

Gesprek met Lili Dujourie (II)

Koen Brams & Dirk Pültau

Het vroegste werk (1967-1972); videowerken (1972-1981)

K.B./D.P.: Hoe ben je tot de beeldende kunst gekomen? Je hebt een academieopleiding genoten?

L.D.: Ik heb een traditionele opleiding gekregen aan de Academie voor Schone Kunsten in Brussel – de Académie Royale des Beaux Arts in de Rue du Midi. Ik volgde twee richtingen: zowel schilder- als beeldhouwkunst – de schilderkunst overdag en de beeldhouwkunst 's avonds.

K.B./D.P.: Omdat je niet kon kiezen.

L.D.: Omdat ik niet kon kiezen.

K.B./D.P.: Was het niet vrij uitzonderlijk dat iemand tegelijk schilder- en beeldhouwkunst deed?

L.D.: Dat begreep men inderdaad niet zo goed.

K.B./D.P.: Wat voor werken maakte je toen?

L.D.: Daar valt weinig over te vertellen. In het begin ga je braaf zitten, en begin je te schilderen of in steen te werken. Maar als stad was Brussel een enorme verrijking. In het Paleis voor Schone Kunsten zag ik voor het eerst Mark Rothko en Clyfford Still. Het ligt niet voor de hand om dan weer naar je zolderkamer terug te keren, en met een verfborsteltje aan de slag te gaan.

K.B./D.P.: De keuze voor kunst was echter gemaakt?

L.D.: Van toen ik kind was! Ik ruilde de beeldjes die in repen chocolade zaten stevast om, want ik had liever prentjes van schilderijen, Rubens of Van Dyck, dan van filmsterren. De prentjes van schilderijen waren zeldzaam.

K.B./D.P.: Heb je die belangstelling van thuis meegekregen?

L.D.: Een beetje. Mijn vader bezat schilderijen van lokale kunstenaars, maar de familie had geen belangstelling voor kunst. Voor mij is de Expo 58, de wereldtentoonstelling in Brussel, heel belangrijk geweest; ik zag er de Amerikanen – de verleiding die daarvan uitging! Zo makkelijk raakte je niet aan informatie in die tijd, en plots kreeg je het allemaal in een keer.

K.B./D.P.: In 1958 was jij 17.

L.D.: Ik zat in mijn laatste jaar op de kunsthumaniora in Brugge. Ik kreeg er les van Dan Van Severen, die mij enorm veel heeft bijgebracht. Hij sprak over literatuur en over kunstenaars die ik niet kende. De kunsthumaniora leidde kunstdocenten op – mijn ouders waren ongerust omdat ik met kunst bezig was, en ze wilden dat ik er het beste van maakte; ze wilden dat ik tenminste les kon geven. Maar regentes plastische kunsten, dat was niets voor mij. Een regentes is niet genoeg met kunst bezig.

K.B./D.P.: Na de kunsthumaniora trok je naar Brussel. Waarom niet naar Gent?

L.D.: Brussel is een grotere stad en biedt meer mogelijkheden.

K.B./D.P.: Je koos ook voor de Académie Royale. Was je Franstalig?

L.D.: Helemaal niet, dat was de uitdaging! Maar aan de kunstopleiding van de Académie Royale heb ik niet veel gehad. Ik heb het laatste jaar niet eens uitgedaan. Je kan niet braaf zitten schilderen en tekenen als je vol bent van Mark Rothko.

K.B./D.P.: Je noemt consequent Amerikaanse kunstenaars. De Amerikaanse kunst heeft voor jou een heel grote rol gespeeld – eerst met Mark Rothko, Clyfford Still, Barnett Newman, daarna met minimal en concept.

L.D.: Dat is zo.

K.B./D.P.: Wat deed je toen je de school verliet? Huurde jij een atelier?

L.D.: Daar had ik het geld niet voor. Ik ben begin jaren '60 getrouwd met Fernand Spillemaeckers, we kregen kinderen en toen is het even gestopt. De rest is mijn verhaal.

K.B./D.P.: Heb je in de jaren '60 geen kunst gemaakt?

L.D.: Jawel – maar als je op een school als de Académie Royale hebt gezeten, dan weet je van niets, dan moet je alles nog ontdekken. Mijn kunst was een rommeltje van invloeden – beginnerswerk van het soort dat je later in de vuilbak gooit.

K.B./D.P.: Wat waren jouw eerste échte werken?

L.D.: De werken met metalen stangen en platen die ik vanaf 1967 maakte. Toen begon het ernstig te worden.

K.B./D.P.: Wat hield jou daarin bezig?

L.D.: Evenwicht en zwaartekracht. Twee stalen platen leunen tegen elkaar, vormen een driehoek, een soort puntdak. Of ik liet twee ijzeren staven langs twee kanten op een stalen plaat leunen, die door hun gewicht in balans blijft. Een stang steunt tegen een plaat; een staaf leunt in een precair evenwicht tegen de muur; drie staven vormen een F die met de dwarse stukken tegen de muur leunt – waarbij het kleine dwarsbeentje van de F door het gewicht van de staande plaat tegen de wand wordt aangedrukt. Meestal waren de onderdelen niet gelast; al leunend en steunend houden ze elkaar in evenwicht.

K.B./D.P.: Verwijst dat leunen en steunen ook naar de verhouding tussen sculptuur en sokkel?

L.D.: Nee, het gaat om twee objecten die elkaar op hun plaats houden. Mijn vroegste werken zijn evenwichtsoefeningen: de onderdelen houden elkaar in evenwicht en ontsnappen aan de zwaartekracht.

K.B./D.P.: Waar heb je dit werk getoond?

L.D.: Bij mijn debuut in X-one in Antwerpen in 1970. Bij de ingang was er een vloerwerk met ijzeren staven die wél op elkaar waren gelast. Ze blokkeerden de ingang, ze lagen in de weg. Voor de rest was er werk te zien met platen, liggend op de grond, leunend tegen de muur; afwisselend liggend en leunend, of liggend en staand.

K.B./D.P.: Weet je nog wat de aanzet tot die werken was?

L.D.: Moeilijk om dat te verwoorden. Dat zijn stappen die je ondergaat. In elk geval sloot mijn werk aan bij het minimalisme, want in die lijn dacht ik indertijd. Verder ging het om sculpturen die niet echt sculpturen zijn. Een sculptuur zet je in principe mooi in het midden en ik wilde iets anders, dus bracht ik de stalen elementen bijvoorbeeld in contact met de muur. Op een gegeven moment heb ik een snede in een plaat gemaakt, en ze op de grond gelegd. Door de sneden kwam de plaat lichtjes uit het vlak, waardoor je geneigd was om onder de plaat te kijken.

K.B./D.P.: Je wilde iets verbergen?

L.D.: Er wordt iets aan het zicht onttrokken, inderdaad, de plaat wordt een gelaagde huid. Ik begon met platen te werken waar iets onder of iets tussen zit. Die spanning tussen tonen en verbergen zit natuurlijk ook in het leunen van de platen, tegen elkaar of tegen de muur.

K.B./D.P.: En als de plaat tegen een muur leunt...

L.D.: ...dan wordt de omgeving erbij betrokken. Omdat de muur meespeelt.

K.B./D.P.: Na een tijdje begon je de platen te beschilderen.

L.D.: Rond 1970 was dat. Ik liet twee platen tegen de muur leunen, de ene was vooraan, de andere achteraan beschilderd. Dat laatste zag je niet onmiddellijk, maar verfsporen aan de rand van de plaat suggereerden dat er iets gebeurd was aan de achterkant. Ik schilderde ook platen in één kleur – bijvoorbeeld blauw – om ze dan in het zwart te overschilderen. Zo werd de indruk gewekt dat er iets achter zat. Een streepje geel of blauw schemerde door in het zwart.

K.B./D.P.: De plaat krijgt dus iets van een abstract schilderij.

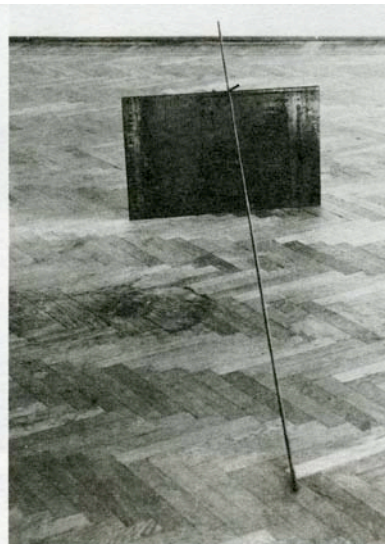
L.D.: Maar ook weer niet. De kleur is overschilderd!

K.B./D.P.: Volgens Mieke Bal – in haar boek bij jouw tentoonstelling in München in 1998 – heb jij ook werk in papier gemaakt dat op hetzelfde principe berust. Zij beschrijft een werk bestaande uit twee loshangende bladen papier die tegen een witte muur zijn geprikt en onderaan sporen van rood vertonen. Bij nader inzien blijkt het muurvlak eronder rood geschilderd.

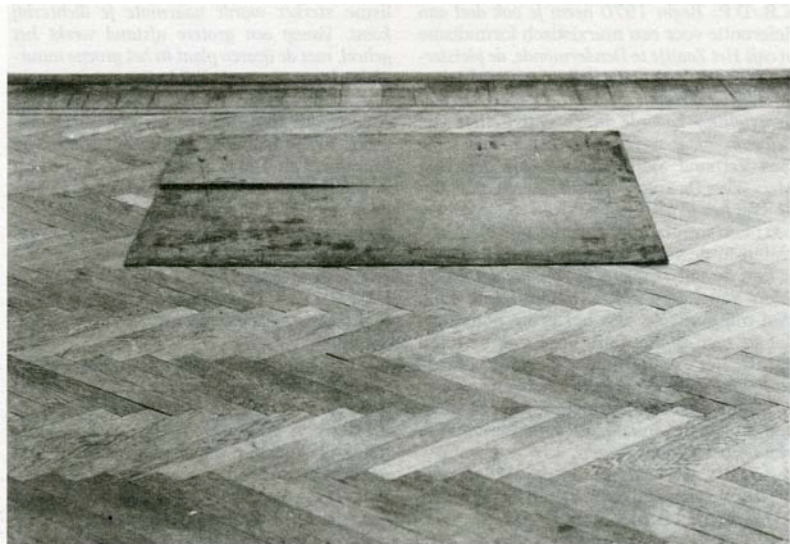
L.D.: Ik heb ook soortgelijk werk in staal gemaakt. Ik zette twee platen op een kleine afstand tegen de muur, en schilderde het muurgedeelte achter én tussen de platen in een bepaalde kleur – rood, blauw of groen. De afstand tussen de twee platen varieert naargelang de kleur; in het rode werk is ze klein, bij het blauwe en het groene wordt ze groter. De idee was dat de opening wordt bepaald door de intensiteit van de kleur. Hoe breed moet de opening zijn om de kleur aanwezig te maken? Die vraag lag aan de basis van dat werk.

K.B./D.P.: Het lijkt op een sculpturale verwerking van Barnett Newman.

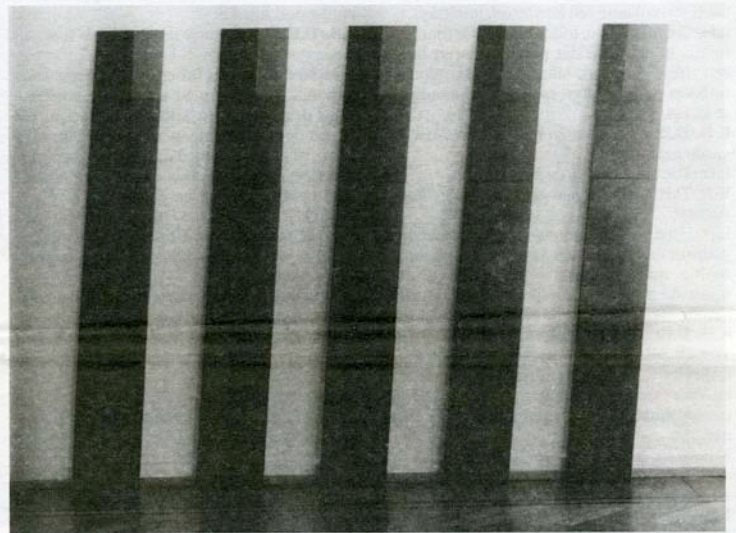
L.D.: Met Newman wil ik niet concurreren, nee. Mijn werk is droger en minimalistischer. De platen hebben een menselijke schaal, hun aanwezigheid is terloopser, alsof ze toevallig tegen de muur staan. Ze dringen zich niet op; je kan er achteloos aan voorbijlopen.



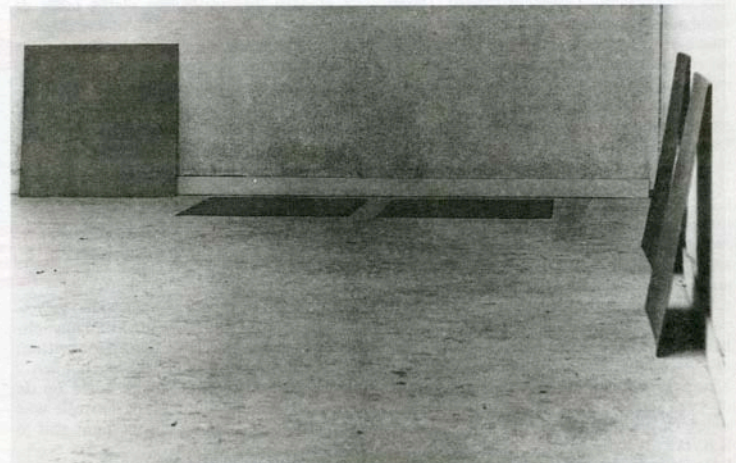
Lili Dujourie
Zonder titel, 1967



Lili Dujourie
Zonder titel, 1967



Lili Dujourie
Zonder titel, 1968



Lili Dujourie
Zonder titel, 1970

X-one, Celbeton, 1970

K.B./D.P.: Het verrast dat jouw solodebuut in Antwerpen plaatsvond. Kwam je daar vaak?

L.D.: Dat is toevallig. Ik ben waarschijnlijk via Guy Mees met Marc Poirier dit Caulier in contact gekomen. Poirier was nogal soepel. Doe maar iets, zei hij.

K.B./D.P.: Begin 1970 neem je ook deel aan Referentie voor een marxistisch formalisme in café Het Zaalteje te Dendermonde, de pleisterplaats van de Vereniging Celbeton, gesticht door Werner Verstraeten en Adolf Merckx. De tentoonstelling kaderde in de activiteiten van Celbeton, maar werd samengesteld door jouw man Fernand Spillemaeckers, die ook Guy Mees, Yves De Smet en Daniel Buren uitnodigde. Wat heb jij getoond?

L.D.: Een muursculptuur met vijf identieke platen in de vorm van een parallellogram. Je kon de vijf stukken uit elkaar zetten, of laten aansluiten tot een homogeen vlak. Wat mij aantrok, was het grote potentieel dat in zeer elementaire gegevens besloten ligt. In Het Zaalteje heb ik wellicht voor de compacte opstelling gekozen, want er was weinig plaats. Het werk stond op een klein podium in het lokaal waar de activiteiten van Celbeton doorgingen.

K.B./D.P.: Wie was er op de opening van Referentie voor een marxistisch formalisme?

L.D.: Dat weet ik niet meer.

K.B./D.P.: Was er veel volk?

L.D.: Neen! Een stuk of vier mensen.

K.B./D.P.: Op de opening werd een vijf uur durende bandopname met teksten van Franse linkse intellectuelen ten gehore gebracht. Eigenlijk was Referentie voor een marxistisch formalisme een knettergek initiatief.

L.D.: Totaal absurd, inderdaad! Zo'n manifestatie... in een café dat plompverloren langs een rijksweg stond. Maar Adolf Merckx, de uitbater, was geïnteresseerd in hedendaagse kunst.

K.B./D.P.: Daniel Buren had de tekst Mise en garde ingezonden.

L.D.: Die tekst lag op de biljarttafel!

K.B./D.P.: Celbeton had geen tentoonstellingsruimte?

L.D.: Nee, het was gewoon een café. Het podium met mijn werk stond in een achterzaaltje, maar dat was óók een caféruimte, naast de aanpalende ruimte waar de toog stond.

K.B./D.P.: Wat presenteerden Guy Mees en Yves De Smet?

L.D.: Het werk van Mees hing aan de muur, en Yves De Smet had iets gedaan met één of twee kubussen. Dat is alles wat ik mij herinner.

K.B./D.P.: Jouw werk voor Celbeton doet erg aan Amerikaans Imperialisme denken; bij dat werk leunt een plaat tegen de muur.

L.D.: Maar bij Amerikaans Imperialisme is de hele muur beschilderd, behalve het muurvlak achter de plaat.

K.B./D.P.: Amerikaans Imperialisme bestaat in verschillende versies. In het Museum van Hedendaagse Kunst (Actuele Kunst in België. Inzicht/Overzicht – Overzicht/Inzicht, 1979) stond een onbeschilderde plaat tegen een groene muur; in Amsterdam (De Appel, 1988) was dat een zwartgeschilderde plaat tegen een rode muur, en in Barcelona (Trapped Reality, 1997) een onbeschilderde stalen plaat tegen een bordeauxrood vlak. Voor de verzamelaar Christian Mys realiseerde je nog een kleine versie met een rode plaat tegen een groene muur. Had je in principe nóg versies kunnen maken?

L.D.: Natuurlijk! Ik voorzag bijvoorbeeld nog een versie met een gele muur en een zwarte plaat, met een blauwe muur en een zwarte plaat... Amerikaans Imperialisme is geconcipieerd als een serie met verschillende kleurcombinaties. Hoogstens 20 procent van de mogelijkheden zijn gerealiseerd.

K.B./D.P.: En alle kleurcombinaties zijn mogelijk?

L.D.: Nee. Ik zou de stalen plaat nooit blauw of geel schilderen – enkel rood, groen, zwart. Of onbeschilderd.

K.B./D.P.: Waarom?

L.D.: Omwille van het materiaal. Het ijzer moet hard zijn, genoeg présence en body hebben. Ik wil dat de kleur kan concurreren met het staal en dat het staal een geheel vormt met de muur. Bij Christian Mys staat een rode plaat tegen een groen vlak – dat groen maakt de muur tastbaar.

K.B./D.P.: Op foto's van Amerikaans Imperialisme in 1979 – de eerste opstelling in het Museum van Hedendaagse Kunst – valt op dat het werk tegen de lange zijde van een rechthoekige ruimte staat. De twee ingangen zijn aan de korte zijde. De toeschouwer kreeg het werk dus eerst zijdelings te zien – en niet frontaal. Is dat een keuze?

L.D.: Absoluut! Zoals ik zei: deze werken dringen zich niet op. Ze zijn slechts zijdelings aanwezig.

K.B./D.P.: Je zou nooit voor een – schilder Kunstige en overweldigende – frontale blik opteren.

L.D.: Ik verkies de schuine blik. In Barcelona (1997) kon je van verschillende kanten komen, maar de versie van Christian Mys staat niet toevallig in de gang van het huis.

K.B./D.P.: Thierry De Duve merkt in de catalogus van een groepstentoonstelling in Doornik (Ancienne Imprimerie de l'avenir, 1979) op dat het sculpturale in Amerikaans Imperialisme sterker wordt naarmate je dichterbij komt. Vanop een grotere afstand werkt het geheel, met de ijzeren plaat in het groene muurvlak, als een abstract schilderij.

L.D.: Als je er recht voorstaat, oogt Amerikaans Imperialisme als een schilderij, maar als je beweegt begint het anders te functioneren. Dat is de bedoeling. Van zodra je positie ten opzichte van het werk verandert, wordt het sculpturale versterkt en komt het geheel op losse schroeven te staan.

K.B./D.P.: Stel dat iemand jou vraagt om nog een versie te realiseren...

L.D.: Dat kan. Waarom niet.

K.B./D.P.: Zou je meerdere versies in één ruimte tonen?

L.D.: Dat heb ik mij nog niet afgevraagd... maar het zou wel plezierig zijn. Blauw en ijzer, geel en ijzer, rood en zwart, groen en ijzer, groen en zwart, wit en zwart... allemaal naast elkaar. Die visuele overdaad lijkt me best prikkelend.

K.B./D.P.: Je hebt ook tekeningen van Amerikaans Imperialisme gemaakt.

L.D.: Het gaat om pastels – de idee was om pasteltekeningen van ijzeren platen te maken, om ijzer weer te geven in pastel. Wat een ongelooflijke diepte! Het is vreemd wat pastel met je ogen doet. De tekeningen zijn uiterst zacht, terwijl de sculptuur confronterend hard is.

K.B./D.P.: Beschouw je de pastels als voorstudies?

L.D.: Neen. Ik heb functionele voorstudies gemaakt – ze staan in een apart boekje – maar de pastels zijn autonome werken die tussen de sculpturale werken door zijn ontstaan; al is het gebeurd dat ik reeds een pastelversie had voor het corresponderende werk in staal gerealiseerd was.

K.B./D.P.: Terugblikkend op jouw vroege werk – de vijf jaar van 1967 tot 1972 – dan blijkt dat jij er een bijzonder intense artistieke praktijk op nahield.

L.D.: Ik vatte dat zeer serieus op, natuurlijk. Ik werkte aan een oeuvre.

K.B./D.P.: Je hebt ook een verrassend brede waaier van combinaties en mogelijkheden afgetast.

L.D.: Zeker.

K.B./D.P.: En toch is jouw vroege werk compleet ondergesneeuwd.

L.D.: Neen, het is simpelweg verloren gegaan. In 1978 had ik een tentoonstelling in het ICC, waar ik video's en werken met stalen platen toonde. Op een dag wilde ik de platen ophalen. Bleek dat ze bij het huisvuil waren gezet!

K.B./D.P.: Recent was een ijzeren plaatwerk opgenomen in de tentoonstelling Dear ICC (2004-2005) van Johan Pas in het MuHKA. Er stonden drie vierkanten platen tegen de muur.

L.D.: Dat werk is een reconstructie op mijn aanwijzingen. Ik geloof dat alleen Jan Vercruyssen en ikzelf nog elk één dergelijk werk bezitten. Mijn debuuttentoonstelling in X-one is compleet verdwenen – want verkocht is er niets. Natuurlijk zou ik alles opnieuw kunnen laten uitvoeren.

Video

K.B./D.P.: In 1972 begin je met video te werken. Dat was nog volop in de pionierstijd.

L.D.: Ik vond de directheid van video geweldig. Als je foto's maakt, is het altijd afwachten of ze goed zijn. Het licht kan fout zitten, het beeld kan in zijn geheel tegenvallen... Bij video heb je onmiddellijk beeld op de monitor. Die mogelijkheid tot controle was fantastisch. Je wist op elk moment wat je deed.

K.B./D.P.: Had je kunstvideo's gezien?

L.D.: Voor zover ik mij herinner niet. Video was natuurlijk de laatste grote nieuwigheid en dat had ik allicht opgevangen. Ik herinner mij dat ik eerst foto's van naakten had gemaakt, met afstandsbediening; maar dat werd een flop – precies omdat ik de controle miste.

K.B./D.P.: Hoe is de overgang van jouw minimale werk naar de video's verlopen? Vanwaar plots die stap?

L.D.: Amerikaans Imperialisme was een eindpunt – ik zou mij anders herhaald hebben – maar ik ben ook altijd op zoek geweest naar openingen in een bepaald tijdsgewricht. Het begin van de jaren '70 was een krachtige maar ook een enge tijd.

K.B./D.P.: Wat vond je eng?

L.D.: De conceptuele kunst. Ik bedoel: de dominantie van een bepaalde vorm van conceptuele kunst. Met genres, met naakten of stilleven, kon je niet uitpakken in die tijd – dus wilde ik uitgerekend dát wel doen, om uit het gareel van de tijd te stappen.

K.B./D.P.: Je maakt in 1972 vijf tapes getiteld Hommage à... waarvoor je zelf naakt poseert, traag bewegend op een bed in een voor het overige vrijwel lege kamer. De camera is statisch, er is geen montage noch geluid. Met de videowerken sla je duidelijk een radicaal andere richting in.

L.D.: Ik zie dat anders. Het materiaal is totaal verschillend, maar ik vond het geweldig iets te kunnen maken dat tegelijk de kwaliteit van beeldhouwen en van schilderen bezat – net als Amerikaans Imperialisme, maar dit keer in één en dezelfde beweging. De grisailles en het lichtspel zijn schilderkunst; het sculpturale zit in de ruimte en de beweging van het lichaam – en het geheel is schilderen en boetseren met het lichaam, de beide tegelijk.

K.B./D.P.: Je gebruikt jezelf als model. Na een paar golven van feministische kunst is dat evident geworden, maar in die tijd allicht minder.

L.D.: Ik wás feministe in die tijd. De vrouw was altijd het model geweest en ik wilde daar komaf mee maken; als vrouw kon ik toch geen andere vrouw manipuleren! Trouwens, technisch gesproken zou dat niet eens mogelijk zijn geweest. Als je de intimiteit van vrouwelijk naakt wil oproepen, dan moet je dat zelf doen, zoiets kan je niet opleggen aan een model. Hetzelfde geldt voor het specifieke ritme, en voor het gevoel van het verstrijken van de tijd... je kan niemand dirigeren om zoiets delicaats uit te drukken – je kan het niet eens verwoorden!

K.B./D.P.: Had je weet van feministische posities in de kunst?

L.D.: Nee, ik herinner mij hooguit de Dolle Mina's, dat soort feministisch activisme.

K.B./D.P.: Je noemt de reeks Hommage à... Het voorwerp van de hommage blijft evenwel in het midden.

L.D.: Het gaat om een hommage aan de kunstgeschiedenis, de héle kunstgeschiedenis – ik had geen welbepaald beeld of schilderij in gedachten. Voor mij vormt de kunstgeschiedenis één geheel, ze bestaat uit alles wat ik gezien heb, alles wat indruk op mij heeft gemaakt.

K.B./D.P.: Jouw kunstgeschiedenis begint toch ergens... Bij het geïdealiseerd naakt uit de renaissance? Bij de Vlaamse Primitieven?

L.D.: De Primitieven werden voor mij pas belangrijk in de jaren '80, toen ik begon aan de fluweelwerken.

K.B./D.P.: Denk jij enkel aan vrouwelijk naakt?

L.D.: Er is in de kunstgeschiedenis natuurlijk meer vrouwelijk dan mannelijk naakt te vinden – maar de David van Donatello, de Christus van Mantegna of Adam van Jan van Eyck zaten evengoed in mijn hoofd. Voor mij liep dat allemaal door elkaar; ik dacht in de eerste plaats aan poses.

K.B./D.P.: En verwijzen deze poses allemaal naar artistieke beelden? Zonder uitzondering?

L.D.: Ze verwijzen naar beelden op schilderijen, maar nooit naar een concreet schilderij. Ik draag de schilderkunst mee, ze zit in mijn hoofd. Terwijl ik op het bed lag, voelde ik welke kant ik op wou. Ik had geen specifieke beelden voor ogen toen ik de video's maakte.

K.B./D.P.: Tussen al de artistieke poses zit echter een heel provocatief moment: als jouw benen uit elkaar gaan.

L.D.: In de westerse schilderkunst heb je dat óók. Er zijn genoeg voorbeelden van pornografische poses in de kunst.

K.B./D.P.: Je bestrijkt dus de hele geschiedenis van de representatie van het naakt, inclusief de beelden die tegen de traditie van het geïdealiseerde naakt ingaan, zoals Gustave Courbet, Egon Schiele, Hans Bellmer. In de Hommages komen inderdaad ook houdingen voor die jouw lichaam tot een verbrokkeld amalgaam herleiden, tot een montage van romp, armen en benen...

L.D.: Dat klopt.

K.B./D.P.: Sommige poses komen evenwel zeer choreografeerd over.

L.D.: Vinden jullie dat?

K.B./D.P.: In *Hommage à... IV* bijvoorbeeld duw jij jezelf het bed op, een tamelijk acrobatische en wilskrachtige geste na het ennui en de traagheid van *Hommage à... I*.

L.D.: Het klopt dat ik in de Hommages steeds actiever word, maar met dans ben ik nooit beziggeweest. Natuurlijk, de video's gaan over een abstract aanvoelen van ritme en tijd, ik kan dus begrijpen dat bepaalde elementen lijken op hedendaagse choreografieën.

K.B./D.P.: Anderzijds valt op dat jij jezelf nauwelijks aanraakt. Jouw bewegingen gaan weg van de romp.

L.D.: Zeker, want anders krijg je een heel ander verhaal. Dat was niet de bedoeling...

K.B./D.P.: Hoe begon je eigenlijk aan een *Hommage*?

L.D.: Ik stelde de camera op, en controleerde of het beeld goed was. Het verdere verloop was eigenlijk de lichamelijke verwerking van alles wat ik in mijn leven gezien had.

K.B./D.P.: Bij *Hommage à... I* lig jij aan het begin roerloos onder het laken; bij *Hommage à... II* lig je zichtbaar op het bed en ben je vanaf het eerste moment in beweging.

L.D.: *Hommage à... I* is het eerste werk. Het was nog aftasten, vandaar een still als aanvangsbeeld. Bij het tweede werk had ik er meer vat op. Elk van de Hommages heeft een ander ritme. Het bleef altijd een uitdaging. Zelfs al heb je volledige controle, via de monitor, dan nog kan het op een flop uitdraaien. Eén foute beweging volstaat, want de video's zijn allemaal gefilmd in één ononderbroken take. Het lukt of mislukt altijd helemaal.

K.B./D.P.: Zijn er dan try-outs die je hebt weggegooid?

L.D.: Ongetwijfeld.

K.B./D.P.: Je ziet in de Hommages dat jij gebruind bent. Ook zijn jouw voeten niet bepaald proper.

L.D.: Omdat het lichaam ook een realiteit is: je ziet een naakt lichaam op een bed bij een chauffage, niet het bijgewerkte lichaam van de schilderkunst.

K.B./D.P.: Dat lichaam ligt trouwens op een tweepersoonsbed met twee hoofdkussens.

L.D.: Op een klein bed is er te weinig ruimte... maar inderdaad: de twee hoofdkussens doen iets vermoeden.

K.B./D.P.: Net als het alledaagse feit dat er kleren voor het bed liggen. Het is geen hooggestileerd gebeuren.

L.D.: Inderdaad.

K.B./D.P.: Dat dubbele bed is een vreemde constructie met twee lagen van telkens twee matrassen, met een kleine opening ertussen, een zwarte spleet.

L.D.: Dat is bewust. Het bed krijgt iets van een sokkel. De donkere spleet is geheimzinnig, zoals de opening tussen de stalen platen.

K.B./D.P.: Alle vijf Hommages spelen in real time, zonder montage, wat het idee van het begin en het einde problematisch maakt. Het kan eindeloos doorgaan... Hoe beslis je wanneer het stopt?

L.D.: Wanneer stop je met een schilderij? Wanneer is een schilderij af? Voor mij gold hetzelfde voor de video's. Op een bepaald moment voelde ik: nu is het genoeg. Zoals bij een schilderij voel je wanneer je moet stoppen.

K.B./D.P.: Een puur abstract, muzikaal aanvoelen.

L.D.: Ja.

K.B./D.P.: Vanaf een bepaald moment in de reeks Hommages neemt de snelheid toe. Lagen die elementen op voorhand vast? Improviseerde jij of had je een script?

L.D.: Een script had ik niet, wel een zekere lijn – dat is zonder meer noodzakelijk. Ik had een vaag idee welke richting het zou uitgaan en op welk punt het zou stoppen. Ik wist ook dat ik bijvoorbeeld ergens halverwege van het bed zou rollen – maar de totale duur had ik niet op voorhand vastgelegd.

K.B./D.P.: Ook de relatie met de blik van de toeschouwer verschuift. In Hommages à... I en II lig jij van bij het begin op bed; de kijker voelt zich een toevallige getuige. In Hommage à... III kom jij links vooraan het beeld binnenlopen en ga je op het bed liggen – je begint te 'acteren'. De aanvang van Hommage à... III is veel nadrukkelijker, alsof je duidelijk maakt dat het om een opvoering gaat.

L.D.: Voor mij is het een ander aspect, een andere ontwikkeling van de basisidee.

K.B./D.P.: De camera komt ook dichterbij. Bij Hommage à... V staat het bed meer vooraan in beeld; het lichaam raakt en breekt steeds vaker uit het beeldkader.

L.D.: Het uitgangspunt van de Hommages is identiek, maar de uitwerking verschilt grondig. Vandaar dat ik ze eigenlijk niet als een reeks beschouw. Het zijn vijf afzonderlijke werken.

K.B./D.P.: De Hommages gaan over schilderkunst, maar ook over het verstriken van de tijd: over verveling.

L.D.: Dat spreekt elkaar niet tegen; je vindt die ennuï ook in schilderijen van naakten terug. Je leest de verveling af van hun gezichten, maar het spannende is dat je nooit weet wat ze vanbinnen voelen: er is altijd de suggestie van een innerlijke dynamiek.

K.B./D.P.: De camera is statisch. Er is ook geen geluid. Heb je dat meteen beslist?

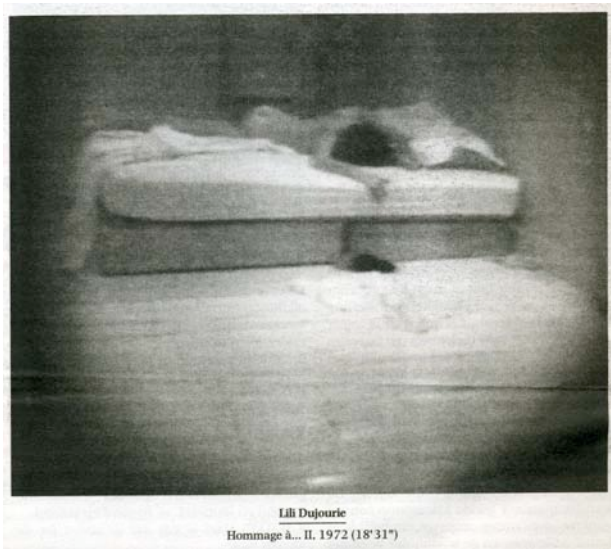
L.D.: Ja, want met klank en beweging krijg je een compleet ander verhaal. Dan schuif je op naar film.

K.B./D.P.: Door dat statische camerastandpunt krijgt het beeld een schilderkunstig karakter. Het spant zich als een bewegend schilderij op in het vlak van het monitorscherm.

L.D.: Niet enkel door het statische kader, ook door de lijnen die door het lichaam worden uitgezet. Lichaam en kader werken mét én tegen elkaar.



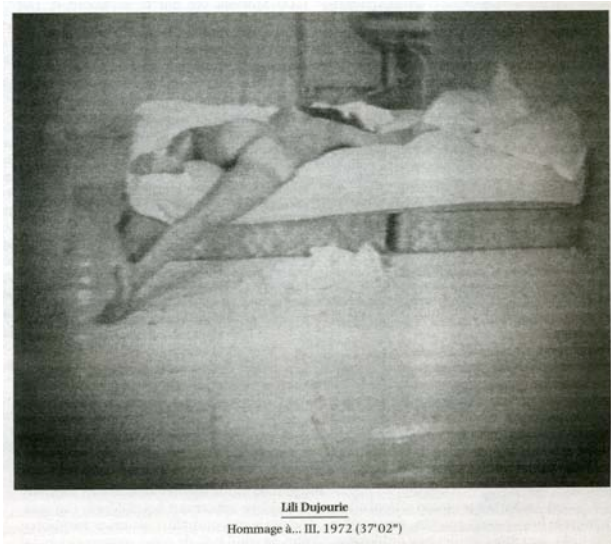
Lili Dujourie
Hommage à... I, 1972 (20'07'')



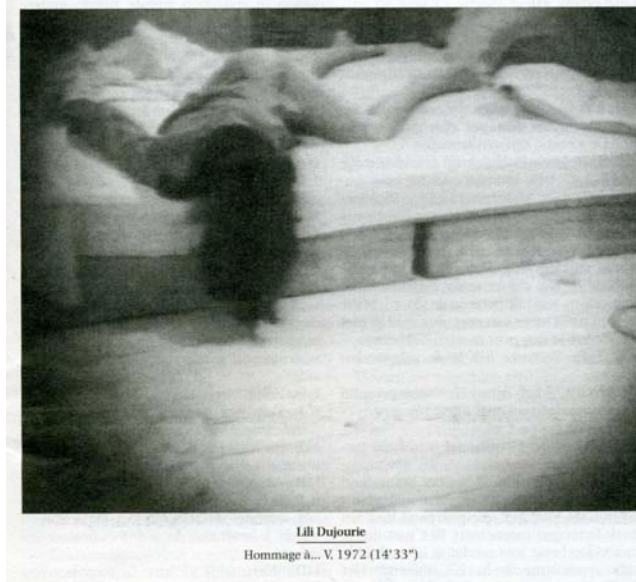
Lili Dujourie
Hommage à... II, 1972 (18'31")



Lili Dujourie
Hommage à... IV, 1972 (26'51")



Lili Dujourie
Hommage à... III, 1972 (37'02")



Lili Dujourie
Hommage à... V, 1972 (14'33")

Madrigaal/Enjambement

K.B./D.P.: In *Hommage à... V* is het lichaam nabij en draag je voor het eerst een kledingstuk.

L.D.: Er zijn verschillende expressiemogelijkheden – net zoals in Amerikaans Imperialisme, waar ik de ene keer groen en ijzer, en dan weer zwart en rood gebruik.

K.B./D.P.: Madrigaal borduurt verder op *Hommage à... V*. Het bed is verdwenen, je ligt nu vlakbij de camera, op een plankenvloer, dit keer helemaal aangekleed. Zou je Madrigaal sculpturaal kunnen noemen?

L.D.: Ja, door de nabijheid wordt het lichaam plastischer, terwijl je bij de eerste Hommages meer een schilder kunstig totaalbeeld krijgt. Ook de kledij speelt een rol. De plooien van kleding werken anders dan de plooien van lakens rond een naakt lichaam. Bij het geklede lichaam vormen stof en huid meer een geheel; ook dat maakt Madrigaal sculpturaler.

K.B./D.P.: Madrigaal staat dichterbij de fluweelwerken van de jaren '80.

L.D.: Dat kan je zeggen.

K.B./D.P.: Er gebeurt iets heel ongewoons in dat werk: op een gegeven ogenblik draai jij vanop de rug en... staart jouw gezicht met een glazige blik in de camera. Bijna schokkend.

L.D.: Dat komt omdat het beeld plots een focus krijgt, terwijl je in de andere werken altijd een geheel ziet.

K.B./D.P.: Dat is interessant. Het gezicht is in de Hommages het meest afwezige lichaamsdeel.

L.D.: Als je met gezichten werkt, krijg je iets anders.

K.B./D.P.: Je hebt later een gelijkaardige video gemaakt met een mannelijk model: Enjambement (1976).

L.D.: Ik wilde testen wat het zou opleveren om de basisidee van Madrigaal uit te werken met een man. Er bleek nauwelijks verschil! De man maakt rollende bewegingen over de grond, net als ikzelf in Madrigaal – maar het duurt een tijdje voor je merkt dat het om een man gaat.

K.B./D.P.: Hoe heb je hem geregisseerd, wat heb je tegen hem gezegd?

L.D.: Ik heb uitgelegd wat ik wilde maken en waarom: dat ik de man in zijn fragiliteit wilde benaderen, niet in zijn stoerheid of kracht, dat ik uit het mannelijk naakt iets wilde halen dat naar de vrouwelijke kant van de man neigt. En dan heb ik een aantal bewegingen doorgesproken.

K.B./D.P.: Hoe heb je hem geselecteerd?

L.D.: Ik heb hem via kennissen ontmoet. Het is niet evident om iemand te vinden die zo iets wil doen. Ik heb ook foto's gemaakt van hem. Mannen hebben serieuze problemen met die foto's.

K.B./D.P.: Hoezo?

L.D.: Omdat ze de fragiliteit tonen die mannen óók eigen is. De meeste mannen hebben er problemen mee dat dat getoond wordt.

K.B./D.P.: Hoe zie jij de relatie tussen die foto's en de video Enjambement?

L.D.: Er is een groot verschil. De video's vormen een aaneenschakeling van bewegingen binnen één sequentie. De foto's bestaan uit vaste poses en vormen een serie, wat een compleet ander ritme oplevert.

K.B./D.P.: Als je de videowerken na de Hommages overschouwt, dan lijkt het alsof jij verschillende aspecten van de Hommages hebt uitgesplitst, om ze in afzonderlijke video's te ontginnen. Sonnet (1974) draait helemaal rond het ennui dat ook al in de Hommages zat. Een vrouw staat in een erker, ze rookt, ze wacht...

L.D.: Ja, prachtig, de luxe van de verveling, het feit dat je je dat kan permitteren vind ik geweldig.

K.B./D.P.: Sanguine (1975) tematiseert dan weer de blik van de toeschouwer – een ander facet van de Hommages. Je zit in een lichtjes provocerende pose voor een openstaande deur, alsof de klant elk moment kan arriveren.

L.D.: Dat werk is heel expliciet en provocerend, maar tegelijk ook streng en minimaal. Sanguine is uitdagend met minimale middelen.

K.B./D.P.: In Sonnet verdwijnt jij op het einde uit het beeldkader... je vage spiegelbeeld is nog zichtbaar in het glas. Ook daarvoor ben je als kijker voortdurend met de vage weerspiegelingen van de ruimte in het glas bezig – met het ontcijferen van de ruimte waar de camera staat. Er staat een staanklok; of is het een man?

L.D.: Ik werk altijd met de ruimte en met de weerspiegelingen ervan. Het aftasten van de ruimte is een belangrijk element, precies omwille van de ontduubeling van aan- en afwezigheid. Je ziet niet echt wat het is, het blijft vaag. Soms zie je het, en dan gaat het weer weg. Het is aanwezig en afwezig tegelijk.

K.B./D.P.: De spiegel wordt een motief in de latere videowerken, zoals Spiegel (1976) en Effen spiegel van een stille stroom (1976).

L.D.: Maar het wordt nooit ondubbelzinnig en didactisch; het gaat over misleiding, om aanwezigheid en afwezigheid tegelijk, in relatie tot de blik.

K.B./D.P.: In Spiegel verschijn jij enkel in een smalle spiegelstrook op een witte muur. Het moment waarop jijzelf in beeld komt, schuift je lichaam voor jouw spiegelbeeld. Beeld en spiegelbeeld zitten in elkaar verstrikt, er is geen soevereine kijkpositie.

L.D.: Je hebt nooit zicht op het geheel. Je weet niet meer waar je bent.

K.B./D.P.: Eigenlijk gebruik jij de spiegel als een montagemiddel.

L.D.: Dat klopt. Alles is real time, maar de spiegel laat toe om te monteren, en ruimtes in elkaar te monteren. In Effen spiegel met een stille stroom creëert de spiegel een extra ruimte, rechts achteraan naast de haard. De idee was om in een kleine, beperkte ruimte plots nog een grotere ruimte te maken, die toch binnen de compactheid van het beeld blijft.

K.B./D.P.: Ook hier zijn er twee verschijningen.

L.D.: Er zijn altijd twee verschijningen.

K.B./D.P.: Je verschijnt rechtstreeks voor de camera óf voor de spiegel. Opnieuw komen de beide nooit samen.

L.D.: Inderdaad.

K.B./D.P.: De ruimtelijke complexiteit is het verst doorgedreven in Une tache de silence (1978) dat zich in een gang afspeelt. Er blijken almaar meer uitgangen te zijn voor de vrouw.

L.D.: Ik wilde de ruimte helemaal openbreken, maar tegelijk wordt de engte van de hal versterkt – een nauwe ruimte die helemaal dichtzit.

K.B./D.P.: Hoe meer uitgangen er zijn, hoe minder de vrouw er voor ons lijkt te zijn. De aanwezigheid van de kijker krijgt iets toevalligs; nog zoveel andere blikken lijken de vrouw vanuit alle hoeken op te wachten.

L.D.: Voor mij gaat Une tache de silence over de enge ruimte van die gang. Ik maak ze helemaal open, ik open overal deuren in het beeld, om weg te kunnen.

K.B./D.P.: Kan je een dergelijke video dan ook als een ruimtelijk werk definiëren?

L.D.: Jazeker. De video's gaan over ruimte.

K.B./D.P.: Kan je ze ook als een ruimtelijk werk interpreteren of beschrijven?

L.D.: Ja, maar er zijn altijd twee elementen: het gaat om een ruimte die zich ontvouwt in de tijd, én om een personage dat in de ruimte vastzit, zich verveelt, wacht, niet goed weet welke kant het op moet...

K.B./D.P.: Aan het einde van Effen spiegel van een stille stroom ga je voor de spiegel zitten en steek je een sigaret op. In Une tache de silence leun je dan weer tegen de muur en eet je een appel. Die momenten van 'reflexieve verveling' vormen een verrassende epiloog in werken waarin haast alle aandacht naar de complexe verhouding met de ruimte gaat.

L.D.: Ik denk dat ik behoefte heb aan zo'n storend element... iets miniems dat niet klopt met het scenario, en dat de link legt met verveling, met alledaagsheid – en vooral met poëzie.

K.B./D.P.: In een andere video, Koraal (1978), zoom je in op zo'n alledaagse handeling die daardoor een ritueel karakter krijgt. Koraal toont jouw handen die een sinaasappel schillen. Hoe kwam je bij dat motief?

L.D.: Er zijn verschillende redenen. Het pellen van de sinaasappel heeft een sensueel karakter; maar de sinaasappel wordt ook opgegeten: Koraal gaat over het kapotmaken van dingen uit liefde.

K.B./D.P.: Het werk demonstreert ook hoe bepalend het 'zwart-wit' is voor de video's. Het is wezenlijk voor de expressieve kracht van het werk dat de sinaasappel onmiddellijk met kleur is geconnoteerd. De kleur schemert dóór – het zwart-wit verschijnt als genegeerde kleur.

L.D.: Het klopt dat je anders naar het werk kijkt doordat het in zwart-wit is gemaakt. Moest Koraal een kleurenvideo zijn, dan zou de klemtoon op de vorm en uiteraard ook op de kleur liggen, en minder op de handeling.

K.B./D.P.: Het zwart-wit staat ook in een spanningsverhouding met jouw thematiek: de westerse schilderkunst. Jouw eerste vijf werken zijn hommages aan de schilderkunst in... zwart-wit.

L.D.: Er zijn toch ook grisailles geschilderd! En sculpturen zijn ook grijs of hebben de kleur van marmer – wat niet echt een kleur kan worden genoemd.

K.B./D.P.: Waarom heb je de titel Koraal gekozen? Een koraal is een protestantse samenzang.

L.D.: Omwille van het rituele karakter van de beweging die een bepaald ritme oproept en een verstilling creëert. Een koraal is ook een mooi gezang.

K.B./D.P.: De titel roept een bepaald ritme op?

L.D.: Niet letterlijk, bij mij is niets letterlijk.

K.B./D.P.: Ook andere werken hebben uiterst retorische en zwaar beladen titels – een madrigaal is een wereldlijke polyfone compositie met een aristocratisch karakter; een sonnet is dan weer een dichtvorm die je vooral met de renaissance associeert.

L.D.: Het werk heet Madrigaal omdat het een ander ritme oproept. Het heeft ook te maken met de poëtische kwaliteit van het werk. Eigenlijk gaat het erom wat dat woord in mijn verbeelding oproept – om wat het voor mij betekent, zo simpel is dat.

K.B./D.P.: De tegenhanger van Madrigaal, met het mannelijke model, heet Enjambement.

L.D.: Omdat deze video gestructureerder overkomt, strikter is in zijn poëzie...

K.B./D.P.: In het boek Video's 1972-1981 verbindt Dirk Lauwaert titels als Effen spiegel van een stille stroom en Passion de l'été pour l'hiver (1981) met respectievelijk Louis Couperus en Marguerite Duras.

L.D.: Couperus is een van mijn lievelingsschrijvers, aan Duras zou ik nooit gedacht hebben, alhoewel ik haar graag heb gelezen.

Late jaren '70

K.B./D.P.: Je bleef video's maken tot 1981: Herinneringen met de ontmoeting (1977), Schaduw van een idee (1978), Contrapunt (1981)...

L.D.: Dat zijn de werken die aan de zee zijn gemaakt; maar de tapes zijn opgegaan in stof. De werken zijn verdwenen.

K.B./D.P.: Mieke Bal beschrijft ze nochtans alle drie in haar tekst voor het boek bij jouw tentoonstelling in München (1998). Blijkbaar waren deze video's veel narratiever, bevatten ze meer anekdotiek.

L.D.: Mieke heeft ze maar half gezien! Er waren stukken weg. Het klopt dat er meer verhaal in zat, dat er meer details waren, een roman, een inktpotje op de vloer... Maar er blijft niets meer van over, dus vind ik niet dat we het er nog over moeten hebben.

K.B./D.P.: Wanneer heb je de videowerken getoond?

L.D.: In 1975 heb ik een Hommage getoond op de 3th International Open Encounter & Video in Ferrara.

K.B./D.P.: Is het toevallig dat je in Italië tentoonstelde – ver van huis?

L.D.: Dat is toevallig, al lag het buitenland inderdaad makkelijker. Ik ben in Ferrara beland via Flor Bex, die gevraagd had om werk te mogen meenemen. Bex wist dat ik met video bezig was omdat ik af en toe de videoapparatuur van het ICC uitleende. Het werk is trouwens gecensureerd in Italië.

K.B./D.P.: Uit een puriteins-katholieke reflex?

L.D.: Ja.

K.B./D.P.: Waar heb je de video's nog getoond?

L.D.: Ik heb ze nog in Den Haag getoond, in de Orez-Mobiel Galerie, en in 1978 heb ik geëxposeerd in de Düsseldorfse galerie Kiki Mayer-Hahn.

K.B./D.P.: In 1978 toon je werk met stalen platen, video's en tekeningen in het ICC. Eigenlijk is dat jouw eerste overzichtstentoonstelling; je presenteert werk uit de eerste tien jaar van jouw carrière.

L.D.: Het was een overzicht op kleine schaal – de tentoonstelling vond plaats in de paardenstallen, achter de binnenkoer, ze kon dus niet groot zijn. Maar voor mij was het al meer dan genoeg. Het was goed dat ik de werken eens van mij af kon zetten. Ik had zolang binnen mijn eigen territorium gewerkt. Al die tijd heb ik de video's enkel in intieme kring getoond. Ik wilde niet exposeren zolang mijn man, Fernand Spillemaeckers, galerist was.

K.B./D.P.: Hoe waren de reacties op de ICC-tentoonstelling?

L.D.: Ik herinner mij niets.

K.B./D.P.: De tentoonstelling moet redelijk spectaculair zijn geweest – er waren niet zoveel mensen die een video-oeuvre hadden opgebouwd, zeker niet in België.

L.D.: Ik heb geen reacties opgevangen; bij mij hoeft je trouwens niet naar reacties te informeren, want mensen zeggen nooit iets tegen mij. Volgens mij was de weerklank uiterst gering.

K.B./D.P.: Heb je de late video's later nog getoond?

L.D.: Ik geloof dat ze te zien waren in het ICC – maar voor de rest zijn ze nauwelijks gepresenteerd.

K.B./D.P.: Ook na de sluiting van Galerie MTL blijft dus veel van jouw werk achter gesloten deuren?

L.D.: Omdat ik de kans niet kreeg. Er kwam geen uitnodiging.

K.B./D.P.: In 1979 neem je deel aan Aktuele Kunst in België. Inzicht/Overzicht – Overzicht/Inzicht in Gent, en toon je Amerikaans Imperialisme. Heb je niet overwogen om een videowerk te tonen?

L.D.: Ik vermoed van niet. Volgens mij is het niet ter sprake gekomen. Niemand vroeg ernaar. Een ander punt was dat ik de kans kreeg om Amerikaans Imperialisme op te stellen. Het jaar voordien, op mijn tentoonstelling in het ICC, was er geen plaats voor. In Gent kreeg ik eindelijk de kans.

K.B./D.P.: Na Aktuele Kunst in België neem je deel aan groepstentoonstellingen in het Museum Dhondt-Dhaenens te Deurle en in het Palazzo Real te Milaan, telkens in 1979; in 1981 stel je tweemaal tentoon in het Gewad te Gent – solo en in groep – en in '82 volgt een tentoonstelling met zeven Belgische kunstenaars in Abdij Maagdendale te Oudenaarde. Dat waren telkens gelegenheden om recent videowerk te tonen, maar zover komt het pas in 1983 in Art Vidéo – Rétrospectives et Perspectives in Charleroi. Waarom heb je zolang gewacht?

L.D.: Ik ben niet de enige die daarover beslist. De keuze van het werk wordt in samenspraak met de tentoonstellingsmaker bepaald. En zoals ik zei, men vroeg er niet naar.

K.B./D.P.: Heb je in Abdij Maagdendale (1982) niet overwogen om naast jouw eerste fluweelwerk een video te tonen?

L.D.: Het heeft geen zin om één video te tonen in een open ruimte tussen andere werken. Dat gaat niet. Je kan de intimiteit van dat werk alleen ervaren als de video's in een aparte kamer staan. Groepstentoonstellingen bieden dus zelden een mogelijkheid.

K.B./D.P.: Recent, bij argos en in het Paleis voor Schone Kunsten, heb je alle video's samen in één ruimte gepresenteerd. In het Paleis stonden alle monitoren in het gelid – niet bepaald intiem.

L.D.: Ofwel toon ik ze apart, ofwel toon ik alles.

K.B./D.P.: Er is geen tussenweg?

L.D.: Er is geen tussenweg.

K.B./D.P.: Enerzijds was de opstelling in het Paleis haast onverteerbaar, anderzijds was het betekenisvol om de herhaling van dat lichaam te zien, om hetzelfde lichaam in verschillende situaties te zien terugkeren. Het zegt iets over het mechanische aspect van jouw werk, over de instrumentalisering van het lichaam in de video's.

L.D.: Zeker.

K.B./D.P.: Dat mechanische overvalt ook de toeschouwer. Hoe langer hij kijkt, hoe meer zijn blik samenvalt met de statische camera. De blik wordt gemechaniseerd.

L.D.: Absoluut.

K.B./D.P.: Hoe zou jij het protocol karakteriseren waaraan de toeschouwer onderworpen wordt? Je beseft toch dat je de toeschouwer iets oplegt?

L.D.: Natuurlijk. Want de toeschouwer heeft bepaalde verwachtingen en er gebeurt niets in het werk! De toeschouwer kijkt en blijft kijken... tot hij het opgeeft. Dat vind ik een uitdaging. De video's moeten lang zijn en ik zoek de limiet, ik test hoe zwaar je het uithoudingsvermogen van de kijker op de proef kan stellen.

K.B./D.P.: De video's zijn uiteindelijk 'herontdekt'. Hoe heb jij dat beleefd?

L.D.: Op een bepaald moment was video weer helemaal in, iedereen wilde plots video's maken, en men heeft getracht om mij daar in te duwen. Ik wilde er niets mee te maken hebben.

K.B./D.P.: Maar hoe is de 'herontdekking' concreet gelopen?

L.D.: Ik wilde mijn video's op een dag nog eens bekijken, en merkte dat er een serieus behoudstechnisch probleem was. Er moest worden ingegrepen om ze te bewaren. Toen is dat hele procédé van overzetting begonnen, van open naar gewone cassettes en vervolgens naar dvd.

K.B./D.P.: En toen hebben mensen gezegd: wij willen dat ook tonen?

L.D.: Inderdaad, maar het is dus begonnen met een noodkreet, omdat de videowerken verloren dreigden te gaan.



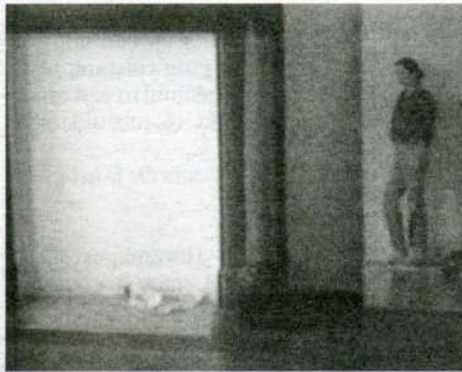
Lili Dujourie
Sonnet, 1974 (07'18")



Lili Dujourie
Madrigaal, 1975 (06'05")



Lili Dujourie
Enjambement, 1976 (20'51")



Lili Dujourie
Effen spiegel van een stille stroom, 1976 (13'43")



Lili Dujourie
Koraal, 1978 (06'23")



Lili Dujourie
Passion de l'été pour l'hiver, 1981 (15'31")