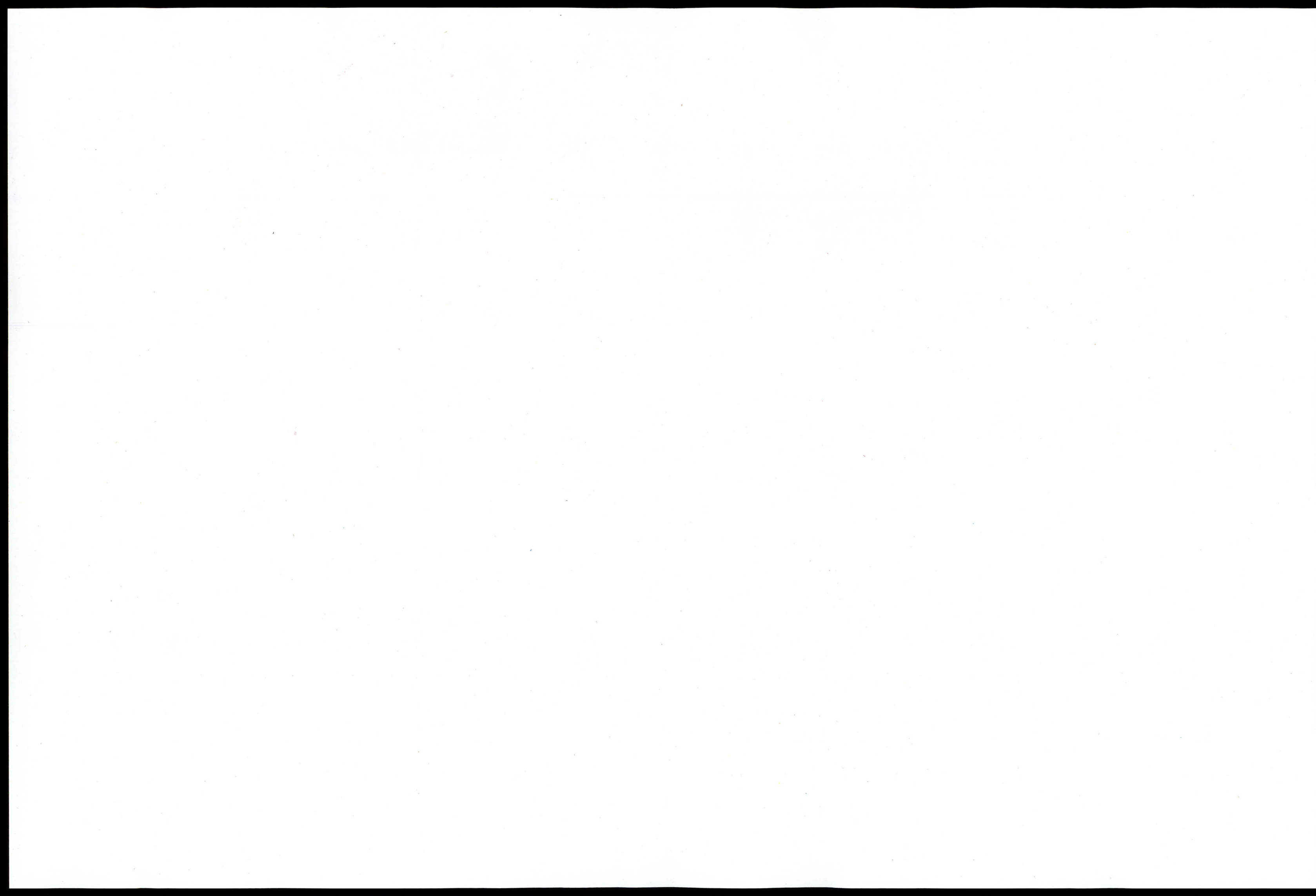


Gerard Polhuis

Centraal Museum Utrecht





Teksten *Texts*
Marja Bosma en Bert Jansen

Eindredactie *Editor*
Hans Schopping

Coördinatie *Coordination*
Gaudia van Tilburg

Vertaling *Translation*
Shaffer's English, Amsterdam (Adrienne van Dorpen,
Wendie Shaffer)

Fotografie *Photography*
Cary Markerink, Amsterdam

Ontwerp *Design*
Irma Boom, Amsterdam

Drukkerij *Printer*
Lecturis BV, Eindhoven

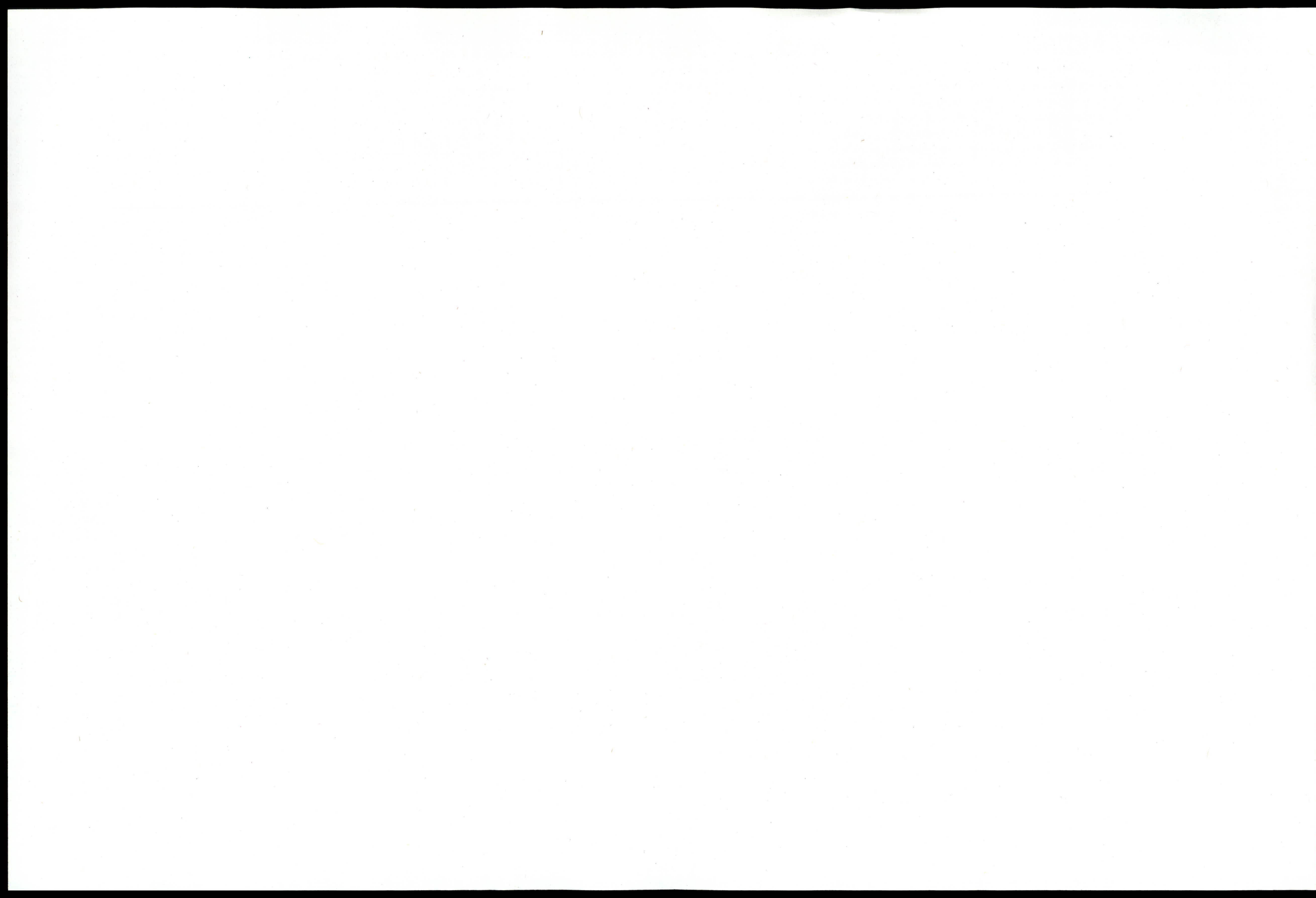
Uitgave *Published*
Februari *February* 1992 Centraal Museum, Utrecht

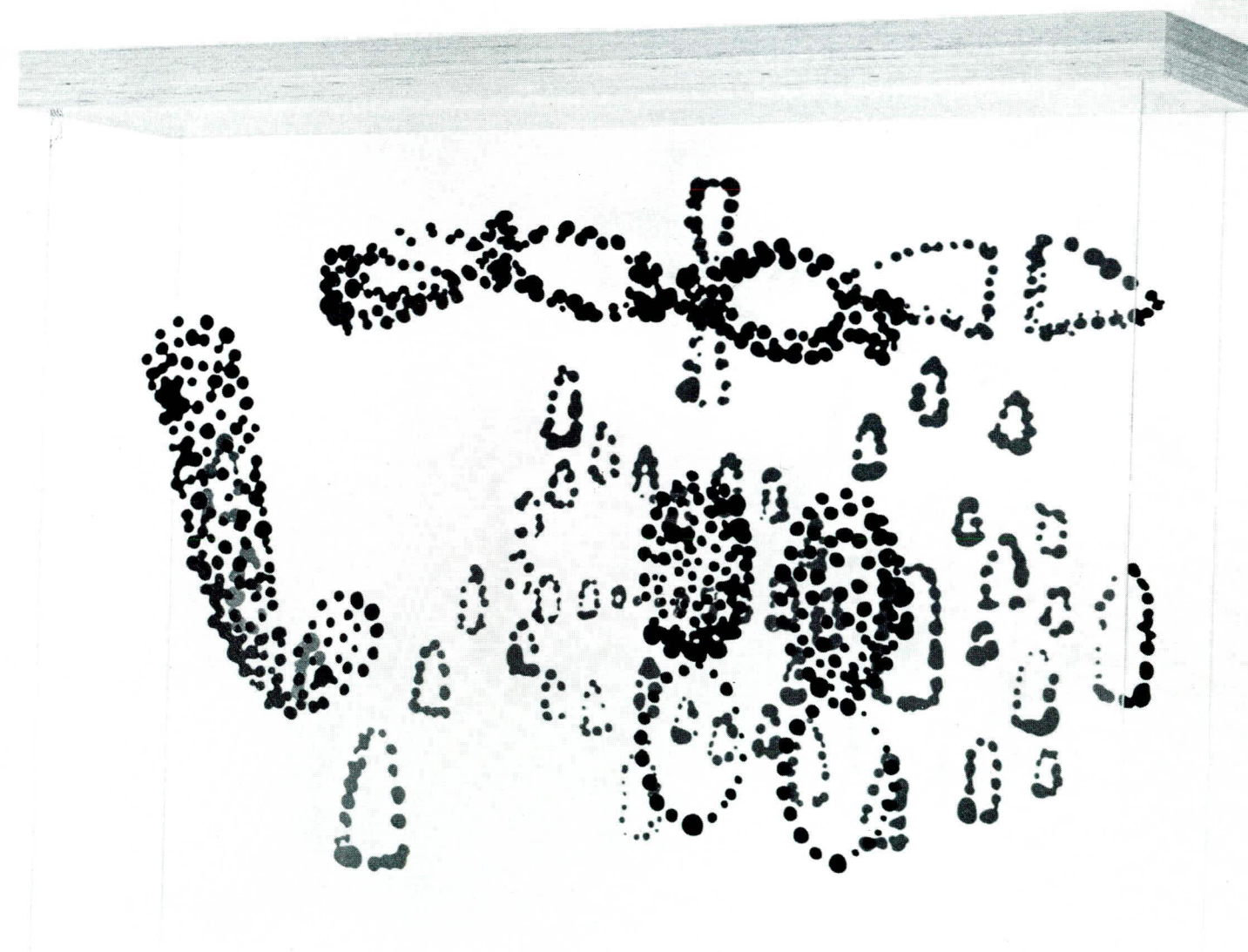
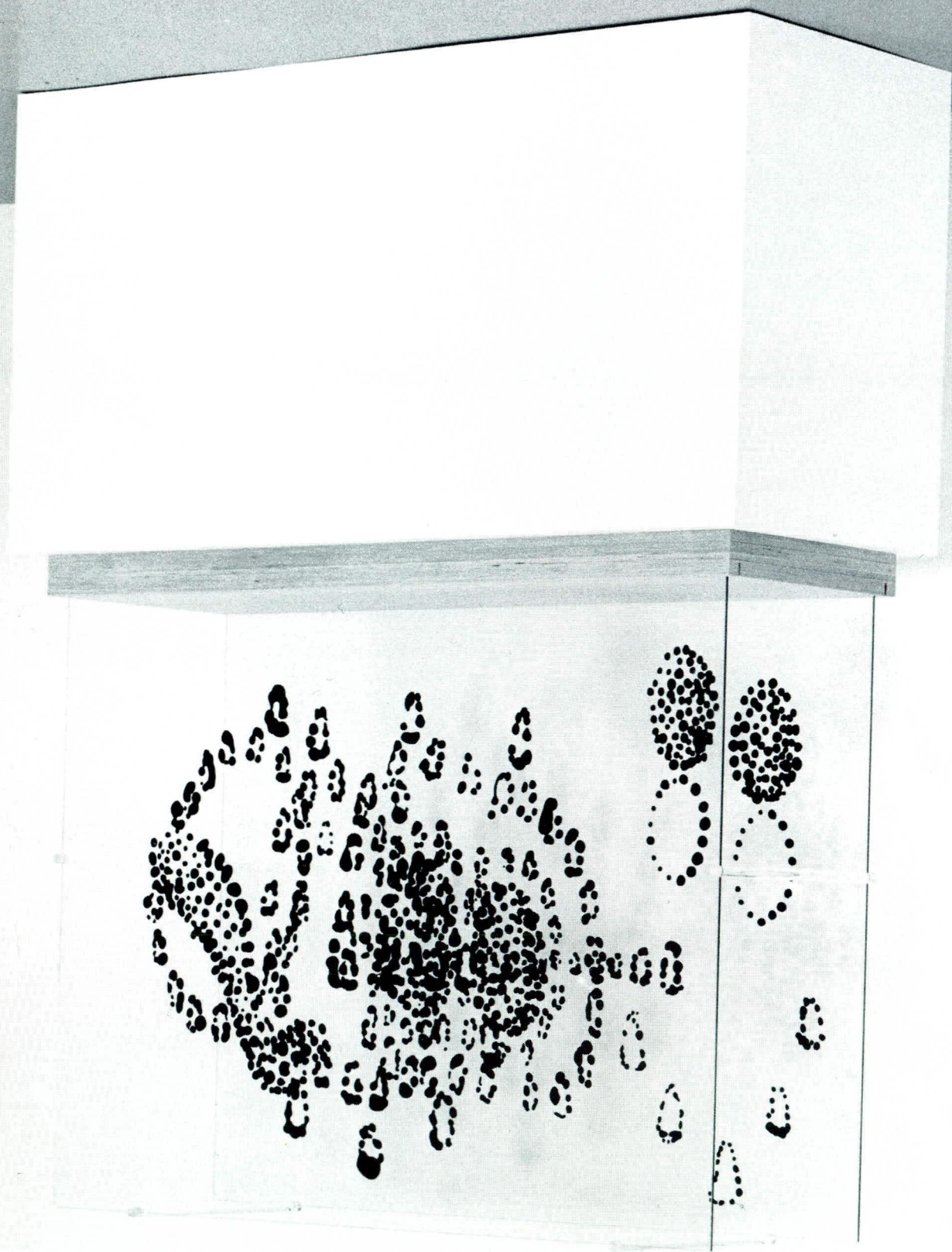
Copyrights
Teksten *Texts*
Centraal Museum Utrecht en de auteurs *and the authors*
Foto's *Photos*
Cary Markerink

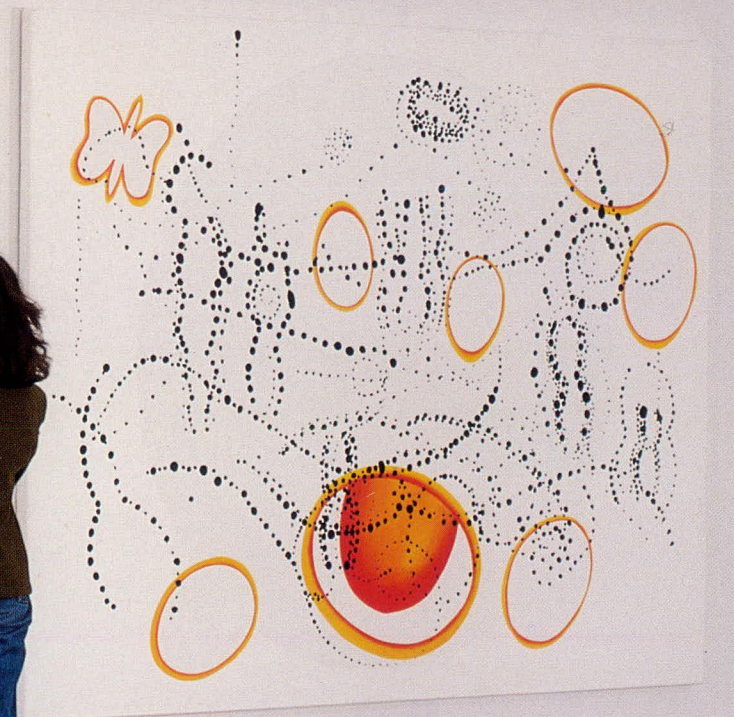
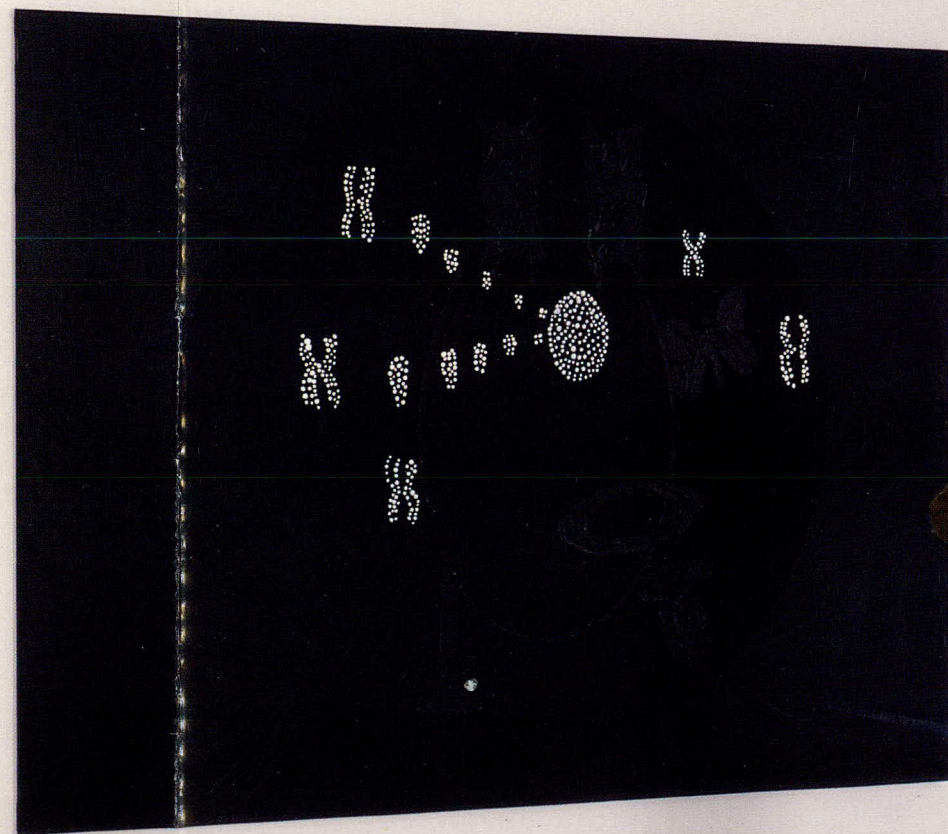
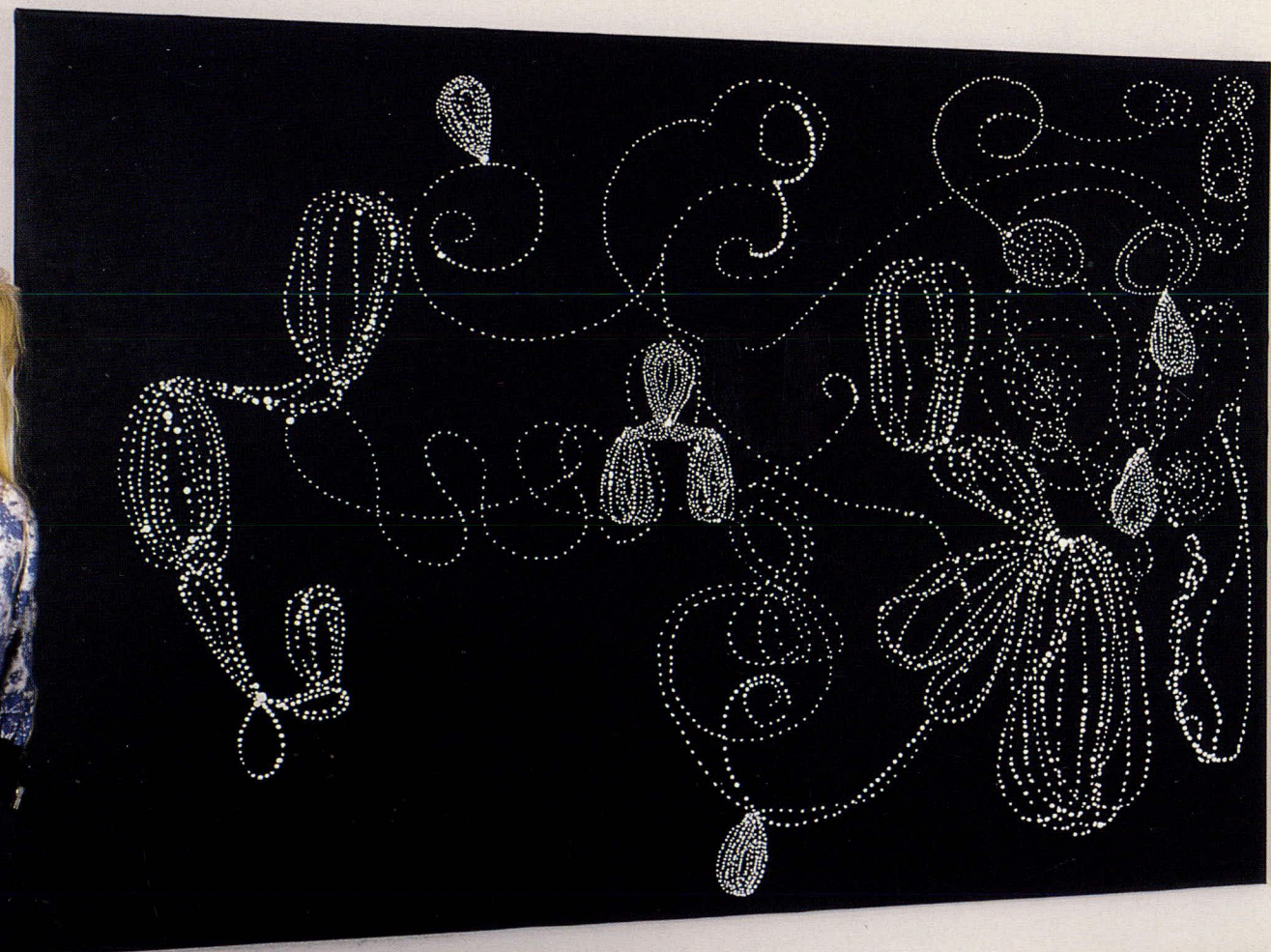
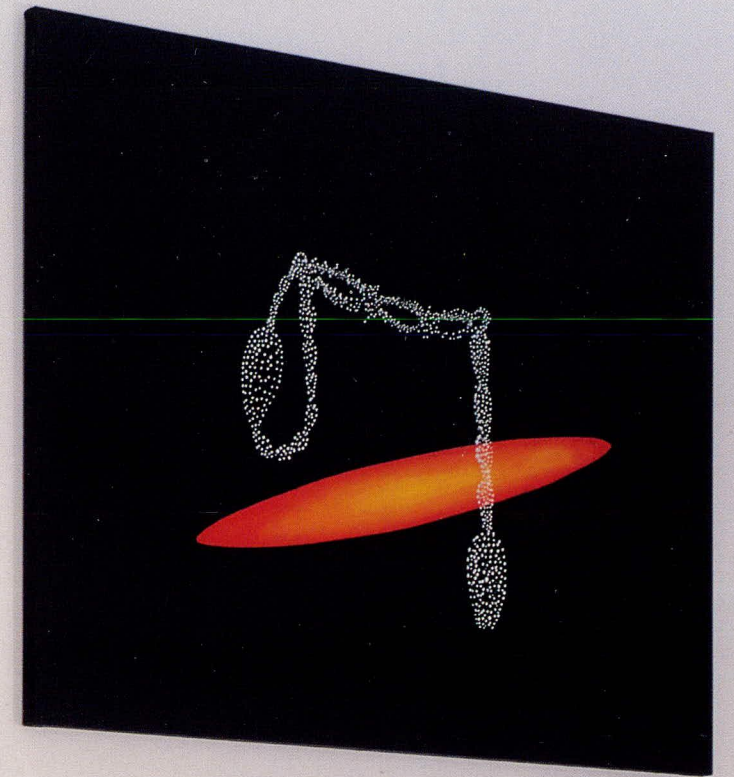
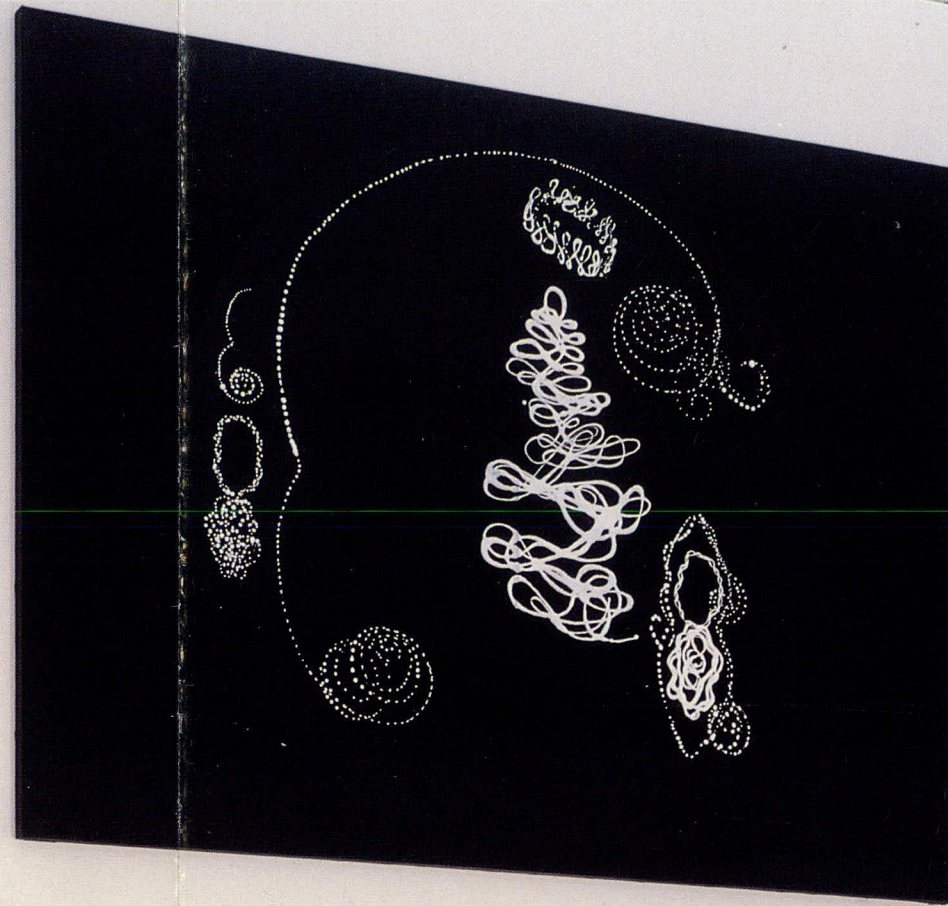
ISBN 90-73285-09-7

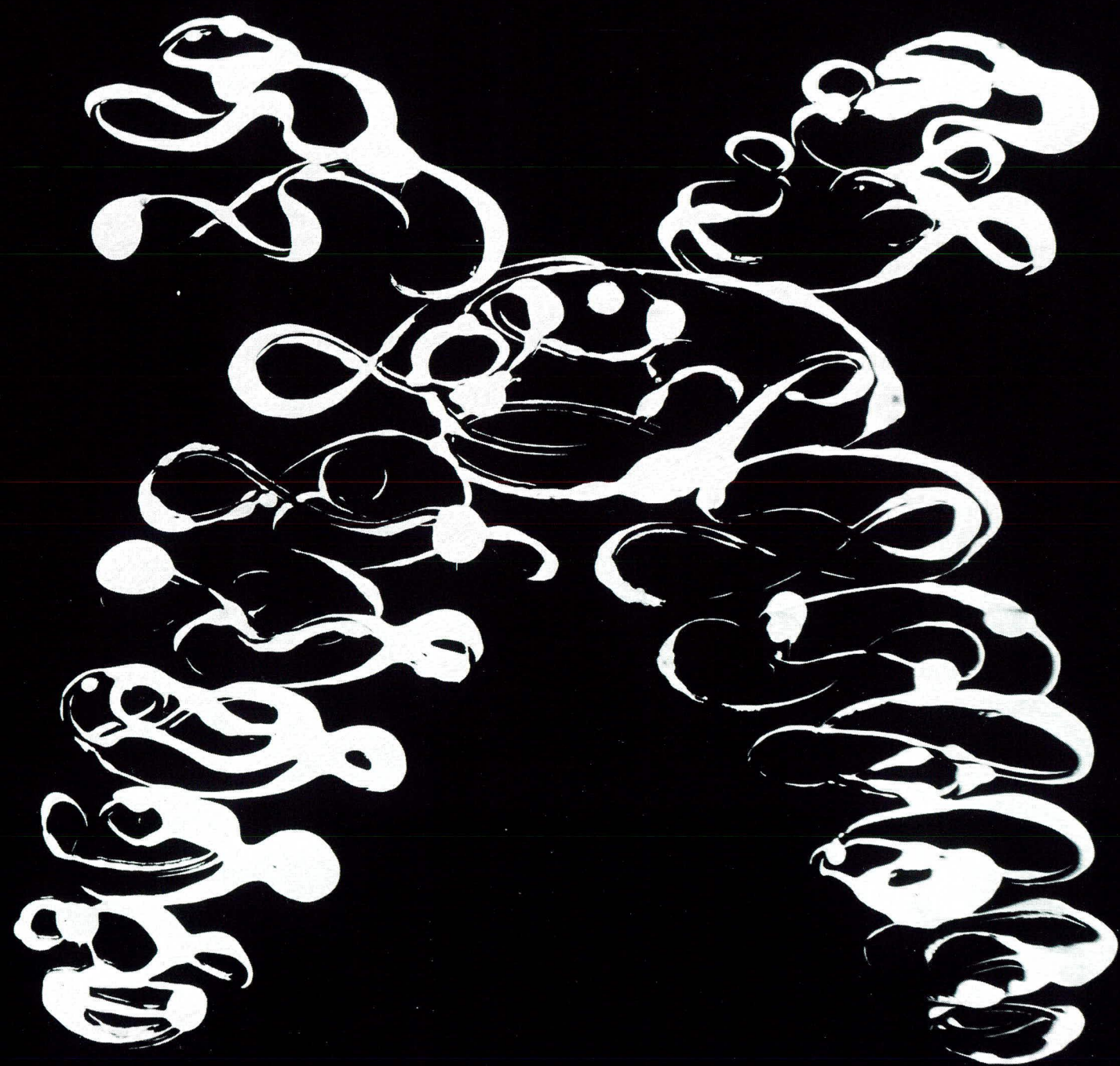
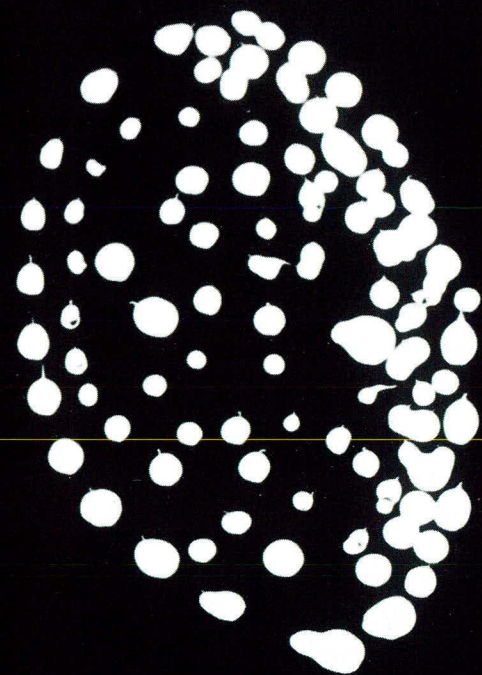
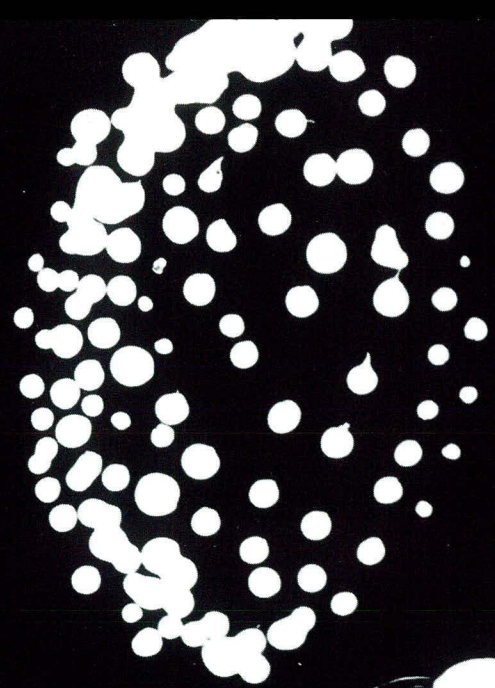
Deze catalogus verschijnt ter gelegenheid van de
tentoonstelling Gerard Polhuis, van 1 februari tot en
met 22 maart 1992 in het Centraal Museum, Utrecht.

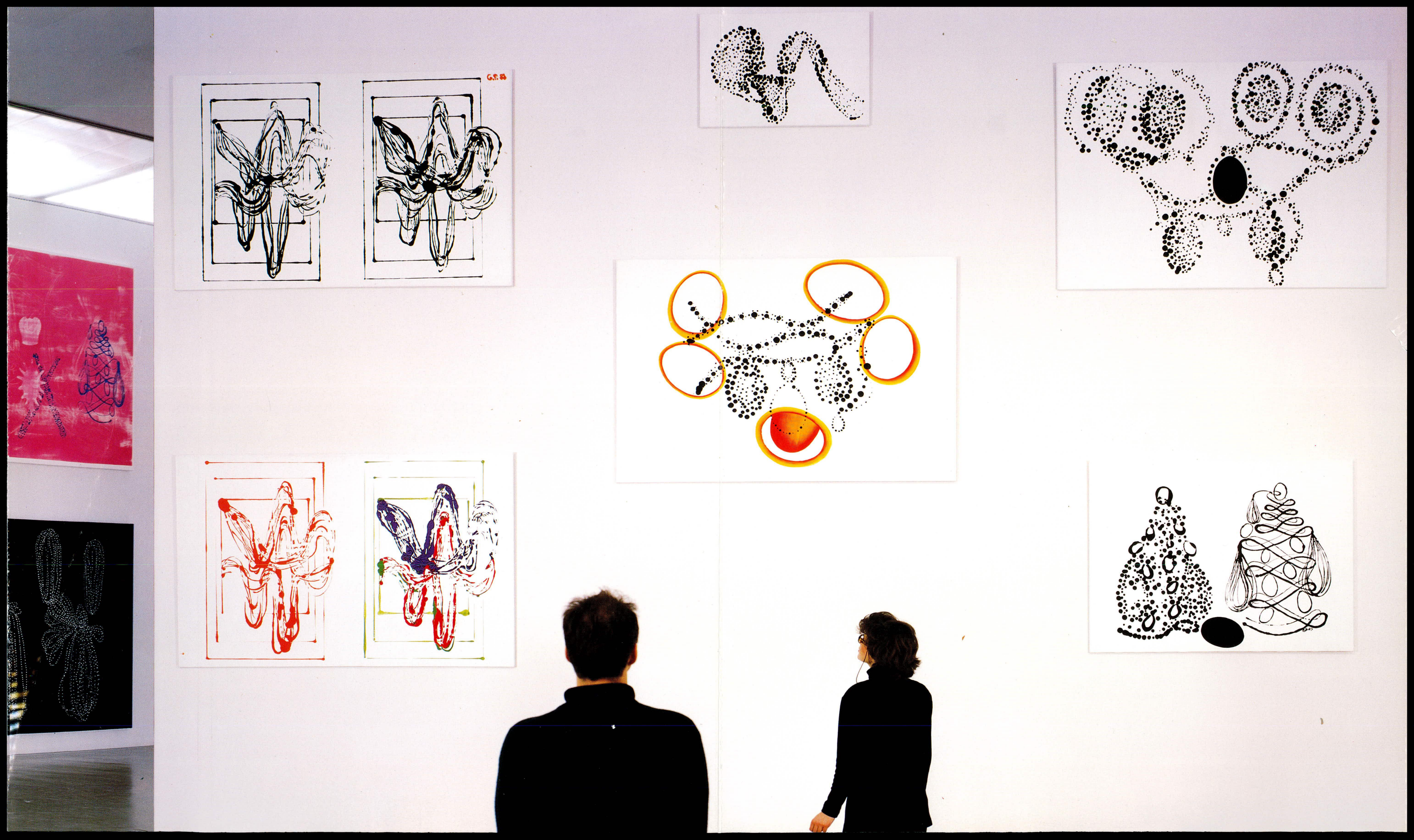
*This catalogue is published on the occasion of the
Gerard Polhuis exhibition in the Centraal Museum,
Utrecht from 1 February through 22 March 1992.*







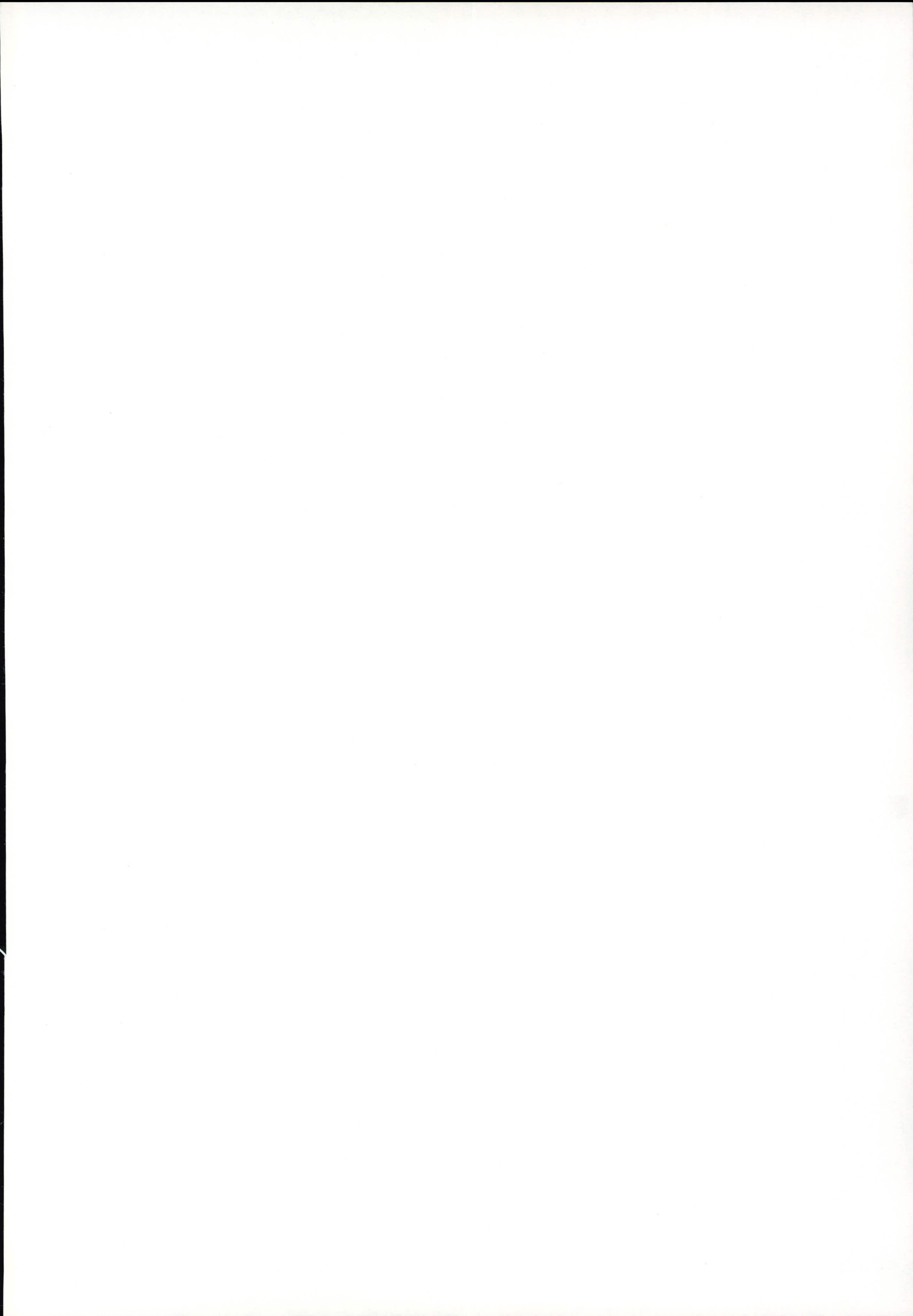


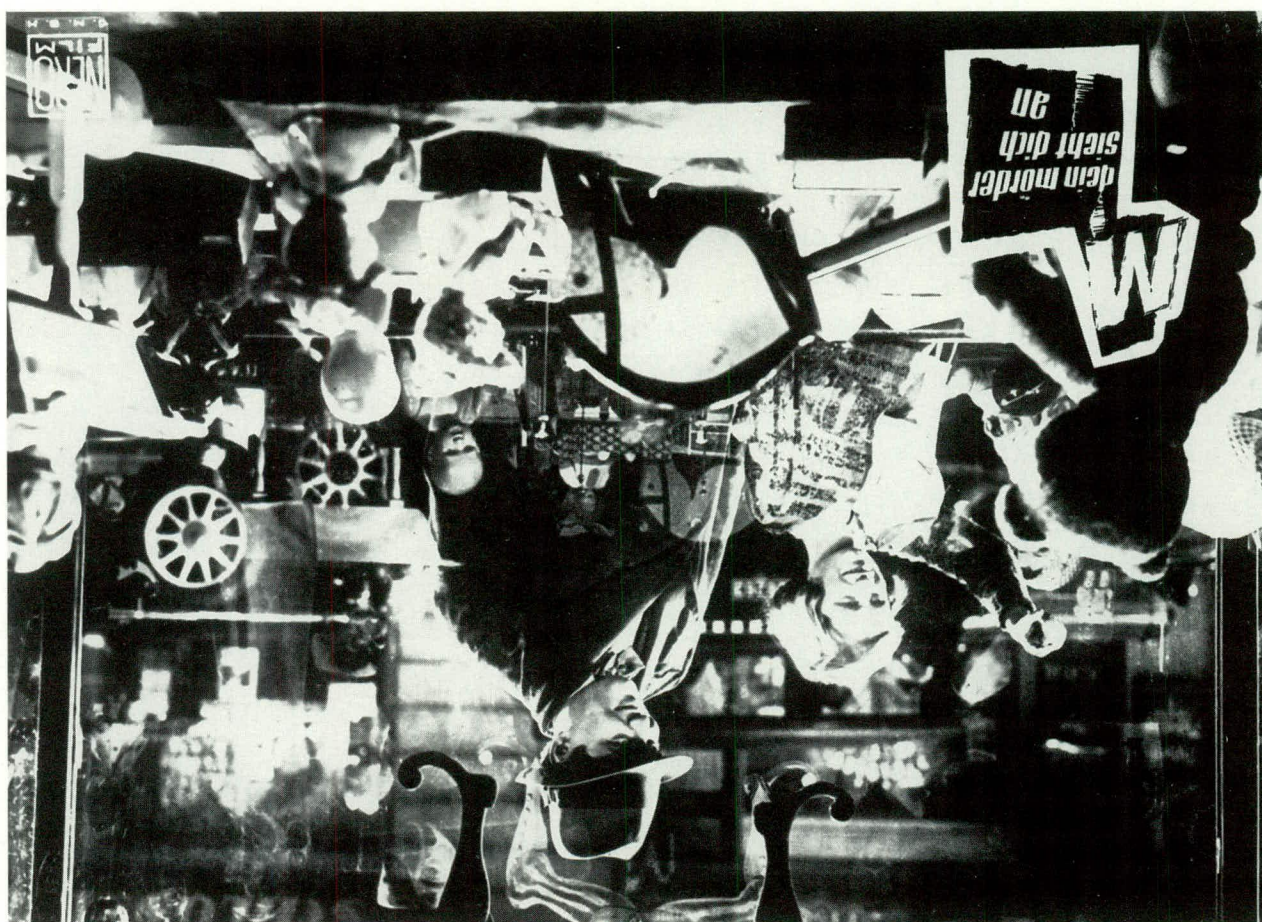


Gerard Polhuis

Centraal Museum Utrecht
The Netherlands

1992





Tekenen als bezweringsritueel

Bert Jansen

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.¹

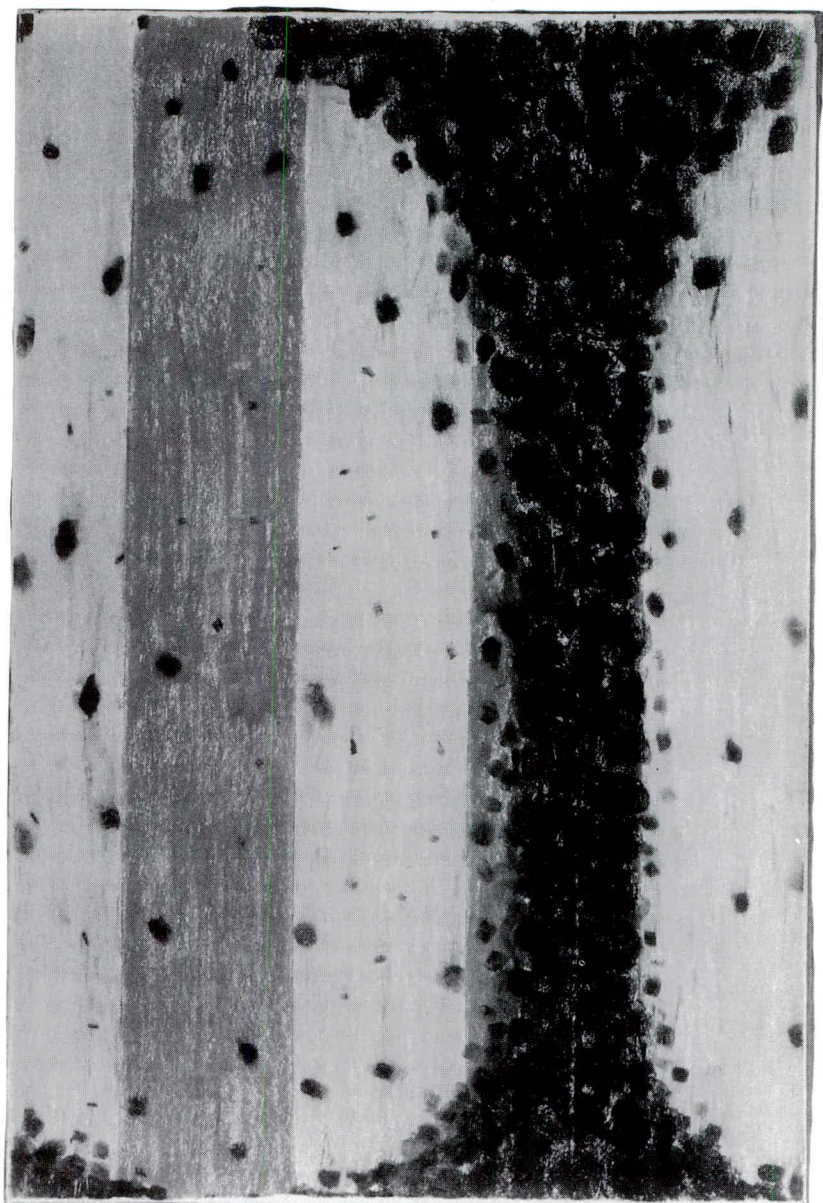
Gerard Polhuis is een tekenaar, ook als hij schildert. Dat lijkt tegenstrijdig. Voor de meeste schilders fungeert de tekening immers alleen in een stadium voorafgaand aan het eindresultaat. De tekening geldt als een voorstudie, een schets. Maar aan deze karakterisering ontleent de tekening ook zijn betekenis ten goede. Het schetsmatige en het initiërende kan ook juist worden gezocht. In het persoonlijk handschrift van de maker kunnen zijn impulsieve gedachten worden gevolgd. Het is bij een tekening of de beschouwer toekijkt over de schouder van de kunstenaar bij zijn beeldend denken. Dit laatste lijkt Gerard Polhuis letterlijk te nemen. Het is alsof hij zich met zijn werkwijze afschermt tegen een al te directe aanwezigheid van pottekijkers in zijn atelier. Door de handeling van het tekenen te vergelijken met een mechanisch proces en het resultaat bovendien nog vast te leggen in druk, geeft hij de tekening een air van objectieve distantie alsof het werkelijk gaat om een grafische verslaglegging of een diagram. Alsof dat kan verhullen hoe zijn creatieve denken verloopt langs lijnen van intuïtie, analogisering² en associatie.

In 1979 verliet Gerard Polhuis Ateliers 63. Hij tekende toen met grafiet en pastel op papier. Naast het grote formaat en de ongepolijste manier waarop het materiaal is gebruikt, is een opvallend kenmerk van die reeks werken dat de armbewegingen en de snelheid waarmee getekend is, duidelijk zijn terug te lezen. De voorstellingen van bijvoorbeeld een cowboy op een paard, lippen, een schip of een stapel lampekappen verliezen daarbij hun illustratieve functie. Kennelijk zijn ze alleen gekozen als model. Het gaat allereerst om het tekenen zelf. De wervelende lijnen, die de vormen en contouren beschrijven, vullen het hele beeldvlak zonder dat onderscheid wordt gemaakt tussen voor- en achtergrond. De arm van de tekenaar fungeert als een schrijvende machine die een bestaand beeld aftast. Met een eindeloze reeks bewegingen draait hij om het origineel heen totdat het voorbeeld opnieuw verschijnt als een echo maar nu met een ruimtelijke dimensie in de tijd. De tekenende hand voert een bezweringsritueel uit. Zij wil de concentratie en de emotionele spanning van het werkproces laten samenvallen met de afbeelding, teneinde die een werkelijkheid te geven overeenkomend met een reële aanwezigheid. Uit 1984/85 dateren tekeningen van een plattegrond waarvan de begrenzingen worden gevormd door de rand van het papier. De L-vorm is uitgeknipt in het blad. Deze *Kamers*, oorspronkelijk genomen naar de plattegrond van het atelier, worden gevuld met een aanwezigheid waarvan een geluidsplop de bron is. Dit beeld is ontleend aan het symbool, dat het bereik van een richtmicrofoon aanduidt en dat door Polhuis werd veranderd in een vlinderachtig samenstel van lobben, te vergelijken met het wiskundig teken voor 'oneindig'. De geluidsplop gaat vanuit een hoek de ruimte van de plattegrond binnen via een vertekening van de perspectieflijnen en botst tenslotte tegen de randen van het papier, waar hij een echo achterlaat van vlekkerige sporen. In het drieluik *Drie Gratiën* is het symbool van de geluidsplop verbonden met de afbeelding van een vrouw. De figuur is slechts rudimentair aangegeven met stippellijnen. Blijkens de titel gaat het om De Drie Gratiën waaruit Paris de mooiste mocht kiezen. Dat mythologische verhaal is in de geschiedenis van de kunst vaak afgebeeld, alleen al omdat het de kunstenaars, en niet in de laatste plaats de kopers, de mogelijkheid bood een vrouwelijk naakt van alle kanten in één werk te bekijken. In navolging van Paris lopen zij er bewonderend omheen. Polhuis geeft die beweging terug aan de Muze die ertoe inspireert. Zij is omgeven door een aura van gele bogen die worden verlevendigd met violette stippen. Hij vergelijkt haar straling met een geluidsfluidum, getuige de geluidsplop die de Muze tot voetstuk dient. In het linkerpaneel wordt de associatie voortgezet door een synesthetische vergelijking met de oplichtende werking van kleuren: chroomgroene en citroengele banen waaroverheen violette stippen dwarrelen. In het rechterpaneel neemt een vierhoekig vlak glimmend grafiet de plaats in van de uitgeknipte hoek in de eerdere tekeningen van een plattegrond. Zo bezien is het een hermetisch gesloten deur, waarvoor of waarachter de idyllische situatie rond De Drie Gratiën zich afspeelt. De inspirerende aanwezigheid van een vrouw als een muze is in de beeldende kunst en de literatuur een bekend thema. Minder voor de hand liggend is de keus voor een tafel. Die nam Gerard Polhuis in 1986/87 als model voor een serie

Peter Lorre
Scene uit de film 'M' *Scene from the movie 'M'*
Archief Nederlands Filmmuseum

Zonder titel *Untitled*
Oliepastel en grafiet op papier *Oil pastel and graphite on paper*
200 x 150 cm
1979





Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.¹

Gerard Polhuis is a draughtsman even when he is painting. That sounds contradictory. After all, for most painters the drawing only serves in a stage preceding the final result. The drawing is meant as a preliminary study, a sketch. But the drawing is only the better for this characterisation. It may very well be the sketchy and initiating elements which we look for. One can follow his impulsive thoughts in the artist's personal signature. In a drawing it is as if the viewer has been allowed a peek at the artist's visual thinking. Gerard Polhuis appears to take this latter idea literally. It is as though, in the way that he works, he is protecting himself against the all too intrusive presence of Nosey Parkers in his studio. By comparing the action of drawing with a mechanical process and also recording the result in print, he lends the drawing an air of objective distance as though one were really dealing with a graphic report or a diagram. As though this can conceal the way in which his creative thinking progresses along lines of intuition, analogizing² and association.

In 1979 Gerard Polhuis left Ateliers 63. At the time he was drawing with graphite and pastel on paper. Besides the large format and the unpolished way in which the material is used, a striking feature of this series of works is that the arm movements and the speed with which they were drawn can be clearly identified. The depictions, for example, of a cowboy on a horse, lips, a ship or a pile of lamp shades thereby lose their illustrative function. Evidently they are only chosen as models. The primary concern is the process of drawing itself. The swirling lines which trace the forms and contours fill the whole surface of the picture without distinguishing between fore- and background. The artist's arm acts as a writing machine exploring an existing picture. With an unending series of movements he plays with the original until the model reappears as an echo but now with a spacial dimension in time. The drawing hand performs an exorcism. It wants the concentration and the emotional tension of the process of making to coincide with the depiction in order to give it a reality matching an actual presence.

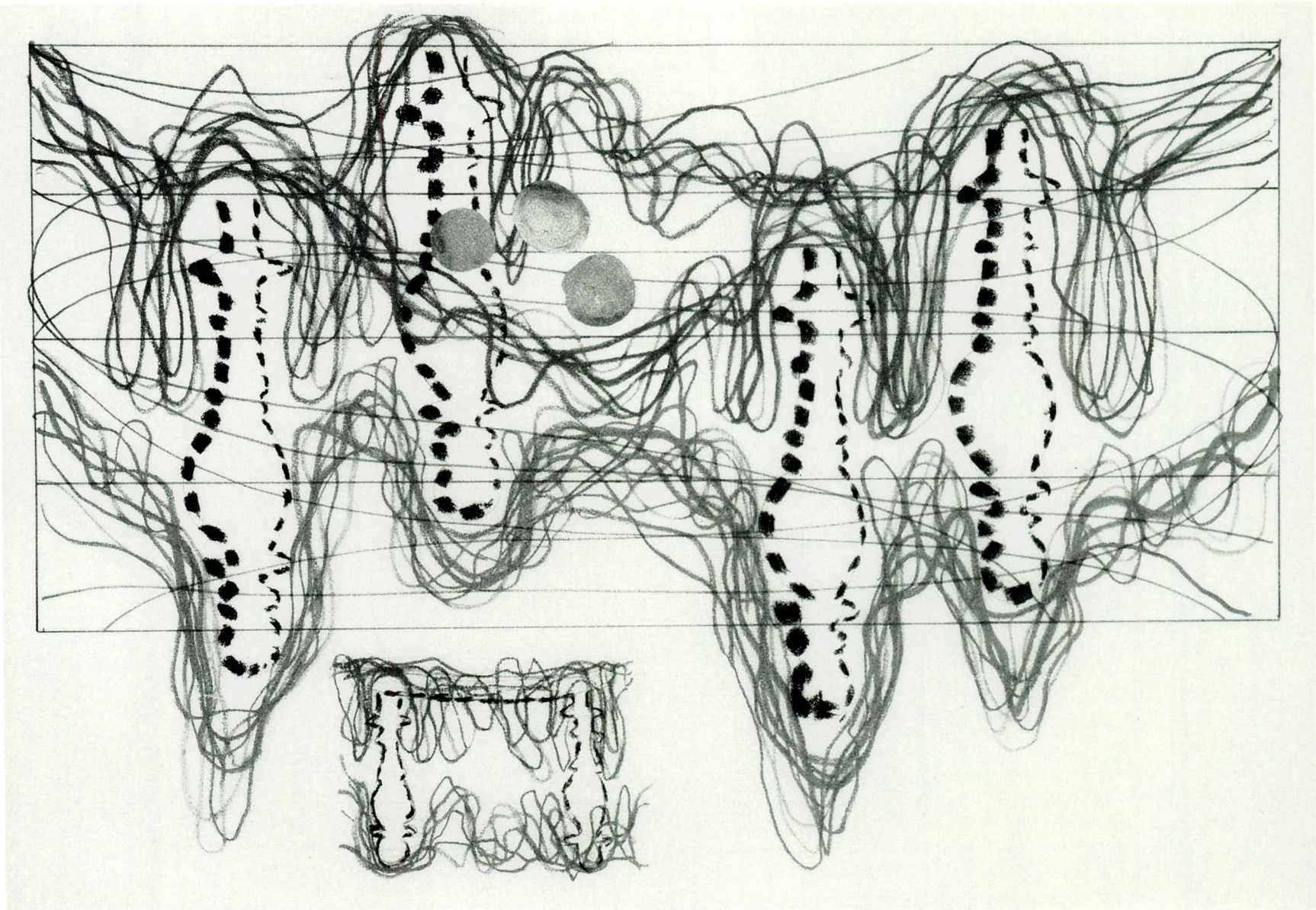
Dating from 1984-5 there are drawings of a floor plan of which the borders are formed by the edge of the paper. The L-shape is cut out from the paper. These *Rooms*, originally based on a floor plan of the studio, are filled with a presence of which a burst of sound is the source. This picture is derived from the symbol which indicates the range of a directed microphone and which Polhuis transformed into a butterfly-like compilation of lobes, rather like with the mathematical symbol for infinity. The burst of sound enters the area of the floor plan from a corner by means of a distortion of the lines of perspective and finally collides with the edge of the paper where it leaves an echo of spotted traces. In the triptych *Three Graces* the symbol of the burst of sound is associated with the depiction of a woman. The figure is sketchily drawn with dotted lines. The title of this picture refers to The Three Graces – in the myth Paris was asked to choose the most beautiful. In the history of art this mythological story has often been depicted, if only because it offered the artists, and not least the buyers, the opportunity to regard a female nude from all sides in one work. We too, like Paris, move round it, gazing in admiration. Polhuis gives that movement back to the Muse who inspired it. Around her are yellow arcs which are vivified with purple dots. He compares her radiance with a sound flow – witness the burst of sound which serves as the Muse's pedestal. In the left-hand panel the association is extended by a synaesthetic comparison with the brightening effect of colours: chrome green and lemon yellow stripes over which purple dots are haphazardly scattered. In the right-hand panel a square surface of gleaming graphite takes the place of the cut-out corner in the earlier drawings of the floor plan. Viewed like this, it is a hermetically sealed door in front of or behind which the idyllic situation surrounding The Three Graces takes place. The inspiring presence of a woman as a muse is a well known theme in visual art and literature. Less obvious is the choice of a table. In 1986-7 it was a table which Gerard Polhuis took as model for a series of drawings and paintings. He made the choice after a visit to the Rijksmuseum where he saw an intricately carved ebony table from the seventeenth century – part of the furnishings of the Dutch East India Company. Surmising from the maps that lie unrolled or the contracts that have been signed upon it and the

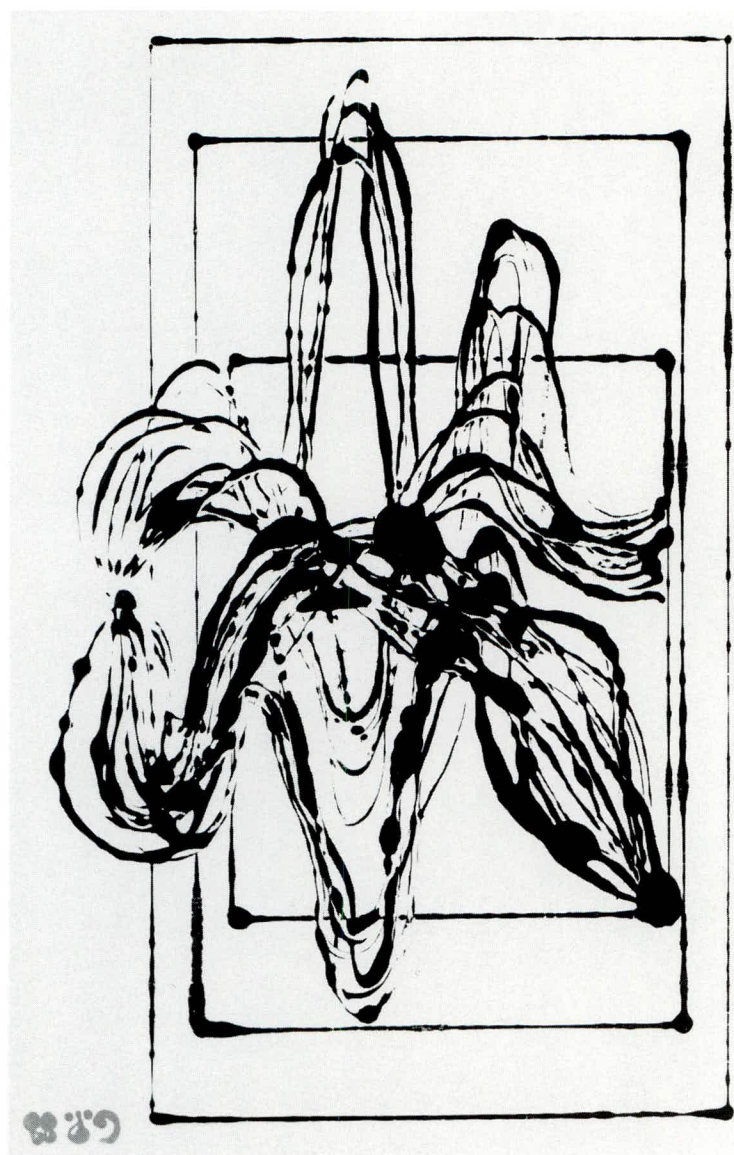
tekeningen en schilderijen. Hij kwam tot die keus na een bezoek aan het Rijksmuseum waar hij een rijkbewerkte ebbehouten tafel zag uit de 17e eeuw uit de inboedel van de Verenigde Oostindische Compagnie. Bij het vermoeden van de landkaarten die erop zijn uitgerold of de contracten die erop zijn getekend en de feestelijke diners die eraan hebben plaatsgevonden werd de tafel voor Gerard Polhuis tot getuige en drager van de machtsverhoudingen, die er zich rondom hebben afgespeeld. In het atelier werd die ervaring omgezet in een reeks tekeningen, waarin de tafel wordt ontrafeld tot een kluwen lijnen. Zoals in *Drie Gratiën* is ook hier de voorstelling alleen rudimentair aanwezig in de vorm van de stippellijnen die tafelpoten signaleren of enkele vruchten die een tafelblad aanduiden. Wat eigenlijk wordt getekend is de aanwezigheid van de tafel als een energieveld, dat door Polhuis wordt ontleed en zichtbaar gemaakt met bundels lijnen. Hun loop is de directe neerslag van de beweging waarmee ze zijn getekend maar het grafisch patroon dat tenslotte ontstaat lijkt een afstandelijk en statistisch model als een seismogram. Polhuis heeft op twee punten zijn peilingen verricht. Boven het tafelblad, waar de bijeengestoken hoofden van de delibererende partijen hun zaken doen, en eronder, waar het onderlijf zich bevindt en waar andere regels en principes gelden. Betekent voor de tafelgenoten het blad van de tafel een barrière die beide werelden apart houdt, de kunstenaar ziet beide tegelijk. Hij heft het onderscheid op door ze met lijnen te omschrijven en te relateren. Ze vibreren in elkaars echo en in de straling die ontstaat als primaire kleuren naast hun complement zijn geplaatst: groen naast rood.

In een reeks werken uit 1988/89 worden de tegenstellingen verder opgelost tussen beeld en nabeeld, tussen afbeelding en de handeling waarmee getekend is, tussen de tekening als eindprodukt en het tekenen dat als een proces verloopt in de tijd. Daarbij zijn niet langer de inspiratiebron en de echo tegen elkaar afgepast zoals in *Tafels* en *Drie Gratiën*. De energielijnen verschijnen nu als een gesloten en zelfstandig beeld in de vorm van een dubbel diagram, een grafisch model langs een x- en een y-as, waarin de verandering van een verschijnsel wordt gerelateerd aan tijd. En net als wetenschappelijke grafieken geven Polhuis' monoprints een objectief en afstandelijk beeld van wat gebeurd is doordat ze zijn gedrukt. Wat we te zien krijgen is de afdruk van een werkproces, een negatief van een handeling die zich eerder in het atelier heeft afgespeeld en die met zijn afdruk wordt voltooid en tegelijk gereproduceerd. Daarmee is iedere figuratieve verwijzing, naar een tafel bijvoorbeeld, overbodig geworden. Die is vervangen door een nieuwe afbeelding: de weergave van de actie van het tekenen. Door die indirecte benadering krijgen de monoprints een romantische en tragische uitdrukking. Ze zijn de getuigen van een afgesloten handeling in het verleden, te vergelijken met stereo Daguerreotypes van honderd jaar geleden, waarop mensen ons toelachen die nu dood zijn.

Terugkijkend naar 1979 kan worden vastgesteld, dat in de loop van tien jaar verschuivingen zijn opgetreden in het thema van Gerard Polhuis, eens door hem omschreven als 'een vloeibaar magnetisch stralende werkelijkheid'³. Die verschuivingen hebben betrekking op de relaties tussen het object dat wordt getekend, het uitstralende effect van dat object en de zichtbaar gemaakte handeling van het tekenen. Het bezwerend oproepen van een cowboy op een paard of een stapel lampekappen is tenslotte uitgemond in de afdruk van een diagram, dat het bezwerend tekenen weergeeft. Tussen die beide uitersten bevinden zich tekeningen van plattegronden waarin dynamiek binnen een ruimte zichtbaar wordt gemaakt, en tekeningen van krachtlijnen die rondom een tafel vibreren. Toch zijn die verschuivingen slechts marginaal. Het uitgangspunt bij iedere nieuwe reeks is steeds hetzelfde. Een uitleg daarvan zou zich onherroepelijk moeten bedienen van drogredeningen en speculatieve theorieën. Polhuis overtreedt stelselmatig de wetten van de logica waaraan een tekst wel dient te voldoen wil hij tenminste geloofwaardig zijn. Hij verwisselt voortdurend oorzaak en gevolg, hij gebruikt synesthesie als bewijsvoering, hij neemt beeldspraak letterlijk en analogieën neemt hij aan voor waar. De schrijver daarentegen vermijdt anachronismen in zijn redenering en in een vergelijking laat hij het 'alsof' niet weg tussen de beide zaken die hij met elkaar vergelijkt. Toch wil ik

Tafel *Table*
Oliepastel op papier *Oil pastel on paper*
110 x 167 cm
1986





988



festive meals which have taken place at it, Gerard Polhuis no doubt came to see the table as witness and attestor to the power struggle which has been going on around it. In the studio the experience was converted into a series of drawings in which the table is unravelled and becomes a maze of lines. As in the case of *Three Graces* just, here too the scene is only sketchily presented with dotted lines indicating the legs of tables or a few fruits suggesting the table surface. What is really drawn is the presence of the table as a field of energy, anatomised by Polhuis and made visible with bundles of lines. Their course is the direct reflection of the movement with which they were drawn but the graphic pattern which finally comes into being seems to be a distant and statistical model like a seismograph. Polhuis has taken his bearings from two points. Above the tabletop, where the huddled heads of the deliberating parties are doing their business and below it, where the lower part of the body is to be found and where other rules and principles are in operation. If the table companions see the tabletop as a barrier which separates the two worlds, the artist sees the two simultaneously. He removes the distinction by framing them with lines and connecting them. They vibrate in each other's echo and in the radiance which comes about when primary colours are placed next to their complement: green next to red. In a series of works from 1988-9 the contrasts are further dissolved between the picture and its copy, between the depiction and the action with which it was drawn, between the drawing as final product and the process of drawing which inevitably involves time. With these the source of inspiration and the echo are no longer measured out against each other as in *Tables* and *Three Graces*. The energy lines now appear as a closed and independent picture in the form of a double diagram, a graphic model along an x- and y-axis in which the change of a phenomenon is related to time. And just like scientific graphs, Polhuis' frames give an objective and distant picture of what has happened by being printed. What we get to see is the final print of a process, a negative of an act which took place earlier in the studio, completed with his final print and simultaneously reproduced. With that every figurative reference, for example to a table, has become superfluous. It is replaced by a new depiction: the reproduction of the act of drawing. Because of this indirect approach, the prints acquire a romantic and tragic expression. They are the witnesses of an action completed in the past comparable with stereo daguerreotypes of a hundred years ago which portray people smiling at us who are now dead.

Looking back at 1979, it can be established that in the course of ten years shifts have occurred in Gerard Polhuis' subject matter once described by him as 'a fluid magnetic shimmering reality'³. The shifts concern the relations between the object being drawn, the radiating effect of that object and the act of drawing which has been made visible. The exorcising invocation of a cowboy on a horse or a pile of lamp shades eventually leads to the final print of a diagram which reproduces the exorcising process of drawing. Between those two extremes are drawings of floor plans in which the dynamics within a space are made visible and drawings of energy lines vibrating around a table. Nevertheless, the shifts are only marginal. The point of departure for each new series is always the same. An explanation of that would inevitably have to make use of fallacious arguments and speculative theories. Polhuis consistently contravenes the laws of logic a text must adhere to if it is to be plausible. He constantly confuses cause and effect, he uses synaesthesia as argumentation, he takes metaphor literally and analogies as if they were true. In contrast, the writer avoids anachronisms in his reasoning and in a comparison he does not omit the 'as if' between the two things he is comparing. Yet by stating this it is not my intention to label Gerard Polhuis' work as 'absurd'. Its quality lies precisely in the clash between analytical thinking and 'la pensée sauvage'. Its ideas are in fact so hallucinatory because they loom up out of the exciting territory between illusion and reality where both terms no longer appear to be contradictory, but the one seems to exist as supplement to the other.

I will now make a short detour through the history of art to cite a comparable point of view which because it is so familiar

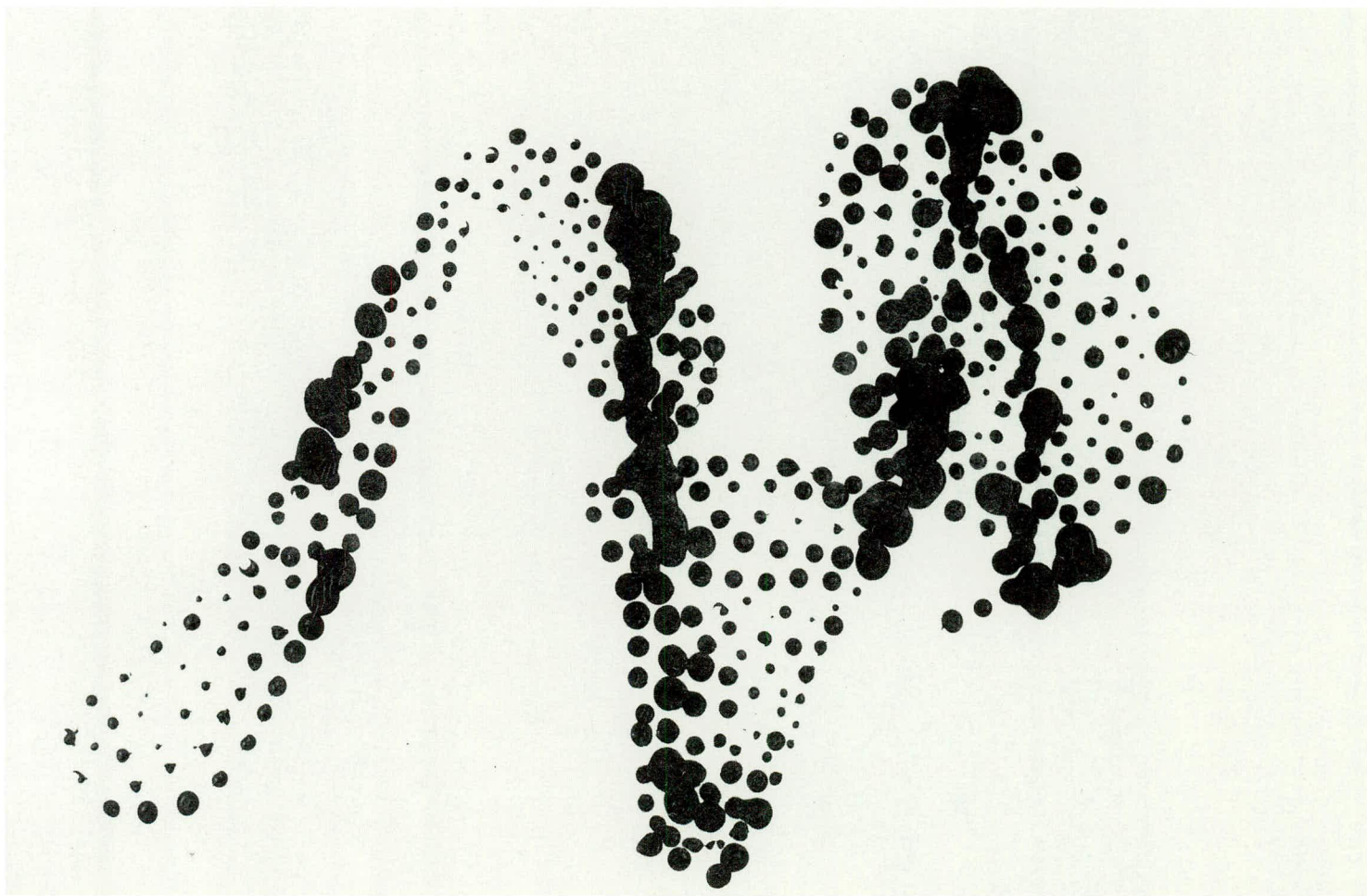
Monotype
Acrylverf op linnen *Acrylic on linen*
200 x 135 cm
1988

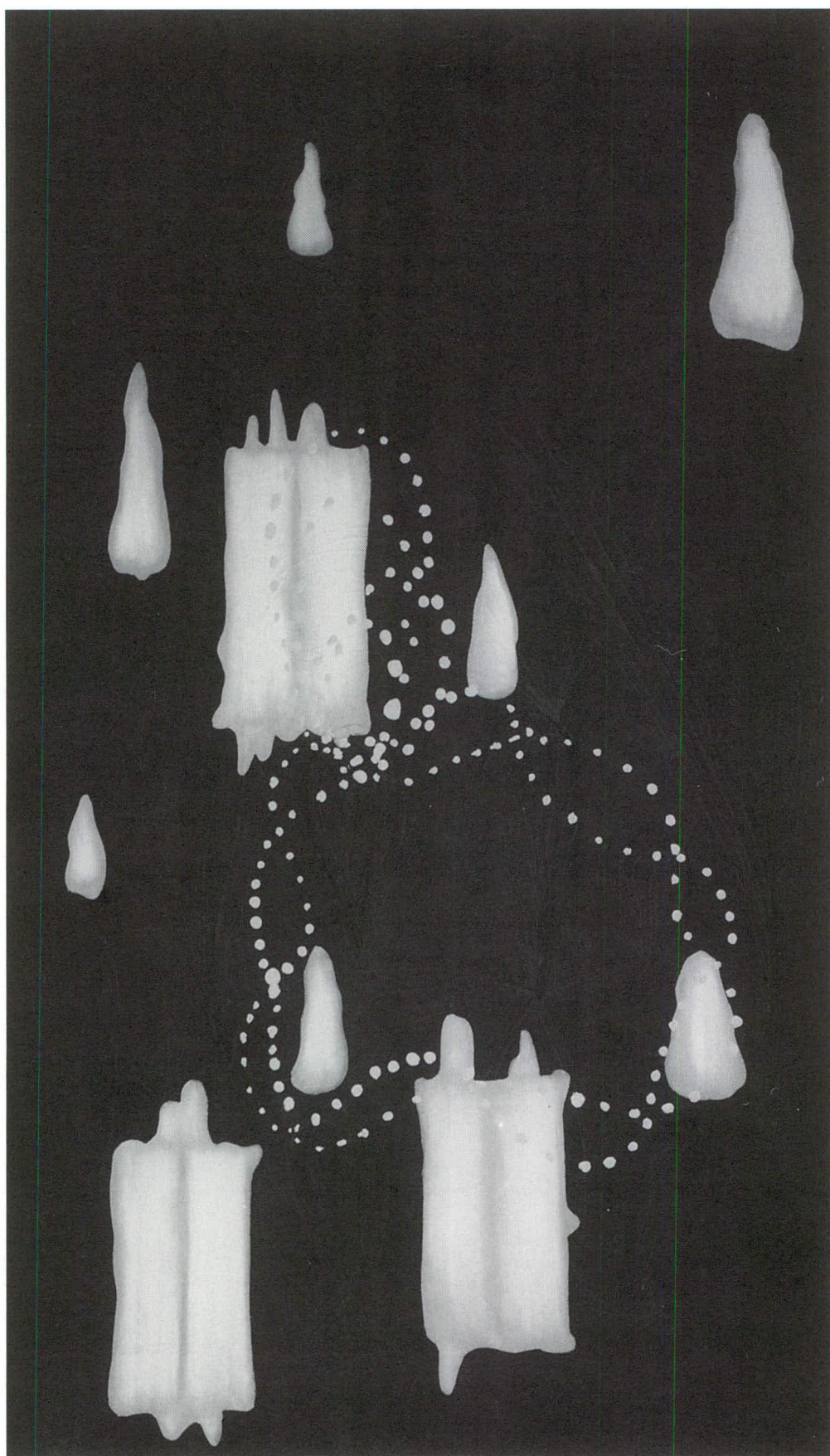
hiermee niet het werk van Gerard Polhuis bestempelen als 'absurd'. De kwaliteit ervan ligt juist in de botsing tussen analytisch denken en 'la pensée sauvage'. Zijn voorstellingen zijn juist zo hallucinerend omdat ze opdoemen uit het spannende gebied tussen illusie en werkelijkheid, waar beide begrippen niet langer tegenstrijdig lijken te zijn maar het ene lijkt te bestaan als aanvulling op het andere.

Ik maak een korte omweg in de kunstgeschiedenis om een vergelijkbaar standpunt te noemen, dat door zijn bekendheid de werkwijze van Gerard Polhuis kan verduidelijken. Aan het eind van de jaren vijftig gaapte bij schilders als Michaux of Mathieu dezelfde kloof tussen het kunstwerk en de logica waar het zich op beriep. Met wijdsse expressieve gebaren of juist met minutieus geconcentreerde schrijfbewegingen maakten ze werken, die te vergelijken zijn met geschilderde gedichten of verhalen. Een belangrijke inspiratiebron voor hun werkwijze was de Japanse Zen-calligrafie, waarbij woorden worden geschilderd in de gemoedsbeweging die ze bij de schrijver teweegbrengen. Het resultaat daarvan is dus een tekst die zichzelf verklaart, in ons taalsysteem te vergelijken met het gebruik van onomatopoeën, 'loeien' en 'sissen' bijvoorbeeld, die hun eigen klank betekenen. Maar anders dan het Japans worden Westerse talen niet geschreven met beeldschrift. Onze woorden zijn abstract. Ze zijn het vormaspect van een teken, de betekenaar, die volgens afspraak een bepaalde betekenis heeft en die te vinden is in het woordenboek. Betekenaar en betekenis zijn echter alleen als concept los van elkaar te begrijpen; in het gebruik van de taal zijn ze onlosmakelijk met elkaar in het teken verbonden als de twee zijden van een medaille. Tekeningen en schilderijen van kunstenaars als Michaux en Mathieu, die tekens wilden maken met alleen betekenaars, behoren dan ook tot het rijk van de verbeelding en niet tot de semiologie. Ze steunen op de welwillendheid van de beschouwer de analogiserende bewijsvoering, die wordt gehanteerd, voor waar te nemen. Het is interessant om op dit punt Roland Barthes te citeren, die destijds als geen ander de semiologie bekendheid heeft gegeven – hij doceerde het vak aan de Sorbonne in Parijs – maar die tegelijk ook tekende in een abstract calligrafisch beeldschrift, hetgeen inhoudelijk niet strookte met wat hij als wetenschapper beweerde. In zijn autobiografie 'Roland Barthes par Roland Barthes' steekt hij onder de kop 'De Demon van de Analogie' als wetenschapper de draak met de kunstenaar in zichzelf maar stelt als kunstenaar ook de wetenschapper voor een gemis. 'De stier krijgt een rood waas voor de ogen als hij het lokaas onder de neus krijgt geduwd. De tweemaal rood vallen samen: het rood van zijn woede en het rood van de lap. De stier raakt midden in de analogie verzeild, dat wil zeggen: in het imaginaire. Als ik weerstand bied aan de analogie bied ik eigenlijk weerstand aan het imaginaire, dat wil zeggen: aan de versmelting van het teken, aan het identiek-zijn van betekenaar en betekenis, en aan het fascinerende lokaas²⁴. De wetenschapper Barthes schampert tegen de kunstenaar dat het alleen lukt het imaginaire als waar te presenteren via een analogie, die gebaseerd is op een onjuistheid, 'de stier krijgt een rood waas voor de ogen', terwijl runderachtigen geen kleuren kunnen onderscheiden. 'Een rood waas voor de ogen' slaat in feite op wat de toreador ziet die de lap vasthoudt en in de bloeddoorlopen ogen van de razende stier kijkt. Maar voor de kunstenaar Barthes is het lokaas van de metafoor en de analogie zo boeiend dat hij er geen weerstand aan wil of kan bieden. Wat is er tenslotte verleidelijker dan het imaginaire tot werkelijkheid te maken? En, met andere woorden, als kunstenaar tegelijk de stier en de toreador te kunnen spelen?

Gerard Polhuis doet niet anders. Zijn anachronistische verwisselingen van oorzaak en gevolg, zijn metaforische beeldspraak en zijn weergave van synesthesie zijn allemaal een uitdrukking van de onverenigbaarheid van posities, die hij als kunstenaar tegelijk inneemt. De laatste jaren is hij die wisselingen van standpunt ook expliciet in zijn werk gaan tonen. Dat heeft geleid tot een reeks grote schilderijen waarin hij zijn beelden en materiaaltoepassingen in hun volle rijkdom naast en over elkaar heen combineert. Zo ontstaat binnen het schilderij een verhaal, dat zich op verschillende plaatsen en op verschillende

De drinker *The drinker*
Monotype, acrylverf op papier, *Acrylic on paper*
110 x 77 cm
1989





may clarify Gerard Polhuis' method of working. At the end of the 50s the same gap existed for artists like Michaux or Mathieu between the work of art and the logic it appealed to. With generous expressive gestures or on the other hand with minutely concentrated writing movements they created works comparable with painted poems or stories. An important source of inspiration for their method of working was the Japanese Zen calligraphy in which words are painted showing the feelings they arouse in the artist. The result is thus a self-explanatory text – something which can be compared in our system of language with the use of onomatopoeias, like 'moo' and 'hiss', whose sound is imitative of the sound of the noise or action designated. But Western languages, unlike the Japanese, are not written in metaphor. Our words are abstract. They are the visible aspect of a sign, the signifier, which has a specific agreed meaning to be found in the dictionary. It is, however, only a philosophical idea which allows signifier and meaning to be understood as separate from each other; in the use of the language they are inextricably linked in the sign like two sides of a coin. Drawings and paintings by artists like Michaux and Mathieu, who only wanted to use signifiers to make signs, can thus be said to belong to the realm of the imagination and not to semiotics. They depend on the benevolence of the viewer, his willingness to take the analogizing argumentation employed as true. At this point it is interesting to cite Roland Barthes who brought semiotics into the public eye like no other before him – he lectured in the subject at the Sorbonne in Paris – but at the same time also drew in an abstract calligraphic figurative manner which, in terms of content, did not tally with what he maintained as an academic. In his autobiography 'Roland Barthes par Roland Barthes' under the heading 'The Demon of Analogy' he pokes fun at the artist in himself – but as an artist also presents the academic as a needy figure. 'The bull sees red if the cloak is waved before its nose. Two reds coincide: the red of his anger and the red of the rag. The bull gets caught in the midst of the analogy, that is to say: in the imaginary. If I resist the analogy I actually resist the imaginary, that is to say, the fusion of the sign, to the identicalness of signifier and meaning, and the fascinating lure.'⁴ The academic Barthes says sneeringly to the artist that it is only possible to present the imaginary as true by means of an analogy which is based on a fallacy, 'the bull sees red', although bovine animals cannot distinguish colours. 'Sees red' in fact refers to what the toreador sees who holds the rag and looks into the blood-shot eyes of the raging bull. But for the artist Barthes the lure of the metaphor and the analogy is so thrilling that he neither can nor wants to offer any resistance. What is after all more tempting than making the imaginary into reality? And, put differently, being able, as artist, to play the bull and the toreador at the same time?

Gerard Polhuis does exactly this. His anachronistic exchanges of cause and effect, his metaphoric imagery and his reproduction of synaesthesia are all expression of the incompatibility of the concurrent stances he takes as artist. In recent years he has also begun to display these changes in his point of view explicitly. That has led to a series of large paintings in which he combines his pictures and use of materials in their full glory next to and on top of each other. Thus a story develops in the picture which takes place in different places and on different levels at the same time. In the first series objects like a caterpillar or a spoon appear, with which Polhuis assesses the eyes of a drug addict and an alcoholic. Just as in Barthes' comparison with the bull, he lets them get caught in an analogy by allowing the objects which he conjures up before them to take on the colour of their obsessions and paranoias.

In the next series Polhuis presents a little girl skipping after a butterfly or swooping up and down in a carousel, looking trinkets from different angles. The title of this series is *Dear Prudence*, named after the Beatles' song, in which the refrain induces a synaesthesia-experience when the words 'Look around round' are sung in harmony. Gerard Polhuis' method of working is analogous to this refrain and to the story told in the paintings. As in the first drawings of – for example, a cowboy on a horse – the compositions emerge in the process of drawing. And, comparable with the printing process of a photograph, the negatives and positives alternate.

niveaus tegelijk afspeelt. In de eerste serie verschijnen voorwerpen als een rups of een lepel, waarbij Polhuis zich de ogen aanmeet van een verslaafde drugsgebruiker of een alcoholist. Zoals in Barthes' vergelijking met de stier laat hij hen in een analogie verzeild raken door de voorwerpen die hij hen voortovert, de kleur te laten aannemen van hun obsessies en angsten.

In de volgende serie voert Polhuis een klein meisje op dat achter een vlinder aanhuppelt of in een carrousel van hoog naar laag zwiert en snuisterijen ziet vanuit verschillende hoeken. De titel van deze serie is *Dear Prudence* naar de song van de Beatles, waarin het refrein een synesthesie-ervaring oplevert als de woorden 'Look around round' meerstemmig door elkaar heen worden gezongen. De werkwijze van Gerard Polhuis is analoog aan dit refrein en aan het verhaal dat in de schilderijen wordt verteld. Zoals in de eerste tekeningen van bijvoorbeeld een cowboy op een paard worden de voorstellingen al tekenend naar voren gehaald. En vergelijkbaar met het afdrukproces van een foto wisselen negatief en positief beeld elkaar af.

Eerst worden lijnen uit het bekende repertoire van vormen in lichtgrijze verf direct vanuit de flacon op het witte doek getrokken. Na droging wordt het hele vlak egaal zwart gemaakt. De tekening wordt daardoor teruggebracht tot een reliëf van draden, die oplichten naargelang de lichtval. Vervolgens worden op dit 'negatieve' vlak dat alleen uit schaduw lijkt te bestaan, gaandeweg voorstellingen ingebracht via monoprining zodat een compositie en een verhaal ontstaat. Zo kan, bij wijze van spreken, een aantal oplichtende slingers een kroon dragen naar het midden waar zich een personage ophoudt dat is getypeerd door een heraldisch embleem, een oorbel en een parelsnoer. De snuisterijen in witte verf op de zwarte ondergrond zinderen fel voor de ogen van de kijker. Met hun optisch effect verleiden ze hem als *Dear Prudence*: 'Won't you come out to play?'. Hun overtuigingskracht is zo meeslepend dat ze de ervaring van het zien activeren. En net als de stier van Barthes raakt de kijker in verwarring als hij dit lokaas onder ogen krijgt. Hij raakt hopeloos verstrikt in de analogie en houdt zijn visuele ervaring voor de weergave ervan.

¹Charles Baudelaire, *Correspondances*
Overeenkomsten (1857):

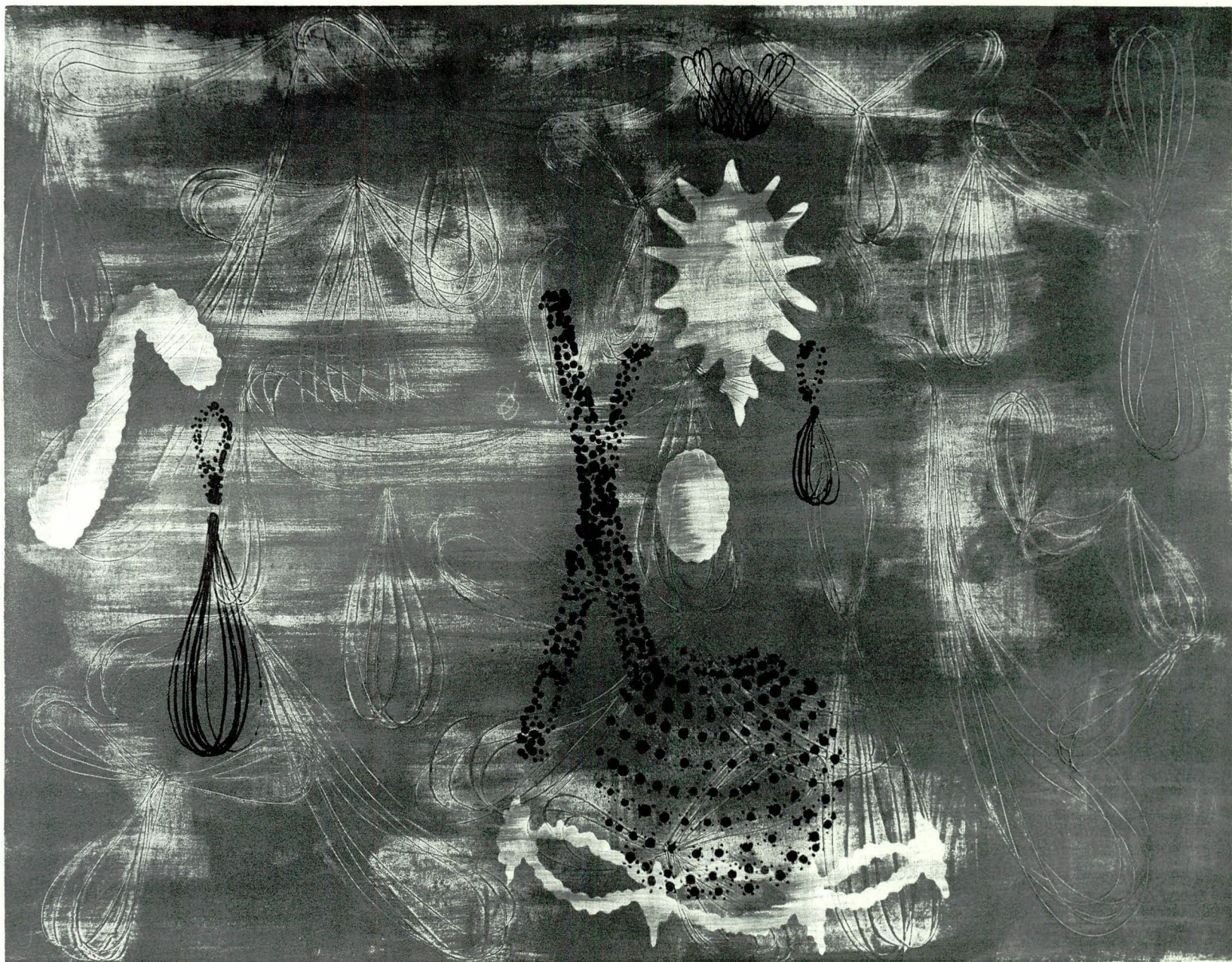
Als lange echo's uit de verte die zich mengen
tot eenheid vol duister en diepzinnigheid,
ontzaglijk als de nacht en als het zonnezengen,
zijn geuren, kleuren, klanken in eenstemmigheid.

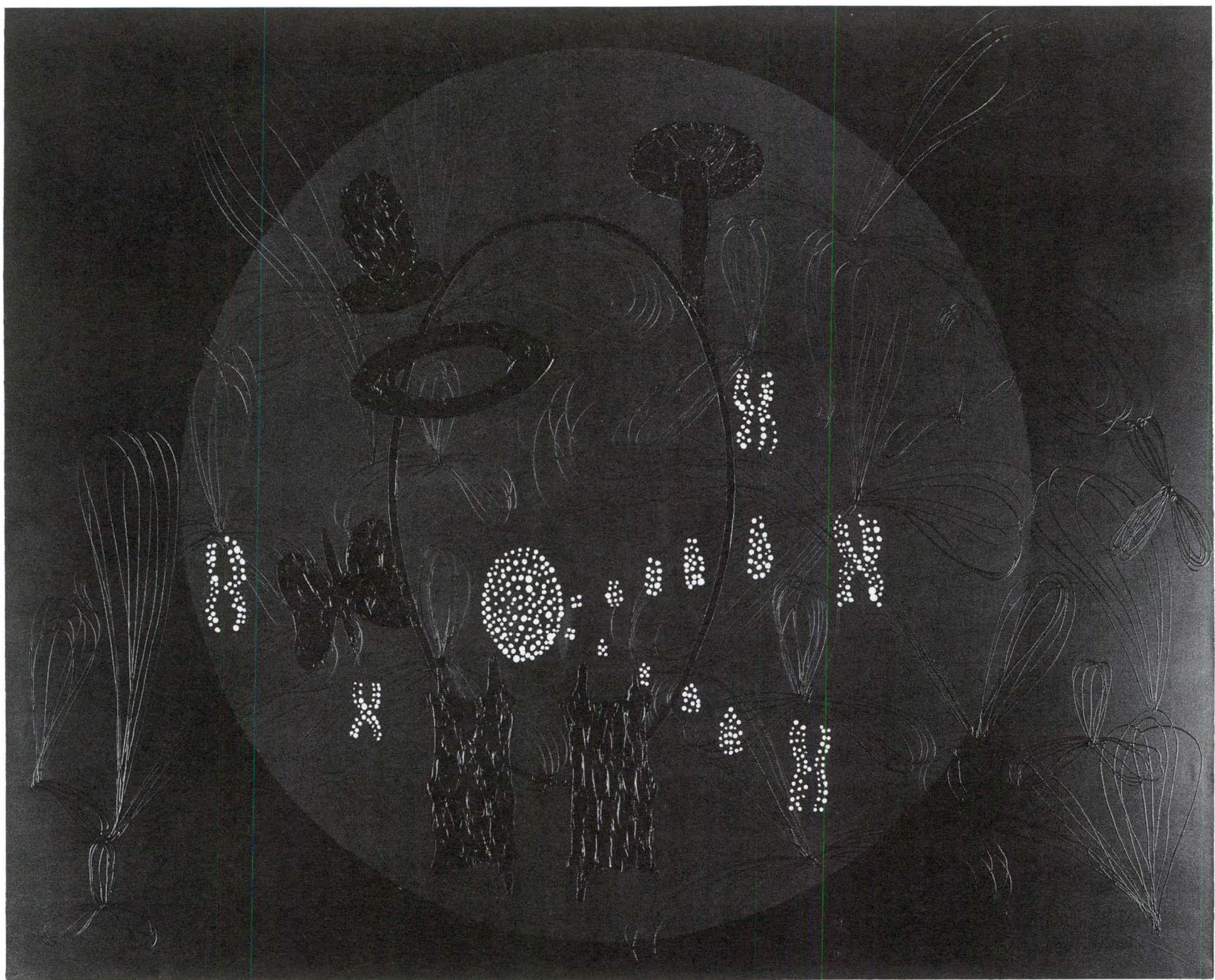
Uit: Charles Baudelaire / *Les Fleurs du Mal*.
Een bloemlezing, vertaling Petrus Hoosemans, Ambo/Atheneum 1986, p. 49.

²Analogiseren is redeneren volgens overeenkomst. In de schilderijen van Polhuis komen betekenissen ook tot stand in overdrachtelijke, figuurlijke zin (metaforen). Er is ook sprake van synesthesie, waarbij een verbinding wordt gelegd tussen voorstellingen uit verschillende zintuigssferen, bijvoorbeeld zien en horen.

³Titel van zijn tentoonstelling in Galerie Den Haag, 1986

⁴Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, ed. du Seuil 1975, p. 48-49.





First of all, lines from the well-known repertoire of forms are squeezed directly out of the tube onto the white canvas in light grey paint. When dry, the whole surface is painted a uniform black. By doing this, the drawing is returned to a relief of threads which catch the light as it falls. After that, images are gradually introduced onto this 'negative' surface, which seems to be only a shadow, by means of printing so that both a composition and a story are created. Thus, in a manner of speaking, a number of lit-up streamers can carry a crown towards the centre where we find a person characterised by an heraldic emblem, an earring and a pearl necklace. The trinkets in white paint on the black background sparkle with brilliance before the viewer's eyes. With their visual effect they tempt him like Dear Prudence: 'Won't you come out to play?'. Their persuasiveness is so compelling that they activate the experience of seeing. And just like Barthes' bull, the viewer becomes confused when he sees the red. He becomes hopelessly enmeshed in the analogy and takes his visual experience to be its expression.

¹From Charles Baudelaire, *Correspondances Agreements* (1857).
Freely translated:

United in darkness and intensity
The night, the light, immense and all-embracing
Like long slow echoes merging and vibrating
Each perfume, hue and sound calls to the other.

²Analogizing is reasoning by comparison. In Polhuis' paintings meanings also come into being in the metaphorical, figurative sense (metaphors). There is also talk of synaesthesia in which a connection is made between impressions from different senses, for example seeing and hearing.

³Title of his exhibition in Galerie Den Haag, 1986

⁴Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, ed. du Seuil 1975, pp. 48-49.

Dear Prudence
Acrylverf op katoen *Acrylic on cotton*
300 x 230 cm
1990

Voor de tentoonstelling heb je een selectie gemaakt uit je werk van de afgelopen acht jaar. Daarbij beschouw je de tekeningen *Drie Gratiën* uit 1983 als het beginpunt.

Waarom?

Het ging mij erom een halt toe te roepen aan een ontwikkeling die ik zag groeien in de tekeningen die aan *Drie Gratiën* voorafgingen: het langzaam dichtslippen van mijn werk met een puur persoonlijke beeldtaal. Dat wilde ik niet. Ik zocht naar nieuwe openingen, naar een ander soort ruimtelijkheid dan die persoonlijke beleving. Al gauw kom je dan bij abstractie terecht; terwijl ik juist vanuit de figuratieve hoek verder wilde zoeken. Zo beoogde ik in het klassieke thema van De Drie Gratiën de grenzen van de figuratie af te tasten en een ervaring van ruimte te bewerkstelligen.

Wat bedoel je daarmee?

De opdracht die ik me met *Drie Gratiën* stelde was, het maken van een werk waarin de grafische elementen een zodanige plasticiteit en beweging hebben, dat er een gevoel van ruimte ontstaat. Alsof de beweging en de voorstelling zich buiten het platte vlak voortzetten. Het ligt dan voor de hand om een volledig abstract werk te maken. Maar ik wilde juist vasthouden aan figuratie, aan een voorstelling die de toeschouwer uitnodigt om erin te stappen. Bij het tweeluik *Drie Gratiën* heb ik gebruik gemaakt van de diagrammatische weergave van een geluidsband. Dat is een visuele abstractie die suggereert dat de figuren van de drie gratiën opkomende verschijningen zijn, die ook weer in de achtergrond kunnen verdwijnen. Zoals geluid kan aanzwellen en weer wegebben. Daarnaast heb ik een grof raster van glanzende witte verf over de voorstelling heen aangebracht, als een extra laag die door zijn vermogen tot het reflecteren van licht de ruimte buiten het werk 'aanwezig' maakt in het werk.

Zo probeer ik als het ware twee bewegingen te creëren: terwijl de drie gratiën vanuit de 'achterkant' het beeldvlak instappen, verschijnt de toeschouwer via de reflecterende banen aan de voorkant van het beeld.

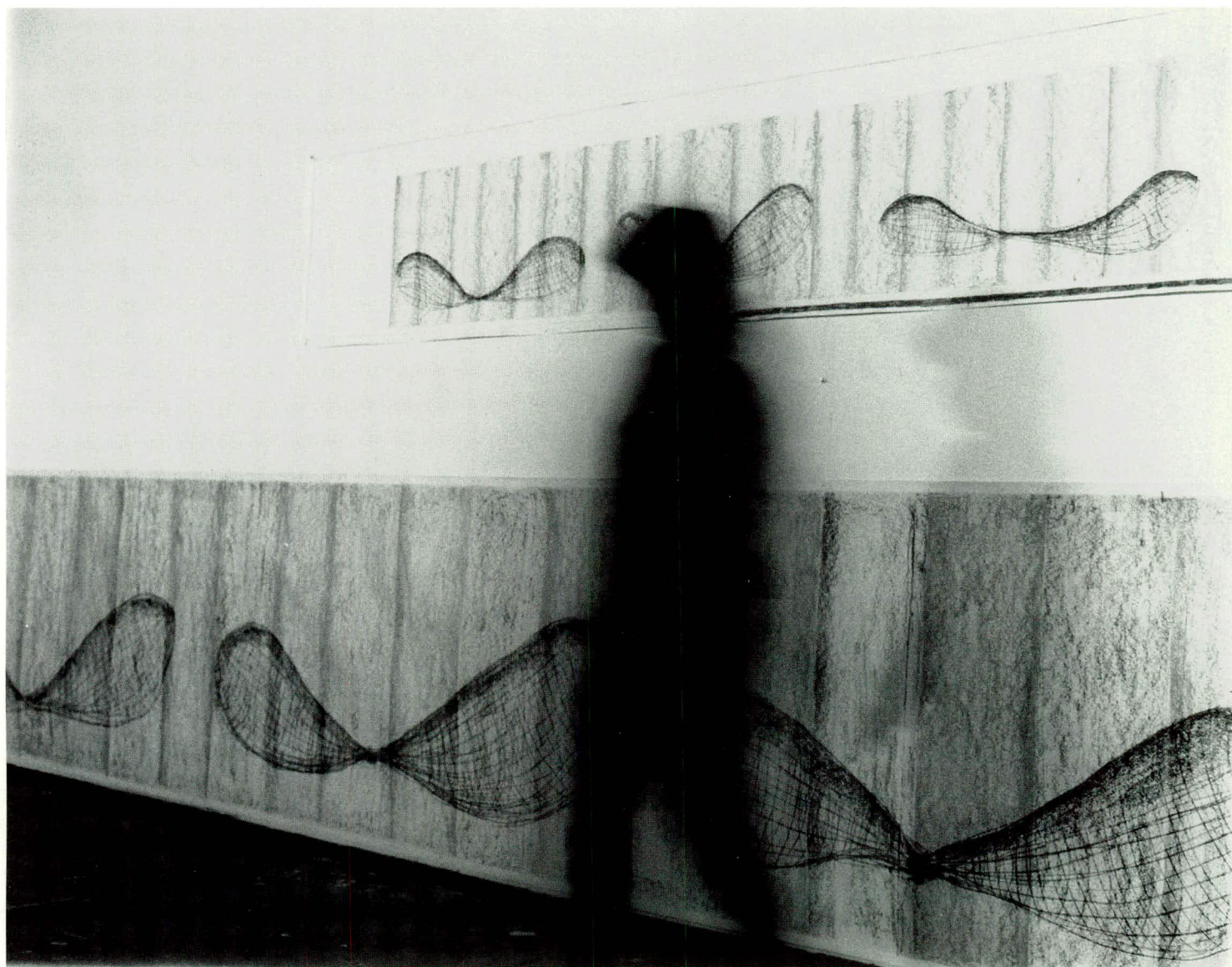
Bij de reeks werken die gelijktijdig ontstond, de *Soundscape*s, ervaar je als kijker de ruimte veel letterlijker. Doordat ze zo langgerekt zijn en ofwel als lambrizing, ofwel als fries worden opgehangen, beweegt de kijker zich parallel aan het beeld. Je loopt erlangs en ervaart een ritmiek van afwisselende kleurbanen. De ruimte strekt zich in tijd uit. Ritmiek – tijd – ruimte: dat associeer ik met geluid. In de *Soundscape*s voer je die associatie nog verder door, met de weergave van diagrammen van geluidsploppen. Wilde je een soort 'Ambient Music' maken?

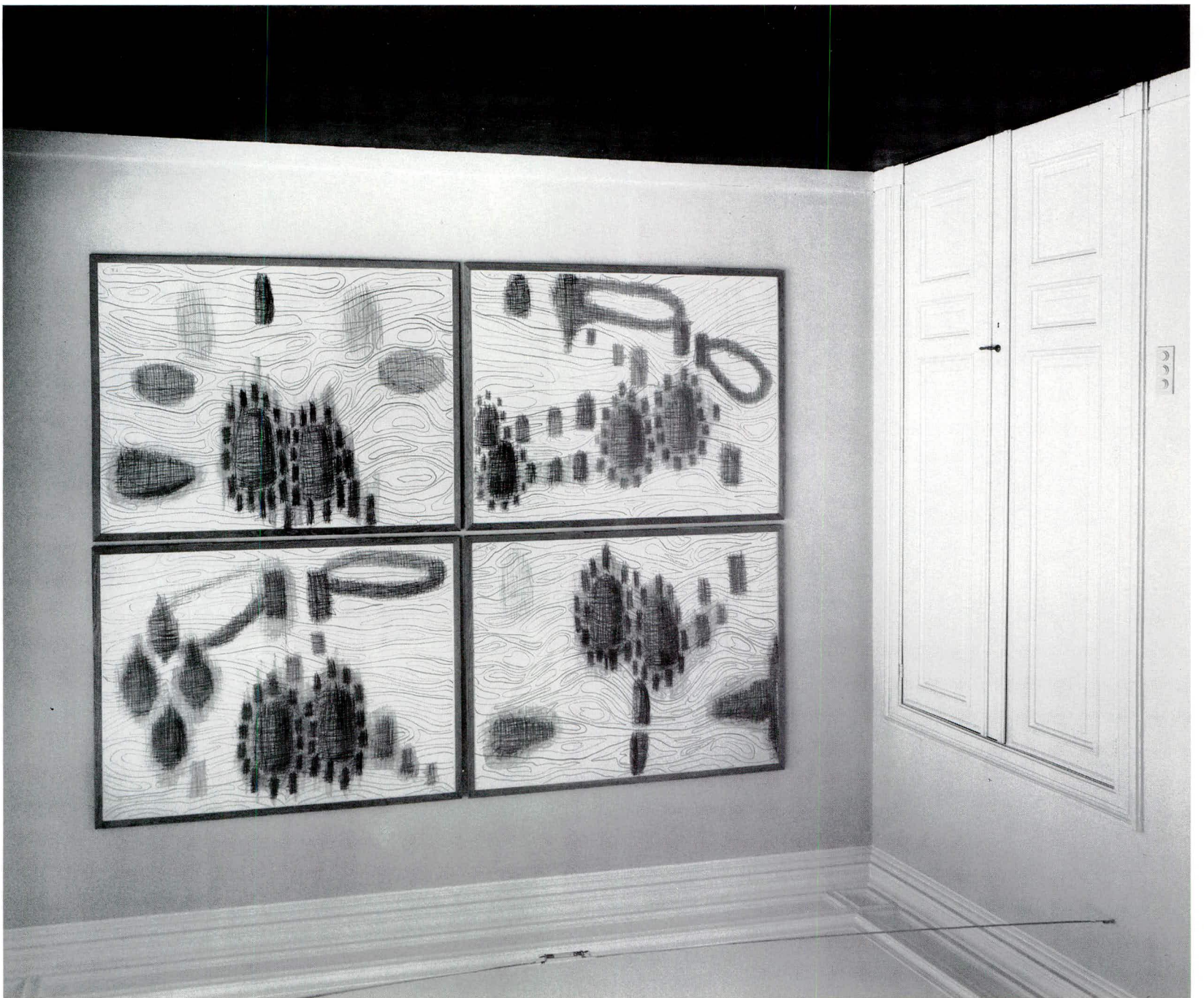
Nee, – ik heb nooit een antwoord kunnen geven op de vraag wat voor geluid die *Soundscape*s dan zouden moeten produceren: ruis? Een muziekstuk? Het ging me niet om een visuele weergave van de esthetiek of vorm van muziek maar wel van het omringende aspect van geluid; iets wat verder reikt dan het formaat van de tekening. Immers, geluid neemt in deze wereld een even grote plaats in als het beeld. Daarnaast heb ik ooit eens opgeschreven dat ik graag werk wil maken als een pophitje. Luchtig en toch heel intens. Zoals je, wanneer je na jaren een oud singletje weer hoort, opeens weer die tijd voor je ziet: 'goh, dat was 1972 toen dat nummer uitkwam'. Zo plat, en toch met een enorme draagkracht.

De analogie zit dus meer in het functioneren. Banaal, vluchtig en tegelijk een evergreen.

Je zou bij mijn werk eerder kunnen denken aan een soort achtergrond, behang bijna. Iets wat mensen als vanzelfsprekend omringt en tegelijk hun aandacht kan vasthouden. Dat laatste probeer ik ook erg te manipuleren. Het werk moet zo uitnodigend ogen, dat mensen er met plezier in stappen – om ze er vervolgens op een nare manier uit te laten vertrekken. In de loop der tijd is dat uitnodigende karakter sterker geworden; ik kan het beter beïnvloeden. De *Soundscape*s en de daaraan verwante oliepastels, de *Versijningen* en *Doorgangen*, zijn meer spiritueler van aard: atmosferisch, meditatief. Met de *Doorgang* bedoelde ik letterlijk een doorgang naar een andere ruimte, achter het beeldvlak. Na deze serie voelde ik dat ik moest stoppen, om te vermijden alléén de atmosferische kant uit te gaan. Zo'n beslissing dient zich overigens intuïtief aan; het is net of ik altijd met zo simpel mogelijke materialen heb gewerkt (oliepastel bijv.) om de kern het beste in het oog

Soundscape
Oliepastel en grafiet op papier *Oil pastel and graphite on paper*
600 x 105 cm
1983





Suspense

An interview Marja Bosma

For this exhibition you've made a selection from your work of the past eight years. You began with your drawing *Three Graces* from 1983.

Why was this?

I needed to stop the process that I could see developing in my drawings up to the time I made *Three Graces*. My work was gradually silting up with a purely personal language of images. That wasn't what I wanted. I looked for new openings, for a different feeling of space than that of personal experience. You soon end up in abstraction! But what I wanted was to explore from the representational angle. What I intended by using the classical theme of The Three Graces was to explore the limits of figuration and to set in motion an experience of space.

What exactly do you mean?

What I planned to achieve in *Three Graces* was a work in which graphical elements had such a plasticity and movement that a sense of space was created. As if the movement and the presentation continue beyond the flat surface. The obvious thing to do then is to make a completely abstract work. However, I wanted to retain the representation, to keep the scene that tempts the viewer to step inside. With the diptych *Three Graces* I used the diagrammatic copies from a tape. That is a visual abstraction and creates the illusion that the figures of the three graces are visions that appear and can again disappear into the background. In the same way that sounds can crescendo and diminish. Then I applied a rough screen of shining white paint to the scene, by way of making an extra layer that because it was capable of reflecting light, made the space outside the work present within it.

So I try in a way to produce two movements: while the three graces step into the picture surface as it were from behind, the viewer appears at the front of the picture, visible because of the reflecting strips.

In the series that you made at the same time, called *Soundscape*s, the viewer gains a far more literal experience of space. They are stretched out and hung up like a strip of panelling or a frieze so that the viewer moves parallel with the picture. You walk along it and experience a rhythmical sense of changing panels of colour. Space stretches out in time. Rhythm – time – space: I associate that with sound. In the *Soundscape*s you extend this association, by reproducing diagrams of bursts of sound. Did you want to make a kind of 'Ambient Music'?

No – I've never been able to say what kind of noise the *Soundscape*s should produce: a murmur? a piece of music? I wasn't concerned to produce a visual expression of the aesthetics or form of music – rather, to show that sound is all around you – something that can't be fitted inside a picture frame. After all, in our world what is heard occupies just as great a place as what is seen. And once I wrote that I would like to produce work that resembled a pop hit: superficially light and at the same time very intense. As if, when you hear an old single again, those distant days are clear in front of you: gosh, that was 1972. So simple, and so powerful.

So the comparison is more about how it works: banal, transitory and yet evergreen.

I think in the case of my work it's more like a kind of background – almost wallpaper. It's just there and yet it fascinates people. That's something I really try to manipulate. The work should look as alluring as possible so that people happily come inside – only to leave with unpleasant feelings.

Over the years the welcoming aspect has grown stronger – I can influence it better. The *Soundscape*s and the oil pastels that were related to them – the *Appearances* and the *Through-Ways* have a more spiritual nature: they are filled with atmosphere, meditative. With the *Through-Ways* I meant quite literally a way through to another space, behind the picture surface. After this series I felt I must call a halt, to avoid only developing in the direction of the atmospheric. You decide something like that intuitively; it's as if I'd always worked in the most simple media (like oil pastels) so that I could keep the most attention for the essence. By using the minimum of aids it's easier to turn the whole business upside-down and look at it from the other side.

Gezichten *Faces*
Grafiet op papier *Graphite on paper*
4 x 200 x 140 cm
1986
Tentoonstelling *Exhibition*
Galerie Montevideo, Antwerpen 1987

te kunnen houden. Door met minimale middelen te werken ben je beter in staat de zaak helemaal om te gooien en van een andere kant te gaan bekijken.

Vervolgens verschijnen de grafiettekeningen, die je *Gezichten* hebt genoemd.

Die gaan over film. In oude zwartwit films zie je hoe close-ups en panoramische opnamen in elkaar overvloeien. De films zijn opgebouwd uit beelden die wisselen tussen die uitersten. Met de serie *Gezichten* wilde ik hetzelfde effect bewerkstelligen. De lijnen op het fond heb ik gebruikt als het 'fluïdum' van filmmateriaal. Als harde vlekken komen daarin gezichten tevoorschijn. Op een tekening verschijnt een dame die in de spiegel kijkt. Bij de volgende doemt een hand op die het haar bijna aanraakt. Het worden droombeelden, met morbide trekjes. Dat wil zeggen, er vindt iets plaats waarvan je zelf de afloop niet weet.

Het fascinerende ervan was dat ik, al schuivend met die beelden om er een verhalend geheel van te maken, me kon omdraaien en dan het gevoel kreeg dat er zich achter mijn rug wéér een verschuiving afspeelde – alsof de film doorliep. Die suspense, daar ging het om.

Beschouw jij je werk als surrealistisch? Laat je beelden opdoemen die in zekere zin persoonlijk zijn?

Ik heb me nooit verbonden gevoeld met het surrealisme van Dali, Ernst en Tanguy. Tegenover die vorm van surrealisme heb ik het gevoel dat ik in mijn werk bijna voorstellingsloos ben. Het is meer of ik terugstap in de tijd om vanuit de vroeg moderneren zoals Jacob Bendien, het surrealisme binnen te treden, om zodoende ontmoetingen te laten plaatsvinden, maar dan op een heel extreem vervormde manier. Ik praat dan vooral over de schilderijen uit '89, '90 en '91. Wat betreft het persoonlijke van mijn beelden: ik ervaar het doek als een ruimte, een kamer waarin ik rondloop maar waarin ook anderen zich kunnen ophouden. Het is een ruimtelijke belevenis waarvan ik het kader vaststel door het verhalende naar voren te halen.

Wat voor verhalen?

Ik vind het onmogelijk om dat precies te zeggen. Bij de zwarte schilderijen waar ik momenteel aan bezig ben bijvoorbeeld, zie ik in de witte stippen of draden twee dames. En als het me lukt om die dames te laten lopen, dan is dat het verhaal.

Het verhaal ontstaat dus associatief; er doemen een aantal figuren op die door hun onderlinge relaties betekenis krijgen. Het verhaal bestaat niet vooraf maar wordt allengs gevormd.

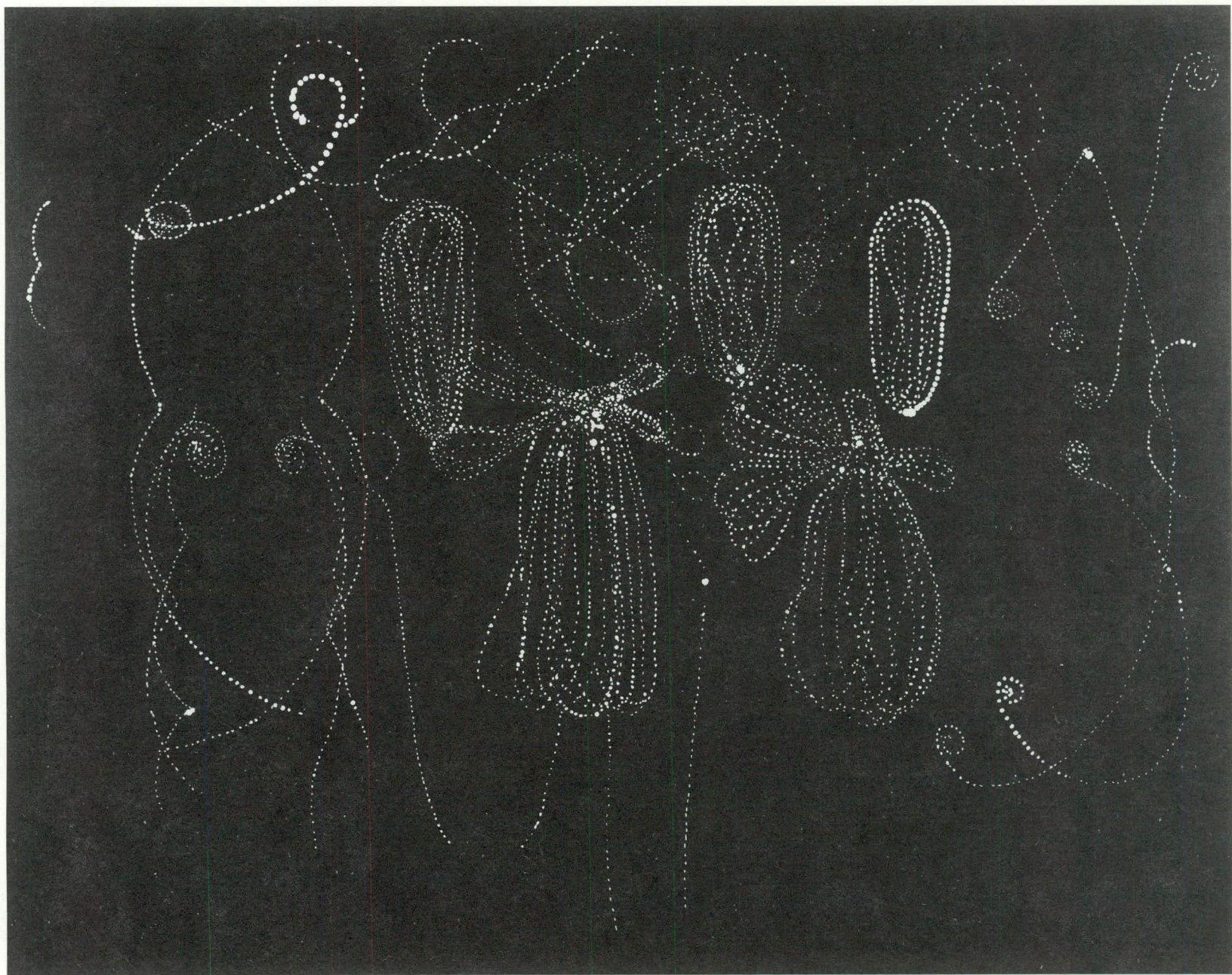
Ja; maar het verhaal moet wel kloppend zijn. Ik ben altijd enorm aan het schuiven en componeren met vlakjes die ik er eerst met tape in plak. Het gaat daarbij niet om dé compositie maar om de mogelijkheid, een verhaal te laten ontstaan. Ik denk dat het onderbewuste daar een rol in speelt, in dat aftasten van wat er moet plaatsvinden én in het besef dat het af is.

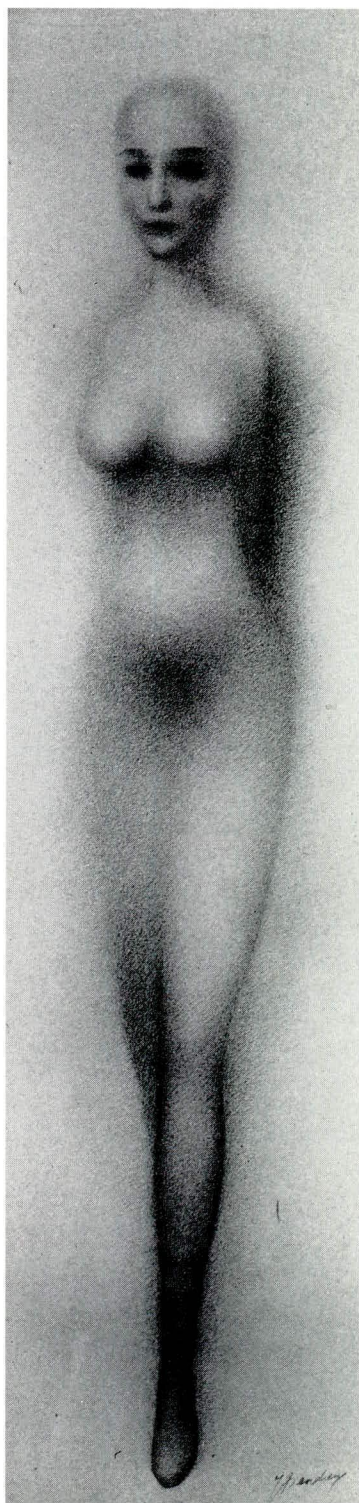
In hoeverre relateer je het resulterende verhaal weer aan jezelf; zou je het freudiaans kunnen interpreteren? Zou er over 20 jaar een slimme kunsthistoricus kunnen komen die jouw iconografie kan interpreteren vanuit persoonlijke gegevens?

Ik ben bang dat dat heel goed mogelijk is. De vormen die in mijn kop zitten zouden heel wel collectieve vormen kunnen zijn. Ik probeer dat deels ook af te schermen, omdat het heel gemakkelijk is je over te geven aan vreemdsoortige beelden. Maar toen ik laatst een tv-programma over Jung en de Wetenschap zag, voelde ik me in die wereld thuis. Ik heb nu voor het eerst het boek *De Mens en Zijn Symbolen* van Jung gelezen, en ik stond versteld. Ik dacht, hoe is het mogelijk dat hij het over schaduwpersonen heeft – het leek volledig te slaan op een van mijn eerste projecten: filmopnamen van mensen die in het atelier rondlopen met zwarte doeken over hen heen, die ik via dubbelopnamen wilde laten zweven. Analyses houden me niet bezig; ik ben er ook niet op uit om alleen een persoonlijke belevenis voor mezelf te creëren, maar als je er achteraf over leest, is het mooi.

Je kunt jouw werk ook als zeer decoratief opvatten. Bij de Tafeltekeningen bijvoorbeeld werken de vloeiende lijnen en de heldere kleuren sterk

Dear Prudence
Acrylverf op katoen *Acrylic on cotton*
300 x 230 cm
1991





After this you made the graphite drawings, that you called *Faces*.

They're about films. In old black and white films you notice how close-ups and panoramic views flow into each other. The films are constructed from pictures that switch between these extremes. I wanted to acquire the same effect with my series *Faces*. I used the lines on the background as if they were the 'fluid movement' in film material. Faces emerge like hard flecks. In one drawing you see a woman looking into a mirror. In the next one a hand appears that almost touches her hair. These are dream images, with morbid connections. I mean, something happens, the outcome of which you can't oversee. The fascinating part about it was that, shifting the pictures around to acquire a narrative whole, I could turn round and get the feeling that something else was going on behind my back – as if the film was running on. Suspense, that's what it was all about.

Do you think of your work as surrealistic? Do you let images come to you that are more or less personal?

I've never felt close to the surrealism of Dali, Ernst and Tanguy. In contrast with such surrealism I have the feeling that my work is kind of shapeless. It is more as if I step back in time, to enter surrealism along with the early moderns like Jacob Bendien. In this way meetings can take place, but then in an utterly distorted manner. I'm thinking now of the paintings from 1989, '90 and '91. As for the personal in my pictures: for me the canvas is a space, a room in which I move but where there may be other people too. It is an experience of space for which I determine the frame by emphasizing the narrative aspect.

What are the narratives?

I can't say precisely. In the case of the black paintings I'm making at present, when I look at the white dots or threads, I see two women. And if I manage to set these women walking, that'll be the narrative.

So the story is associative; a number of figures arise that gain a meaning from their interconnection. The narrative does not exist in advance – you make it up as you go along.

Yes – but the story has to hang together. I'm always very busy shifting pieces and moving surfaces, that I stick down first with tape. It's not about making the one and only composition, but about the possibility of allowing a story to begin. I think the subconscious plays a part here, in feeling what ought to happen as well as in the recognition that it's completed.

To what extent do you connect the resultant story with yourself; would you give it a Freudian interpretation? Might there be a clever art historian in twenty years' time who could interpret your iconography based on personal information?

I'm afraid it's all too likely! The shapes that buzz in my head could very well belong to a collective source. I try to prevent that to a certain extent, because it's very easy to accept images that are strange to you. But I was watching TV recently and saw a programme about Jung, and I felt absolutely at home. So I've just read Jung's *Man and His Symbols*, and I was flabbergasted. I thought – how can he be talking about shadow figures – it seemed exactly about what I was trying to do in one of my first projects. There I planned to film people in the studio, walking with black drapes over them, and I was going to try giving the impression that they were floating, by using double exposures. I'm not interested in psycho-analysis – I'm not concerned with creating something that is only my personal experience. But when you read about it afterwards, it feels right.

Your work can be seen as highly decorative. For example, take the Table drawings, where the flowing lines and brilliant colours have a very decorative effect. Do you find this a problem?

Well, it's certainly a tricky aspect; there's more to it than that. I often consider the decoration as a way into my work. It has a seductive beauty that says, 'Come inside'. Then something has to take place. Actually, none of this applies to the Table drawings. I expressly didn't want them to be attractive, I wanted to give them a plasticity and a hallucinatory effect. The table is a kind of stage. You can walk around it, conversations are carried out across it; it is practically a three-dimensional picture.

decoratief. Vind je dat geen bezwaar?

Het is in ieder geval een gevaarlijk kant; er zit meer in. Ik beschouw dat decoratieve vaak als een inleiding op mijn werk. Het is dan een verleidelijke schoonheid die zegt, 'kom er maar in'. Vervolgens moet er iets gebeuren. Dat alles geldt trouwens juist niet voor de Tafeltekeningen. Die tekeningen heb ik helemaal niet aantrekkelijk willen maken, maar willen voorzien van plasticiteit en een hallucinerende werking. De tafel is een soort toneel. Je kunt eromheen lopen, er worden gesprekken over tafel gevoerd; het is bijna een driedimensionaal 'beeld'. Die ervaring wilde ik overdragen. In een tekening kun je de tafel uittrekken en weer laten inkrimpen; je kan het gevoel geven dat er een tafelblad aanwezig is door, heel klassiek, een stilleven weer te geven. Ik was denk ik, op zoek naar de uiterste begrenzings van de figuratie.

Je heb een keer het fruitstilleven vervangen door een stapeltje kerstballen?

Nee, dat zijn sneeuwballen. Ik probeerde het verhalende element verder door te voeren. Onderaan had ik een schema van een kerk neergezet en ik probeerde de kleuren van Kerstmis weer te geven – rood en groen. Sneeuwballen vind ik sowieso heel mooi qua vorm en vanwege het feit dat ze tijdelijk zijn. Als er in Amsterdam een pak sneeuw ligt over de daken en de straten, zijn alle harde kanten van de stad even verdwenen; prachtig. Een vergankelijke schoonheid die ook verraderlijk is. Ik zou nog eens wat met het thema sneeuw willen doen.

Zo'n schema van een kerkje begint wel eng te worden, bijna sentimenteel. Toch wilde ik dat gebied wel aftasten.

Sentimenten moet je nooit de boventoon laten voeren, maar ze moeten wel op een mooie manier in het werk verweven zijn. Anders werk je in een patroon van wat wel en niet mag volgens bepaalde kunstwetten.

Maar ik ben niet op een sentimenteel beeld uit. Via vervorming wil ik wat anders laten plaatsvinden. Je zou het een hallucinerend effect kunnen noemen. Bij de Tafeltekeningen ging het om het te pakken krijgen van de derde dimensie: ruimte. Bij de reeks *Kroonluchters* die volgde, is het perspectief heel anders: je kijkt er van onderaf tegenaan. De vorm daalt als het ware vanuit het plafond neer. Daarbij komt dan het tinkelende geluid van de kristallen en de fonkelingen die ze veroorzaken; dat voegt een heel andere dimensie toe.

De *Kroonluchters* zijn in Londen ontstaan, naar aanleiding van mijn eerste bezoek aan een huis van de architect Robert Adam in Osterley Park. Toen was voor mij de herkenning compleet. De sterk aanwezige decoratie, de kleuren; het in die tijd nog samengaan van architectuur, beeldende kunst en wetenschap.

Dus je herkent een sfeer en probeert dat in een beeld om te zetten?

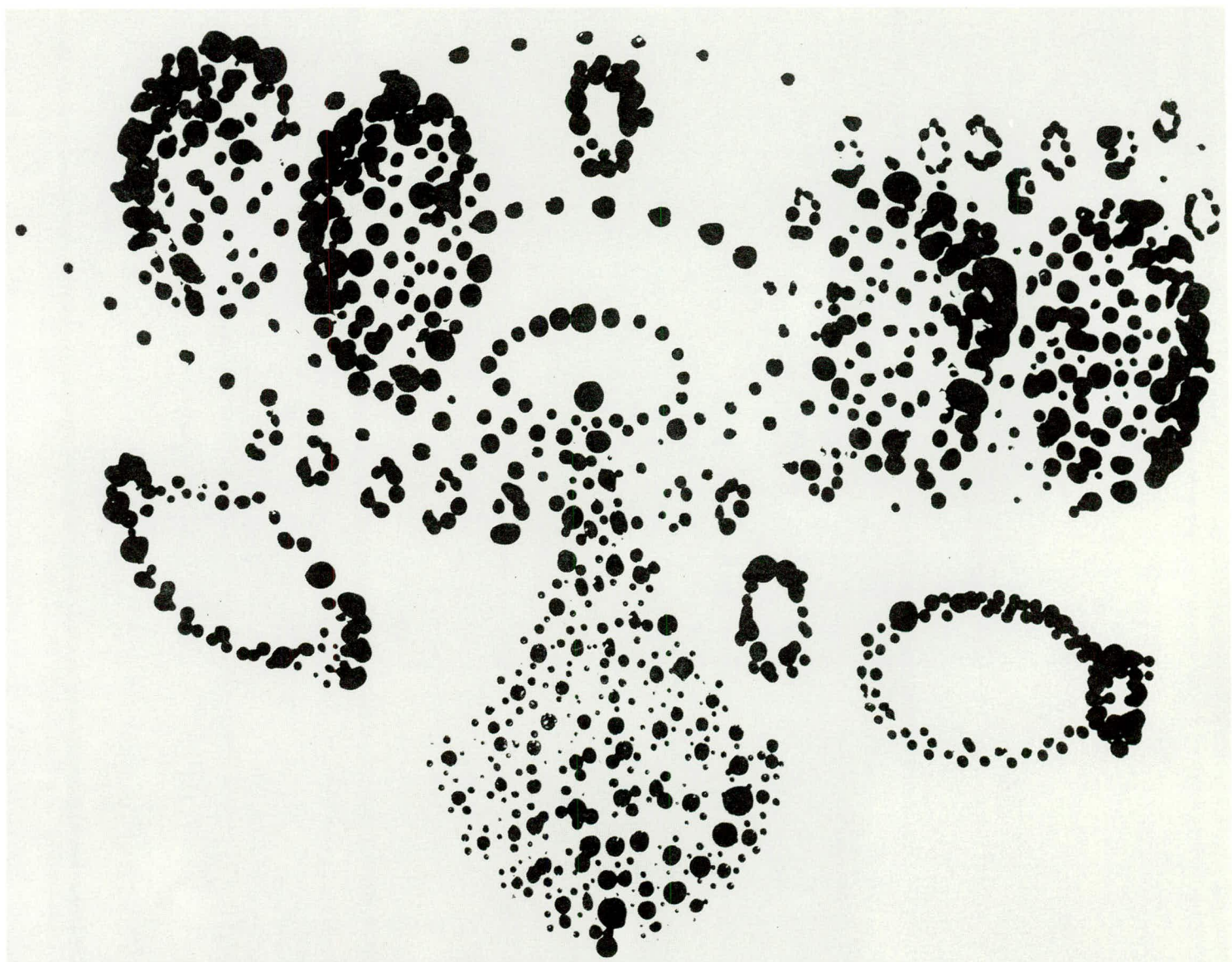
Nee, die herkenning vindt voornamelijk achteraf plaats. Laatst zag ik een documentaire over iemand die atoomgeheimen verraadde aan Rusland. Bij gebrek aan ander filmmateriaal werd telkens hetzelfde vertraagde beeld herhaald, een op zich onschuldige scene waarin je hem ziet rondlopen in zijn tuin. Op dát moment ontdek ik dat ik hetzelfde heb gedaan met de twee vrouwen waar ik het zojuist over had, die ik gaandeweg op het doek probeer te laten lopen. Ook ontdek ik – achteraf – analogieën met de wetenschap. Ik heb tekeningen gezien van protonexplosies in zogeheten bubble chambers; visueel hebben die veel met mijn werk te maken. De wetenschap draait om op zich vaak onschuldige uitvindingen die tot een uitgesproken beangstigend resultaat kunnen leiden.

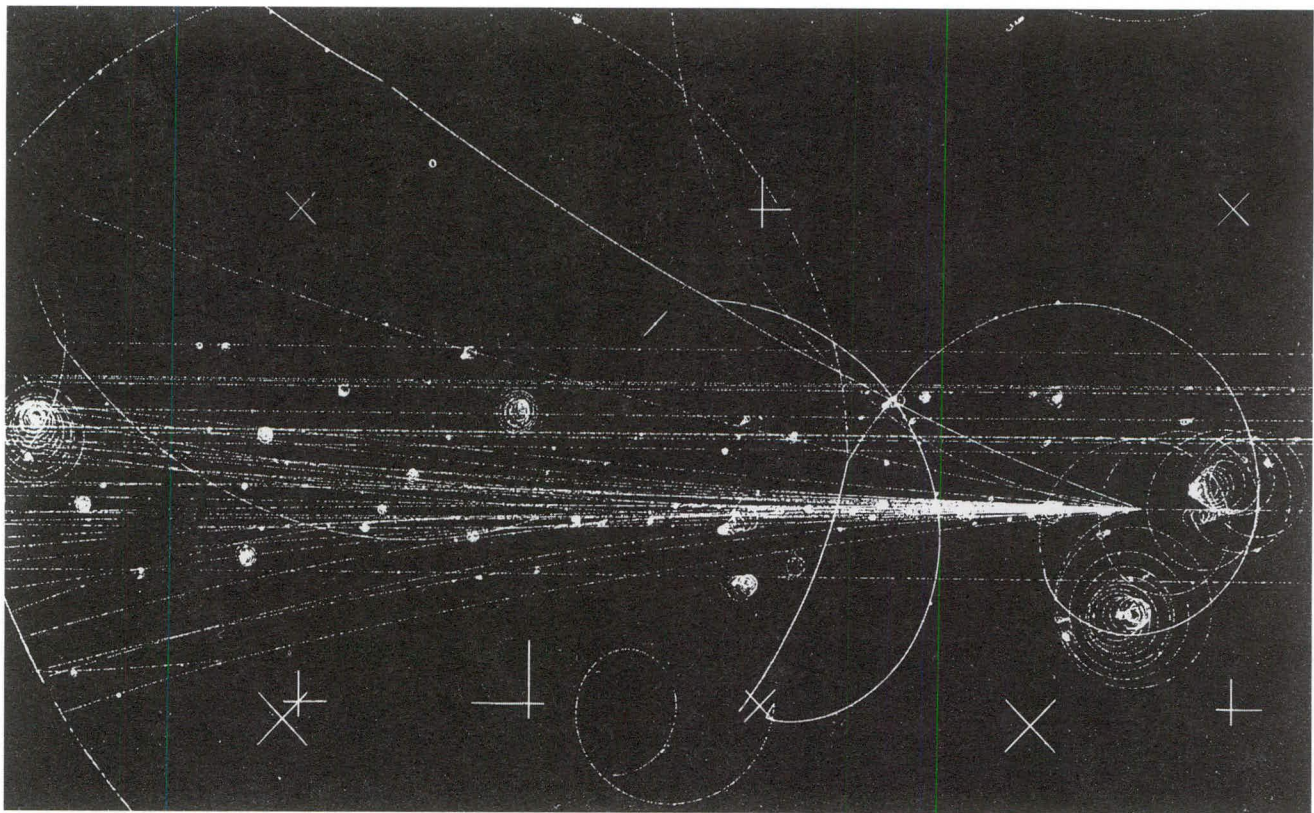
Om een ander voorbeeld te geven van die herkenning achteraf: bij de *Dear Prudence* – serie die ik recent maakte, heb ik een vlinder als motief gebruikt. Later las ik bij Jung, dat de vlinder voor de psyche staat, die mensen in hun droom kunnen najagen en in de wetenschap heeft het Schrödinger-Heisenberg atoommodel de vorm van een vlinder.

Hoe belandt zo'n motief in je werk?

Ik lag aan een meer in Oostenrijk en een klein meisje was bezig om zandtaarten te bakken. Het werden hele maaltijden. Ondertussen vertelde ze van alles, over torren die hun huis maken onder de grond en over vlinders; mooie sprongen in de

Kroonluchter *Chandelier*
Monotype, acrylverf op papier *Acrylic on paper*
115 x 75 cm
1989





That's the experience I wanted to transfer. In a drawing you can expand the table and let it diminish again; you can create the impression of a table surface by – in a very classical manner – presenting a still life. I think I was in search of the uttermost limits of representation.

I think you made a still life once where you replaced the fruit with a pile of Christmas decorations?

No, I used snowballs. I was aiming to push through the narrative element. At the bottom I placed a plan of a church building and I tried to reproduce the Christmas colours of red and green. I think snowballs are intrinsically beautiful – because of their shape and their transience. In Amsterdam when the snow covers the roofs and the streets, all the sharp corners of the city disappear – a brief beauty. A transitory beauty that is also treacherous. I'd like to do something again with snow as a theme.

Using the plan of a church building becomes rather uncomfortable, almost sentimental. But I wanted to explore that area. You should never let the feelings gain the upper hand, but they ought to be part of the work, attractively interwoven.

Otherwise you work in a pattern of what's allowed and what's forbidden according to certain artistic laws.

But I don't want to create a sentimental picture. I want something else to take place, by means of re-shaping. You could call it a hallucinatory effect. With the Table drawings I was concerned with capturing the third dimension, that of space. With the series that followed, entitled *Chandeliers*, the perspective has changed completely: you look upwards from below. The shape seems to descend from the ceiling. Simultaneously you hear the tinkling of the crystal and see the glittering of the glass – these add another dimension.

The *Chandeliers* had their conception in London: I was visiting a house of the architect Robert Adam in Osterly Park. I had that sense of total recognition. The decoration was flamboyant, the colours vivid; in those days architecture, art and science were still married.

So you recognize a certain atmosphere and try to convert that into a picture?

No, in fact the recognition usually happens afterwards. I recently saw a documentary about someone who betrayed atomic secrets to Russia. Because they had no other film, the same passage was shown repeatedly in slow motion – a perfectly innocent scene, in which the main character was walking in his garden. Suddenly I realized that I've done just the same with the two women I mentioned earlier, whom I gradually try to make walk across my canvas. And – also afterwards – I discover analogies with science. For instance, I've seen drawings of proton explosions in so-called bubble chambers: they share a great deal visually with my work. Scientific knowledge is based on discoveries that in themselves are frequently quite innocent but lead to an undeniably terrifying result.

I'll give you another example of the recognition in retrospect: when I recently made the *Dear Prudence* series I used a butterfly as motif. Later, when I was reading Jung, I discovered that the butterfly represents the psyche, that people pursue in their dreams, while in science the butterfly shape is the Schrödinger-Heisenberg model of the atom.

How come you have such a motif in your work?

I was lying beside a lake in Austria and a small girl was busy making sand pies. She prepared a whole meal. While she made them she talked to herself, about beetles who creep under the ground and about butterflies; marvellous imaginative leaps. What struck me was the German word for butterfly, *Schmetterling*: it sounded so light, so dancing. In complete contradiction to the solid sand pies she was making. Her imagination was clearly so powerful that she could unite the two extremes.

To what extent can you recall your own childhood? There are black emptinesses in the memory, but sometimes you suddenly remember a certain occasion in utter vividness. Back in my studio I began to make figurative drawings of the little girl's face, like a fairy tale, and very personal. Using these, I tried to find another approach. I consider the anecdote about the

fantasie. Wat me vooral trof was het woord *Schmetterling*. Het klonk zo licht, zo dansend; totaal tegenstrijdig met de zware zandvorm die ze ervan bakte. Haar fantasie was blijkbaar zo sterk, dat ze die twee uitersten kon verbinden.

In hoeverre kun je je eigen jeugd terughalen? In je geheugen zijn zwarte gaten gevallen, maar soms staat je opeens een bepaalde belevenis levendig voor de geest. Ik begon in mijn atelier met figuratieve tekeningen van meisjesgezichten, sprookjesachtig en heel persoonlijk. Van daaruit probeerde ik een ander gezichtspunt te vinden. Ik beschouw de anekdote over dat meisje als een metafoor. Het betekent, jezelf meer vrijheid gunnen in het innemen van standpunten, in het besef dat de fantasie breekbaar is. Opeens besef je het belang van het kwetsbare, het voorzichtige. Vandaar de titel van de serie:

Dear Prudence

Ben je een beeldenarsenaal – iconografie – aan het vormen, een beeldtaal die is afgeleid uit herinneringen en anekdotes en die je verzelfstandigd hebt?

Ik ben op zoek naar een aantal eigen vormen die ik bij elkaar kan plaatsen voor een verhaal, en die ook kunnen veranderen.

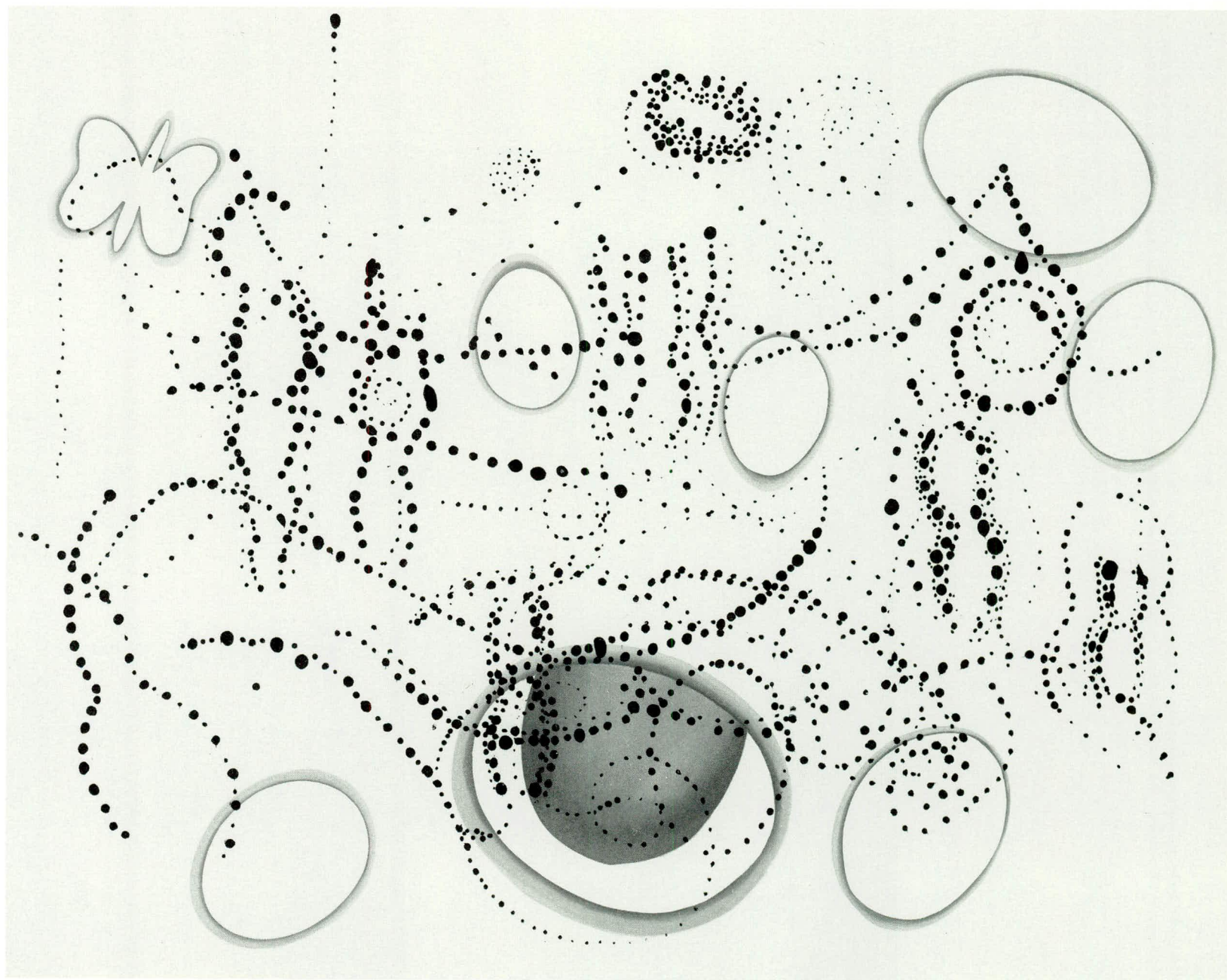
Ik wil het moment treffen waarop vluchtige materie tot één beeld bevriest – voor even. De *Sokkels* bijvoorbeeld, zijn begonnen als geschilderde gaten. Daarin duikt een vorm op, die zijn plek nog moet vinden. Het gat werkt als een sterke vorm die juist leeg is; van de eigenlijke vorm kun je maar een glimp opvangen. Dat vind ik *creepy*. Het is net of ik me op de uiterste grenzen beweeg waarop de boel nog bij elkaar gehouden kan worden. Je kunt het niet helemaal vergelijken maar inhoudelijk heeft het veel te maken met een vroeg schilderij van Picasso, waarop een meisje op een grote bal balanceert.

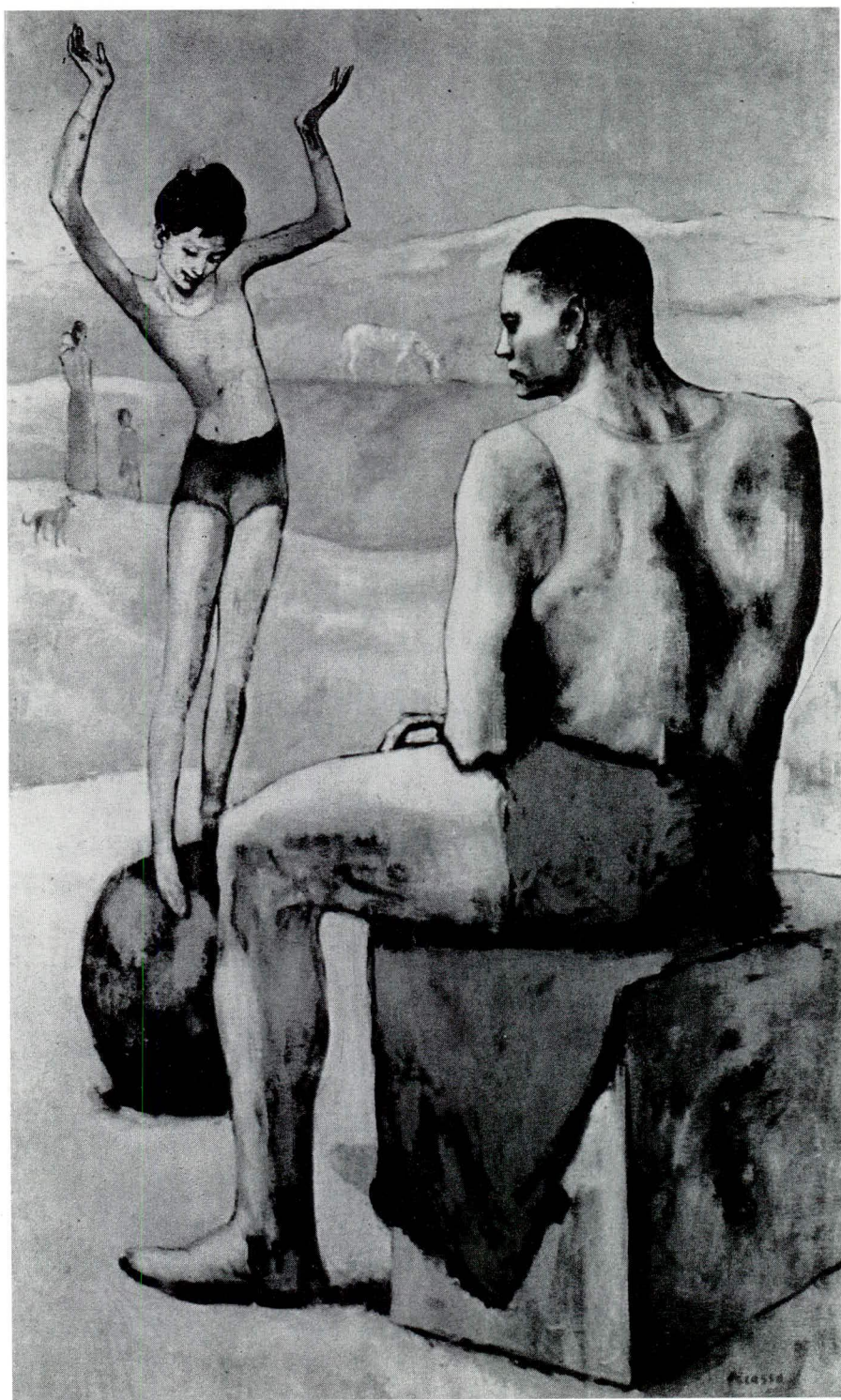
Het komt me voor als een technisch probleem, nl. hoe je met je vormen zodanig kunt goochelen dat er een geheel ontstaat dat juist in balans is. Dat is misschien wel spannend maar daarmee doe je toch geen inhoudelijke uitspraak?

In dit soort doeken is een avontuur aanwezig dat ik niet precies kan verklaren. Het gaat niet om ambachtelijkheid, maar om de moeilijkheidsgraad van het onverwachte. Met de *Sokkels* heb ik een eigen vorm, het gat, gecreëerd als basis waarop ik dingen laat balanceren tussen het zichtbare en het onzichtbare, in een niemandsland.

Ik heb bij de laatste werken het gevoel dat het doek een plaat is waaruit ik vluchtige vormen naar voren haal. Ik zet ze stil en bekijk ze van alle kanten: zó is het een lepeltje; omgebogen is het een worm. Het beeldvlak is een fluïdum, een filmisch panorama, waarin ik verschillende gezichtspunten en bewegingen aanbreng. Bij de *Tafels* was er een omgaande beweging, bij de *Kroonluchters* daalde het beeld naar beneden, en bij *Dear Prudence* durf ik de gelijktijdigheid aan: het bevroren beeld van buitelandse voorwerpen, draaiend rond het hoofd van een jongleur.

Dear Prudence
Acrylverf op katoen *Acrylic on cotton*
300 x 230 cm
1991





child to be a metaphor. It means, give yourself more freedom in adopting points of view, in realizing that the imagination is fragile. You suddenly understand the importance of vulnerability, of caution. That's how I got the title *Dear Prudence*.

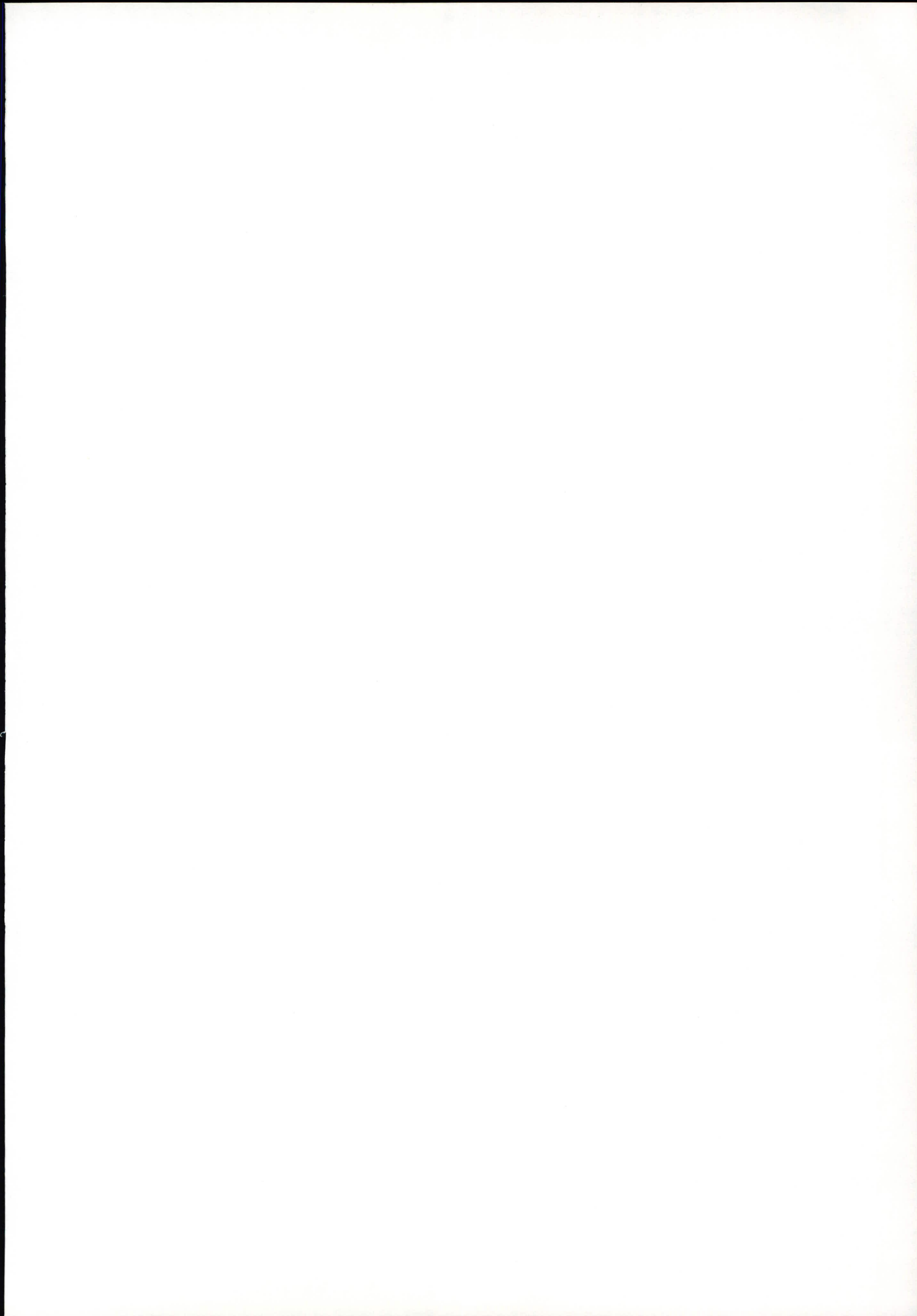
Are you creating an arsenal of images – iconography – an artistic language whose roots lie in memories and anecdotes which you have liberated?

I am in search of a few specific shapes that I can put together for a story, and that are also capable of change. I want to entrap that second in which the evaporating liquid freezes into one image – just for a moment. The *Pedestals*, for example, began as holes that were painted. Then a shape popped up, in search of its proper place. The effect of the hole is that of a definite shape that is empty; you can only catch a glimpse of the real form. I find that creepy. It is like moving on the absolute limits within which everything can still be kept together. The comparison doesn't hold completely, but it is very like an early painting by Picasso, in which a girl stands balancing on a huge ball.

It seems to me like a technical problem, that is, how you can juggle with shapes in such a way that you produce something complete that is exactly in balance. Probably an exciting business, but you don't make a statement about the content, do you?

These canvases enclose an adventure that I cannot exactly explain. It is not a question of craftsmanship, but rather the degree of difficulty of the unanticipated. With the *Pedestals* I created my own shape, the hole, as the basis upon which I balance things between the visible and invisible, in a no-man's-land.

In the last works I have the impression that the canvas is a surface out of which I pull fleeting forms. I place them before me and inspect them from all sides. Seen like this it's a spoon; bent the other way, it's a worm. The picture surface isn't solid, it's a film panorama into which I introduce various approaches and movements. In the case of the *Tables* there was an interactive movement, with the *Chandeliers* the picture swooped downwards, and with *Dear Prudence* I dare to assault the simultaneous. The frozen image of hurtling objects, circling the head of a juggler.



Gerard Polhuis
Oldenzaal, 1952
Woont en werkt *Lives and works* in Amsterdam

Solotentoonstellingen *Solo Exhibitions*

- 1986 'Een vloeibaar magnetisch stralende werkelijkheid' *'A fluid magnetic shimmering reality'*, Galerie Den Haag, Den Haag
- 1988 Galerie Montevideo, Antwerpen
Galerie Basket, Middelburg
- 1989 Galerie Tanya Rumpff, Haarlem
- 1990 Galerie Montevideo, Antwerpen
V.O.C.-gebouw, Hoorn

Groepstentoonstellingen *Group Exhibitions*

- 1987 200 jaar Felix Meritis, Shaffy theater, Amsterdam
- 1988 Vijf kunstenaars *Five artists*, Fodor Museum, Amsterdam
'Tekeningen' *'Drawings'*, Galerie Tanya Rumpff, Haarlem
- 1989 Gerard Polhuis en Philippe van Snick, Artis, Den Bosch
Galerie Montevideo, Antwerpen
- 1990 Gerard Polhuis en Ton Zwerver, C.B.K., Dordrecht
Galerie Uluv, Praag
- 1991 Montevideo, Antwerpen

Publicaties *Publications*

- 1986 Metropolis M nr. 2, jaargang 7, p. 53
'Het stralende oeuvre van Gerard Polhuis'
'The reverberating oeuvre of Gerard Polhuis', Bert Jansen
Metropolis M nr. 3, jaargang 7, p. 37
Kunstenaarspagina's *The art pages*, Gerard Polhuis
- 1987 Metropolis M nr. 4, jaargang 8, p. 18
'Abstracte kunst als illustratie' *'Abstract art as illustration'*, Bert Jansen

Catalogus *Catalogue*

- 1987 Felix Meritis, 1787 - 1987
- 1988 Fodor, Tweemaandelijks tijdschrift voor beeldende kunst in Amsterdam *Bi-monthly magazine on the visual arts in Amsterdam*, nr. 3, jaargang 7, p. 10
'Gerard Polhuis', Ed Bleij en Rein Wolfs
- 1989 Het Parool, 5 mei, De Prent *The Print*
Rijksaankopen 1989 *Works bought by the government 1989*
- 1990 Financieel Dagblad, 5 februari, 'Tekenen als bezweringsritueel' *'Drawing as Exorcism'*, Bert Jansen

