, eerste uur.

Goede, Anton de, *Zomeravonden: Roy Villevoye*, radioprogramma (VPRO), 20 juli 2009, tweede uur.

P•P•O•W Gallery, *Painting, What It Became*, persbericht tentoonstelling Carolee Schneemann, 2009, op: <http://www.ppowgallery.com/press_release.php?id=31> (13 juni 2010).

Rossem, Patrick van, *colleges Onderzoekswerkgroep Moderne Kunst & Hedendaagse Kunst*, Utrecht 2010, 8 en 15 februari, 1 en 8 maart 2010.

Rossem, Patrick van, mondelinge mededeling, 17 mei 2010.