

De plezierprincipes van Yvan Derwéduwé

De zinnen die Yvan Derwéduwé op 'zijn' gevonden schilderijen aanbrengt – 'PLEASE', 'THANK YOU PLEASE', 'PLEASE COME AGAIN' – zijn in zulke dunne rode verf aangebracht dat de originele werken eronder te zien zijn. Het gaat Derwéduwé er niet om een origineel te bekladden, maar om de geadopteerde schilderijen als bron van plezier in twijfel te trekken. De pastorale landschappen, interieurs en maritieme scènes die hij overschildert, waren op het moment dat ze werden gemaakt gewoon plezierige, vervangbare objecten die bedoeld waren om huizen of kantoren te voorzien van tekenen van artistieke creativiteit – maar een soort plezier zonder ongenoegen: goedaardige bevrediging van 'goede' smaak.

Voor zijn serie 'PLEASE' gebruikt Derwéduwé duidelijk herkenbare 'genre'-schilderijen – interieurs, stille-vens, portretten, enz. Toen de schilderkunst nog de schoonste van de schone kunsten was, bood het genre de schilders de aanvaardbare grenzen waarbinnen zij hun vaardigheid konden inzetten. Édouard Manet, bijvoorbeeld, was radicaal omdat hij alleen maar suggereerde dat verschillende genres op één oppervlak konden botsen. Is zijn Olympia uit 1863 een naakt, een portret of sociale kritiek? Haar kalme, ondoorgrondelijke gezicht kijkt de kijker aan en laat hem of haar gissen naar wat voor plezier er op het spel staat.

In 1895 bedacht Freud het 'plezierprincipe' om de basisimpuls van de menselijke psychologie te beschrijven, namelijk de bevrediging van verlangen. Naarmate het kind zich ontwikkelt, leert het deze bevrediging uit te stellen door te onderhandelen met de tegenkracht van het plezierprincipe, het 'realiteitsprincipe'. In zijn geschriften uit die tijd verving Freud 'plezier' soms door 'onplezier', waarmee hij suggereerde dat de libidineuze zoektocht naar plezier niet altijd leidt tot bevrediging, en dat verlangen een destructief risico kan vormen voor de economie van de psyché. Het verklaren van de herhaling van verdrongen herinneringen door het subject is bijzonder moeilijk zonder het concept dat Freud later verwoordde als 'voorbij het plezierprincipe': een doodsdrijf die fundamenteel is dan eros en waartoe alle subjecten zich vroeg of laat aangetrokken voelen.

Derwéduwé zelf vergeleek zijn schilderijen met de sculptuur Oh, Charley, Charley.. uit 1992 van Charles Ray. De Amerikaanse kunstenaar toont acht levensgrote klonen van hemzelf die naakt deelnemen aan een orgie. In Ray's sculptuur verandert het plezierprincipe onverbiddelek in onplezier, omdat het erotische door mechanische reproductie obsceen en zelfs abject wordt. Bij Derwéduwé gehoorzaamt de 'topping' van de anonieme schilders met erotische woordspelingen aan een fragieler, aarzelend soort (on)plezierprincipe. De half verborgen genreschilderijen die Derwéduwé met de hand bewerkt, behouden een soort quasi-identiteit. De orgie bestaat hier niet uit lichamen, maar uit affecten en namen die om de aandacht van de kijker strijden.

Derwéduwé's 'PLEASE'-schilderijen bevinden zich op de grens van plezier en een donkere kant van eros. Aan de oppervlakte leest de serie als een corporate PowerPoint, een draad van door AI gegenereerde bezwingingen van een virtuele persoonlijke assistent. Hun rode randen – en de voor deze tentoonstelling gelimiteerde kunstenaarseditie, de 'PLEASE PLEASE'-badge – doen inderdaad denken aan de ergonomische vorm van een tablet of telefoon. Tegelijkertijd boren de taalkundige herhalingen van de schilderijen een diepere poel van emoties aan, die teruggrijpt naar kunstenaars die in de jaren zestig en begin jaren zeventig – zoals Marcel Broodthaers, Lee Lozano en Bruce Nauman – woorden gebruikten om psychologische en semantische spanning over te brengen.

Tussen algemene slogans en verontrustende herhalingen wordt elk schilderij in Derwéduwé's serie vreemd aandoenlijk, als zombies die menselijke expressie proberen te imiteren. De bijna antropomorfe transformatie wordt geaccentueerd doordat Derwéduwé elk schilderij een kwartslag draait. Van 'landschapsformaat' worden ze allemaal 'portretten', wat weliswaar hun onmiddellijke herkenbaarheid als schilderij vermindert, maar ze tegelijkertijd een mensachtige positie in de wereld geeft. Deze menselijke aanwezigheid staat los van de historische werkelijkheid van de schilders wier werk dient als Derwéduwé's ondergrond. Van de identiteit van de oorspronkelijke schilders rest slechts hun handtekeningen of initialen, soms nauwelijks leesbaar, zoals 'Herman', 'Bonirt', 'D. Mertens', 'Demen', 'Siborgs M', enz.

Wie spreekt wie aan? Spreken de schilderijen tot de bezoekers? Derwéduwé tot de anonieme schilders? Schilderkunst in het algemeen als 'te koop' bord in een galeriecontext? Of Derwéduwé tot zichzelf, een kunstenaar die zich angstvallig herkent in de vergeten schilders uit het verleden? De mogelijke configuraties van spreker en geadresseerde zijn eindeloos, een soort subjectieve Rubik's kubus waarbij hoe repetitiever en melodramatischer de aanroep ('PLEASE PLEASE PLEASE PLEASE PLEASE'), hoe verontrustender de boodschap. Het is niet gemakkelijk om de 'echte' Derwéduwé te herkennen tussen deze eindeloze smeekbedes. Het beste wat men kan doen is de vriendelijkheid beantwoorden door de kunstenaar(s) te bedanken en opnieuw te komen.