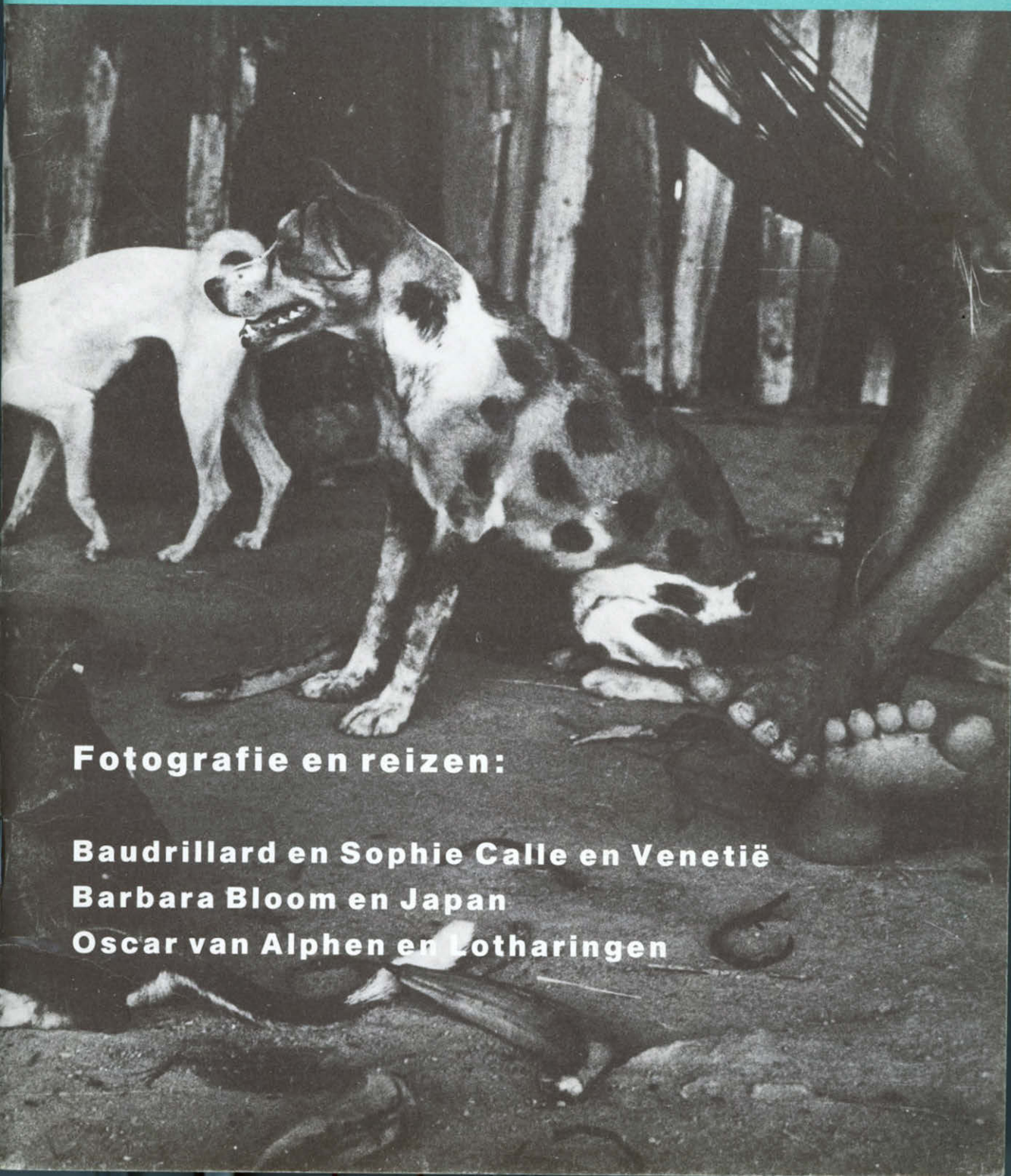


170 Bfrs - 8,50 gulden

MUSEUMJOURNAAL

No. 2
1985



Fotografie en reizen:

Baudrillard en Sophie Calle en Venetië

Barbara Bloom en Japan

Oscar van Alphen en Lotharingen

Bundels licht

Het licht in het atelier van Piet Dieleman gevangen in polaroids



Piet Dieleman, Zonder titel 1984

In zijn atelier in het Zeeuwse dorpje Arne-muiden, werkt Piet Dieleman, die enkele jaren geleden zijn eerste bekendheid kreeg als een exponent van de nieuwe schilderkunst, de laatste tijd aan meer ingetogen schilderijen. De expressionistische verfstreken en het felle coloriet hebben plaats gemaakt voor diepe kleuren als sepia, karmijn, grijzen en met name ultra-marijn. In gouaches en tekeningen, maar vooral ook in grote schilderijen, verbeeldt hij hartstochtelijke monumentale vensters op zijn directe omgeving. Op zoek als hij is naar de betekenis van het hem omringende Zeeuwse landschap, dienen zelfs halfverborgen naakten als landschappelijke facetten. De diepe kleuren zijn een directe afgeleide van de wereld van zijn atelier, een voormalige boerenschuur, en de weilanden er omheen. Pas onlangs toonde Dieleman, die fotografie aan de MTS studeerde voordat hij de academie in Rotterdam bezocht, voor het eerst polaroids. Evenals zijn schilderijen en tekeningen kenmerken ze zich door het typische blauw en de tegenlichten die de sfeer van zijn werkomgeving bepalen. Een kort interview over de relatie tussen de polaroids en de schilderijen.

De polaroids zijn erg belangrijk voor me. Maar ze waren eens gewoon privé bedoeld, later wilde ik dan toch die confrontatie aan, om te zien of ze gelijke waarde hebben. Ik zie ze als studiemateriaal, maar aan de andere kant wil ik ze ook graag zelfstandigheid geven. De moeilijkheid is dat die foto's zo heel sterk met mijn andere werken zijn verbonden. Steeds wanneer ik die knop indruk ben ik bezig met dat proces, bezig ben met visuele problemen, zeg maar mijn tekeningen of schilderijen.

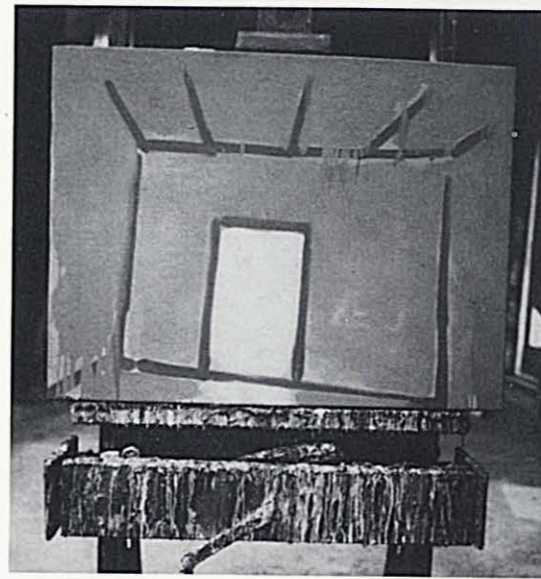
Waarom foto's en niet bijvoorbeeld tekeningen?
In principe had er een serie tekeningen onder kunnen hangen die gelijk opgaan met de foto's. Maar ik exposeer foto's apart, nooit samen in één ruimte met schilderijen. Dan zou je ze teveel als begeleidend kunnen ervaren, en dat is nu ook weer niet de bedoeling.

Wat zijn de verschillen tussen schilderen en het fotograferen?

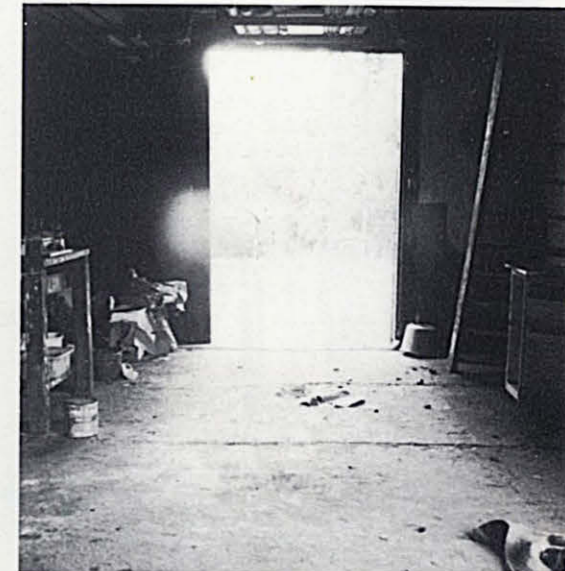
Het klinkt tegenstrijdig, maar een schilderij is zo abstract dat ik niet buiten de werkelijkheid kan. De foto's zijn een soort hulpmiddel om dat proces (om die werkelijkheid te pakken te krijgen, onder de knie te krijgen) te versnellen. Een polaroid is op zich natuurlijk niet abstract, maar abstraheert wel heel veel, zo'n foto laat al heel veel weg. Het is een versnelling om de werkelijkheid te manipuleren, wat niet wil zeggen dat ik aan de hand van die foto het beeld ga bepalen. Maar een polaroid is natuurlijk wel een eigenwijs stukje, je ziet wat er allemaal kan met die werkelijkheid, ze zijn heel goed in staat om de essentie van een beeld vast te leggen. Juist in mijn geval is dat heel prettig, omdat ik werk in een relatief 'kleine' werkelijkheid: mijn atelier en ongeveer vijf meter daarbuiten. Maar hoewel alles door elkaar loopt, het schilderen, tekenen en fotograferen, raakt een schilderij me toch anders dan zo'n polaroid, die van een andere orde is, een andere lading heeft.

Het kenmerkende blauw uit je schilderijen komt ook terug in de polaroids.

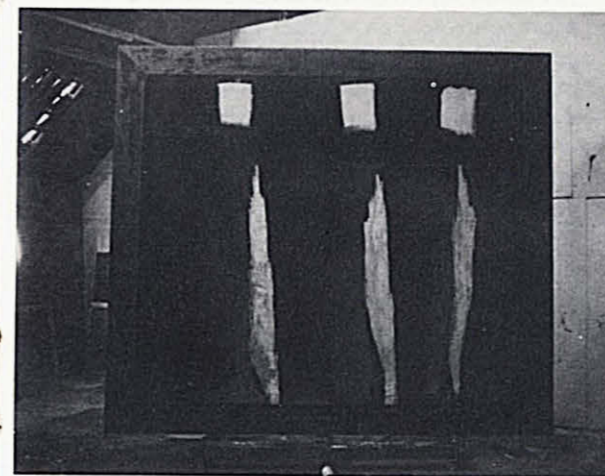
Dat ultramarijn met een beetje wit erin is



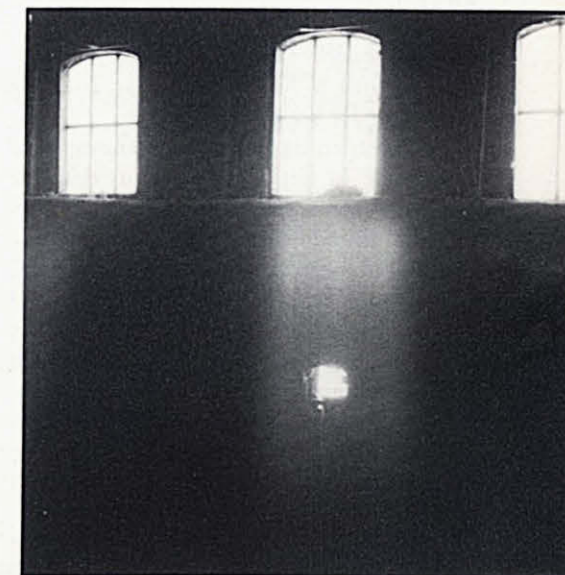
Piet Dieleman, z.t., 1984



Piet Dieleman, z.t., 1984



Piet Dieleman, z.t., 1984



Piet Dieleman, z.t., 1984



Piet Dieleman, z.t. 1984

het karakter van het licht hier in deze omgeving. Het is dan ook geen verrassing dat je dat blauw ziet terugkomen. Het is voor mij een bevestiging dat ik er tenminste qua kleur in ieder geval niet ver naast zit.

In zowel je doeken als op de foto's zie je dikwijls raampartijen en lichtbundels terug. Is het één aanleiding tot het ander?

Die ramen en de lichtbundels nemen een dominantie in het atelier. Het is dan heel spannend om te zien hoe op een schilderij een lichtbundel een heel plastisch ding wordt, bijna een sculptuur. Maar op een foto blijft ook een lichtbundel een plat vlak, dus moet je er hele andere dingen mee gaan doen. Je merkt dat die bundels en dat licht heel dominant op die foto's terugkomen. Maar de werkelijkheid van die bundels en de foto's daarvan zijn twee gelijkwaardige stappen naar dat schilderij.

Wordt dat proces door die foto niet beïnvloed?
Nee, dat geloof ik niet, ik heb tenminste ook wel eens het omgekeerde gedaan, eerst

het schilderij, en daarna pas de foto, als een soort controle. Een schilderij is toch steeds een bundeling van bepaalde herinneringen of bepaalde waarnemingen waarvan je de essentie wilt weergeven, steeds vanuit de werkelijkheid. Een foto kan dan een beetje bevestigen of je gelijk hebt of niet. Of datgene wat in je hoofd zit, allemaal wel klopt. Voor mij is altijd een probleem hoe een foto inhoud te geven, want eigenlijk kan dat helemaal niet. Een foto ontstaat per idee, of eigenlijk gewoon uit zichzelf, terwijl een schilderij altijd een résumé van ervaringen is. Een foto kan dat nooit zijn, je kunt alleen die essentiële facetten in een foto stoppen. Als het goed loopt kan een serie foto's net zoveel vertellen als één schilderij of tekening.

Een foto is en blijft ook altijd objectiever dan een schilderij. Als je door de zoeker kijkt dan kun je weliswaar al een hoop bepalen, je kunt dingen weglaten, schuiven met je kader, maar het is en blijft werkelijkheid wat je uiteindelijk ziet op de foto.

Yes We Have No Bananas

I was warned not to pose any questions, while in Japan, that could lead to answers using a double negative. Like:

Aren't you coming with us? Or

Isn't the bus supposed to arrive at 10:55?

To which one might receive the answer: NO.

One must then algebraically calculate this reply to arrive at its meaning:

NO, I am not not coming with you. (Thus YES, I am coming.) or NO, the bus is not not supposed to arrive at 10:55. (Thus YES, it will arrive at this time.) I couldn't help being reminded of my Junior High School algebra teacher (coincidentally a Ms. Yamaguchi) with whom I had a terrible fight because she wouldn't (couldn't) explain theoretically the double negative ($-3 \times -3 = +9$) but insisted that we learn this principle by rote.

I was told about other translating peculiarities of the Japanese language. With a grin I was told about the car Nissan Co. recently brought on the market; the answer to Ford's Mustang and Pinto (the automobile industry's horse-named automobiles inferring, of course, thusly the horse power strength of their engines). Nissan's latest arrival is called the Starrion. There it is, the clichéd language problem of the Japanese mixing their R's and L's, branded onto hundreds of thousands of vehicles riding throughout the world.

And I ask myself - If each of these cars passed the meticulous inspections necessary to get it off the high standard Japanese assembly line, then how could its very NAME get off the drawing board and onto these thousands of vehicles without anyone checking the spelling?

The key to the matter, it occurs to me, lies in that the word Starrion sounds/looks like English. The preference for the English language used on most any product is an international one, a preference not unique to Japan. Sweat and T-shirts boasting the names of American Institutes of Higher Education; brand names imitating the punch of American slang; signs and company names using language bastardizations made to sound streamlined, efficient, new - all insinuated through the use of English. (This practice is similar to our use of the suffix QUE which Frenchizes a word making it automatically *chiQUE*.)

But how can the Japanese, these sticklers for detail, for correctness of form, misspell and rework into unintelligibility almost any English word appearing in a slogan, title, sign, etc.? Again, a key occurs to me. It falls within the overzealous work tradition of the country. They have made extra work for themselves by translating these English words first into Japanese (perhaps to unravel their foreign occi-

dental meanings), and then back into English. That's were things go wrong, or rather, get interesting. The Japanese by doing so, not only appropriate the English language, but transpose it into something truly Japanese.

Chapter Six

I

THE 1954 Fall Term had begun. Again the marble neck of a homely Venus in the vestibule of Humanities Hall received the vermilion imprint, in applied lipstick, of a mimicked kiss. Again the *Waindell Recorder* discussed the Parking Problem. Again in the margins of library books earnest freshmen inscribed such helpful glosses as 'Description of Nature', or 'Irony'; and in a pretty edition of Mallarmé's poems an especially able scholiast had already underlined in violet ink the difficult word *oiseaux* and scrawled above it 'birds'.

Seated on the 240 kph moving Shinkasen 'Bullet Train', I had just read this passage from Nabokov's novel 'Pnin'. (Professor Pnin was functioning beautifully as my literary travel companion in the East). Warmed with the pleasure in language spawned by the book, I spotted a schoolbag belonging to a boy seated across from me. It sported the cute silhouette of that infamous Charles Schultz canine, in profile, as usual. On the bag, loud and clear, proudly stood his name in large letters: SNAPPY! Appropriated from the English, much like in the game 'Telephone' (where words get muddled as they are passed along), the doggy's name had become unspelled, misspelled, respelled.

Or, perhaps in these times of trade conflicts between The U.S. and Japan, this creation SNAPPY might be some devious Japanese method of getting around calling the creature by his correct and copyrighted name.

Reading further, on the child's bag, I was struck with the frustration that I couldn't share this language gem with my literary companion, the Professor. As I read this text, a smile came to my lips, which, directed at the bag, was returned by the young boy - its owner and spokesman. It read:

OH SNAPPY! COME AND
WHERE WERE YOU? I CALLED
YOU AN HOUR AGO FOR SUPPER
ARE YOU HUNGRY? SNAPPY?

Could the Japanese have mastered the form of the Freshman Year Creative Writing student trying his hand at The Haiku? Or is it that Everything they touch turns to Japanese.

April, 1985