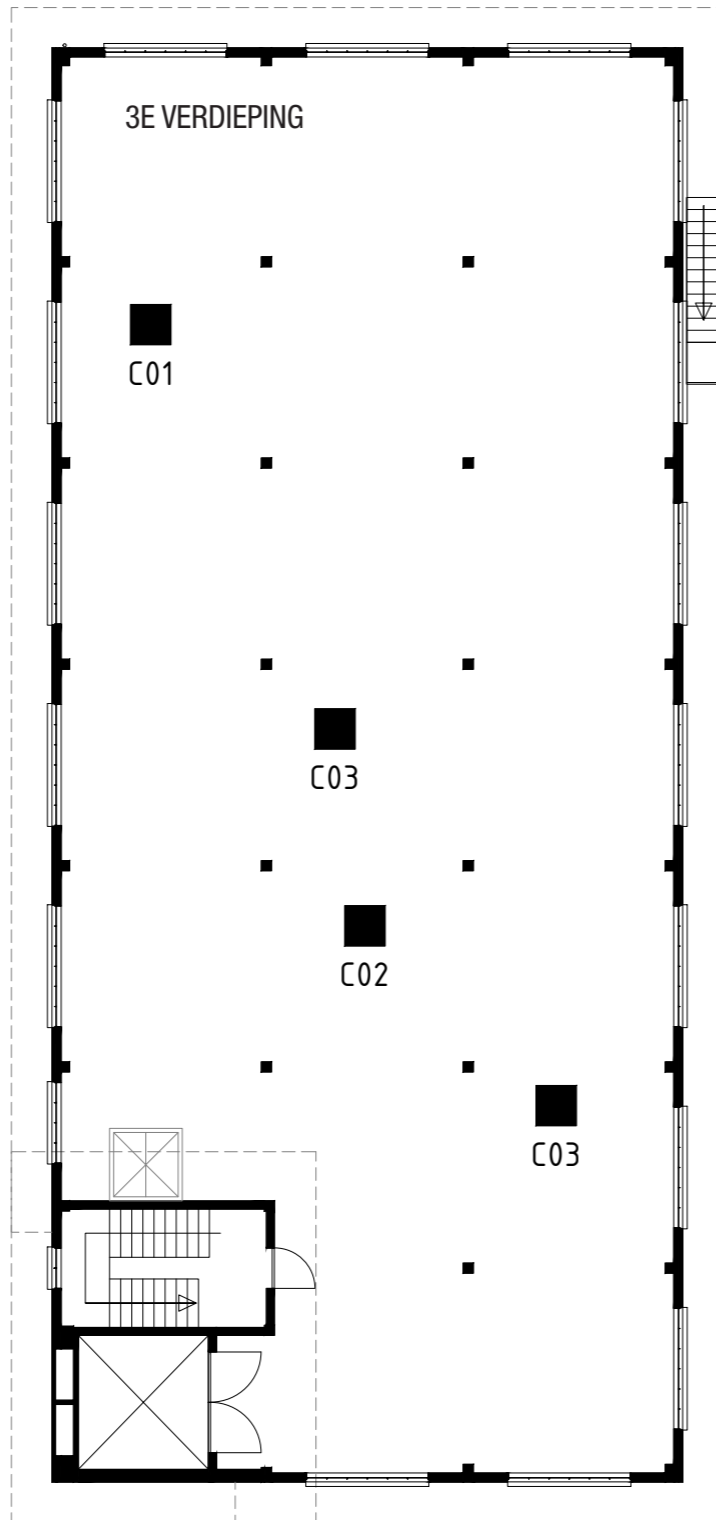
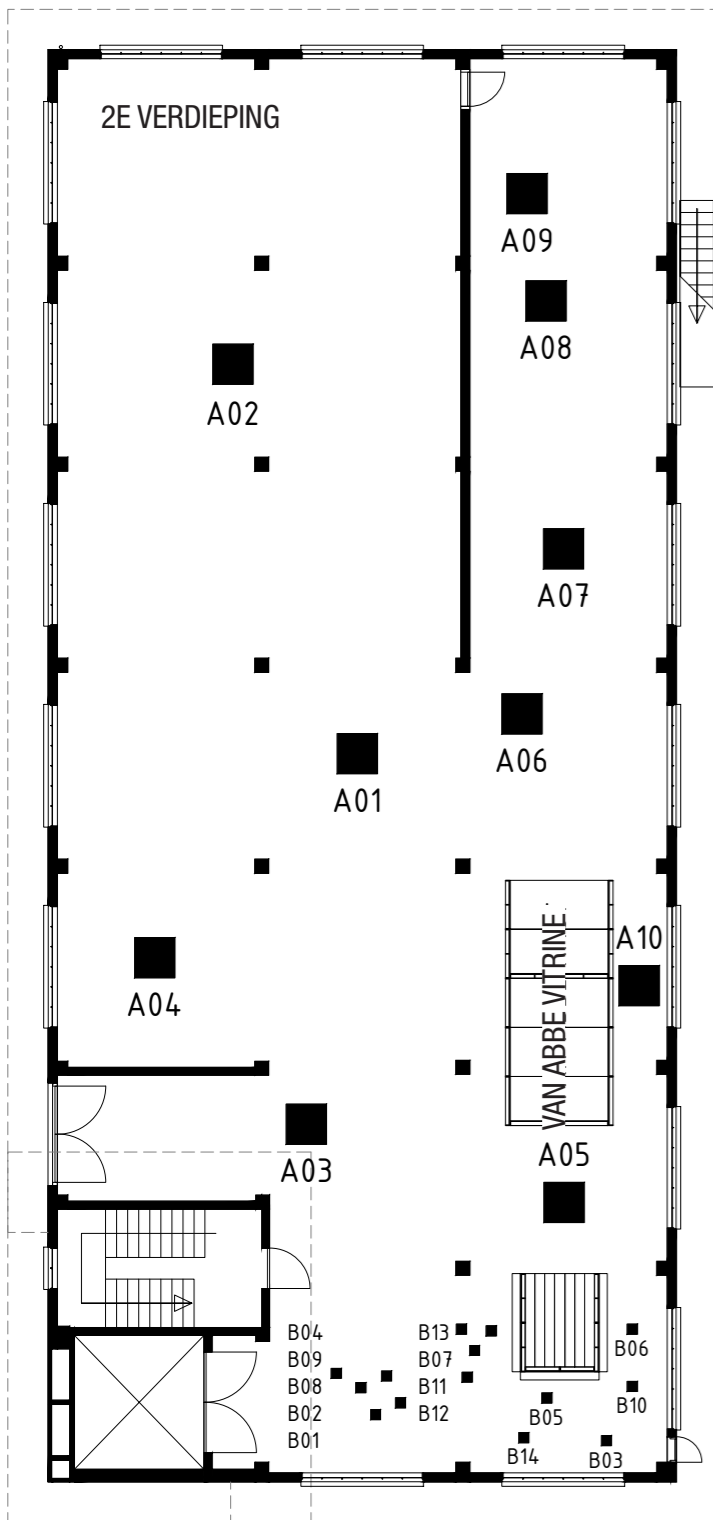


TOM CLAASSEN



Galerie / Gallery
Menno Derk Doornbos
en Piet Hein Eek
Halvemaanstraat 30
5651 BP Eindhoven

SCULPTURES



A01	Gymnasiaste / Turnster	2007	106x65x36	aluminium #2	(pagina 19)
A02	Benetarium, 9 elementen	2010	900x220x400	staal, gips	(pagina 28)
A03	Wit groot nieuw beest	2010	140x177x100	polyester	(pagina 25)
A04	Z.t. 'Kapsel'	2009	47x35x50	marmer	(pagina 26)
A05	Z.t. (Eland/buffel)zittend	2011	210x170x110	model / brons	(pagina 13)
A06	Z.t. Hunnebed				(pagina 27)
A07	Z.t. Hark	2009		brons	(pagina 18)
A08	Z.t. Zwarte Mol			polyurethaan	(pagina 18)
A09	Z.t. Olifantenparkeerplaats			gips	(pagina 18)
A10	Z.t. Houten hond zonder kop				(pagina 13)
B01	Z.t. (Kikker)	2011	25x18x20	brons #7	(pagina 21)
B02	Z.t. (Eland/buffel) staand	2011	47x17x18	brons #7	(pagina 20)
B03	Z.t. (Eland/buffel)zittend	2011	40x30x17	brons#7	(pagina 20)
B04	Z.t. (Eland/buffel)liggend	2011	13x40x22	brons #7	(pagina 20)
B05	Z.t. (Eland/buffel)zittend	2011	27x34x19	brons #7	(pagina 20)
B06	Z.t. Truck		1997	brons #7	(pagina 13)
B07	Z.t. liggende houten man	2001	18x34x18	brons #7	(pagina 21)

B08	Z.t. Pony		20x36x12	brons #7	(pagina 21)
B09	Z.t. Ezel	2010		brons #7	(pagina 23)
B10	Z.t. Dode vogel in syliconen	2009			
B11	Z.t. Hondje	2002		brons	(pagina 21)
B12	Z.t. Leeuw	2008		brons	(pagina 21)
B13	Iep			aluminium	(pagina 22)
B14	Z.t. Loden fruittafel kistje	1989 – 2011		hout / lood	(pagina 30)
C01	Eeke houten mannen-hangend	2011		eikenhout	(pagina 17)
C02	Eeke houten mannen-liggend	2011		eikenhout	
C03	Eeke houten mannen-zittend	2011		eikenhout	(pagina 16)
C04	Eeke houten mannen-staand	2011		eikenhout	

COLOFON /COLOPHON

TOM CLAASSEN

Sculptures
01.05 - 25.06.2011

GALERIE/GALLERY

Menno Derk Doornbos en
Piet Hein Eek, Eindhoven

ART ADVICE &
COLLECTION CARE

Menno Derk Doornbos

TEKST/TEXT

Philip Peters
Peter van Lier

FOTOGRAFIE/PHOTOGRAPHY

Nob Ruijgrok

ONTWERP/DESIGN

Eek en Ruijgrok / Nob Ruijgrok

INFORMATIE/INFORMATION

www.pietheineek.nl/kunst

Opmerkelijk maar toch in de lijn der verwachting maakt Claassen, ook in 2009, een marmeren beeld dat nog wel degelijk iets dierlijks heeft, met poten en oren, maar waarin met geen mogelijkheid meer is te herkennen om welke soort het gaat. Ergens wordt het beeld aangeduid met *Untitled (Hair style)*. Het heeft inderdaad iets weg van een zittend dier met lange hangende lokken. Het kapsel doet denken aan een vroeg beeld van Claassen dat de haardracht van de filosoof Spinoza uitbeeldt, zo'n mooi weelderig 17e-eeuws kapsel. Het marmeren beeld is zo gezien een fantasiebeeld dat twee elementen uit eerder werk combineert, haardracht en dieren, en het bevindt zich ergens tussen realisme en abstractie in.

Enkele werken van Claassen zijn zelfs zover richting de abstractie opgeschoven dat ze in niets of bijna niets meer doen denken aan iets uit de realiteit. *Legwood (Benetarium)* uit 2010 bestaat uit grote afgeronde witte vormen die op een soort standaards van ijzerdraad zijn bevestigd. Beide woorden uit de titel kom ik niet tegen in een woordenboek. *Legwood*: benenbos, woud van benen? De onderstellen houden de volumes van de grond en kunnen dus gezien worden als een soort benen waarop de vormen rusten. In die zin hebben ze nog wel iets wat aan levende wezens doet denken. Of moeten de witte vormen zelf als het been of bot van een geraamte worden gezien? En *benetarium*, is dat als een rosarium of planetarium de plaats waar iets wordt verzameld, in dit geval: botten?

Hoe onduidelijk ook, het verbazingwekkende berust erin dat de abstractere beelden van Claassen dezelfde aandoenlijkheid uitstralen als zijn meer realistische. Wat de kunstenaar ons als het essentiële van dieren laat ervaren, hun onschuld, heeft hij uiteindelijk ook op meer abstract werk weten over te brengen. De neiging om de gladde maar ook poederachtige oppervlakten van *Legwood* te willen strelen is bijna net zo groot als bij de beelden van de dieren. De vraag bij het zien van deze beelden is waar het gevoel van verbondenheid op berust, want van een directe herkenning is geen sprake.

Door zijn beelden van dieren - en ook wel mensen - te abstraheren heeft Claassen, denk ik, de formele eigenschappen van het aandoenlijke ontdekt. Dit is een ontdekking die de kwaliteit van zijn werk verre doet uitstijgen boven het niveau van esthetisch genot. 'Mooi' is niet het woord dat in je opkomt bij het zien van dit werk. En ook het oplossen van formele problemen is niet de inzet van dit oeuvre, want ook het woord 'knap' roept het niet meteen op. De beelden van Claassen hebben het in zich om ons iets bij te brengen over het bestaan zelf. Zijn dieren zijn niet, om met mijn openingsgedicht te spreken, de 'geachte afgevaardigden' van een specifieke diergroep. Net als de meer abstracte beelden zijn ze de afgevaardigden van een aspect van de werkelijkheid dat in de moderne tijd zo schromelijk over het hoofd is gezien of zelfs afgewezen, namelijk dat van de onschuld. Vereenzelviging met deze eigenschap zie ik als de ultieme kans om ons te verzoenen met de werkelijkheid, ongeacht de staat waarin die zich bevindt. Met oog voor de juiste kleur en het juiste materiaal voert de kunstenaar trefzeker uit wat de mens verzacht en minstens voor even tot overgave dwingt. Niet voor niets zijn zijn beelden zo geliefd als objecten in de openbare ruimte. Hoeveel kinderen hebben niet een van zijn beesten omarmd, hoeveel volwassenen niet verwonderd toegekeken of geglimlacht in het voorbijgaan? En ik besef: dat aantal neemt alleen maar toe! Het feelgoodaspect van Claassens beelden komt niet voort uit een simplificatie van de werkelijkheid, maar uit een diepgeworteld gevoel van onschuld als bindende factor. Niet een heart of darkness, maar een huid van lichtheid zou wel eens de essentie van het bestaan kunnen zijn. Een overrompelend inzicht dat een merkwaardig optimistisch gevoel teweegbrengt. Niet veel kunstenaars krijgen dat voor elkaar.

Peter van Lier

Peter van Lier (1960) filosoof.

Hij debuteerde in 1994 met het filosofische essay

Van absurdisme tot mystiek.

Daarna bracht hij een roman in dichtvorm en vijf poëziebundels uit, waarvan de laatste in 2010 verscheen onder de titel "Hoor".

Niet wat het lijkt. Over sculpturen van Tom Claassen

Een van de wonderlijkste dieren uit de kunstgeschiedenis is de Stier van Potter, een zeker op het eerste gezicht onelegant schilderij waarvan de hoofdfiguur nogal plompverloren bijna alle aandacht trekt. Toch is het schilderij erg populair, allereerst bij het grote publiek, maar ook voor een kunstenaar als Frank Stella, die zich geen knollen voor citroenen laat verkopen, is het naar eigen zeggen een belangrijke invloed geweest. Daar heeft hij zelf van alles over gezegd, met name over de door hem waargenomen platheid van het werk, een interessante these die het verband met Stella's eigen schilderijen verduidelijkt. Ook is inmiddels uit onderzoek gebleken dat die stier niet een 'echte' stier was die 'naar het leven' is afgebeeld, maar integendeel een samenstel van delen van verschillende stieren van diverse leeftijden, hij is dus 'naar de geest' geschilderd en niet naar de natuur. Misschien wordt ook daardoor het vervreemdende effect verklaard dat van het schilderij uitgaat: alles lijkt in eerste instantie keurig in orde maar tegelijkertijd wringt het, er lijkt van alles niet te kloppen.

Ik denk dat de dieren van Tom Claassen in enkele opzichten kunstgenetische afstammelingen van Potters stier zijn. In hun geval is er geen omgeving meer, het zijn vrijstaande sculpturen, maar aan de andere kant hebben ze wel een sterk effect op hun omgeving, zowel wanneer ze - op groot formaat - in de openbare ruimte staan als - op klein tot heel klein formaat - in een binnenruimte. Ze kunnen eigenlijk overal wel functioneren en dat komt misschien juist door hun soevereine en ook lichtelijk idiote onafhankelijkheid.

Deze dieren zijn natuurlijk helemaal niet 'naar het leven' tot stand gekomen, hun vormen zijn gestileerd en doen eerder denken aan speelgoedbeesten dan aan echte exemplaren terwijl ze aan de andere kant - maar dat hebben speelgoedbeesten eigenlijk ook vaak - wel steeds een heel persoonlijk karakter hebben, het zijn niet zomaar dieren, het zijn personages en als zodanig eerder menselijk dan dierlijk.

In hun stilering en hun wat plumpe onhandigheid hebben deze beesten iets roerends, veel van hen zien er bepaald aandoenlijk uit op een manier die wel bij knuffels past maar zich tegelijkertijd toch niet leent om mee te spelen, al was het maar vanwege het vaak relatief harde, weinig aaibare materiaal waarvan ze zijn gemaakt (polyester, brons). Het zijn ook geen knuffeldieren, ze lijken er alleen een beetje op, wat de suggestie van onschuld versterkt of misschien zelfs bepaalt. Tegelijkertijd zijn het ook 'gewoon' sculpturen met een eigen soevereiniteit, er dient helemaal niet mee gespeeld te worden, ze moeten worden bekeken en er moet over worden nagedacht. Die combinatie van materiële hardheid en vermeende onschuld, van knuffelige associaties en sculpturale autonomie wringt en dat wringen maakt een belangrijk deel van hun betekenis uit op een vergelijkbare manier als de Stier van Potter niet zomaar een echt stuk vee is maar een artistieke constructie.

Als zodanig hebben deze beelden ook een dubbelzinnige uitwerking op de ruimte. Buiten spreekt dat haast vanzelf: door het grote formaat nemen ze gewoon veel plaats in en door hun schijnbare massiviteit hebben ze ook iets onverzettelijks en daarmee domineren ze een plek, ze annexeren een territorium, maar met

Not what it seems. About sculptures by Tom Claassen

One of the strangest animals in art history is Paulus Potter's Bull, especially at first sight an ungraceful painting of which the protagonist bluntly claims almost all attention. Yet it's a very popular painting, in the first place with the public at large, but also an artist like Frank Stella says that it was an important influence. His comments are primarily about the painting's flatness that he perceived, an interesting statement which clarifies the connection to Stella's own paintings. Research has shown that this bull was never a 'real' bull, but on the contrary a combination of parts of different bulls of various ages. So it was painted 'after its spirit' and not 'after nature'. Maybe this explains its alienating effect - at first sight everything appears to be neatly in order but at the same time there is a twist to it, one gets the feeling that something isn't quite right.

I think that Tom Claassen's animals are in certain respects genetic descendants of Potter's bull. In their case there are no surroundings, they are freestanding sculptures. But on the other hand they have a strong impact on their surroundings both when they are situated in public space (on a large scale) and inside a gallery space (on a small to very small scale). As a matter of fact they pretty much can function everywhere and perhaps this is a consequence of their sovereign and also somewhat odd independence.

Obviously these animals are not realized 'after nature', their shapes are stylized and remind us of toy animals rather than real ones while on the other hand they do possess a lot of individuality - as have many toy animals - , they're not just animals but characters and as such human rather than animal.

With their stylized appearance and somewhat gauche clumsiness they are touching, many of them look endearing in a way that befits cuddly toys but at the same time doesn't invite one to play with them, were it only because of the hard, not very snugly materials of which they are made (bronze, polyester). They are no cuddly toys, they just look somewhat like them which enhances or even defines the suggestion of innocence. At the same time they are also 'just' sculptures with their own sovereignty, they are not made to be played with, they should be watched and one should reflect on them. This combination of material toughness and alleged innocence, cuddly associations and sculptural autonomy, somehow twists and this twist determines a large part of their meaning in a similar way as Potter's bull is not just a specimen of livestock but an artistic construction.

As such these sculptures also have an ambiguous impact on space. Outside this is self-evident: because of their large scale they take up a lot of space and because of their massive appearance they exude a certain indomitability and thus they dominate a site, they annex a territory - but with coquettish weapons which cause their strong presence to be disguised as a kind of harmless domesticity which reminds one, for instance of 'Nijntje'. This lulls the mollified viewer to sleep while simultaneously his territory is annexed like in a guerrilla war by these endearing, clumsy animals. This ambiguity never gets solved and this provides the sculptures with tension, their meaning originates from the fact that they go hand in hand while also colliding with each other as

behaagzieke wapens, zodat hun sterke aanwezigheid vermomd wordt als een soort onschadelijke huiselijkheid, die bijvoorbeeld aan Nijntje doet denken; daardoor wordt de vertederde kijker in slaap gesust terwijl tegelijkertijd als in een guerrilla zijn gebied wordt ‘ingenomen’ door die ‘innemende’ onhandige wezens. Deze dubbelzinnigheid wordt nergens opgelost en dat geeft de beelden hun spanning, hun betekenis ontstaat door het schijnbaar samengaan maar ook door het botsen van tegendelen die verschillende kanten van dezelfde medaille zijn, niet helemaal ongelijk aan hoe mensen functioneren en overkomen: ook wij zijn vaten vol tegenstrijdigheden die met en tegen elkaar in onze identiteit bepalen. Claassens dieren worden dan metaforen voor de existentiële complexiteit en ambivalente verschijningsvorm die bij het mens zijn hoort. En spelen doen we als volwassenen niet meer; en als we het toch doen gaat het meestal om de kniekers en niet om het spel, hoewel de capaciteit tot spelen altijd ergens latent in ons verborgen zit. Dat weerspiegelen deze dieren: ze lijken speels, maar ze spelen niet, ze zijn gestold in een eeuwige smile, waarbij een momentopname tot monument wordt, een nostalgisch monument voor een verloren onschuld die weliswaar nog steeds bestaat maar in bevroren vorm die eerst ontdood moet worden. Zolang dat niet gebeurt is de schijnbare luchtigheid, de roerende lichtvoetigheid van deze dieren in laatste instantie zeer serieus, van een haast pathetische ernst.

Sommige werken exploiteren deze avenue nog verder, zoals het hangende beeld van een turnster dat (die) midden in de ruimte hangt, gevangen in de vlucht en in dit bevroren moment domineert zij de ruimte van de beschouwer, ze is zelfs behoorlijk opdringerig in al haar pathetiek die zich opnieuw op een wat komische manier vermomt: dit personage is van aluminium gemaakt en ziet eruit als een Michelin-vrouwtje, niet bepaald het toonbeeld van de slanke lenigheid die we vanzelfsprekend met turnen associëren. Zo hangt deze gymnaste in een onmogelijke positie in strijd met de zwaartekracht, een poging die uiteindelijk tot falen is gedoemd en dus zowel wijst op een haast bovenmenselijke prestatie en een maar al te menselijk tekort: ze kan misschien even vliegen maar straks valt ze plat op de grond. In dit werk (waarvan een aantal varianten bestaan) is het gebruik van dieren als metafoor verlaten en vervangen door een gezellig en wat komisch aandoend stereotype uit de reclame.

Een recente serie werken heet *Untitled (Moose/Buffalo)* en die titel weerspiegelt de dubbelzinnigheid die de eerdere werken ook vertoonden. Het lijkt alsof de kunstenaar geen beslissing kan nemen: het werk heeft geen titel maar bij nader inzien toch weer wel en dan nog eentje die uit twee, elkaar eigenlijk tegensprekende woorden bestaat: is dit dier nu een eland of een buffel? Dat is ook een soort meerkeuzevraag aan de kijker, die natuurlijk ook kan besluiten dat er meer dan één uitleg mogelijk is. De beelden zijn van brons en stellen een aandoenlijk soort speelgoedbeest voor die verschillende houdingen kan aannemen: in het ene geval leunt hij nonchalant (haast met zijn handen in zijn zakken) tegen een muur, in een ander voorbeeld ligt hij ontspannen op de grond, in een derde geval zit hij met losjes hangende poten op een soort plank en in weer een andere incarnatie verschijnt hij in zittende houding met de benen vooruit op een plat vlak. Het zijn allemaal houdingen die sterk doen denken aan cartoons waarin dieren voorkomen (mijn eerste as

opposites which are two sides of the same coin, not unlike the way people interact and come across: we too are walking contradictions which with and against each other define our identity.

Claassen’s animals thus become metaphors for the existential complexity and the ambiguous appearance which is essential to being human. And as adults we don’t play anymore and when we do it’s to gain something, it’s never playing just for the sake of the playing, although the capacity to play is always latently hidden in all of us. This is reflected by the animals: they seem playful but they don’t play, they are solidified in an eternal smile where a moment becomes a monument, a nostalgic monument to a lost innocence which does still exist but in frozen form which should first be defrosted. As long as this hasn’t happened these animals’ apparent light-heartedness remains in the end very serious, of an almost pathetic graveness.

Some works further explore this avenue, such as the suspended sculpture of a female gymnast which, caught in mid-flight, hangs in the middle of the room. In this frozen moment she dominates the viewer’s space rather intrusively pathetically as well as comically disguised: this character is made of aluminium and looks like a ‘Michelin woman’. Not exactly the epitome of slender agility we naturally associate with a gymnast. Thus this gymnast is suspended in an impossible position, defying gravity, an effort doomed to fail in the end and refers both to an almost superhuman feat as a very human defect: perhaps she can fly for a moment but then she will fall flat on the floor. In this work (of which there exist a number of variants) the use of animals as metaphor is abandoned and replaced by a an entertaining and somewhat comical stereotype from the world of advertising.

A recent series of works is called Untitled (Moose/Buffalo) and this title reflects the ambiguity which also characterized the earlier works. It seems as if the artist has been able to make up his mind: the work has no title but on further consideration it does have one which consists of two contradicting words: is this animal a moose or a buffalo? This is a multiple-choice question for the viewer who of course may decide that more than one interpretation could be valid. The sculptures are made of bronze and represent a touching kind of cuddly toy in a variety of postures: in one case it’s leaning casually (almost with its hand in its pockets) against a wall, in another instance it lies leisurely on its back on the ground, a third sculpture shows it sitting on a kind of plank with its legs loosely hanging down and in yet another incarnation it appears in a sitting posture on a flat surface. All of these are postures which remind one strongly of cartoons in which animals appear (my first association was Snoopy) who behave like people and to whom human feelings and thoughts are attributed (‘the pathetic fallacy’). I believe that these sculptures – and in a broader sense perhaps the whole oeuvre – constitute a compendium of human emotions, of a tragic but at the same time also comical nature, a kind of kaleidoscope of possibilities and limitations where sometimes it seems as if the characters themselves are surprised about the situation in which they find themselves: each posture, each arrangement is a discovery, the work surprised itself and the viewer is constantly surprised. This is the uninhibited, seductive aspect of the work. Simultaneously it positions itself emphatically, in hard materials, in massive volumes, in co

ieder geval de mogelijkheid om de natuur nog te ervaren als een paradijs of een idylle.

De bewondering voor dieren en de natuur in het algemeen kwam pas terug rond de tijd dat ik *Microcosmos* zag, een film die in 1996 op grootbeeld in de bioscoop draaide. Dat was letterlijk en figuurlijk een eyeopener van formaat; voor velen, bleek, de film was tientallen weken achtereen te zien. In de film wordt ingezoomd op een klein stukje grasland en wat zich daar onthult aan dierlijk leven wordt allerm minst beheerst door strijd. Integendeel: het leven van insecten, slakken en ander klein leven toont zich juist heel ontspannen en soms ronduit vriendelijk: mieren die van druppels dauw drinken, vliegen die met hun pootjes hun lijfjes schoonvegen, slakken die in een sensueel ogend liefdesspel verwickeld zijn. Net mensen in hun vrije tijd. Het mechanisme van eten of gegeten worden bestaat, maar lang niet altijd en zeker niet overal. Om niet te zeggen: meestal niet en bijna nergens! Luieren en laven is waarmee het leven zich hoofdzakelijk bezighoudt, zo leek het. Dit besef verdreef bij mij in ieder geval het trauma van al die natuurfilms vol berekenend dierlijk geweld.

In 2009 werd herdacht dat Darwins hoofdwerk, *On the Origin of Species* (Over het ontstaan van soorten), 150 jaar eerder uitkwam. Het tijdschrift *De Gids* wilde het belang van Darwins denken tonen door er kritiek op te leveren. Dat was koren op mijn molen. Ik schreef voor dat nummer een reeks gedichten vanuit de positie van enkele niet nader aangeduide dieren die, in navolging van Darwin, zich aanpassen aan de omgeving, maar, in tegenstelling tot zijn denken, zich niet fixeren op de bittere strijd op leven en dood. Een van de gedichten uit die reeks is het nog niet eerder gepubliceerde:

Rakelings, met velen, in vol ornaat. En een keel om op te zetten als het moet. Onder ons het

blikveld waarin blaakt het smalle leven, kennis in overvloed. Duizelingwekkend zijn we onlosmakelijk

verbonden. Toeslaan is het patroon, ontwijken de franje. Uitglijders maken het festijn.

Alle manoeuvres beginnen aan het uiteinde van een lichaamsdeel. Ook bukken. Uiteindelijk de

slaap. Zelfs het stugste ding is niet tegen.

Dit dier is wel uitgerust om te strijden, leeft in vol ornaat, maar tot actie komt het niet in dit gedicht. En het toeslaan blijkt een spel dat in uitglijders en met franje eindigt. Uiteindelijk de slaap. Zoals ook leeuwen misschien wel negentig procent van hun tijd verdoen met luieren en het leven van krokodillen vooral bestaat uit wachten en maar wachten.

De dieren van Tom Claassen bevinden zich misschien nog een fase verder weg van de meedogenloze strijd om het bestaan. Hun lichamen zijn overduidelijk niet op vechten ingesteld. Ze zijn allemaal nogal vadsig, ogen veel dikker dan de dieren waar ze in werkelijkheid van zijn afgeleid. Wat ze vooral uitstralen is een soort gelaten tevredenheid. Is hierin de hulp van Claassen aan dieren vervat, dat hij hun eventuele gevaar voor anderen heeft geëlimineerd in zijn beelden, en dat ze in deze staat volledig tevreden zijn met zichzelf en met de wereld om hen heen?

Ze lijken ook zelf niet het minste gevaar te vrezen. Misschien kunnen deze dieren zich zo ontspannen en tevreden tonen omdat ze in de meeste gevallen van onverwoestbaar materiaal zijn gemaakt: brons, gietijzer, beton, marmer of polyester. De dieren van Claassen hoeven zich ook niet te voeden om in stand te blijven. Monden en zintuigen zijn hoogstens nog rudimentair aanwezig, van nut is geen sprake meer. Ogen zijn vaak niet meer dan twee kuiltjes in een lichaam gedrukt. Qua vorm zijn de beesten van Claassen sowieso weinig uitgesproken, uitstekende delen als kop, poten en staart lubberen of zijn opgebold. Ook is het opmerkelijk dat de meeste beelden maar in één kleur zijn uitgevoerd. Al deze kenmerken maken de beesten heel onpersoonlijk. En omdat er zoveel details ontbreken zijn de beelden in feite ook heel abstract. Soms geeft de kunstenaar zijn dieren nog wel hun soortnaam mee, maar meestal voldoet het anonieme Zonder titel.

Een paradoxale ervaring is het te kijken naar deze steeds minder levensecht overkomende dieren, terwijl hun aandoenlijkheid behouden blijft of zelfs lijkt toe te nemen. Je hebt het gevoel dat Claassen zo lang naar dieren heeft gekeken, totdat zich het fundamentele aan hem heeft geopenbaard om weer te geven. In een interview uit 2009 ontkent hij echter iets met dieren te hebben, resoluut. Wat daarvan te denken? Misschien herinnerde hij zich de overbekende woorden van Ludwig Wittgenstein: ‘Waarover men niet spreken kan, moet men zwijgen.’ Maar daarmee is de kous niet af, want de onuitsprekelijke zaken tonen zich volgens de filosoof wel degelijk. Ook in het werk van Claassen, is mijn overtuiging, misschien wel juist omdat de kunstenaar er niet over wil of kan spreken.

GEACHTE AFGEVAARDIGDEN

Geruggensteund door de beelden van Tom Claassen acht ik het niet misplaatst maar geoorloofd mij voor te stellen dat ik niet spreek tot mensen maar tot dieren.* In 2007 publiceerde ik Zes wenken voor muggen aan de deur, een bundel met alleen maar gedichten over dieren. Een aantal van die gedichten is geschreven als sollicitatiebrief, wat ik ambieerde was een functie in het dierenrijk. Graag richt ik nogmaals mijn stem tot diegenen onder u die zich aangesproken voelen:

Geachte afgevaardigden der zoogdieren,

Bij één familie binnen uw klasse, de tapirs, vraag ik mij nooit af of het een waan is dat ik meen veel voor deze dieren

te kunnen betekenen, zozeer juist niet het toonbeeld van zelfredzaamheid op hun korte pootjes (onevenhoevig nog wel),

ondanks hun beweeglijke slurfje. Als tweevoeter met wipneus, het alarmeren in meerdere technieken machtig, wil ik graag de

intelligent-wendbare bode in hun midden zijn, stellig geen luxe in de dichte vegetatie der jungles van Zuidoost-Azië. En bij

rust zal ik fluisterend verhalen over hun glorie tijden in het Oligoceen, uit louter goodwill, en al zwemmend deuntjes

fluiten om hun eenzelligheid wat te breken onder hun sjabrak.

Gespannen zie ik uw antwoord tegemoet.

Op soortgelijke wijze benaderde ik ook vertegenwoordigers van de gaasvleugeligen, platvissen, hagedissen, loopvogels en die van het vogelbekdier. Voor al deze beesten dacht ik iets te kunnen betekenen. Ik meende bij hen een gebrek of een onbeholpenheid te bespeuren die ik met mijn capaciteiten dacht te kunnen compenseren. Maar geen van de dieren reageerde op mijn verzoek, kennelijk hadden ze mijn hulp niet nodig. Tot een aanstelling kwam het niet.

Als je naar de beelden van Tom Claassen kijkt, dan heb je het idee dat hij wel met ze in contact is gekomen en dat ze hem hebben geaccepteerd. Maakt het iets uit dat hij andere dieren heeft benaderd dan ik: leeuwen, honden, paarden, mussen, olifanten, naast eenden, konijnen, kikkers, een nijlpaard...? Van nijlpaarden wordt gezegd dat ze heel gevaarlijk kunnen zijn – uitgerust met een opmerkelijke snelheid en met tanden die je niet had verwacht -, maar het nijlpaard van Claassen herinnert daar niet aan. Het zes meter lange beeld past precies in een uitgespaarde ruimte in een kademuur ergens in Amsterdam, rennen of van zich afbijten zijn geen opties voor dit dier en het mooie is: hij lijkt daar niet om te treuren.

Ik denk dat mensen heel verschillend op dit beeld reageren. De een zal zich zonder moeite kunnen identificeren met de gelaten tevredenheid die het uitstraalt. De ander ervaart misschien afschuw en zou het beest willen oproepen tot verzet, een poging tot uitbraak uit de nauwe behuizing. Ik durf de stelling wel aan dat de relatie tot dieren je wereldbeeld kleurt en bepaalt. Analyseer je verhouding tot dieren en je weet hoe je er existentieel voor staat.

Als mens is het misschien de grootste en uiteindelijke enige opgave in het leven om de werkelijkheid te accepteren zoals die is. Ten aanzien van de mens is dat niet gemakkelijk, het negatieve is nooit ver weg, een kwaad geweten al snel geconstateerd, bij jezelf of bij anderen. Richt je je blik op dingen, dan vermoed je helemaal geen inborst, geen kwade en geen goede, maar daardoor staan zij zo ver van de mens af dat ze ons minder snel en diep beroeren. Een dier kan wel kwaad aanrichten, maar bij afwezigheid van zelfbewustzijn ziet hij dat niet. Uiteindelijk springt bij hem toch altijd het aspect van onschuld in het oog, ook als het om minder prettig gedrag gaat.

Daarin lijken dieren op kinderen. Niet voor niets identificeren kinderen zich zo graag met hen. Kinderen willen het leven van dieren veraangenamen of vergemakkelijken en als er dieren in nood zijn, dan moeten ze worden geholpen, onvoorwaardelijk. Zo zijn kinderen. Ik denk dat mijn poëtische sollicitaties naar een betrekking in het dierenrijk ook uit dit kinderlijke verlangen zijn voortgekomen.

Maar eens is de kindertijd voorbij. Plotseling viel mij op dat bijna alle natuurfilms op tv volkomen worden beheerst door het idee dat de natuur een mechanisme is van eten of gegeten worden. Alsof het hele bestaan continu bepaald wordt door deze strijd. Een ontluisterende ervaring. Ik denk dat die opvatting er bij de natuurfilmmakers is ingeslopen door de grote invloed die Charles Darwin op ze heeft gehad. Het beginsel van strijd is allesbepalend voor zijn evolutieleer, alleen de sterksten maken kans om te overleven. De overtuiging dat elk plekje op de wereld wordt bevolkt door vraatzuchtige wezens verdrong bij mij in

sociatie was met Snoopy) die zich als mensen gedragen en aan wie menselijke gevoelens en gedachten worden toegeschreven ('the pathetic fallacy'). Ik denk dat deze beelden – en in ruimere zin misschien dit hele oeuvre – een compendium vormen van menselijke emoties, van tragische maar tegelijkertijd ook vaak van komische aard, een soort caleidoscoop van mogelijkheden en beperkingen, waarbij het soms lijkt of de personages zelf verbaasd zijn over de situatie waarin ze zich ineens bevinden: iedere houding, iedere opstelling, is een ontdekking, van wat voor aard dan ook: het werk verbaast zichzelf en de kijker valt van de ene verbazing in de andere. Dat is de onbevangen, verleidelijke kant van het werk. En tegelijkertijd poneert het zich nadrukkelijk, in harde materialen, in massieve volumes, in stolling van emotie dat is de onverhoedse, guerilla-achtige benadering waardoor de kijker overvallen wordt. Met de ene hand geeft de kunstenaar iets, met de andere geeft hij iets anders. Zoals de titel eerst neutraal is en zelfs non-existent (als 'zonder titel' inderdaad geen titel is, waarover je kunt twisten), vervolgens een suggestie geeft en daarna een andere die de eerste tegenspreekt: dit is ook een kunst van conflicten, toegedekte conflicten misschien, maar dat betekent niet dat ze er niet zijn en het is juist die toedekking, de manier waarop het conflict zich aan ons voordoet, die het werk doet schuren en wringen en zijn gelaagde betekenis onthult – tragisch en komisch, onschuldig en soeverein, schattig en keihard, roerend en ongenaakbaar: binnen deze begrippenparen kaatsen betekenissen in steeds andere formuleringen heen en weer en dat kan doordat een procédé is gehanteerd dat zelf in zo'n dualiteit geworteld is – een vorm van toedekken die tegelijkertijd onthullend is.



Enigszins verwant aan de part-time eland, die tegelijkertijd wel en niet een buffel is maar het eigenlijk 'zonder titel' kan stellen, is Half Man Half Sack, opmerkelijk genoeg van tien jaar eerder. Ook hier kunnen we kennelijk kiezen: is het een mens of een juten zak? Zonder twijfel kan de vorm antropomorf worden geduid maar aan de andere kant ontbreekt er ook van alles, zodat de aanduiding wel erg gestileerd en vluchtig wordt en het ook toeval zou kunnen zijn dat een stapel zakken een schijnbaar menselijke vorm heeft gekregen terwijl die zakken misschien gewoon achteloos op de grond en tegen de muur geworpen zijn. Kennelijk is het benoemen van de wereld een kwestie van hoe je ernaar kijkt, de beschouwer maakt de wereld zelf, aan de hand van tegenstrijdige aanwijzingen van de kunstenaar: alles is interpretatie, niets staat vast. En als we dan besluiten dat we zowel een mens kunnen zien als een stapel zakken en we ons gaan afvragen wat het voor de menselijke status betekent dat hij voor hetzelfde geld achteloos is neergegoot, blijkt het werk ook nog eens van rubber te zijn, een sterk elastisch materiaal dat je in iedere vorm kunt kneden maar waarvan normaliter mens noch juten zak gemaakt is, zodat we weer helemaal van voren af aan kunnen beginnen met denken, nu niet in twee maar in drie variabelen:

agulating emotions – that is the unexpected, guerrilla-like aspect which ambushes the viewer. With one hand the artist gives us something and with the other one he gives something else. Just like the title is neutral and even non-existent at first (if 'untitled' is indeed no title, about which one could argue), then it gives a suggestion and subsequently another one which contradicts the first one: this is also an art of conflicts, hidden conflicts maybe but that doesn't mean that they're not there and it's exactly this covering up, the way in which the conflict presents itself to us, that makes the work twist and reveal its layered meaning – tragic and comical, innocent and sovereign, touching and hard as stone, moving and unapproachable. Between these pairs of concepts meanings bounce back and forth in ever changing expressions which is made possible by employing a procedure that is itself rooted in such a duality – a way of covering up which is at the same time revealing.

Somewhat akin to the part-time moose who simultaneously is and isn't a buffalo but can make do without title is Half Man Half Sack, remarkably a work from ten years earlier. Here again we apparently get to choose: is it a man or a sack? Without doubt the shape can be perceived in an anthropomorphic way but on the other hand a lot is missing which makes this designation a bit too stylized and volatile: it could also be a coincidence that a pile of sacks took on an apparently human appearance whereas they might as well have been carelessly tossed down on the ground and against the wall. Apparently defining the world is dependent on how you perceive it, the viewer creates the

world himself following the artist's contradictory indications. Everything is interpretation, nothing is fixed. And if we decide that we can see a man as well as a pile of sacks and we get to wonder what it means for the human status that he might as well have been carelessly tossed down, on top of that the work turns out to be made of rubber, a very elastic material one can mould into every shape but of which man nor sack is made as a rule which in turn means that we can start again from scratch, this time thinking not in terms of two but three variables: we will not solve this riddle and I don't think we're supposed to because the intention seems to be asking the question, bringing a problem to the fore that can't be solved unequivocally, a kind of koan to which no rational answer can be given. But 'studying' the koan means: reflecting on the human condition which is and will remain infinitely mysterious but is all we have to work with.

The there is a large number of 'wooden men', made of parts of rough tree-trunks that are attached to each other and have been placed in various postures like some of the animals mentioned earlier. Some men are sitting on the ground and look like giant stylized children, others are lying and conjure up all kinds of as

we gaan daar niet uitkomen en dat is, denk ik, ook helemaal niet de bedoeling, want die is: de vraag stellen, een niet eenduidig oplosbaar probleem naar voren brengen, een soort koan, waar geen rationeel antwoord op bestaat. Maar het 'studeren' op die koan betekent: het reflecteren over de menselijke conditie, die oneindig raadselachtig is en blijft en waarmee we het zullen moeten doen.

Dan is er een grote hoeveelheid 'houten mannen', van aan elkaar gemonteerde delen van ruwe boomstammen gemaakt die, net als sommige van de dieren, in verschillende posities zijn geplaatst: er zijn op de grond zittende mannen die eruit zien als gigantische gestileerde kinderen, er zijn liggende mannen die allerlei associaties kunnen oproepen en er zijn, tenslotte, hangende mannen: in een groep daadwerkelijk opgehangen als bij een executie. Ze maken, kortom, zo ongeveer alles mee wat een mens kan meemaken, van onschuldig kind tot kennelijk zeer schuldige volwassene –

tenzij het vonnis een gerechtelijke dwaling is of, erger nog, een daad van terreur, wat allemaal niet kan worden uitgesloten. Als narratief beschouwd is het geen vrolijke Werdegang, van grasveld tot galg maar je kunt er, denk ik, ook voor kiezen om ze niet als verhaal te lezen, maar als metaforen voor verschillende gemoedstoestanden, een lach en een traan om het uit te drukken in een cliché dat in dit verband aan een smartlap doet denken en daar hebben deze beelden ook wel iets van: in de simpele, verstaanbare taal van de knuffel, van geknutsel met hout, van schijnbaar achteloze handelingen, zeggen ze iets over de diepe dingen van het leven. Maar er is, zonder dat genre te willen kleineren, een essentieel verschil met de klassieke smartlap: die is gewoon wat hij is en is daar duidelijk in en eerlijk over, er is geen dubbele bodem; deze beelden zeggen daarentegen, bij wijze van spreken: "Ik ben een smartlap" en daardoor houden ze onmiddellijk op er een te zijn.

Ze worden dan reflecties op het thema van de smartlap en tonen daarin hun voortdurende dubbelzinnigheid, hun gebrek aan eenduidige betekenis, hun weigering om zich te conformeren aan de code van het cliché waarvan ze zijn afgeleid en in wiens taal ze zich hullen (knuffel, Michelinmannetje, in elkaar geknutselde boomstammen, populaire cartoons) en dat maakt ze meerduidelig, gelaagd en complex: les extrêmes se touchent.

Tenslotte is er een werk (waarvan een paar varianten bestaan) dat mij buitengewoon intrigeert en waarvan ik denk dat het misschien de echte kern van dit oeuvre toont – of liever gezegd, juist niet toont. Het heet Kapsel en dat is precies wat het is – hier geen dubbelzinnigheid in de titel. Het is uitgevoerd in marmer, een materiaal dat associaties oproept met een lange traditie in de kunstgeschiedenis die in de klassieke oudheid begint en als



sociations and finally there are men who appeared to have been hung as if on the occasion of an execution. In short, they experience just about everything man can experience, from being an innocent child to an apparently very guilty adult – unless the verdict was a judicial error or, even worse, an act of terrorism, which can't be excluded. As a narrative this isn't a very uplifting Werdegang, from lawn to gallows, but I believe one can also choose not to read these works as a narrative but rather as metaphors for various states of mind, 'a laugh and a tear', to phrase it as a cliché which in this context refers to a tearjerker to which some of these sculptures are not completely dissimilar – in the simple, easily accessible language of the cuddly toy, the hobby work with wood, apparently careless activities, they say something about the profundity of life. But without wishing to belittle the genre there is a fundamental difference to the classic tearjerker: the

tearjerker is just what it is and is clear and unambiguous about that; by contrast these sculptures say, in a manner of speaking: "I am a tearjerker" and exactly at that moment they immediately stop being one. They cease to be natural and spontaneous and become reflections on the theme of the tearjerker and show their continuous ambiguity, their lack of unequivocal meaning, their refusal to conform to the code of the cliché from which they are derived and in the language of which they clothe themselves (cuddly toy, 'Michelin man', hobby work with tree-trunks, popular cartoons) and this renders them polysemic, layered and complex: les extrêmes se touchent.

Finally there is a work (of which different versions exist) which intrigues me a lot and of which I feel

it may well show the real core of this oeuvre, or, rather, does not show it. It's called Hair Style and that's exactly what it is – no ambiguity in the title here. It's executed in marble, a material which conjures up associations with a long and venerable tradition in the history of art the

origins of which date back to classical antiquity. This sculpture – and to my knowledge it's one of a kind – seems baroque in its curvy eccentricity which seems to fit the rather lunatic subject matter which at least provokes a smile (here again is that seductive, coquettish element which the artist employs to take the viewer to totally different areas). It may be modelled like a Baroque sculpture, the appearance of only a hair style isn't commonplace. A 'real' hair style may be regarded as a kind of sculpture, after all the hairdresser designs something in three dimensions on someone's head and the customer's appearance can change a lot when his hair style is changed. More meaning isn't intended, in principle the hair style belongs to the realm of fashion and adornment and hardly claims any autonomous meaning in itself. If we view this work as a portrayal of mankind is it literally an empty image. There is decoration, so to speak, but





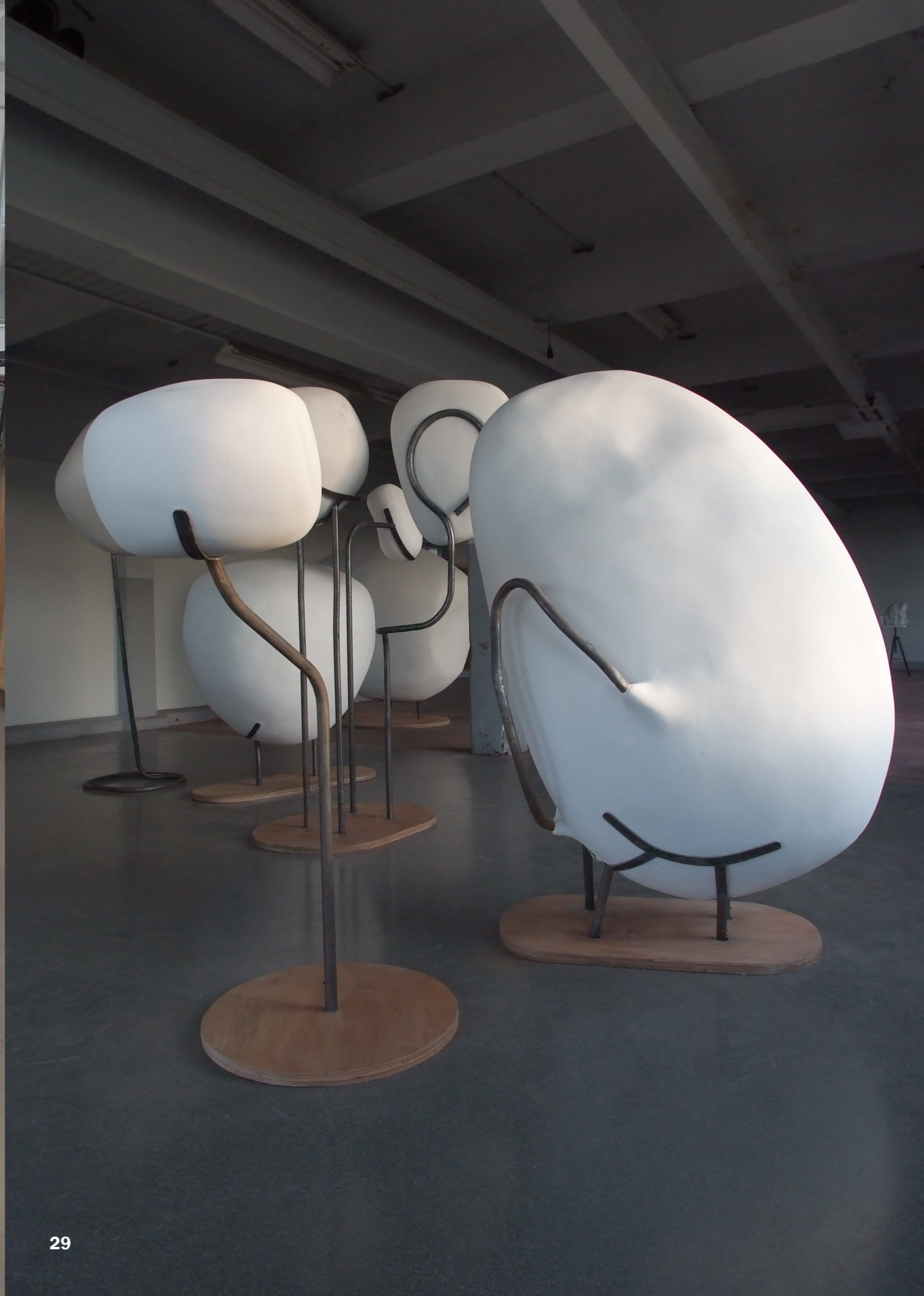
zodanig een zekere eerbiedwaardige status heeft. Deze sculptuur – en ik ken geen vergelijkbaar voorbeeld – lijkt in zijn krullerige excentriciteit barok en dat lijkt ook te passen bij het tamelijk krankzinnige onderwerp dat op zijn minst een glimlach oproept (daar is weer dat verleidelijke, behaagzieke element waarmee de kunstenaar de beschouwer naar heel andere regionen voert). Het mag gemodelleerd zijn als een barokke sculptuur, maar de verschijning van alleen een kapsel is natuurlijk niet alledaags. Een 'echt' kapsel kun je trouwens met wat goede wil ook wel beschouwen als een soort sculptuur, er wordt tenslotte door de kapper in drie dimensies vormgegeven op iemands hoofd en het uiterlijk van de klant kan behoorlijk veranderen wanneer het kapsel wordt veranderd. Meer betekenis wordt niet beoogd, het kapsel hoort in principe tot het terrein van mode en opschik en heeft op zich nauwelijks een autonome, inhoudelijke betekenis. Als we dit werk als een mensbeeld bekijken is het letterlijk een leeg beeld. Er is, om zo te zeggen, decoratie maar datgene wat gedecoreerd wordt is afwezig: tenslotte bevindt een kapsel zich gewoonlijk op een hoofd van een persoon en dat is hier niet het geval. Op die manier bekeken wordt de mens gekenmerkt door wat afwezig is maar intrinsiek natuurlijk wel gesuggereerd: we kunnen ons geen kapsel voorstellen zonder aan een bijbehorend persoon te denken. Die moeten we kennelijk zelf invullen, hier wordt alleen de 'buitenkant' gegeven. En dan zijn we weer thuis bij de dubbelzinnigheid van het werk: hier gaat het om de begrippenparen aanwezig en afwezig, ingevuld en leeg. Dit kapsel past in principe alle personages in het oeuvre, menselijk, dierlijk of jute die van rubber is gemaakt. Met één meesterlijke krulbeweging wordt duidelijk dat er nog een ander begrippenpaar is: buitenkant en binnenkant. De buitenkant kun je zien en beschrijven, de binnenkant toont zich niet aan het oog en kan alleen benaderd worden, dat wil zeggen: gearticuleerd in termen van interpretatie en er zijn veel interpretaties mogelijk, misschien wel zo veel als er kijkers zijn. De menselijke identiteit is niet statisch, maar verkeert in een toestand van voortdurende verandering, afhankelijk van wie hem waarneemt. In die zin kun je dit beeld en dit hele oeuvre uiteindelijk opvatten als democratisch: de knuffels zijn van ons allemaal, ze zijn, denk ik, naar ons eigen beeld gemaakt en dan ontstaat een ontroerend voorstel voor een portret van de mens in al zijn onvolmaakte tegenstrijdigheden, met al zijn komische en tragische momenten, al zijn slimheid en onhandigheden, die met elkaar zo dierbaar kunnen zijn.

that what is decorated is absent: after all a hair style is usually situated on someone's head but in this instance that's not the case. Viewed in this way man is characterized by what is absent but intrinsically suggested anyway: we can hardly conceive of a hair style without thinking of an accompanying person. Apparently we have to create this person ourselves, here only the 'outside' is given. So we're back to the ambiguity of the work, this time in terms of the concept pairs present and absent, filled up and empty.

Basically this hair style suits all the characters in this oeuvre, human, animal or sack made of rubber. With one masterful curvy movement it's made clear that there is yet another pair of concepts involved: outside and inside. One can perceive and describe the outside; the inside remains hidden to the eye and can only be approached, i.e. articulated in terms of interpretation and there are many possible interpretations, maybe as many as there are viewers. Human identity isn't static but is in a state of continuous change, dependent on the observer among other variables. In this sense one can, at the end of the day, regard this whole oeuvre as democratic: the cuddly toys belong to all of us, they are, I believe, made after our own image and thus emerges a moving proposal for a portrait of man with all his imperfect contradictions, his tragic and comical moments, his cleverness and clumsiness which together can be so precious.

Philip Peters

Philip Peters (1948) is kunsthistoricus te Den Haag. Hij was criticus voor onder meer NRC/Handelsblad, Het Vaderland, De Tijd en schreef artikelen in diverse internationale catalogi en tijdschriften. Van 1989-1997 was hij hoofdredacteur van Museumjournaal en van 1980-1996 artistiek leider van het Haags Centrum voor Aktuele Kunst (HCAK), waarvan hij ook medeoprichter was. Tegenwoordig is hij vooral werkzaam als auteur, docent bij de postacademische ateliers DNA van de Vrije Academie in Den Haag en als mental coach voor kunstenaars. Op het internet is hij te vinden op www.philippetersessays.blogspot.com



















16



21



