

OPENING bij de expositie van Lisa Holden

THE BRONZE ROOM.

Onlangs zag ik de recente series van Lisa Holden, onmiskenbaar was het haar verhaal waarin mythen en kunstgeschiedenis in doorklinken. Maar al even onmiskenbaar was er veel gebeurd van 2006 naar nu. In dat jaar hadden wij de expositie bij Gasunie en heb ik het werk grondig bestudeerd. Ik kon er niet meteen de vinger op leggen wat er nu precies gebeurd was in het nieuwe werk: welk verhaal werd nu verteld, zowel in de beeldtaal als de inhoud. Klimt speelde een onmiskenbare rol als inspiratie, sterker, al kijkend ontdekte ik dat drie verschillende type werken de parallelle ontwikkelingen in het werk van Lisa representeren: als eerste in de techniek. Klimt experimenteerde met een neo-impressionistische streek in 'De Perenboom' waar het vooral om de kruin gaat. Om dat effect te versterken experimenteerde hij bovendien met de compositie door de boom niet traditioneel 'van top tot teen' te laten zien, maar sorteert hij nieuwe effecten met onconventionelere afsnijdingen. Als tweede groep herkennen we Klimts mythologische of bijbelse vertellingen, waarin de godin Pallas Athena bijvoorbeeld een illustrerende achtergrond krijgen, hier met Griekse vaasschilderingen. In Klimts latere werk, tenslotte, vloeit de achtergrond met de hoofdrolspelers tot een beeld dat het verhaal verder samensmelt: in 'De dood en het Leven' is de groep rechts een organische vorm, waar goed kijken steeds meer mensen doet ontdekken.

In het nieuwe werk van Lisa is Klimt echter niet voldoende, ook herkende ik invloed van Caravaggio die welhaast een stijlbreuk ontopvoerde. Laten we samen kijken wat Lisa ons laat zien, daarbij grijpen experiment, techniek en verhalen steeds meer op elkaar in. Identiteit is een centrale zoektocht en daarmee een steeds terugkerend thema in Lisa's oeuvre, in de laatste serie onderzoekt Lisa verder aan de hand van een drietal vrouwen: Danaë en de onbekendere Lilith en Lamia. Meer nog dan in het andere werk plaatsen de vrouwen zich in een andere wereld. Als eerste wordt Danaë opgesloten waarmee zij buiten de maatschappij komt te staan. We volgen haar 'The Bronze Room' in, die ons eerst als in een tijdmachine naar lang vervlogen tijdperken terugvoert.

Er was eens, lang, heel lang geleden een koning van Argos. Acrisius, zo heette de koning, kreeg een voorspelling die hem aan het sidderen bracht: de hand van zijn bloedeigen kleinzoon zou hem om het leven brengen. Zoals vele slachtoffers van dergelijke orakels, meende hij aan deze vloek te kunnen ontsnappen door het lot in eigen hand te nemen. De potentiële moeder van zijn kleinzoon, zijn enige dochter Danaë, werd pardoes opgesloten in een koperen toren, al reppen andere versies ook van een, minder romantische, onderaardse grot.

Deze eenzame opsluiting is een geliefd thema in de schilderkunst, al lapt de Renaissance en Barokkunstenaar als Titiaan de literaire bronnen aan zijn laars: bevallig strekt zij zich op bed op divan uit in een kamer. En de doorkijkjes doen op zijn zachtst gezegd vermoeden dat een welwillende minnaar niet al te veel toeren uit hoeft te halen om binnen te komen. Dat, overigens, terwijl de schone prinses zich absoluut niet met dergelijke activiteiten bezig hield...

Alleen Gossaert suggereert de toren, waar Danaë in zit. Het verdere verloop laat zich hier goed lezen: niemand minder dan de oppergod Zeus had een oogje op de schone koningsdochter en manifesteerde zich, ditmaal, als een gouden regen. Zo raakte Danaë, zonder fysieke aanwezigheid van een man, zwanger. Misschien dat Gossaert haar daarom in een Mariablauw kleed hult. En misschien daarom dat de ronde vorm naast de toren ook verwijst naar de *tempietto*, kleine tempeltjes die een rol speelden bij archaische vruchtbaarheidsrituelen.<sup>1</sup>

Van de zestiende eeuw naar 1907-08 is een grote stap, zo blijkt als wij Klimts versie van Danaë bekijken: zij is in het bijna vierkante beeldvlak gepropt, als zat zij in een doosje. Dit geeft op een eigentijdse manier haar gevangenschap aan. De gouden regen oogt, naar Renaissance en Barokvoorbeelden, als munten, door Klimt verder gestileerd als decoratieve patronen die op de paarse voile terugkomen.

Een reclamefoto van Dior laat zien dat de compositie succesvol werkt. Opmerkelijk is niets met de gouden regen als verwijzing naar het verhaal gedaan: het gaat om het tasje. Dat geeft meteen aan waarom dergelijke foto's interessant zijn om te vergelijken maar we deze niet als kunst kunnen beschouwen: het mist een verhaal en zeker in vergelijking met de werken van Lisa een gelaagdheid. Zo toont een van Lisa's Danaë's meerder figuren, het is even kijken met hoeveel zij zijn en hoe zij als semi-transparante lagen over elkaar liggen. De munten zijn ditmaal terug te vinden op de over de torso gedrapperde bedoeïenensluiers. In een tweede werk uit de Danaë-serie, dat letterlijk 'The veil' heet, zet Lisa de sluier naar Barok gebruik in om de gouden muntenregen op te vangen.

Klimts compositie kunnen we vergelijken met een vroeg werk van Lisa: een 'extreme close-up die nagenoeg de foto uitbarst door de afsnijdingen aan alle kanten'<sup>2</sup> zoals ik het eerder in de catalogus beschreef. De pixelstructuur werkt als techniek ingezet bovendien vergelijkbaar met de neo-impressionistische verfstreek. Maar ook vloeit het standpunt voort uit het experiment waarin de kunstenaar zich als 'zelfmodel' inzet: de camera in de hand resulteert al gauw in een foto van boven af.

Aangekomen bij de tweede vergelijking met Klimts werk, de vertellingen, speelt Judith een belangrijke rol. De Israëliische weduwe maakt de vijandige Assyrische legerleider Holofernes een kopje kleiner, waarbij Klimt aan zijn herkomst refereert door de achtergrond waar bomen en bergen teruggaan op Assyrische reliëfs. Vergelijkbaar citeert Lisa vervolgens uit de kunstgeschiedenis, specifiek ook dit werk: niet alleen het formaat maar ook de compositie is een laag in het werk 'Liebe'. Foto's en schilderijen worden laag over laag opgebouwd, ditmaal digitaal. Want naast Judith zien we ook de munten van Klimts Danaë in de linker onderhoek. Er is nog een interessante parallel: de achtergronden die Klimt in zowel Pallas Athena als Judith gebruikt, zijn plat. En de vrouwen staan daar plastisch voor. In zijn latere werk zet Klimt vervreemdt Klimt het beeld door de gewaden plat weer te geven waar de lichaamsdelen plastisch uitsteken, zoals het portret van Adele Bloch Bauer laat zien. Zo vloeit het gewaad in de achtergrond over. In later werk versmelt Klimt zo bovendien groepen mensen met elkaar.

Dat brengt ons naar de derde 'Klimtstap'. Lisa versmelt in bijvoorbeeld 'Firefly' de lagen tot een vloeiend geheel dat door de transparante techniek meer poëtische diepte oproept. De hoofden zijn zo hoog in het beeldvlak geplaatst dat ze van boven zijn afgesneden. Maar sterker werkt dat deze plastisch, bijna sculpturaal tegen de rest van het beeld afsteekt.

Daarmee komen we bij de derde fase: dat alles samengaat. En dat werkt op meerdere niveau's. Amber is een ander werk dat op een schilderij van Klimt gebaseerd is. We herkennen de achtergrond van het 'Portret van Adele Bloch-Bauer I'. Lisa mag het werk 'Amber' noemen, critici betitelden het portret van Adele al tijdens Klimts leven schertsend 'mehr Blech als Bloch'. Hoe apocalyptisch bleken deze woorden bij een veiling in 2006 waar de Neue Galerie in New York het duizelingwekkende recordbedrag van 135 miljoen dollar neertelde. Laat het, de recessie ten spijt, een voorbode voor de waarde van Lisa's werk zijn! Kunsthistorisch is het interessanter dat Lisa hier niet langer het vrouwenlichaam overneemt, en er een nieuw gezicht op manipuleert, maar een hoofdfiguur er overheen plakt. Overigens zijn ook weer hier meerdere lagen over de achtergrond heen gemanipuleerd. De Blech-achtergrond laat zich herkennen, wat niet bij alle lagen het geval is. Dat is geen absolute noodzaak, sterker, zelfs zaken die niet direct zichtbaar zijn spelen wel degelijk mee in het eindeffect. Ook dat leerde Lisa van Klimt: direct na zijn dood werd een onvoltooid werk op de ezel in zijn atelier aangetroffen met een vrouwenlichaam -met gespreide benen- tot in detail uitgewerkt. Klimt was inmiddels begonnen om er een laag overheen te schilderen, waardoor het aan het zicht onttrokken zou worden, maar aanwezig blijft het natuurlijk wel.

De achtergrond is daarmee veel onduidelijker, lees nog gelaagder, geworden. Afgezet tegen ouder werk illustreert de functie van het landschap in Lisa's werk dat goed: Susanna volgt het Bijbelverhaal van de badende vrouw die door de twee begerige oudsten van de stad begluurd wordt, met alle vervelende gevolgen van dien. Misschien verwijst daar de herhaling van de dubbele badende vrouw naar? Of is het haar beweging? In ieder geval roept het effect andere werelden op. En staat (als bij Klimts eerder gedefinieerde tweede fase) het landschap in dienst van de –eigentijdse- vertolking van

het Bijbelverhaal. In het tweeluik , 'Reveil', met fikse afmetingen, dat daarna ontstond krijgt dat landschap vervolgens een hoofdrol. En in 'Bad Momma' smelt het in fase 3 samen met het hele beeld. Hier herkennen we het Alpenlandschap niet letterlijk, maar zetten we de inspiratie er naast, een schilderij uit de serie 'De slechte moeders' van Giovanni Segantini, dan herkennen we het wel degelijk. Het schilderij gaat over vrouwen die door hun weigering moeder te worden gedoemd zijn te dwalen over steriele, ijzige vlaktes (zie het artikel 'De verboden vrucht'). Dit werk herhaalt de opzet van het plastisch uitgewerkte gezicht boven in beeld. De blik spreekt ons als kijker direct aan.

Veel afstandelijker werkt het als we het zelfmodel op de rug kijken, onze blik botst op de rug en laat ons in eerste instantie niet toe. Hier is binnen de recente ontwikkelingen een tweede serie werken die zich onderscheidt van de aan Klimt gerelateerde werken, zoals voorgaande *Momma*. Alleen al het veel soberder palet duidt daar op, maar ook zijn de lichamen hier niet zo versluierd. Sterker, deze krijgen een bijna monumentale kwaliteit. Net zoals diverse Victoriaanse voorbeelden er bijna als standbeelden bijstaan. Dat effect nastrevend, herhaalde Lisa de poses met modellen, maar vreemd genoeg resulteerde dat eerder in een lachwekkend geheel. De serie deed mij denken aan de bijna gebeeldhouwde effecten die Caravaggio teweeg bracht. Een effect dat voornamelijk ontstaat door het door hem beroemd gemaakte *clair obscur*. Dat was ook de oplossing voor Lisa: met nieuwe lichteffecten werden de gewenste resultaten wel bereikt.

---

<sup>1</sup> **Bauer**, Eva Gesina, *Meisterwerken der erotischen Kunst*. Keulen 1995.

<sup>2</sup> **Grotenhuis**, Liesbeth, *Versluierde Spiegels: de vloeibare gelaagdheid in het werk van Lisa Holden*. (Ook: *Elusive Eye*): tent.cat. (N.V. Nederlandse Gasunie) Groningen 2005.