

Schaduwsporen op de muur Het wachtende werk van Femmy Otten

Door Lucette ter Borg

Zijn linkerarm is verdwenen. Van de teugels die hij ooit fier in zijn rechterhand ophield, resten half versteende rafels. Van de vier paarden die voor zijn lichte strijdwagen stonden, zijn slechts twee achterbenen met hoef over; van de paardenknecht fragmenten. De wagen zelf en de Siciliaanse tiran die ooit triomfantelijk op het voertuig stond, zijn compleet verdwenen. De beeldengroep werd verzwolgen bij de aardbeving die in 373 voor Christus het Griekse Delphi met al zijn tempels, zijn theater, schatkamers, termen en huizen verwoestte.

Maar hij is er nog: de jonge, bronzen wagenmenner. Hij werd in 1896 bij toeval ontdekt tijdens opgravingen naar een ondergrondse waterleiding in Delphi. Hij kwam omhoog in delen, werd in elkaar gezet, gerestaureerd en sindsdien tentoongesteld in het Archeologisch Museum in Delphi. In dat museum is hij, *De wagenmenner van Delphi*, een wonder. Zijn glazen ogen zijn nog steeds intact. Zijn gezicht, met die koele, geconcentreerde uitdrukking, is ongeschonden. Zijn tunica valt tot aan de middel in plooiën die doen denken aan tressen gekamd nat haar. Onder de middel gaat het loodrecht omlaag, in perfecte lijnen tot vlak boven de blote enkels.

Vanaf daar begint het verhaal van de voet en de tenen.

Er zijn miljoenen die *De wagenmenner van Delphi*, vermoedelijk vervaardigd tussen 478 en 473 voor Christus, hebben bekeken in het Griekse museum. Maar er zullen weinigen zijn op wie het beeld zo'n indruk maakte als op het dertienjarige meisje Femmy Otten (1981). Samen met haar moeder en jongere zusje bezocht ze in 1994 Delphi. Toen het meisje *De Wagenmenner* zag, barstte ze in huilen uit. En niet een beetje huilen, maar onstelpbaar huilen. Ze hilde totdat een suppoost haar bij de hand nam en over het touw liet stappen dat het publiek van de wagenmenner scheidde. 'Kom maar,' zei de suppoost, 'voel. Raak zijn voeten maar aan.'

Dat deed Otten. Ze deed iets wat niemand anders mocht: ze raakte het bronzen beeld van bijna tweehalfduizend jaar oud aan. Ze gleed met haar vingers over de bovenkant van de voet, de tenen, sommige opgetrokken zoals je doet als je in evenwicht moet houden op een wiebelende ondergrond. De tijd zoals wij die kennen, het grillige on-ding dat in Nederland pas in 1907 werd gelijkgetrokken vanwege – fijn detail – de komst van de spoorwegen, *die* tijd loste op onder Ottens handen. In zomers Delphi ontstond iets dat leek op een fantasmagorie, een schaduwspoor op een muur. Er ontstond een nieuwe, parallelle werkelijkheid.

De duizenden jaren tussen het klassieke Griekenland en het hier en nu raakten vloeiend en doorzichtig. Heen en terug ging het tussen het Delphi in bloei, tussen de onbekende kunstenaar die in zijn werkplaats de mal bewerkte waarin de wagenmenner werd gegoten, het rijzige, elegante nabeeld daarvan in brons en de ontvankelijke geest van de jonge Otten. Ruimte en tijd vloeiden samen, het onderscheid tussen vroeger en nu bestond niet meer.

Datgene gebeurde wat de Zwitserse schrijver W.G. Sebald als onmogelijkheid beschrijft in zijn raadselachtig kronkelende roman *Austerlitz* (2001). De hoofdpersoon van dit boek, Austerlitz genaamd, leeft permanent in de hoop 'dat de tijd niet voorbij is, dat ik erachter terug kan gaan, dat alles daar net zo is als eerst of, beter gezegd, dat alle momenten van de tijd tegelijk naast elkaar bestaan, beter gezegd dat niets van wat de geschiedenis vertelt waar is, dat het gebeurde nog niet helemaal is gebeurd maar nu pas gebeurt, op het moment dat wij eraan denken (-)'. Die hoop werd bewaarheid in Delphi.

De wagenmenner transformeerde van een beeld dat op zaal een stil, zwijgend en eenzaam bestaan leidde, tot een beeld dat, zoals de Franse filosoof Roland Barthes het noemt, een 'open, mondeling bestaan' leidt. De wagenmenner veranderde in iets dat meer omvatte dan de expressieve schoonheid van het beeld op zichzelf en meer dan een overgeleverd verhaal dat is opgetekend in een boek. De wagenmenner kreeg een stem - net als de 'sprekende' knopen aan koorden (de guipu) voor de Inca's een stem hebben, de herten, bizons en paarden in de grotten van Lascaux dat hebben,

vruchtbaarheidsbeelden uit Papoea-Nieuw Guinea en de Caraïbische *angisa* – hoofddoeken – dat hebben. De wagenmenner veranderde, met andere woorden, in een levende mythologie.

Ooit heb ik iets vergelijkbaars meegemaakt – tijdens een cantate van Bach, gezongen door de inmiddels overleden mezzosopraan Lorraine Hunt Lieberson – en ik weet hoe aangrijpend de ervaring is die Otten in Delphi onderging. Je hart gaat er in galop vandoor, maar je adem stukt. Tranen beginnen ongemerkt te stromen. Zweet parelt op je rug. Nee, dit is niet het syndroom van Stendhal (wanneer je door schoonheid wordt overmand), maar de beleving van een wat ik bedoel puur, bijna spiritueel kunstmoment. Als kijker (of toehoorder in het geval van muziek) smelt je volledig samen met datgene wat zich voor je afspeelt. Ook 'datgene' – het kunstwerk *an sich* – versmelt volledig met jou en met de betekenis dat het uitdraagt. Alles wordt één en ondeelbaar. Jij bent ik. Ik verander in het werk, in de uitvoerder. Het werk is, ademt, bestaat. En de tijd – ach ja, wat was dat ook alweer?

Het moment in Delphi, heeft Otten weleens gezegd, is het 'begin van alles' geweest. Otten was als kind een extreem droomkoninkje. Ze was dyslectisch, las pas op haar elfde – maar vanaf dat moment plotseling alles. Ze leefde met beelden in haar hoofd, chaotisch, ze kreeg er lastig grip op, haar fantasiewereld was heftig en totaal – een wereld zonder volwassenen, een bos, dieren, een boomhut, weinig zicht op anderen. Haar moeder drilde haar met zachte hand. Gaf haar kleurpotloden en liet het kind tekenen. Op school zat ze alleen: ze moest vanwege haar leesachterstand extra leeslessen volgen, als de anderen haar lievelingsvak – geschiedenis – kregen.

Een voorbereidend jaar op de Rietveld Academie lag voor de hand. Na dat proefjaar ging ze naar de Koninklijke Academie voor Beeldende Kunsten in Den Haag. Daar gaf ze zich verder over aan schilderen en tekenen. Op haar Haagse academietijd volgde het Hoger Instituut voor de Schilderkunst in Gent, en vervolgens de Rijksacademie in Amsterdam. Vanaf dat moment steeg haar ster. Ze werd uitgenodigd voor groepstentoonstellingen, in 2012 won ze de Volkskrant Beeldende Kunstprijs en in 2014 werd ze (samen met Iris van Dongen en Rineke Dijkstra) uitverkoren om het officiële staatsieportret van Koning Willem-Alexander te maken.

De eerste keer dat ik Ottens werk zag, op de Rijksacademie in 2011, was ik stomverbaasd. De gipsen plastieken die de kunstenaar op de muren van haar atelier boetseerde leken afgeleid van antieke voorgangers, maar ook van Renaissancistische meesters. Er was een centaur, een mens met vleugels, een vrouw met een bovenlichaam dat deed denken aan een fresco van Piero della Francesca (de *Madonna del Parto*). Daaromheen zag ik abstracte vegen gekleurde verf, drie gekleurde pijlen met vulpenpuntjes recht omhoog wijzend, een kronkelende fallus. Een rechthoekige zigzaglijn in pastelkleuren omkaderde de voorstelling, maar liet haar ook aan alle kanten open. Otten presenteerde 'theatertjes van gebeurtenissen' (Paul Valéry) op de muren. Haar coloriet was verfijnd, haar lijnvoering fragiel, de reliëfs kwamen organisch uit de ondergrond tevoorschijn.

Ik was verrast om op de Rijksacademie, dat bastion van conceptuele kunst, zulke archaïsch aandoende beelden aan te treffen. Ik werd er zelfs een beetje kriegelig van, ik vond het werk balanceren op de rand van kitsch. Maar tegelijkertijd werd mijn nieuwsgierigheid gewekt door de openheid en collageachtige kwaliteit van de tableaux. Niets leek serieus te beginnen en niets serieus te eindigen. Waar ging dit werk over?

Ik besloot te wachten.

Wachten is een essentieel onderdeel van Ottens werk. Niet alleen het wachten van de kijker, maar ook het wachten van de kunstenaar en het wachten – al klinkt dat misschien raar – van het werk zelf.

Om met dat laatste te beginnen: geen beeld van Otten wordt in één vlaag van inspiratie gemaakt.

Tekeningen worden opgezet, weggelegd, in stukken geknipt, sculpturen worden voor een deel gemaakt, en vervolgens in de wacht gezet – soms wel maanden. De in stukken geknipte tekeningen – stel je een verzameling monden, oren, neuzen en ogen voor, maar net zo goed voorhoofden, fallussen, handen, delen van paarden – vinden na verloop van tijd een plek op een muur, een doek of een stuk papier.

Vaak is er één in het oog springend motief, waaromheen van alles gebeurt: het motief wordt in potlood, met aquarelverf uitgewerkt, voortgezet, krijgt een andere vorm, een andere betekenis. Naast het centrale motief gedijen andere motieven, soms helder, soms nauwelijks waarneembaar. Figuratieve scènes worden afgewisseld met abstracte motieven en lijnen.

Een goed voorbeeld hiervan is de muur die ze in 2014 bewerkte in Galerie Fons Welters in Amsterdam. *And Life is Over There #2*, zoals de compositie heet, bestaat uit een klassiek aandoend, gipsen borstbeeld van een vrouw met een hybride, mythologisch diertje bovenop haar hoofd. Onder het borstbeeld is een halvemaanvormig reliëf van twee aan elkaar geklitte armen, als een omgekeerde halo. Verderop op de muur verrijst een hand met onderarm. Om deze gipsen reliëfs heen doemen tekeningen op, sommige direct op de muur aangebracht, maar er is ook een tekening die compleet en 'serieus' is ingelijst: in de lijst schijnt een bureaulamp op een brandend takje. De muur zit verder vol met tekeningen in meer en minder wazige vorm: een abstract kleurenpalet in verticale banen, een klein gekleurd vierkantje met – nauwelijks zichtbaar – een wuivende arm, een minotaurus met een menselijk gezicht, een sjabloon in zacht pastel van een vrouw die een hert bevredigt en omlijst is door bloem-ornamenten. *And Life is Over There #2* is een beeld, maar ik vatte het op als een peripatetische wandeling, tijdens welke het lopen even belangrijk is als het stilstaan, de gedachtestroom even nuttig als de enkele flard die ongrijpbaar in je hoofd hangt.

'De magie,' zegt Otten tijdens een van de vele bezoeken die ik aan haar atelier in Scheveningen afleg, 'schuilt niet zozeer in het maken, maar in de tijd die in dat maken zit.' Die tijd zorgt ervoor dat een werk, zoals zij dat noemt, 'niet meer kan liegen.' Het betekent: iedere keer, iedere dag de energie en tijd opbrengen om te werken, is het niet aan een tekening, dan wel aan een houten sculptuur waarvoor ze tegenwoordig de meest zeldzame soorten wondhout zoekt. Sommige stukken hout komen uit Australië, andere uit Marokko, weer andere uit Spanje.

Vingers gaan kapot door het urenlang uithollen van het hout. De ogen worden ondanks de stofbril rood van het stof, en getekend wordt er met een dodelijk vermoeiende concentratie. Tussendoor wordt er gewacht. Gestaard. Gewacht. Opdat het uiteindelijke beeld maar niet liegt.

Otten gebruikt een persoonlijk visueel vocabulaire: haar prachtige, jongere zus figureert in veel portretten, en ook jeugdherinneringen, oude foto's van vakanties komen terug. Vanwege dat persoonlijke vocabulaire, zegt ze, is afstand noodzakelijk. Want kunst die alleen maar persoonlijk is, 'is oninteressant.' Afstand is tijd. Is er genoeg tijd verstreken, dan kan de fantasie het persoonlijke overnemen. Dan kan er een extra laag op de persoonlijke beelden neerdalen.

De getourmenteerde Belgische kunstenaar Philippe Vandenberg (1952-2009) – bewonderd door Otten – heeft in dit verband weleens gesproken over 'het wachten' van een kunstwerk: alsof een kunstwerk wacht totdat de kunstenaar het ultieme beeld dat in het wachtende kunstwerk opgesloten zit bevrijdt en voltooit. Net als het werk van Vandenberg is ook Ottens werk doordrongen van deze 'urgentie van het wachten'. En net als bij Vandenberg, die zijn diepste twijfels uitdrukte in wonderlijk mooie en gruwelijke tekeningen en schilderijen, houdt het wachten van Otten verband met de zoektocht naar dat ene ultieme beeld. Dit ultieme beeld bezit een schoonheid en een authenticiteit die samenhangt met wat belangrijk is in je leven en de manier waarop je de wereld beschouwt. In dit beeld, dit teken, kan de kunstenaar voor één moment heel en ondeelbaar worden.

Het ultieme beeld, weet Vandenberg, weet Otten, is een illusie. Het kan niet geschapen worden. Het kan niet bestaan. De poging om het beeld te vinden is bij voorbaat mislukt. Vandenberg schreef daarover in zijn dagboeken: 'Het ultieme beeld bestaat bij benadering, relatief, in het zoeken en verlangen ernaar.' De zoektocht is een gevecht met als inzet een 'onhaalbaar' kunstwerk. Toch is het een zoektocht die keer op keer ondernomen moet worden. Omdat, zoals Otten zegt, 'er alleen dan kunst kan ontstaan die het mooiste is wat er is.'

Die kunst komt 'zo dichtbij' dat ze er soms letterlijk kapot van is. De lijst met voorbeelden is lang. Piero della Francesca bijvoorbeeld, die de hoogzwangere Maria afbeeldt als een gewone vrouw die haar zware buik met haar hand ondersteunt. Philippe Vandenberg, de moderne magiër Patrick van

Caeckenberg, de mysticus Thierry de Cordier, de zuidelijke Pierre Bonnard, de vrouwen van Degas (maar beslist niet die van Renoir), de van binnenuit gloeiende portretten van Rogier van der Weyden, de beelden van de zestiende-eeuwse Schwabische beeldhouwer Gregor Erhart, de films van Andrej Tarkovsky, de autodidact Henry Darger, en natuurlijk die onbekende maker van de wagenmenner in Delphi.

In de echt goede kunst wordt drama op lichtvoetige wijze verbeeld. 'Dat moet,' vindt Otten. 'Want alleen dan wordt iets hartverscheurend.' Dat drama heeft met verlies te maken, omdat 'kunst altijd met verlies te maken heeft,' zegt ze. Schoonheid die verwelkt, liefde die zo voorbij kan zijn. Ze is zich altijd bewust van de vergankelijkheid van dingen.

In het licht daarvan is het niet vreemd dat de laatste twee, drie jaar steeds meer cirkels in haar werk opduiken. Een cirkel grijpt terug, kent geen begin, geen einde. In een cirkel stroomt alles, alles wordt opnieuw geboren, sterft af en wordt weer opnieuw geboren. In 2014 liet ze een danseres in een performance een ademstokkende derwisj-achtige dans opvoeren rondom een gipsen portret dat op de grond lag (*The Restless Gods*). In een performance twee jaar later was een ronde vijver de ondergrond voor een hypnotiserende dans die haar zus uitvoerde met gipsen merktekens (*The End of the Rainbow*). Er zijn getekende cirkels, als mandala's, opgebouwd uit verschillende lagen – abstract en figuratief door elkaar heen.

Het meest recent zijn de stukken wondhout en lindehout die worden uitgehold. Op het oppervlak verschijnen nu eens oppervlakkige, dan weer diepe ronde gaten. De gaten worden gevuld met azuurblauw, 'helend' lapis lazuli, met kleine zeeschilderijtjes of gewoon met geelkleurige zonnescijjn. 'Watergaten' noemt Otten deze holtes, en dat is een mooie benaming. Het is een naam die doet denken aan de steen die je aan de oever van een meer vond en waarbij het eeuwenlang druppelen van water perfecte ronde vormen had uitgesleten.

Ook Ottens watergaten, hoewel nieuw gemaakt, roepen associaties op met lang vervlogen tijden, met stug doorgaan, met oneindigheid en tijdigheid tegelijk. Want wat is een watergat anders dan een gat waar het water doorheen wegloopt? Wat is een watergat anders dan een peilloze diepte? Eigenlijk roepen Ottens watergaten hetzelfde gevoel op dat je krijgt als je in Delphi de wagenmenner van brons bekijkt. Je ziet in het hout een glanzend blauwe diepte. Die diepte kent geen nu, geen toen. Die diepte kent alleen maar dit.