

[K] **GEEN BIJZONDERE OPSLAGOMSTANDIGHEDEN.
HET WERK VAN PETER VAN AMMEL**

De schilderijen van Peter Van Ammel (Wilrijk, 1976) getuigen van een honger naar beelden, een verlangen naar kennis en een drang om de conventies van de schilderkunst op ludieke wijze te manipuleren. De manier waarop hij zich de geschiedenis van de schilderkunst heeft eigengemaakt en het duidelijk zichtbare schilderplezier dat uit zijn doeken spreekt, vormen een oprecht pleidooi voor zijn onwrikbare geloof in de schilderkunst.

Als schilder is Peter Van Ammel autodidact. Hij studeerde journalistiek, maar vrij snel ruilde hij zijn journalistieke ambitie in voor de subjectiviteit van de schilderkunst. Toch beoefent hij geen schilderkunst die, zoals men van een verslaggever zou verwachten, gebaseerd is op observatie, beschrijving en duiding van de werkelijkheid. Integendeel, zijn schilderkunst neemt niet de realiteit als uitgangspunt, maar de schilderkunst. De wijze woorden van Oscar Wilde indachtig – “de enige school om kunst te leren is niet het leven, maar de kunst” – heeft deze autodidact, die zich dus per definitie zelf gevormd heeft en derhalve geen leermeester heeft, toch vele leermeesters.

Peter Van Ammel is een gecultiveerd kunstenaar. Zijn oeuvre is doorspekt met verwijzingen naar voor hem belangrijke schilders. Zowel klassieke, moderne als hedendaagse meesters bewonen zijn artistieke pantheon. Ze worden door hem gekopieerd, geciteerd en gepersifleerd. Voor Proust was de pastiche “een lovende kritiek”. Zo ook voor Peter Van Ammel. Als we André Malraux mogen geloven, beginnen alle kunstenaars als pasticheur en is het via de pastiche dat het genie stiekem in het oeuvre binnensluipt.

Bewondering is de leidraad, maar Van Ammel is niet te beroerd om zijn leermeesters kritisch te benaderen of hen vrolijk te kijk te zetten. Dit wil niet zeggen dat zijn werk hermetisch of onverstaanbaar zou zijn. Zijn bronnen worden steeds netjes vermeld. Over titels als *Inside Dürer's Mind* (2010), *De aanwezigheid van René Daniels* (2011), *PVA@WS* (lees Peter Van Ammel aan Walter Swennen) (2013), *Alors tu t'en sors (hommage aan James Ensor)* (2013) of *Sekt und Kartoffelbrei für Polke und Van Ammel* (2014)



Peter Van Ammel, *Don't Even Think About M.K. (Selfportrait)*, 2012, olie op doek, 200 x 160 cm.

bestaat er niet de minste twijfel. In *Please don't blame modern art* (2013) verbergt een suprematistisch kruis een bloemstilven. *Have a seat, have a painting* (2011), herinnert ons dan weer aan de uitspraak van Matisse waarin hij zijn schilderijen vergeleek met “een comfortabele zetel”.

Maar de schilderkunst van Peter Van Ammel is (evenals deze van Matisse trouwens, die mede door zijn niet zo bedoelde uitspraak ten onrechte het etiket “decoratief” kreeg) verre van comfortabel. De onderliggende toon is er steeds een van dood en vergankelijkheid. Met de letters van het logo van betonplaatfabrikant Eternit schildert hij het woord *Eternel*. Als de twee zijden van een medaille, eenmaal in gewoon schrift en eenmaal in spiegelschrift. Ook het design van het pakje Marlboro-sigaretten in rouwkleuren van zijn *Collector's item* associeert het kortstondige genot van het roken met de dood. Na de zelfmoord van de Amerikaanse kunstenaar Mike Kelley in 2012 maakte Peter Van Ammel een zelfportret met hazenmasker. Het jaar daarop schilderde hij in hetzelfde pallet van gifgroen, chemisch roze en radioactief blauw een reeks

zelfportretten geïnspireerd op het laatste werk van Martin Kippenberger, waarbij de zieke kunstenaar die weet dat hij niet lang meer te leven heeft de poses aanneemt van de stervende lichamen op het vlot van Géricaults Medusa. In Van Ammels *Trompe l'art, trompe la mort* (2012) danst een skelet met een zwart vierkant. Wat sommigen als de dood van de schilderkunst bestempelden, maakte de kunstenaar onsterfelijk. Wie de dood verschalkt, blijft eeuwig leven, maar het craquelé in sommige van zijn schilderijen doet ons beseffen dat ook de kunst niet eeuwig is.

De meest enigmatische schilderijen van Peter Van Ammel zijn waarschijnlijk ook de meest persoonlijke. In 2013 maakte hij met *The happy milligram series* een reeks abstracte schilderijen met vreemde titels als *NKAmg10mg20* of *NKAmg10*. Deze werken, geïnspireerd op verpakkingen van geneesmiddelen, herinneren ons met hun verwijzingen naar pillen en medicamenten als hedendaagse vanitasmotieven aan onze eigen vergankelijkheid. Ook hier weer dezelfde toxische kleuren die er ons op wijzen dat deze producten ons zowel kunnen genezen als vergiften. Ze doen denken aan het werk van Sigmar Polke, die voor zijn schilderijen moedwillig schadelijke stoffen gebruikte omdat hij er van overtuigd was dat kunst “gevaarlijk” moest zijn. Ook schilderde hij met kleuren die veranderen naargelang de temperatuur en de vochtigheidsgraad, een procedé dat in onze moderne musea met hun constante omgevingsfactoren niet het minste effect had. Op een van de schilderijen uit zijn farmaceutische reeks vermeldt Peter Van Ammel dat ze “keine besonderen Lagerungsbedingungen” behoeven en dat ze dus om het even waar “bewaard” kunnen worden.

Geneeskundige stoffen zijn hier geen oppervlakkige metafoor voor de vermeende therapeutische eigenschappen van de kunst. Voor Van Ammel, die meer geïnteresseerd is in de mechanismen van de schilderkunst dan in haar effect, is kunst hier een kwestie van harmonie en evenwicht, of met andere woorden, van dosering. En ook daar morrelt de schilder aan.

Met zijn ogenschijnlijk arbitraire composities, zijn nonchalante toets, zijn summier lijnvoering en zijn bewust “onhandige” figuratie sluit zijn werk aan bij de zogenaamde “bad painting”, een schilderkunst

die vanuit een minachting voor de schilderkunstige conventies het technisch kunnen, de nauwgezette afbeelding, de evenwichtige opbouw en het harmonieuze kleurgebruik moedwillig negeert.

De verachting van de goede smaak is zowel schandelijk en oneerbiedig als grappig en aandoenlijk.

De schilderijen van Van Ammel gaan niet over schoonheid of waarheid. Ze ondervragen de codes van de schilderkunst en stellen onze kijkgewoonten in vraag, ze openen nieuwe contexten die door vrije associatie en intertekstualiteit oude betekenissen vernietigen en nieuwe creëren. Teksten die in het beeld zijn opgenomen, spelen hierbij een rol. De relatie tussen woord en beeld is van wezenlijk belang.

Tot in de twintigste eeuw hebben twee principes de westerse schilderkunst beheerst. De scheiding tussen de plastische voorstelling en de taalkundige verwijzing (tussen woord en beeld, het verbale en het visuele, de beschrijving en de verbeelding) en de gelijkwaardigheid van de afbeelding en wat is afgebeeld. Woorden hoorden thuis in de marge van de beelden. Ze fungeerden als legende, verklaring of commentaar bij wat werd afgebeeld. Op het moment dat de gelijkwaardigheid tussen de afbeelding en het afgebeelde werd opgeheven verdween ook de scheiding tussen woord en beeld en werd het woord een plastisch element.¹



Peter Van Ammel, *Trompe l'art, trompe la mort*, 2012, olie op doek, 150 x 170 cm, Collectie MuZEE Oostende.

Naast schilder is Peter Van Ammel ook een begenadigd tekenaar. Dat de relatie tussen woord en beeld in de kunst ontstaan is op papier is evident, bij Apollinaire uit de poëzie, bij Braque en Picasso uit de *papier collés*, bij de dadaïsten uit de collage, bij Magritte uit de tekening. Woorden die zoals bij Van Ammel het beeldvlak binnendringen, scheppen verwarring. Ze werken ontwrichtend en hebben een subversief karakter. Denken we maar aan *EHOOQ* (*elle a chaud au cul*) van Duchamp en *Ceci n'est pas une pipe* van Magritte.

Het meest bevreemdende schilderij uit de reeks *From the happy milligram series* is dan ook *Uw reactie* (2013), waarbij de afbeelding van een personage gecombineerd wordt met de handgeschreven tekst van een bijsluiters van een antidepressivum. Hier geen ondergeschiktheid tussen woord en beeld die haast gelijktijdig “gelezen” kunnen worden. Geen stratificatie van betekenislagen maar een simultane aanwezigheid van beelden die fungeren als pictogrammen (beeld-taal) en handgeschreven tekst met plastische kwaliteiten. De tekstballon bovenaan bevat geen tekst maar afbeeldingen van capsules of doseringsvormen en het vermoedelijk geruite patroon van het hemd evoceert de tralies van een gevangenis. De hoofdtooi van de patiënt (de kunstenaar?) evoceert zowel zijn zwarte haardos als zijn donkere gedachten.

Samen met de niet conventionele manier van schilderen staan deze plastische teksten garant voor een frisse kijk op de hedendaagse schilderkunst die zich niet meer hoeft te positioneren ten opzichte van de verstikkende aanwezigheid van de fotografie, maar opnieuw domweg schilderkunst mag zijn. De relatie met de werkelijkheid loopt niet meer per se via de regels van de gelijkwaardigheid, maar via die van de schilderkunst, waarmee opnieuw volop geknoeid mag worden.

LIEVEN VAN DEN ABEELE

www.petervanammel.com

Noot

(1) Cfr. Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata morgana, 1973.