

Het oeuvre van Roger Raveel vertoont een zeer grote diversiteit. Een diversiteit die kenmerkend kan worden genoemd voor de totaliteit van zijn vizie. Dit kan men het best nagaan aan de hand van zijn vorig jaar verschenen litoboek „Genesis” (1). In dit werkstuk gaat Raveel uit van het oorspronkelijke genesisverhaal. Al vlug echter laat hij dit thema samenvloeden met een soort genesis van zijn eigen werk, van zijn eigengereide manier van kijken. De 33 lito's uit dit boek tonen ons de brede waaier van Raveels mogelijkheden en bekommernissen, zijn konstante poging om niet in een steriele stijlrichting te vervallen, zijn voortdurend opnieuw aanknopen bij het leven. Men stelt vast dat Raveel in de allereerste plaats geboeid is door de kompleksiteit van het leven en dat hij telkens weer op zoek gaat om die kompleksiteit via zijn werk vorm te geven. Zoals alle belangrijke schilderkunst is het werk van Raveel dan ook een plastisch onderzoek van de werkelijkheid of liever een in plastische termen denken over de werkelijkheid, in al haar facetten. Iets wat bij Mondriaan heeft geleid tot zijn nieuwe beelding, d.w.z. tot een veralgemenende, doktrinaire kunst. In tegenstelling met Mondriaan zoekt Raveel niet naar universele wetten die het kunstwerk los van tijd, toeval, en natuurlijkheid een autonoom bestaan moeten doen leiden. Raveel wil nooit tot algemeen-geldende normen komen, hij ziet er steeds beperkingen door ontstaan die het leven met de daarbijhorende afwijkingen negeren. Voor Raveel is tekenen en schilderen een permanent onderzoek naar de beelden-de mogelijkheden en de geestelijke krachten die in de vizuele werkelijkheid schuilen en bijgevolg geen streven naar een doktrine. Hij haalt veeleer een vorm uit het leven, dan dat hij dit leven een vorm opdringen wil.

Zijn taal wordt geleid door zijn denkende blik, m.a.w. het leven dikteert zijn schrijfwijze en vernieuwt of verfrist ze. Zijn wijze van kijken doet steeds andere en verruimende spanningen ontstaan in zijn plastische taal. Dit geeft aan lijn, vorm en kleur een vizuele inhoud die leven en werkelijkheid dekt. Zijn werk verwerft daardoor een kracht die direkt uit het leven komt en zich niet wenst te verliezen in louter vormelijke spelletjes.

Wanneer ik daarjuist naar een Mondriaan verwees, was dit niet alleen om door de ekstreme tegenstelling scherper Raveels optiek te illustreren, maar ook omdat beider kunst aan de basis ergens gelijkenis vertoont: een realiteitsdrang die de plastische structuur van de werkelijkheid wil aftasten. Deze basis heeft beide kunstenaars op totaal verschillende wegen gebracht (het generatieverschil in acht genomen natuurlijk). Raveel wil veel meer het direkte verband tussen de levensaspecten in hun zelfstandigheid opvangen, zonder ze te abstraheren tot een doktrinaire structuur. De natuur-

roland jooris

Geb. in 1936 te Wetteren. Leraar T.O. Publiceerde gedichten in diverse Vlaamse en Nederlandse tijdschriften en de dichtbundels *Gitaar* (1957), *Bleubird* (1958) en *Een konsumptielandschap* (1968). Schreef over plastische kunst o.m. over „De nieuwe visie” in *Museumjournaal* en in katalogi voor de musea te Groningen en Haarlem. Werkt mee aan het *Tijdschrift voor architectuur en beeldende kunst*. Eksposeerde in 1967 samen met Raoul de Keyser en A. De Clerck „Verpakte gedachte”. Was van dichtbij betrokken bij de schilderijen in het kasteel te Beervelde en bij het plastisch gebeuren *Dulciakunst* te Zottegem.

Adres: Dendermondse Steenweg 43A, 9270 Laarne.



lijke vorm en de natuurlijke kleur blijven voor hem naast de zuivere vorm en de zuivere kleur een stimulerende werking behouden. Zelfs de veranderlijkheid van de vormen en het organische leven van alledag blijven naast de konstante betekenis van het door Mondriaan in het leven geroepen zuivere beelden voor Raveel van belang.

De kompleksiteit van Raveels realisme steunt op deze dualiteit. Wat meer is: deze dualiteit groeit in zijn werk tot een eenheid, tot een spanning tussen kunst en realiteit, tussen werkelijkheid en illusie. Heel zijn evolutie voltrekt zich tot nog toe binnen dit spanningsveld.

In de eerste fase van zijn ontwikkeling (die zich tussen 1948 en 1955 afspeelt) gaat hij voornamelijk de relatie tussen mens, ding en ruimte onderzoeken. In dit opzicht kan een schilderij als „De gele man” ons heel wat openbaren.

Dit is geen werk dat na de komst van „Pop” of van de Engelse Nieuwe Figuratie ontstaan is. Het dateert wel degelijk uit 1952 en het behoort tot een periode die reeds in 1948 een beginpunt kent. Rond dit ogenblik vierden „Cobra”, Abstrakt Ekspressionisme, de matièrekunst en de Ecole de Paris hoogtij, m.a.w. richtingen waarbij het aksent óf op het subjektieve, óf op het psychologische, óf op het formele lag. Strekkingen ook waarbij het schilderij een eigen, in zichzelf gesloten wereldje vormde, dat ofwel de neerslag was van de spontane, lichamelijke schildersdaad, ofwel een schoonheid of mysterie uitstralen wou die via de structuur van de materie ontstond en die dikwijls een helpende hand kreeg vanwege het toeval. Er heerste wel degelijk een kloof tussen kunst en leven. Wars van de pas voorbij oorlog en ontgoocheld door de wreedheid waartoe de kultuur had geleid, zocht de kunst haar toevlucht in de echtheid van een niet door Westerse beschaving aangeraakte negerkunst, in de spontaneïteit van de kindertekening, in de grafitti en inscripties van natuurvolkeren, in vormen die door toeval en natuur tot stand waren gekomen. Een schilderkunst zoals ze zich in „De gele man” manifesteerde werkte op dit ogenblik dermate onthutsend, dat praktisch niemand haar plaats zag in de kunstontwikkeling. Hierbij dient te worden aangestipt dat de vernieuwing die in „De gele man” tot uiting komt, zich reeds had gemanifesteerd in een reeks schilderijen uit 1948-1949-1950 en 1951. We denken hierbij aan de schilderijen met de tafels, en vooral aan „De strijkster”. Schilderijen die hetzij via een doorbrekende kleur, hetzij via afsnijdingen, hetzij via de inbreng van een stuk aluminium omlijsting, de ruimte buiten het schilderij in het geheel betrokken. Wat voor velen een pikturele vloek leek, was in feite een vernieuwingsbron voor onze schilderkunst. De problematiek waar Raveel toen mee bezig was stond geheel los van de problematiek van zijn generatiegenoten.

Hij was met een heel andere mentaliteit uit de oorlog gekomen, daar waar hij de oorlog meer als een soort van natuurramp had ondergaan. Begrijpelijkerwijze was hij niet geïnteresseerd in een kunst die als reactie op een schijnbeschaving (die tot oorlog en vernietiging had geleid) de konkrete moderne realiteit voorbijliep.

Raveel wou een kunst die open stond voor de totale werkelijkheid, hij wou de krachten die in het zichtbare schuilen plastisch vertalen, de mens aan zijn omgeving terug geven en omgekeerd. Niet zijn

eigen ikje, zijn subjektief-geladen psychologische toestand zag hij als drijfveer van zijn kunst. De subjektiviteit zat in de vizie en in de stijl. Voor de rest was Raveel als schilder meer in de wereld en in de omgeving dan in zichzelf geïnteresseerd.

Deze op de eigentijdse omgeving gekoncentreerde positieve instelling stond in schril contrast met het werk van zijn generatiegenoten.



Vergelijken we „De gele man” met welk cobrawerk bv. ook dan zullen ons onmiddellijk duidelijke verschilpunten opvallen. Niet alleen is de schrijfwijze kwa scherpte en helderheid hier totaal anders, ook het onderwerp en de mentale verwerking ervan blijken uit een heel andere geestesgesteldheid voort te spruiten. Een man, een muur, een paal, huizen, een fietskar zijn zo in hun essentiële

Gele man (1952) door Roger Raveel.



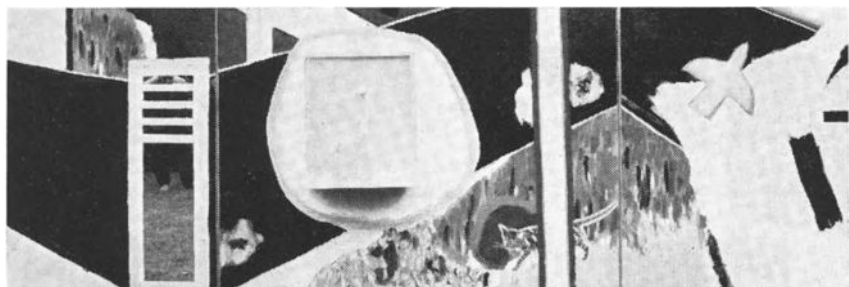
structuur gevat dat ze als begrip voor die dingen zouden kunnen doorgaan. Er staat wat er staat, en de leesbaarheid van de gegevens is zo groot dat ze voor elk mens en zelfs voor een kind onmiddellijk herkenbaar zijn. Een dergelijke directe eenvoud die steunt op de zuiverheid en de echtheid bij de benadering zou men eventueel ook in het vroege werk van Appel terug kunnen vinden. Appel is als volwassene echter geboeid door het creatieve proces in de kindertekening en dit veroorzaakt zijn eenvoud en zijn directheid. Raveels eenvoud is die van de volwassene die de werkelijkheid zo in haar essentie verduidelijkt, dat ze door een kind herkend zou kunnen worden.

Een eenvoud ook die slechts mogelijk is door het scherp ervaren van de complexe spanningen tussen de dingen.

Zochten de Cobramensen de echtheid in allerlei spontane uitingen van volkskunst in etnologische zin, Raveel zocht de echtheid in een volkskunst die hij in zichzelf en in zijn eigentijdse omgeving aanwezig wist. Zijn onbevooroordeelde houding t.a.v. wat hij de moderne volkskunst noemde, bracht hem verder in zijn streven om zijn schilderij mentaal open te stellen voor de werkelijkheidstransformaties in het moderne leven. Vandaar ook zijn toen ongewoon klinkende belangstelling voor Léger. „Léger trok me aan omdat hij voor de samenstelling van zijn schilderijen eigentijdse dingen gebruikte en het schilderij aldus een ander uitzicht gaf” zegt hij in een interview met Ludo Bekkers (2). Ook Raveel had als student aan de Gentse academie een natuurlijke belangstelling gevoeld voor nieuwe materialen en objecten, zelfs voor diegene die men als kitsch bestempelde. Dit leek in 1945 wel een doodzonde tegen het heersende artistieke klimaat. In het zojuist vermelde interview verklaart hij dienaangaande: „Een theepot, een moderne theepot, in blinkend chroom werd voor mij heel mooi, alhoewel iedereen hem lelijk vond. Ik schilderde dus dat fietskarretje, die theepot, betonnen muurtjes, enzovoorts.” De veranderingen die hij in de stad had ervaren door de infiltratie van de moderne techniek, de publiciteit, de grote warenhuizen, het verkeer ging hij aftasten in zijn onmiddellijke omgeving Machelen aan de Leie. Ook in zijn plattelands werkelijkheid voelde hij meer nog dan in de stad de inwerking van het moderne leven. Beton, affiches, als kitsch bestempelde gebruiksvoorwerpen kregen in zijn eigen dorp een kontrasterend-bevreemdende aanwezigheid, medebepaald door de ongeplande, populaire integratie ervan in het woon- en leefmilieu.

Raveel ontdekte in die situatie een grote dozis creativiteit. De mentaliteit waarmee de volksmensen die dingen in hun leven opnamen boeide hem. Hij wou even onbevooroordeeld en zonder esthetische bezwaren als een moderne volksmens naar die dingen kijken. Tot op die hoogte is zijn interesse voor Léger te verklaren. Verder gingen zijn opzoeken een andere richting uit. Het sociale karakter van Légers werk lag hem niet zozeer, en anderzijds was hij te sterk bezig met de ruimtewerkende kracht van het schilderij. Het schilderij moest een interrelatie met ruimte en omgeving onderhouden. In dit verband beweert hij: „Bij Léger was de kleurenklank gegroeid uit de moderne techniek, het moderne leven. Uiterlijk waren zijn werken direct herkenbaar als dingen van deze tijd. Maar met die elementen bouwde Léger nog altijd een gesloten schilderij op; hij gebruikte gewoon de vorm van machines om begrensd schilderijen te maken. Hij was tenslotte een kubist en hij

Schilderingen in de keldergangen van het kasteel te Beervelde (1966). R. Raveel in samenwerking met R. de Keyser, Elias en Lucassen.



is dat altijd gebleven." Het maken van een gesloten, autonoom werkstuk, daar wilde Raveel direkt al aan voorbij gaan. Het kunstwerk moest iets met het leven zelf te maken hebben en dit betekende voor hem: uitvloeien in dit leven, naar een nieuwe relatieve orde zoeken die meer beantwoordde aan een nieuwe realiteit, en die het schilderij een andere en betekenisvollere functie zou geven. Het kubisme, het ekspressionisme, het konstruktivisme enz. waren voor Raveel wel zeer belangrijke stromingen, doch ergens bleven ze allemaal een welbepaalde orde binnen het schilderij respekteren.

In de schilderijen uit de eerste periode is Raveel al volop bezig met een meer komplekse geladenheid aan het schilderij (ook als ding) te geven. Een werk uit 1951 als de „Kaartlegster" toont ons hoe hij via de lokale en abstrakte werking van kleur de toen gangbare schilderijbeschouwing doorbreekt. Het groen van de mouw van de kaartlegster is een abstrakt, ruimtewerkend groen geworden, terwijl het kleed en de tafel een lokale, realistische waarde hebben. Dit was volgens kubistische, of ekspressionistische, of zelfs Cobra-theorieën een doodzonde tegen de schilderkunst. Voor Raveel daarentegen was dit een waargenomen noodzaak. Een middel tevens om de bevreemding die van de dingen in ruimtelijk verband uitgaat, te vatten. Zo dient te worden gezegd dat in sommige van de werken uit die periode een zekere vorm van surrealisme schuilt. Een surrealisme dat nergens dogmatisch wordt en dat eerder de namen van Magritte en De Chirico oproept. Het surreële karakter groeit bij Raveel echter uit konkrete, vizuele ervaringen en vertoont nooit de neiging om konceptioneel te worden zoals dit bij Magritte het geval is. Magritte maakt ideeën zichtbaar, via een door de kultuur akademisch geworden werkelijkheidsbenadering in de stijl van zijn schilderij. Bij Raveel ontspruit het surrealisme uit de dingen zelf. Door de elementen op zijn schilderij in tijd en ruimte te plaatsen, krijgen ze een onbepaalbare kracht. Het is een surrealisme dat iets metafysisch bergt en aldus dichter bij De Chirico aanleunt.

Het schilderij „De gele man" heeft minder die surreële sfeer. Het aksent ligt vooral op een helder doordringen van de ruimte en van de betekenis van de dingen in de ruimte. Het is gegroeid uit het onmiddellijke leefmilieu van de schilder, maar de gegevens zijn dermate geobjektiveerd dat ze boven hun lokaal karakter uitstijgen.

Wanneer Raveel een fietskar, een paal, beton in zijn schilderij afbeeldt is het niet zozeer omdat hij die dingen apriori heeft gezocht. Hij toont ze omdat ze er zijn, omdat het alledaagse leven ze daar heeft geplaatst, omdat hij er als mens alle dagen contact mee heeft, en omdat die eigentijdse werkelijkheid evenzeer zijn aandacht

Het verschrikkelijke, mooie leven
(1965) door Roger Raveel (foto
Claerhout).

vraagt als de natuurverschijnselen. De moderne werkelijkheid is daarom niet zo programmatisch in zijn kunst aanwezig zoals dit bij de Pop-art na 1960 wel het geval is.

Wat natuurlijk niet wegneemt dat Raveel in een bepaald opzicht toch wel als een voorloper van die Pop-art zou kunnen worden gezien. Zijn ongeunstelde mentaliteit t.o.v. de realiteit heeft tenslotte meegebracht dat hij voor het eerst in onze gewesten betonnen muren, tuintjes, wielen, metaalkonstrukties enz. plastisch heeft geïntegreerd en ze meteen poëtisch heeft geladen.

Doch het ging hem niet om dit Pop-aspekt. Wanneer men een schilderij als „De gele man” goed bekijkt, wordt men getroffen door een vizie, die het schilderij zowel als de beschouwers en de omgeving ruimtelijk aantast. Waar begint het schilderij en waar eindigt de werkelijkheid? Deze vraag ligt aan de grondslag van dit werk. Is de witte band die van boven naar onder loopt over het hele vlak van het schilderij een paal of gewoon een leegte, een aanwezigheid die zo dicht bij het oog staat dat we ze niet meer identificeren als een ding, maar als de afwezigheid van een ding? Een ding dat zeer dicht bij de blik ligt verliest zijn identiteit, maar des te meer worden we er de aanwezigheid van gewaar. Op deze manier van kijken berust Raveels theorie van de afwezige aanwezigheid of van de aanwezige afwezigheid. Als toeschouwer ervaart men die witte strook, of noem hem afwezige paal, als een aanwezigheid die zich naast u of achter u bevinden kan. De positie van de kijker t.a.v. het geschilderde wordt op losse schroeven gezet. In ieder geval wordt men als kijker in het schilderij geplaatst en ook omgekeerd: die witte strook verbindt het schilderij met de muur en de ruimte buiten de omlijsting. Door het feit dat de witte strook zijn identiteit als paal verliest, verscherpt het konkrete karakter van de kar, de wielen, de huizen.

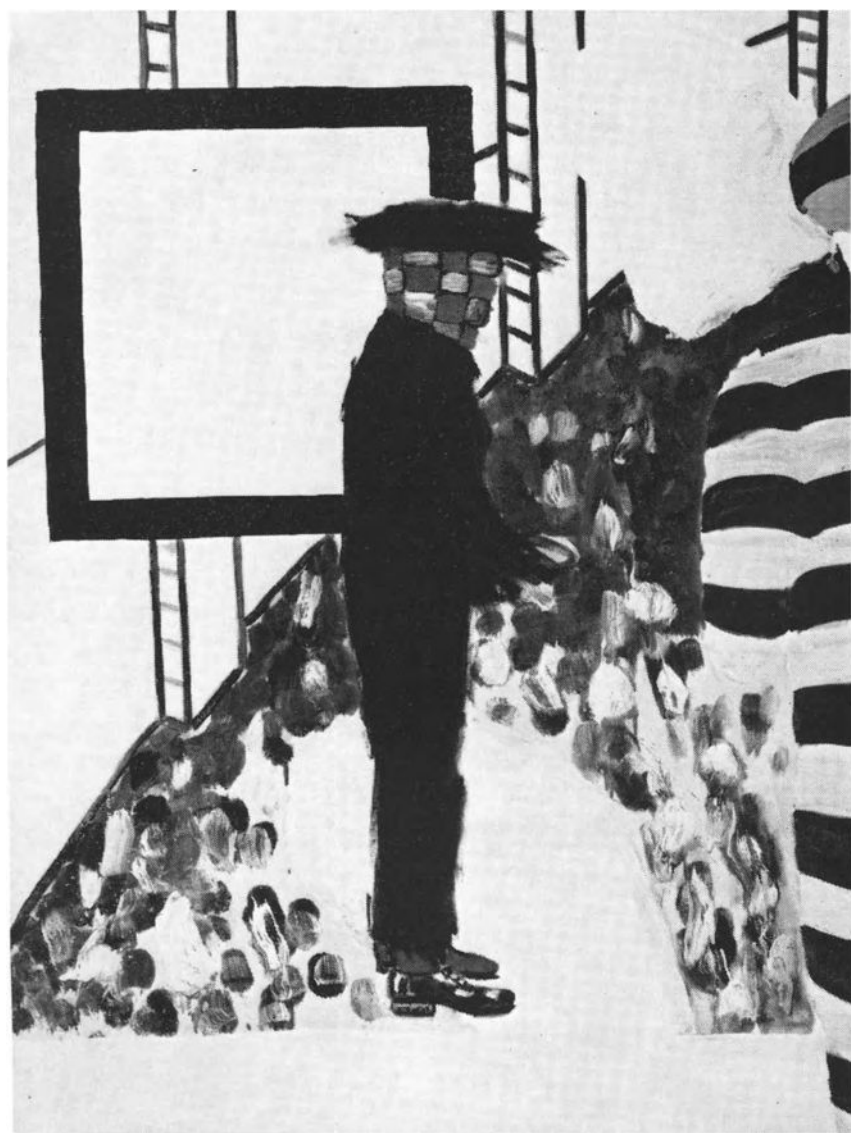
Niet enkel de witte leegte doet het schilderij uitvloeien in de omgeving, ook het geel van de man heeft voor een groot deel die functie. Het geel van de man kan hier geenszins als lokale kleur voor een kostuum gezien worden, hetgeen wel het geval is voor het groen van het karretje. Ikonografisch staat die man in lokaal verband met het karretje, maar door de zuiver abstracte klank van het geel krijgt hij een atmosferisch-ruimtelijk karakter dat tevens determinerend werkt buiten het schilderij. De horizontale lijnen op het geel konkretiseren de aanwezigheid van de man. Anderzijds (en dit is kenmerkend voor de mannen van Raveel) wordt de individuele psychologie van de man totaal veronachtzaamd. Wel ontstaat er een psychische spanning tussen de elementen onderling op het schilderij en tussen schilderij en omgeving. De man als individu heeft voor Raveel geen belang, wel als algemeen-menselijke verschijning. Is dit de reden waarom Raveel bij voorkeur het gelaat van de mens vermijdt? Zelf beweert hij dat dit door observeren en aanvoelen van de mens in de natuur gegroeid is.

Heeft de man in „De gele man” een specifiek ruimtelijke functie, in weer andere werken wordt hij als uiterste contrast t.o.v. een betonnen muur gezien of staat hij als afwezige aanwezigheid a.h.w. buiten het schilderij.

Ik ben hier zo lang bij „De gele man” blijven stilstaan omdat het zo representatief is voor Raveels vizie. Het leert ons hoe de voor-



naamste bouwstenen voor zijn verdere ontwikkeling hier reeds aanwezig waren. Ontegensprekelijk dragen de belangrijkste schilderijen en tekeningen uit 1948-1955 de wezenlijke kenmerken van Raveels kijken en denken in zich. Heel zijn latere ontwikkeling is een verdere uitbouw, zowel in de breedte als in de diepte, van die elementen. Een zoeken ook naar een verruiming van de middelen en naar een konkreter vorm geven aan de voorhanden zijnde moge-



Konversatie in de tuin (1966) door Roger Raveel (foto Claerhout).

lijkheden. Hetgeen Raveel in staat heeft gesteld steeds nieuwe dimensies aan die vizie toe te voegen.

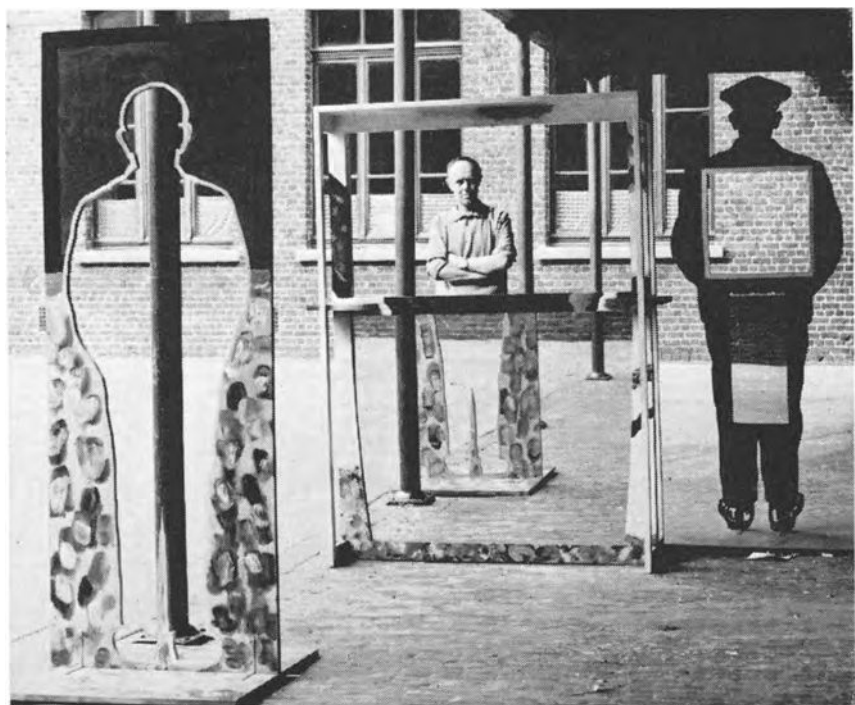
Een sprong naar het drieluik „Het verschrikkelijke, mooie leven” kan dit voldoende illustreren. „Het verschrikkelijke, mooie leven” dateert uit 1965. Tussen het einde van zijn eerste periode en dit groots opgezette werk ligt een tijdspanne van circa 10 jaar. In feite werd dit drieluik reeds vooraf gegaan door een ander drieluik „Neerhof met levende duif” dat tussen 1962-1963 gerealiseerd

(zie blz. 50 - kleur) *The way to Brussels, please* (1967) door Roger Raveel.

werd, en dat het beginpunt vormt van een syntese tussen zijn basisvisie uit de eerste periode en zijn opzoekingen in verband met kleur en het organische leven van de natuur. Want van 1956 tot 1962 had Raveel zich hoofdzakelijk bezig gehouden met de lichtgevendende werking van de kleur te onderzoeken en tevens zijn koloriet en zijn vizie verfrist door ze een bad te doen nemen in de lokale kleur van water, gras, lucht, aarde. Zo ontstonden een reeks schilderijen die men gemakkelijksheidshalve „abstrakt” heeft genoemd, maar die in wezen zeer dicht bij de natuur aansloten, die zelfs in de kleur een brok organische natuur tastbaar aanwezig maakten. Raveel beperkte zich van nature uit ook hier niet tot het fragmentaire. Door brutale afsnijdingen van het gebeuren op het doek, door het scheppen van witte leegtes in de vorm van vierkanten, door de aanhechting van een stuk hout of kippengaas of spiegels werd ook hier een kompleksiteit nagestreefd die het schilderij een zo volledig mogelijk uitzicht zou geven. Het streven om van zijn schilderij een brok leven te maken resulteerde dan in de introductie van een levende duif in het drieluik „Neerhof”. Een kooi met levende duif, een stuk realiteit dus, wordt hier in het drieluik een pikturaal element, een deel van het geschilderde. Bijna programmatisch toont Raveel ons op die manier dat hij zijn plastische taal de kracht van het echte leven wil geven. Wanneer een levende duif en een echte kooi piktorale elementen worden, dan moeten ook de zuiver piktorale middelen zoals de kleur bv. diezelfde levensintensiteit hebben.

In het tweede drieluik „Het verschrikkelijke, mooie leven” komt ook een kooi met levende vogels voor. Ditmaal bevinden er zich gele kanaries in. De kooi met de gele kanaries hangt op een witte leegte, die als een lus met geel omrand is. Zowel het fijne netwerk van de kooi als het scherpe geel van de bewegende vogeltjes brengen een soort optical-element in het werkstuk. De kanaries hebben zodoende een andere functie in dit schilderij dan de duif in het eerste drieluik. Aan de andere kant krijgen ze ook een inhoudelijke rol toebedeeld. Ze vertegenwoordigen de onschuldige argeloze vrede in de natuur t.o.v. het gevaar van de kat. Een gevaar dat nog wordt verhoogd door de rode vlek die zich achter de kat bevindt. Men zou het kunnen zien als de toepassing van een beeldverhaal-techniek. Ook in een beeldverhaal worden de gedachten van de personages in een lus geformuleerd. De kat heeft dus haar prooi in het hoofd. Is de spanning tussen kat en vogeltjes hier literair aanwezig, ze is tegelijkertijd plastisch opgevangen. Vergelijk maar de realistische schrijfwijze van de kat met het optische van de vogeltjes.

Ik heb tot nog toe de aandacht gevestigd op een spanningsverhouding tussen twee bestanddelen van het schilderij. Dit mag ons niet uit het oog doen verliezen dat heel dit werk op een kompleks spel van tegenstellingen is gebouwd. De titel zegt daaromtrent al voldoende: „Het verschrikkelijke, mooie leven”. Titels voor schilderijen worden wel eens tot de literatuur gerekend en daarom onbelangrijk geacht voor de plastische appreciatie. Ik geloof dat de titel in dit geval sterk verhelderend werkt en een sleutel biedt voor het begrijpen van het werk. Raveel wenst het leven dat zowel „verschrikkelijk” als „mooi” is in zijn geheel te vertalen. Zoals de titel een tegenstelling inhoudt en ook het samengaan van de delen van die tegenstelling impliceert, zo zit het schilderij vol piktorale tegen-



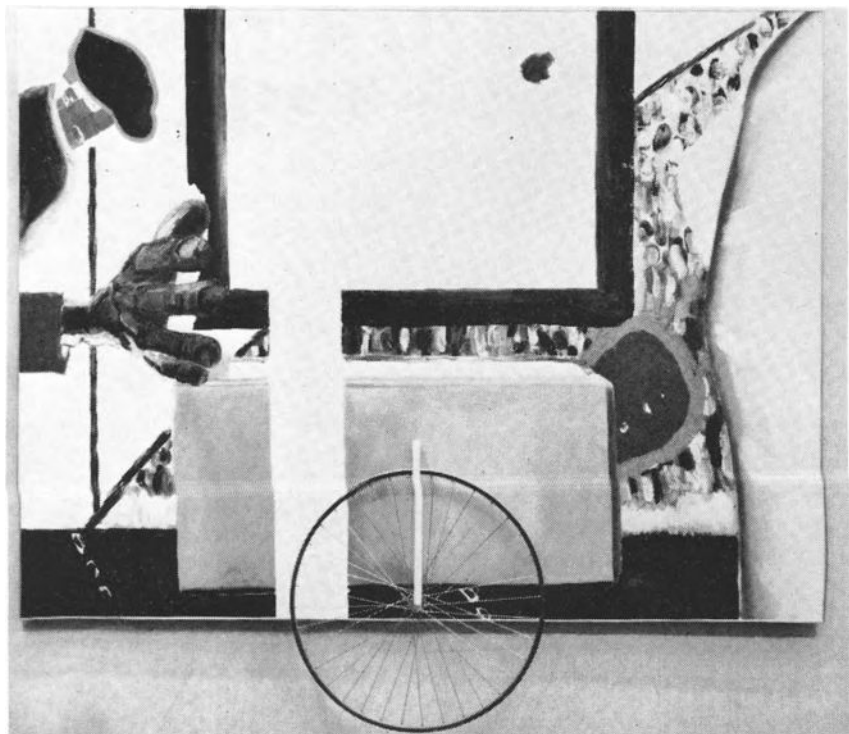
stellingen. Er is de dualiteit schilderkunst-realiiteit: zie in dit opzicht de aangehechte spiegel die niet enkel de wisselende omgeving en de kijker reflekteert, maar ze ook via de witte strepen opvangt in het schilderij, ze met het totaal-gebeuren verbindt.

Ook het blauw van de over de drie panelen lopende blauwe strook heeft een dubbele werking: voor een percentage is dit het blauw van een muur, voor een nog groter percentage is het louter blauw t.o.v. de lokale kleur van het gras onderaan. Daarnaast zit in dit werk een sfeer van konkretisering en vergeestelijking, van nabijheid en ruimte, waardoor het een sterk complexe geladenheid krijgt.

Ondanks de kompleksiteit gaat van dit schilderij een spontaneiteit en een natuurlijkheid uit die direkt en eenvoudig op ons afkomen. Het heeft een atmosferische werking en het schept zodoende een plastische happening, een gebeuren waaraan kijker en omgeving deelgenoten worden. Die betrokkenheid van ruimte en toeschouwer komt nog geprononceerder op de voorgrond in de „Illusie-groep” (1966-1967), in de karretjes en zeker in de schilderijen van de keldergangen van het kasteel te Beervelde. (3)

Met de „Illusiegroep” maakt hij de schilderkunst los van het objekt-schilderij, door ze ruimtelijk te doen funktionieren. Het werkstuk bestaat uit drie afzonderlijke delen die vrij in de ruimte kunnen geplaatst worden. Er is een uitgezaagde, als personage aanwezige man met een vierkante opening in de romp en een spiegel op de benen; er is daarnaast een binnen een rechthoek uitgezaagde afwezige man als een met blauw omrande leegte; en er is tenslotte een houten stel, waarvan de bovenste helft een open doorkijk geeft op de realiteit voor u en waarvan de onderste helft een spiegel is en daardoor de werkelijkheid achter de kijker reflekteert. Gegroe-

*Illuziegroep - 3 elementen (1966-67)
door Roger Raveel.*



peerd in de ruimte opgesteld ontstaat er al vlug een verrassend spel van werkelijkheid en illusie. Het opzet van Raveel blijkt duidelijk: de hele ruimte rondom als kunst te doen ervaren, de kijker te laten aanvoelen dat zijn vizie zich niet in het blikveld vóór de toeschouwer, maar wel in tijd en ruimte wenst uit te spreken. Schilderkunst moet ook datgene wat zich achter en naast ons bevindt zichtbaar of voelbaar maken.

In een gelijkaardig ruimtelijk werk als „Mensenpaar” (1968) trekt hij meer de aandacht op zijn kwaliteiten als modern portrettist.

Aansluitend bij de „Illusiegroep” gaat hij in 1967 de fietskarretjes van zijn schilderijen als driedimensionale objecten zien. Ditmaal geeft hij het karretje de vorm van een kubus. Autentieke wielen onderlijnen het transportkarakter. Een reële transportfunctie heeft het daarom niet, want die wordt door de spiegel bovenaan (die volgens de titel de hemel moet vervoeren) volledig naar het poëtische vlak verlegd. Schreef ik daarjuist dat het karretje een kubusvorm heeft, dan moet ik hieraan toevoegen dat die geometrische vorm werd aangetast door een geenszins cleane pikturale taal. Schuilt hierin een ironiserend knipoogje naar het konstruktivisme?

Raveel plaatste het karretje in een door hem ontworpen environment met natuurgras, een spiegel als vijver, een levensgrote betonnen muur met een geschilderde boom erachter en echte paaltjes als afsluiting.

Het meest konsekwent heeft Raveel zijn vizie gestalte kunnen geven in de schilderijen van de keldergangen in het kasteel te Beervelde. De architectuur van de gangen met de daarbijhorende realia zoals deuren, trap, buizen, centrale verwarming, kontakt-

Man en kar (1967) door Roger Raveel (foto P. Boonstra).

stoppen enz. werd er in de schilderijen opgenomen. Door het relativeren of aksentueren van de aanwezige realiteit in die keldergangen en ook door het scheppen van een schilderkunstige realiteit groeit het werk te Beervelde uit tot één grote happening. Een totaal-gebeuren waarin zowel ruimte, objekt, beweging, humor, tijd, absurditeit, als de blijheid van het schilderen zelf aan hun trekken komen.

Tussen al deze ruimtelijke realisaties in, heeft Raveel nog zeer belangrijke schilderijen gemaakt. Om er maar enkele te noemen: „Emmer, man” (1967), „The way to Brussels, please?” (1967), „Hoe vind je mijn schilderijtje, voordelig gekocht?” (1969), „Uw wereld in mijn tuin” (1968), „Dreiging”. In sommige van die schilderijen zit er een streven om tot de uiterste contrasten in de schrijfwijze en in de benadering van de dingen te gaan, nog gekoncentreerder en verder doorgedreven dan in zijn vroeger werk.

In „Emmer, man” uit 1967 zien we hoe Raveel de man, de emmer en de betonmuur elk in een totaal diverse piktorale taal behandelt: de muur heeft een harde, konstruktieve vormgeving, de man is in abstrakte kleuren gezet (losser en vrijer van toets), terwijl de emmer sterk realistisch geschilderd is. Deze felle contrastwerking in de piktorale taal tussen de verschillende elementen van het schilderij, steunt op Raveels ervaring dat in de werkelijkheid de dingen in hun specifieke karakteristieken bekeken moeten worden, zelfs wanneer ze samen bestaan. Door die dingen in hun uiterste eigenschappen t.o.v. elkaar te zien komt veel beter hun relatie op de voorgrond.

In zijn huidige evolutie heeft hij nog krachtiger deze op heftige tegenstellingen steunende relatie geformuleerd in een schilderij als „Vlaamse tronken” (1969). In de tronken zoekt hij naar een piktorale weergave die uit een bevrijdend observeren van de tronken zelf groeit, en die scherp kontrasteert met het aluminium van een technische konstruktie ernaast. Organische natuur en technologische kultuur leiden onderling een afzonderlijk bestaan op dit schilderij. Hiermee toont Raveel zich een koele, meedogenloze waarnemer van leven, iets wat hem kwa mentaliteit dicht bij een Van Eyck, een Bouts of een Brueghel brengt.

De vernieuwing die van zijn kunst uitgaat moet dan ook worden gezien binnen een kontinuïteit in de Vlaamse schilderkunst die in een eigengereid realisme een voedingsbodem vindt.



(1) *Genesis* (1969). Dit boek ontstond in opdracht van de heer Van de Kerkhove. Het bevat 33 lito's van Raveel, gedrukt door Piet Clement in Amsterdam. Daarnaast zijn er ook 33 gedichten van Hugo Claus.

(2) Interview verschenen in „*Streven*” Jaargang XXI - Deel 1 - Nr. 5 - feb. 68.

(3) De schilderijen in de keldergangen van het kasteel te Beervelde kwamen in 1966 tot stand, in opdracht van de graaf de Kerkhove de Denterghem. Dit gebeurde met medewerking van de schilders Raoul de Keyser, Elias en Lucassen.