

# 1 Inleiding



1

Kamagurka, het pseudoniem van Luc Charles Zeebroek, is vooral in België en Nederland befaamd als cartoonist. Al jaren maakt hij dagelijks een tekening voor de voorpagina van *NRC Handelsblad*, waarin hij op humoristische, soms choquerende wijze inspeelt op het nieuws. Binnen de stripwereld werd Kamagurka bekend met de avonturen van *Cowboy Henk* [afb. 1]; de strip die hij in 1981 samen met Herr Seele bedacht – pseudoniem van tekenaar en pianostemmer Peter van Heirsele (Torhout, 1959) – over een stijve man met een blonde kuif, wiens absurde en macabere belevenissen de burgerlijke realiteit waarin hij rondwandelt vervormen. *Cowboy Henk*, waarvoor Kamagurka de scenario's schrijft die door Herr Seele worden getekend, vierde in 2010 zijn dertigjarig jubileum en is in de internationale comic-scene een begrip.

Ook met zijn solo cartoonbundels maakte Kamagurka sinds *Het ruikt hier naar onzin* (1978) en *Bert maakt het gezellig* (1979) furore. Zijn bekendste stripfiguren zijn de pessimistische antiheld Bert Vanderslagmulders en diens mensachtige hond Bobje [afb. 2]. Dit absurde duo vormt de kern van tientallen stripboeken en duizenden cartoons. Ook quasi-superhelden zoals de vliegensvlugge Raketman, die te snel is voor het menselijk oog, keren herhaaldelijk terug in Kamagurka's werk [afb. 3].

Luc Zeebroek wordt op 5 mei 1956 geboren te Nieuwpoort, aan de Belgische kust. Hij groeit als enig kind op in Nieuwpoort, waar zijn ouders in de jaren zestig een verfwinkel runnen. Luc's ouders zijn katholiek, want de pastoor is een goede klant van de verfwinkel, maar geloven niet in God. Op een dag ontdekt Luc de glazen buisjes met

1 Kamagurka en Herr Seele. *Cowboy Henk* in Amerikaans stripblad RAW, 1989



STANDAARD UITGEVERIJ • DE NARMITE

pigment die zijn ouders gebruiken om te mengen met witte verf. Hij kan zich niet bedwingen en gooit ze een voor een stuk op de grond. Zijn liefde voor kleur is geboren. Op school staat Luc onderaan de pikorde en wordt hij 'krab' en 'kromme poot' genoemd, wat te wijten is aan zijn kromme voeten, veroorzaakt door een aangeboren te korte achillespees. Om voor zichzelf te leren opkomen krijgt hij boklessen van zijn vader. Vechten beheerst vanaf dan het leven van de jonge Luc, die pas ophoudt met vechten als hij het tekenen ontdekt.

In 1965 verhuist Luc met zijn ouders naar Oostende, de stad van schilder James Ensor en voetbalclub KVO, waar hij als tiener op het Atheneum in de Léon Spilliaertstraat gekke streken uithaalt. Hij krijgt door de huisarts kalmerende pillen voorgeschreven omdat hij mentaal te ontwikkeld is voor zijn leeftijd en ook nog hyperactief.

Als veertienjarige jongen begint Luc het tekenen serieus te nemen en bedenkt hij op aanraden van zijn vader een pseudoniem. Hij kiest een naam die niet kort is, zoals bij cartoonisten gebruikelijk, maar juist lang. En die niet Belgisch is, maar internationaal klinkt: Kamagurka, een combinatie van 'kamasutra', 'augurk', de Gurkha strijders en Japanse kreten

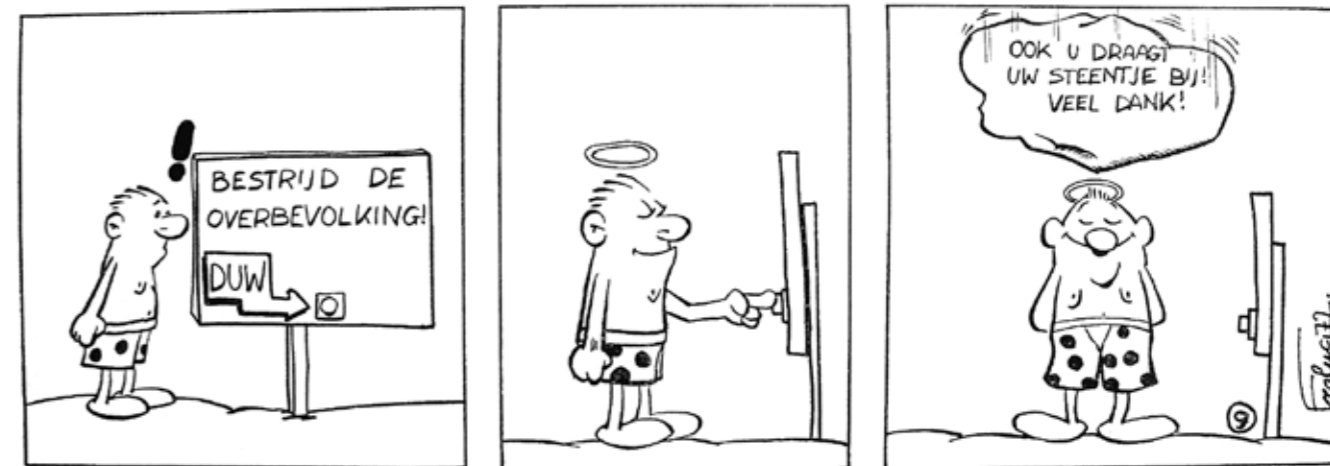
## RAKETMAN



3

2 Omslag van Bert & Bobje in de problemen, 1998

3 Raketman, ca. 2000



4

die hij voorbij hoort komen tijdens zijn judo lessen. In het derde jaar van de middelbare school blijft Kamagurka zitten op economie, waarna hij besluit om de kunsthumaniora in Brugge te proberen. In het begin van het vierde schooljaar kan hij hierdoor niet naar de lessen op het atheneum en bekokstoofd hij een plannetje; als stand-in van zichzelf stuurt hij een vriend die op hem lijkt.

Kamagurka ontdekt in die tijd Franse stripbladen als *Pilote* en het satirische maandblad *Hara Kiri* die hem "zeer verheugen door hun grofheid."<sup>4</sup> Hij haalt inspiratie uit underground comix en de rauwe tekeningen van namen als Robert Crumb, Don Martin, Pirana en Roland Topor. Andere jeugdhelden zijn Frank Zappa, Le professeur Choron, Gébé en Wolinski. In de pauzes van het atheneum brengt Kamagurka zijn eerste cartoons naar de redactie van de *De Zeewacht* om de hoek. Tevens geeft hij in eigen beheer boekjes uit als *Appendiks* (1973-74) en *Verloren inkt* (1973), met gedichten en tekeningen die hij met Frank Nuyts maakt, gesigneerd als 'Fraluc' [afb. 4].

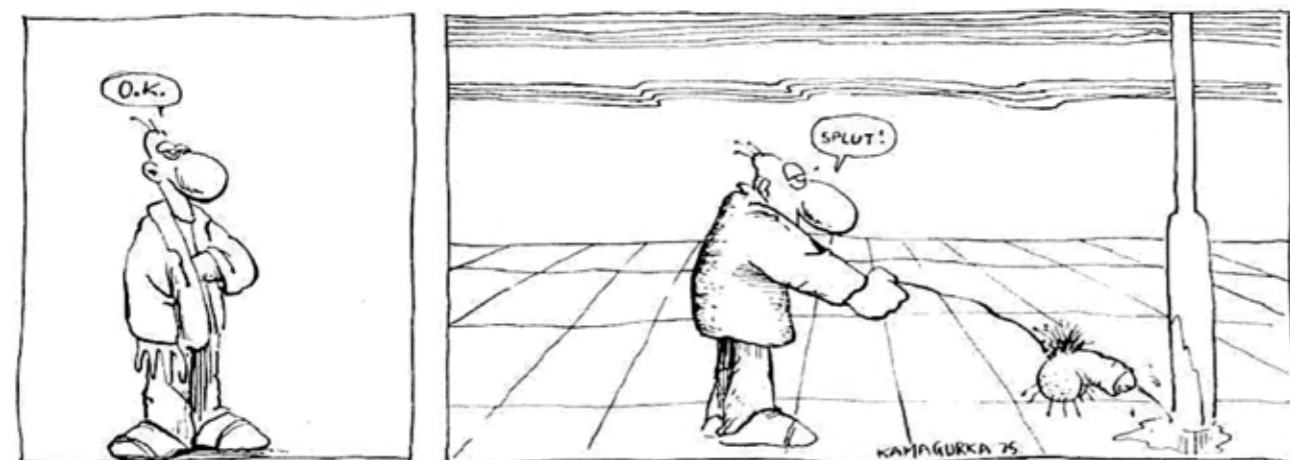
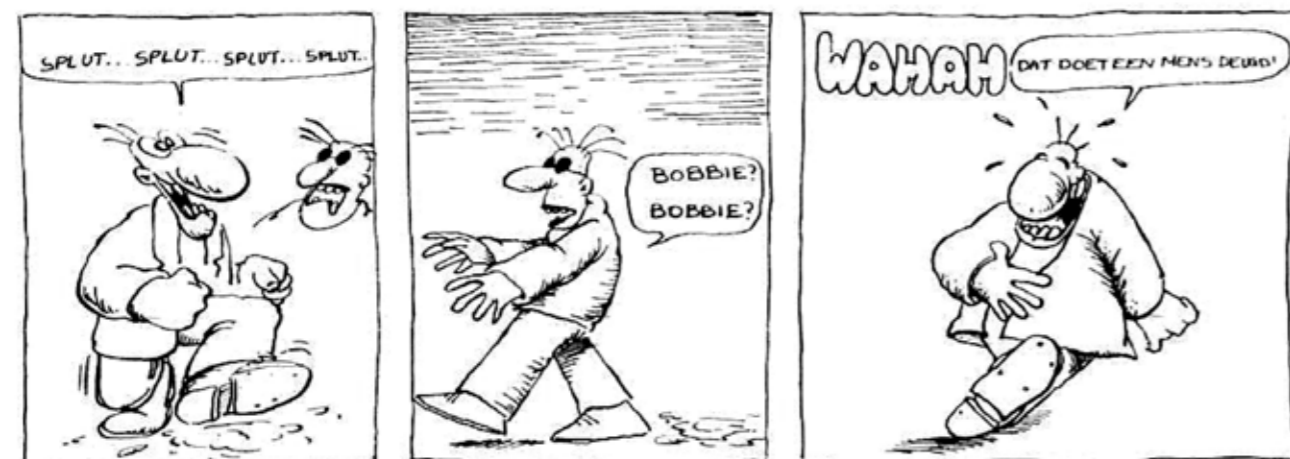
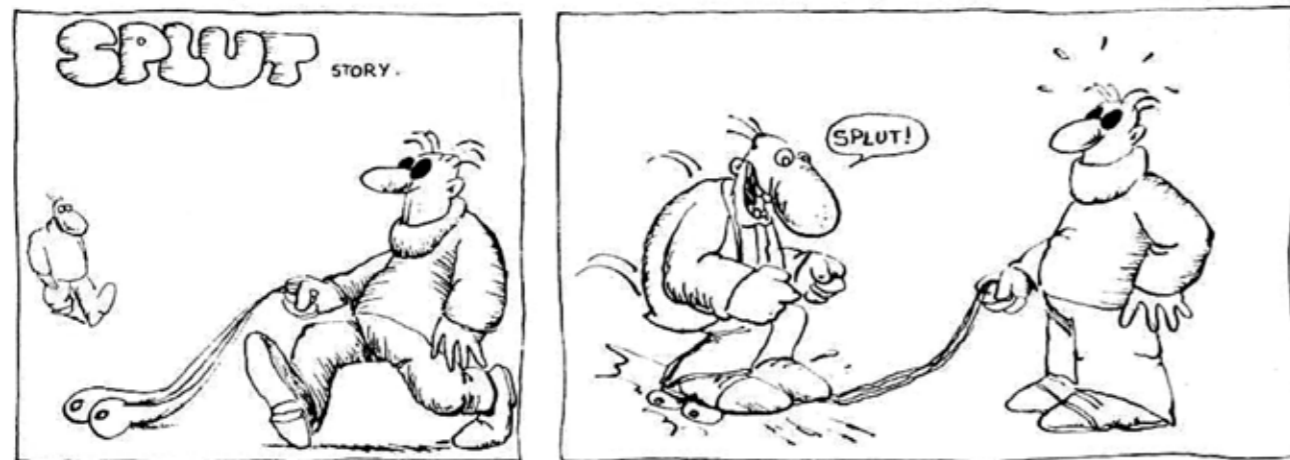
Als zeventienjarige ziet Kamagurka tijdens een schoolreis in Parijs toevallig Gébé lopen – Georges Blondeau, hoofdredacteur van *Hara Kiri* – en spreekt hem aan. De volgende dag, terwijl zijn klas het Louvre bezoekt, toont Kamagurka zijn tekeningen op de redactie van *Hara Kiri*. Daar wordt hij geprezen voor zijn talent, maar wordt hem ook verteld dat hij los moet breken en nog gekkere cartoons moet maken. De twee daarop volgende jaren tekent hij met slechts één knellende vraag; of zijn werk wel gek genoeg is. In 1975 leert Kamagurka Peter van Heirsele kennen op de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Gent. Ze blijken versterkers van elkaars absurdisme, worden goede vrienden en houden sindsdien altijd contact. Kamagurka besluit de academie voortijdig te verlaten om fulltime tekenaar te worden. Het jaar daarna publiceert Guy Mortier zeventig cartoons van Kamagurka in *HUMO*, wat zijn echte doorbraak betekent.

4 Fraluc, tekening uit *Verloren inkt*, 1972

De voor die tijd in België ongekende grofheid van zijn tekeningen, zoals een cartoon van een man die een lul aan een riem uitlaat, lokt verontwaardigde reacties van de lezers uit [afb. 5]. Kamagurka groeit al snel uit tot cultfiguur en wint vanaf 1978 tot 2010 onafgebroken *HUMO's Pop Poll* in de categorie 'beste tekenaar'.

Sinds zijn tienerdebuut in 1972 als cartoonist in *De Zeewacht* heeft Kamagurka niet alleen talloze eigen strips en tekeningenbundels uitgegeven, ook verschenen zijn comics regelmatig in Nederlandstalige bladen en kranten als *HUMO*, *Het Laatste Nieuws*, *HP De Tijd* en *Vrij Nederland*, alsmede in internationale publicaties waaronder *Hara Kiri* (Frankrijk) – dat in 1970 *Charlie Hebdo* zou worden – de *Süddeutsche Zeitung* (Duitsland), *The Spectator* (Groot-Brittannië) en *The New Yorker* (Verenigde Staten). Naast zijn cartoons in de meer gevestigde bladen, maakte Kamagurka vanaf 1976 ook tekeningen voor vele underground stripbladen zoals *Charlie Mensuel*, *L'Écho des Savanes*, *Tante Leny Presenteert*, *Gummi*, *Strapazin* en *RAW*. Zijn cartoons vulden ook de pagina's van menig satirisch blad, waaronder *De Zwijger*, *L'Idiot international*, *Eulenspiegel*, *Pardon*, *Titanic*, *National Lampoon*, *Deadpan* en *Punch*.

De humor van de Vlaamse kunstenaar is niet gebonden aan één medium; ook in theater, cabaret, muziek, radio en televisie geeft hij deze vorm. Door de jaren heen maakte Kamagurka televisieprogramma's voor de VRT en de VPRO, zoals het succesvolle *Lava* met absurde sketches, prettig gestoorde series als *Wally in Space* en zijn alter ego Kamiel Kafka die elke aflevering begon met: "Dit is Kamiel Kafka. Dit is Kamiel Kafka. En ik zal het geen twee keer zeggen!" Kamagurka nam cd's op met zijn punkband *Kamagurka en De Vlaamse Primitieven*, trok zowel solo als in duo's met Herr Seele, Jules Deelder en Johan De Smet door het land met theater- en cabaretvoorstellingen, maakte van 2008 tot 2010 wekelijks filmpjes voor *Kamatube* op de website van het NRC, en schreef twee toneelstukken en een kindersprookje. Naast één van de grootste Belgische cartoonisten van zijn tijd,



5

is Kamagurka ook succesvol als schilder. Met exposities in binnen- en buitenland maakt hij deel uit van de contemporaine Belgische kunstwereld.

In 1991 vindt Kamagurka's eerste schilderstentoonstelling plaats in Galerie Coppens te Brussel. De twintig acrylschilderijen die in de galerie hangen, vertonen sterke invloeden van zijn cartoons en stoeien met het concept kunst. Een tweede tentoonstelling in Galerie Coppens volgt in 1994, waar een dertigtal grote zwart-wit inkschilderingen op papier te zien zijn die hij in twee dagen tijd maakte. Net zoals de zenboeddhisten schilderen, zo legt hij uit in een interview voor *Affiche*, zorgt lang aan een stuk door werken ervoor dat je in een staat van trance geraakt.<sup>2</sup> In dat proces moet elk beeld dat op papier verschijnt, de maker verrassen. Als het niet verrast, dan is het werk niet goed en gaat het de prullenbak in.

Een variatie op dat idee komt in 2002 tot uiting in de tentoonstelling *Tour de Trance* in het Stedelijk Museum te Amsterdam, nadat Kamagurka zich op verzoek van directeur Rudi Fuchs ruim een jaar lang gestort heeft op het maken van nieuwe schilderijen. Het resultaat van deze afspraak met

Fuchs is drie zalen vol doeken, tekeningen en een muurschildering. *Tour de Trance* in het Stedelijk Museum wordt een keerpunt in Kamagurka's carrière als kunstenaar.

In 2006 zorgt Willy Van den Bussche, toenmalig conservator van het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst in Oostende en curator van kunstmanifestatie *Beaufort*, voor een voortzetting van Kamagurka's schilderscarrière; in de Sint-Theresiakapel te Westende schildert Kamagurka een enorm absurdistisch altaarstuk van vijf bij vijf meter, getiteld *Job* [afb. 6]. Het doek toont het Bijbelse verhaal van Job, die centraal op het schilderij is afgebeeld. Volgens de overlevering stelt God Job's geloof op de proef, daartoe verleid door Satan. Als laatste in een reeks ontberingen ontnemt God Job zijn gezondheid en bedekt hem met kwaadaardige zweren. Op het schilderij zien we het moment in het verhaal waarop Job op een mesthoop belandt, waar hij de zweren met een potscherf van zijn lichaam krabt. Rechts onder op het doek toont Kamagurka zijn inventiviteit door zijn weergave van de drie-eenheid God de Vader, God de Zoon en in het midden, als innerlijke afdruk van de twee, de Heilige Geest.

In 2008 krijgen Kamagurka's artistieke aspiraties een



6

5 Kamagurka, eerste tekening in HUMO, 8 januari 1976

6 Kamagurka, *Job*, 2006.

13

12



7 Kamagurka, *Napoleon Jonagold*, 2008

vervolg in de vorm van de *Kamalmanak*, een project bedacht en gefinancierd door zakenman Marc Coucke. In dit schrikkeljaar schildert Kamagurka elke dag één schilderij, 366 werken in totaal, die gebundeld worden in een gelijknamig kunstboek. De diverse onderwerpen van de schilderijen komen voort uit Kamagurka's inspiratie, maar ook uit suggesties die klanten kunnen aandragen. Geïnteresseerde kopers kunnen, zonder te weten hoe het doek er uit zal zien, een specifieke dag van het jaar reserveren en een thema suggereren dat zij graag in hun schilderij verwerkt zouden zien. Kamagurka geeft aan deze verzoeken een eigenzinnige invulling, wat in absurde en vaak tegendraadse afbeeldingen resulteert. Interessant aan dit gegeven is dat zonder de inbreng van de klanten veel van de geschilderde doeken nooit hadden bestaan. Treffende voorbeelden hiervan zijn *Napoleon Jonagold* [afb. 7] – een statig portret ad absurdum waarvoor Kamagurka zich laat inspireren door de wetenschap dat het bestemd is voor “iemand die in een groot kasteel woont”<sup>3</sup> – *Horse Head* [afb. 8] – een werk voor een paardenliefhebber die de kleuren rood en geel heeft gesuggereerd – en *Hopperdehopperdehop* [afb. 9] – voor een klant die een schilderij verlangt in de stijl van Edward Hopper.

Door systematische kunstproductie te koppelen aan een uitgedacht businessplan, werken Kamagurka en Marc Coucke op een in de kunstwereld ongebruikelijk commerciële manier samen. De *Kamalmanak* is in vele opzichten een mijlpaal in de ontwikkeling van Kamagurka als schilder. Het project is niet alleen een groot financieel succes, het plaatst hem sinds 2002 weer in de schijnwerpers van de kunstwereld en zorgt bovenal voor een prikkelende artistieke stimulans. Dit brengt hem ertoe zijn creativiteit niet langer hoofdzakelijk op te tekenen, maar voornamelijk op schilderen te richten. Sindsdien schildert Kamagurka dagelijks.

8 Kamagurka, *Horse Head*, 2008



8



9

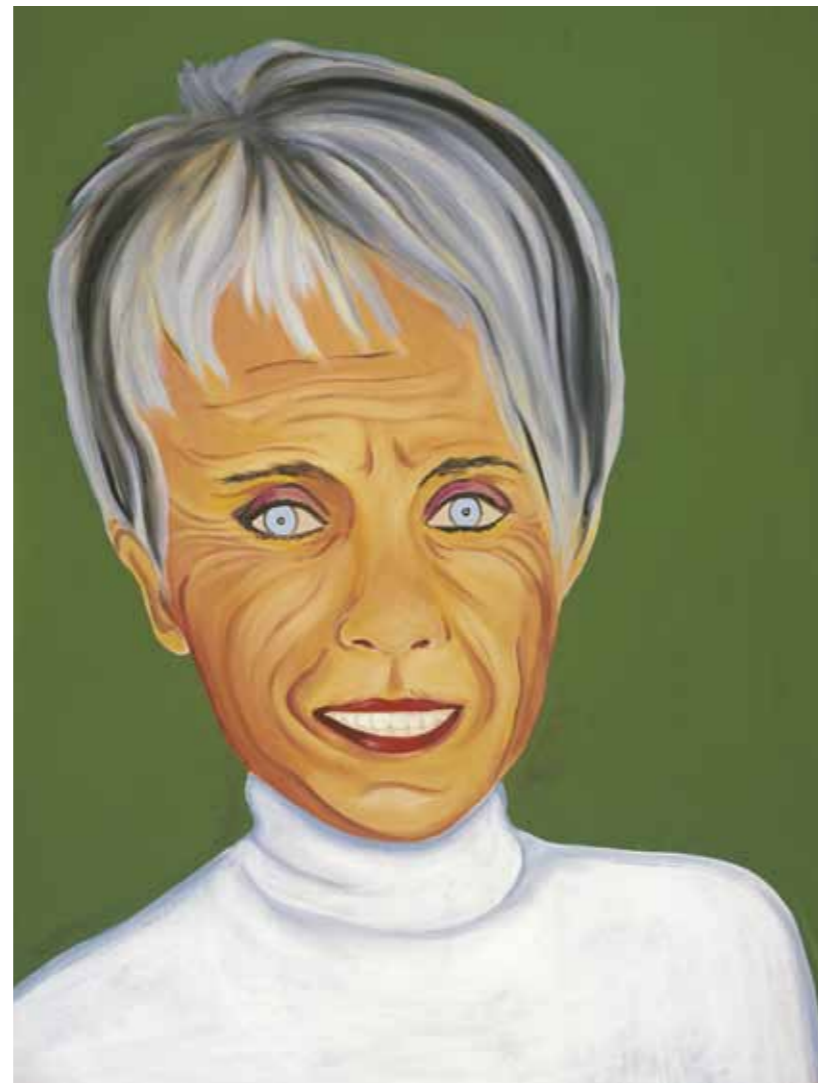
9 Kamagurka, *Hopperdehopperdehop*, 2008

Al schilderend voor de *Kamalmanak* bedenkt Kamagurka tevens een nieuwe kunststroming, waarbij de kunstenaar een imaginair portret schildert en vervolgens de 'per ongeluk' geportretteerde persoon zoekt; het *Accidentalisme* – van het Franse 'par accident' [afb. 10-13]. Deze speelse verdraaiing van de portretschilderkunst bezorgt Kamagurka veel media-aandacht en culmineert in 2009 in de tentoonstelling *Accidentalistische portretten* in het Cobra museum te Amstelveen. Om de absurde speurtocht naar zijn geportretteerden in gang te zetten, plaatst Kamagurka foto's van zijn schilderijen in de media waaronder *NRC Handelsblad*, het *Amstelveens Dagblad* en de website van de gemeente Amstelveen, met de oproep: "Bent u dit of kent u zo iemand?" De foto's die lezers opsturen, worden bij de twaalf schilderijen gehangen, waarna Kamagurka degenen met de grootste gelijkenissen officieel uitroept tot de geportretteerden.

Ook op internationaal terrein blijkt Kamagurka's nieuwe kunststroming interesse te wekken. Als reizende tentoonstelling naar de zustersteden van Amstelveen, krijgt *Accidentalistische portretten* een vervolg in Tempelhof-Schöneberg (voorstad van Berlijn) en Woking (voorstad van Londen).

De enorme productiviteit die Kamagurka sinds de *Kamalmanak* als schilder laat zien, komt in 2010 tot uitdrukking in de expositie *De gevolgen van de Kamalmanak* in het Jan van der Togt museum te Amstelveen. De tentoonstelling bevat *Job* uit 2006, stukken uit 2007, schilderijen van het *Kamalmanak* project uit 2008, maar vooral als 'gevolg' daarvan, nieuw werk uit de jaren erna. *De gevolgen van de Kamalmanak* geniet veel aandacht in zowel de Nederlandse als de Vlaamse media en leidt opnieuw tot meer naamsbekendheid voor Kamagurka als schilder. In hetzelfde jaar vindt in België de tentoonstelling *Helden* plaats in Guy Pieters Galerie te Knokke-Heist. In lijn met de titel van de tentoonstelling staat werk van Kamagurka centraal dat geïnspireerd is op zijn helden uit de kunst en de strip. Kamagurka's *Spiegeleipaintings* en zijn zelfbetitelde stroming van het *Neokubisme* zijn in de tentoonstelling sterk vertegenwoordigd, met neokubistische doeken van onder andere Kuifje, de Smurven, Mickey Mouse en odes aan Picasso, Munch, Mondriaan en Magritte.

Sinds 2010 is Kamagurka zich in zijn schilderen blijven ontwikkelen, met nieuwe series als *Veluxart*, de *Lazy Landscapes*, de *Mouches Volantes* en zijn schilderijen van *Kunstwild* waarin vogels een prominente rol innemen. Zijn spiegelei *Kruiswegstaties*, dertien schilderijen die de lijdensweg van Jezus verbeelden, was de volgende stap in deze ontwikkelingen. Het aantal tentoonstellingen is sindsdien rap gestegen. In 2011 keert Kamagurka terug in het Stedelijk Museum te Amsterdam, waar hij een 24 uren *iPad performance* houdt, met de invloed van mobiele technologie op kunst als thema. De



10

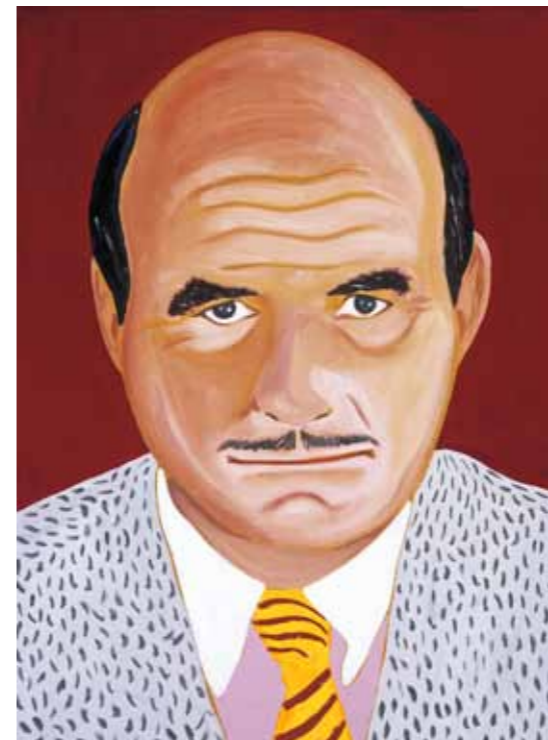
zeventig digitale werken die hij een dag en een nacht lang op zijn iPad maakt, worden ter plekke in het museum afgedrukt, door Kamagurka's assistenten op canvas gemonteerd en opgehangen. Dezelfde werken worden aan het eind van de performance in een shredder vernietigd, waarvan de overgebleven snippers gebruikt worden voor een volgende tentoonstelling in het Nationaal Glasmuseum te Leerdam.

In 2012 is Kamagurka niet alleen kunstenaar, maar ook curator. Hij verzorgt *Kamarama*, een tentoonstelling op verschillende locaties in Brugge, met eigen schilderijen en vooral door hemzelf gekozen werk van een dertigtal verwante kunstenaars. In de Garemijnzaal wordt de tentoonstellingsruimte op surrealistische wijze in tweeën gedeeld, waardoor de afstand tussen het plafond en de vloer steeds kleiner wordt. Deze indeling dwingt de bezoeker om tegen het einde van de ruimte letterlijk voor de kunst door de knieën te gaan. In de tweede zaal loopt deze ruimte weer op tot normale dimensies, waar Kamagurka werk toont van kunstenaars die hem inspireren. In het Arentshuis wordt een levend atelier geïnstalleerd met

10 Kamagurka, *Portrait of an Unknown Woman*, 2009



11



12

11 Kamagurka, *Portrait of an Unknown Man*, 2009

12 Kamagurka, *Portrait of an Unknown Man*, 2009

Kamagurka's recente schilderijen. Daar werkt hij met kunstenaars uit de tentoonstelling samen aan nieuwe doeken; David Bade, Stephen Tunney, Werner Mannaers, Jeroen Henneman, Kati Heck, René Daniëls en Muzo doen mee aan het programma. Ook Kamagurka's accidentalisme krijgt een terugkeer in het Brugse straatbeeld en een breed aanbod aan film, cartoons, muziek en comedy wordt gepresenteerd als onderdeel van de tentoonstelling, dit alles in het kader van Brugge als culturele hoofdstad van Europa. Voortkomend uit *Kamarama*, brengt de tentoonstelling *Quatre-mains* in begin 2013 in galerie De Zwarte Panter te Antwerpen het werk bijeen dat Kamagurka met de kunstenaars in Brugge maakte. In 2014 volgt een tentoonstelling van Kamagurka en David Bade, in het Cobra Museum te Amstelveen. Voor deze *KamaBades Grote We Hebben Alles Te Verliezen Show* gaan zij samen de Amstelveense straten op, waar zij een veldonderzoek van verlies verrichten. De inspiratie opgedaan tijdens dit veldonderzoek – het



13

13 Kamagurka, *Portrait of an Unknown Woman*, 2009

bezoeken van sportclubs, het ophalen van materiaal van een vuilstortplaats, het bezoeken van een verzorgingshuis en vooral het stellen van vragen als: wat heb je verloren en wat heb je te verliezen? – wordt omgevormd tot een monument voor het verlies.

Ook Kamagurka's samenwerking met Herr Seele neemt sinds 2014 nieuwe vormen aan. De manier waarop zij al decennia Cowboy Henk strips maken, heeft zijn equivalent in de vorm van schilderwerk gevonden. Samen maken zij doeken die inspelen op het nieuws en tegelijkertijd refereren aan werken uit de kunstgeschiedenis. Dikwijls bedenkt Kamagurka de scenario's voor deze werken die door Herr Seele worden geschilderd. Ook gebeurt het dat Kamagurka de aanzet schildert, die Herr Seele vervolgens afmaakt. De uitkomsten van deze samenwerking worden wekelijks in *HUMO* en *NRC Handelsblad* gepubliceerd. Samen schilderend maken Kamagurka en Herr Seele in 2014 tevens zesendertig doeken over de Belgische historie voor hun nieuwste Cowboy Henk bundel *De Vaderlandsche Geschiedenis*. In 2015 monden deze nieuwe ontwikkelingen uit in de tentoonstelling *Tegen de Muur* in galerie De Zwarte Panter in Antwerpen, met in de quatre-mains schilderijen een hoofdrol weggelegd voor Cowboy Henk.

Humor is de kern van Kamagurka's oeuvre. Het is direct verbonden met hoe hij in het leven staat, wat hij waarneemt in zijn omgeving en wat hem inspireert. De lach staat aan het begin van Kamagurka's creatieproces, maar ook het eindproduct van zijn fantasieën wordt er door gekenmerkt. Humor is de voornaamste boodschap aan zijn publiek, de leidraad in zijn werk. De soorten komedie waar Kamagurka zich van bedient, reiken van onderbroekhumor, droge moppen, woordgrappen en andere taalspelen tot totaal absurdisme en zwartgallig cynisme. In dit brede scala aan komische technieken en producten verwerkt Kamagurka invloeden van zijn voorbeelden uit de kunst. Kamagurka's benadering van kunst is gebaseerd op de bijzondere combinatie van waardering, bewondering en komische relativering. Humor is een onderdeel van de serieuze kunstgeschiedenis dat vaak wordt veronachtzaamd, maar dat wel degelijk aanwezig is.

Iconische kunstwerken als Marcel Duchamp's omgekeerde toiletput, getiteld *Fountain* (1917), verzetten standaarden en knipogen daarbij naar de conventies; frivole, spottende of ironische knipogen die relatief onopgemerkt blijven, maar door Kamagurka via onverwachte verdraaiingen expliciet gemaakt worden in zijn werk. Het is belangrijk om deze ondergewaardeerde, te weinig onderzochte kant van de kunst te belichten.

Kamagurka's oeuvre is uniek in zijn overvloedige en veelzijdige humor. Hij wijst ons op de diepere lagen van humor in de kunst en legitimeert met zijn creaties het lachen om een schilderij. Door het werk van Kamagurka te beschrijven zal duidelijk worden dat, zoals hij het zelf zegt,

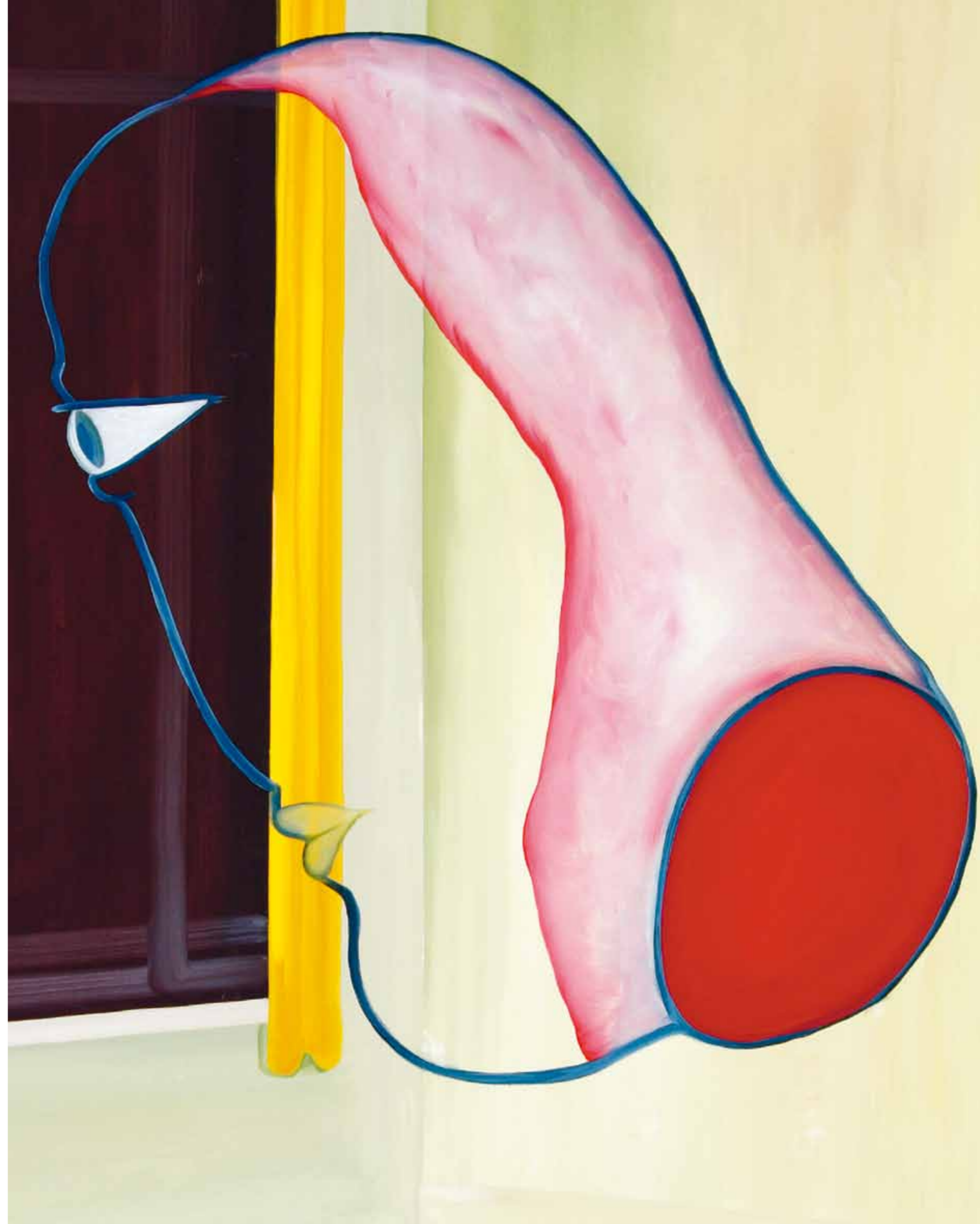
“humor een terecht element van een schilderij is.”<sup>4</sup> Hiermee pleit Kamagurka er niet alleen voor om het humorvolle als een waarde van kunst te zien, maar wijst hij ons er ook op dat het humorvolle een extra dimensie toevoegt.

Meer dan een overzicht van het werk van Kamagurka is dit boek ook een overzicht van hoe humor ingezet kan worden. Welke soorten humor gebruikt Kamagurka? Hoe komt die humor tot uiting? En waar dient ze toe? Deze vragen worden in de hoofdstukken vanuit verschillende invalshoeken beantwoord. Met zijn eigen kunstwerken maakt Kamagurka de humor zichtbaar die in het werk van anderen verscholen ligt. Om te begrijpen hoe hij dit doet, kunnen filosofische theorieën over de lach en humor uitleg bieden.

Rudi Fuchs noemde Kamagurka eens “de missing link tussen de Vlaamse primitieven en Suske en Wiske.”<sup>5</sup> Niet alleen is Kamagurka's werk humoristisch, het is ook vol ernst gemaakt. Om zijn werk te begrijpen, is het belangrijk deze te zien in de context van een aantal werelden; die van de rijke Belgische traditie van de cartoon en strip, met beroemdheden als André Franquin (*Guust Flater*, *Marsupilami* en *Robbedoes en Kwabbernoot*), Hergé (*Kuifje*) en Willy Vandersteen (*Suske en Wiske*) en die van het Belgische absurdisme, surrealisme en expressionisme, met grote namen als René Magritte, Marcel Mariën, E.L.T. Mesens, Roland Topor, James Ensor en Constant Permeke. Ook de vrijgevochten Punkbeweging en de Cobra stroming, met Nederlandse zielsverwanten als Lucebert en Karel Appel, zijn belangrijke invloeden in Kamagurka's oeuvre.

Deze invloeden spelen alle een doorslaggevende rol in Kamagurka's manier van denken, waarvan die van het getekende beeld in den beginne het meest bepalend is geweest voor zijn aanpak. In dit boek wordt dan ook geen kunstonderscheid gemaakt tussen Kamagurka's cartoons, strips, tekeningen en schilderijen.

De humor in Kamagurka's kunst die de revue zal passeren, is terug te vinden in het werk van menig schilder, beeldhouwer, grafisch ontwerper of tekenaar. De hoop is dan ook dat de lezer zich niet alleen bewust zal worden van de kwaliteiten van Kamagurka, maar na het lezen ook de humor zal herkennen in de kunst van anderen. De waarde van humor is groot.



# 2 Imitatie, de humor van herhaling

20

Een aanzienlijk gedeelte van Kamagurka's humor komt voort uit herhaling, de drang bestaande afbeeldingen of concepten te gebruiken en hergebruiken. In zijn werk imiteert Kamagurka niet alleen diverse kunstenaars, hun stijlen en iconische werken uit de kunstgeschiedenis, ook speelt hij met populaire beelden uit de volkscultuur. Hij geeft daarbij zijn eigen absurde invulling aan de beroemde afbeeldingen en figuren die hij aanhaalt. Dit proces van appropriatie, het toe-eigenen van bestaande concepten, komt bij Kamagurka tot stand in de vorm van gedeeltelijke verandering van- en toevoegingen aan het origineel, maar ook via het onverwacht combineren van elementen die normaliter niet met elkaar in verband worden gebracht.

KAMAGURKISTAN

Beelden die herkenbaar zijn, roepen snel en gemakkelijk ideeën en emoties op bij een publiek. Dit zijn associaties waar Kamagurka de kracht van gebruikt en waar hij met terloopse verwijzingen of overdreven imitaties op inspeelt. Alomtegenwoordig in het oeuvre van Kamagurka is een houding die indruist tegen de gevestigde normen, tegen vastgestelde zaken en dingen die voor normaal of waar aangenomen worden. Het zijn onderwerpen die Kamagurka ofwel onderuit tracht te halen, of schertsend belachelijk maakt. De ernst en de stelligheid die de mens heeft in zijn overtuigingen, is meer dan eens het doelwit van deze aanval. Het is precies deze attitude die in de jaren zeventig ook het satirische Franse maandmagazine *Hara Kiri* typeert, waarvan de ondertitel *Journal bête et méchant* luidt ('dom en kwaadaardig tijdschrift'). *Hara Kiri* tracht constant de gevestigde orde onderuit te halen; als het niet de politiek is, dan is het wel de Kerk of de Staat. Het is één van de favoriete bladen uit Kamagurka's jeugd en hij zal er vanaf 1976 jarenlang zelf in publiceren. De ervaringen die Kamagurka opdoet op de redactie van *Hara Kiri* vormen de basis voor de rest van zijn carrière.

Door juist de onderwerpen die je wil bestrijden zo nadrukkelijk mogelijk aan te halen, kan je ze bespotten. Imitatie kan zo fungeren als het perfecte vehikel voor spot. Naast het ridiculiseren door imitatie, kan nabootsen ook frivol in zijn werk gaan, zelfs vererend zijn en de vorm aannemen van een ode. De wisselwerking tussen de positieve en negatieve effecten van imitatie luistert nauw, wat duidelijk blijkt uit het voorbeeld van kinderen die elkaar nadoen. Het nadoen van een ander kan tot grote, onschuldige hilariteit leiden, maar kan ook bijtend en kwetsend zijn. Het is belangrijk om bij Kamagurka's imitaties deze wisselwerking in acht te nemen.

Van belang is het ook om een onderscheid te maken tussen imitaties, appropriaties, citaten en kopieën. Het zijn termen die praktisch hetzelfde lijken te betekenen, maar wezenlijk verschillen. Het woord *imitatie* betekent het nabootsen, het nadoen of namaken van een verschijnsel. Bij dit nabootsen ligt de nadruk op het originele werk, niet op de nieuwe versie die de imitator verschaft. Imitatie legt zich toe op het zo getrouw mogelijk overbrengen van de uiterlijke aspecten, als mogelijk ook van de conceptuele uitgangspunten, van het origineel. Dit in tegenstelling tot *appropriatie*, waarbij degene die het origineel nabootst ook iets van zichzelf toevoegt en zich daarmee het origineel 'eigen' maakt. Door die toe-eigening komt de nadruk te liggen op de nieuwe versie en niet zozeer op het origineel. *Citatie* komt qua lading meer overeen met imiteren dan met appropriëren; het is het letterlijk overnemen van een passage uit andermans werk in een eigen werk, met een vermelding. Explicieeter nog dan imitatie, legt citatie zich toe op het intact houden van het origineel en de erkenning van de originele schepper. Wel wordt het citaat in een andere context gebracht. Tot slot

is er kopiëren, wat terugslaat op *kopie*. De *kopie* betekent zoveel als een volkomen identiek werk aan het origineel toevoegen, een tweede exemplaar. Net als citeren is het proces van kopiëren trouw aan het origineel, met dit verschil dat de originele maker niet altijd vermeld wordt. Veel van de kunstwerken waar Kamagurka naar verwijst, eigent hij zichzelf toe - vaak op zijn karakteristieke absurde wijze. Hij is een meester in het tegelijkertijd imiteren en appropriëren; de bijzondere combinatie van waardering voor het origineel en het spelen met datzelfde origineel waardoor er een nieuw kunstwerk ontstaat. Naast het imiteren van anderen, varieert Kamagurka voortdurend op zijn eigen werk. Terugkerende beeldelementen in zijn tekeningen en schilderijen verraden dat hij streeft naar perfectie, het verkennen van zijn eigen grenzen. Het is een golf van inspiratie die uit zijn creatieproces voortvloeit, waar hij uit put om weer nieuw werk te maken.

Wat een kunstenaar als Andy Warhol ontdekte met zijn popart, is dat herhaling tevens kan dienen als commercieel handelsmerk. Kamagurka past eenzelfde methodiek van 'massakunst' toe door doeken te maken die praktisch identiek zijn aan elkaar. Het is een herhaling van zetten binnen zijn eigen kunst, maar ook binnen de kunstgeschiedenis. Door te herhalen wat Warhol deed, voegt Kamagurka een nieuwe conceptuele laag toe aan de kunst. Het is de imitatie van de kitsch.

21

KAMAGURKISTAN

## 2.1 Kunst met een grote K: de K van Kamagurka

22 Je kunt geen goede muziek spelen als je de blues, de Stones en Stravinsky niet kent. Dat geldt ook voor plastische kunst. 1 Dát vind ik zo boeiend aan schilderen, dat het honderden jaren teruggaat en dat ik kan kopiëren en citeren. 2

[...]

Er zijn critici die vinden dat grappig werk niet au serieux genomen kan worden. Dat vind ik onzin. Humor is een extra kwaliteit. Wat is een grap? Waarom vind je iets grappig? Misschien vind je het wel grappig omdat je het eerst niet begrepen hebt, of omdat je het verkeerd hebt begrepen... 3

Kamagurka

Kamagurka stoeit in zijn kunst met verschillende facetten van de kunstgeschiedenis. Dit spel met de geschiedenis komt voort uit zijn bewondering voor kunstenaars en zijn kennis van het onderwerp.

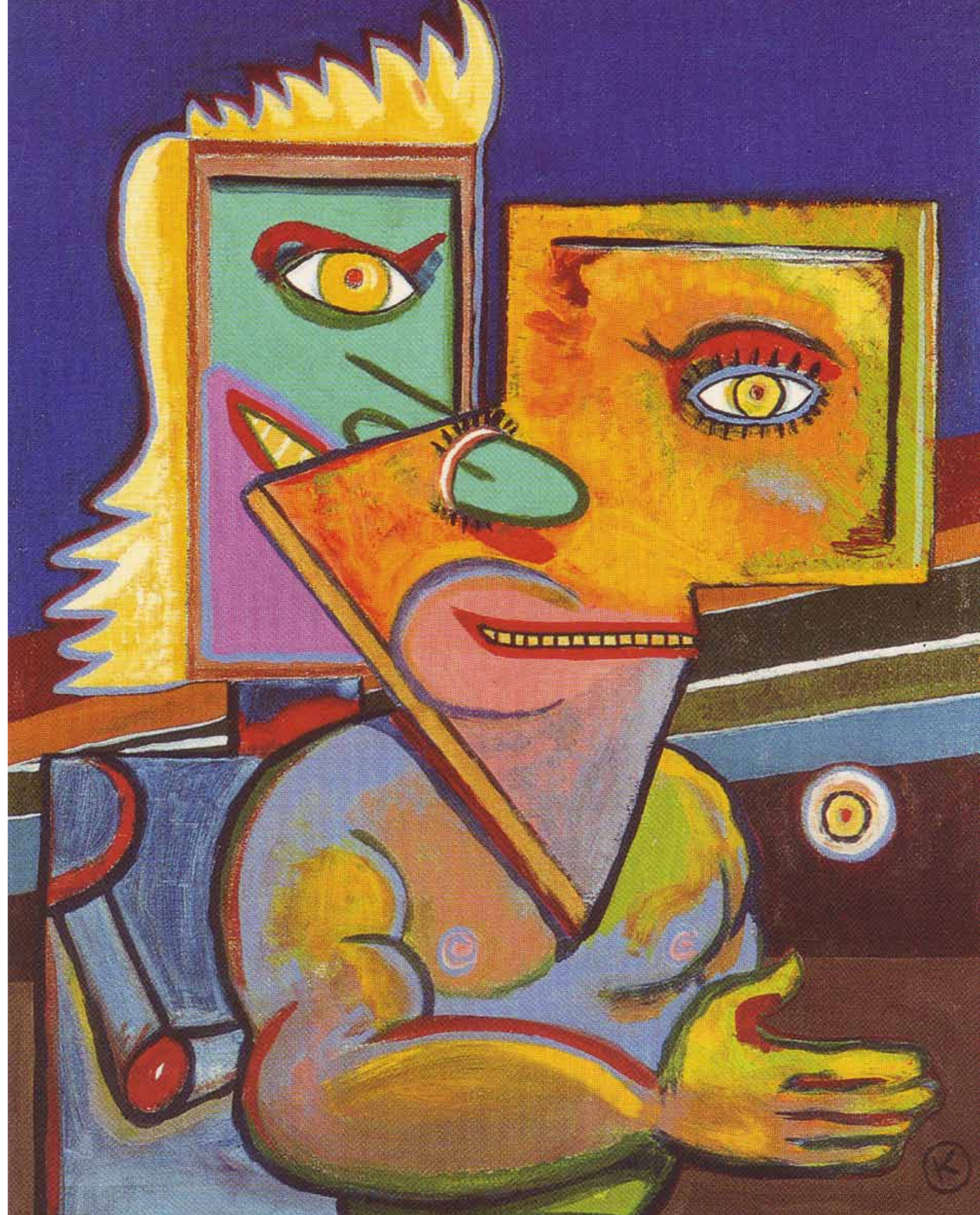
Op de eerste plaats cartoonist, heeft Kamagurka tot 2002 betrekkelijk weinig schilderijen gemaakt, zich lange tijd afzijdig gehouden van de kunstwereld en heeft hij niet op de voorgrond willen treden als 'kunstenaar'. Zo verklaart hij nog in 2001 in een documentaire van Canvas, gemaakt voor het programma *Rubriek 700*, dat hij het tekenen als zijn vak ziet en dat de aureool die aan 'kunst' verbonden is, er van hem niet bij hoeft. 4 Een jaar na deze uitspraak echter profileert Kamagurka zich voor het eerst als schilder in de prestigieuze solotentoonstelling *Tour de Trance* in het Stedelijk Museum te Amsterdam. Opmerkelijk is dat hij zijn schilderijen in deze periode zelden van een titel voorziet. Iets wat een cartoonist immers ook nooit bij zijn cartoons zou doen. De daarop volgende jaren gaat hij zich meer en meer bezighouden met schilderen en ontwikkelt hij zich steeds meer op dat vlak.

De tweestrijd tussen de pure tekenaar Kamagurka en diens liefde voor de kunst, is terug te vinden in zijn werk. Schilderen

als thema en het terecht of onterecht zijn van de plechtige sfeer die om het begrip 'kunst' hangt, komen veel aan de orde in zijn tekeningen, maar ook in vroege schilderijen zoals *Met titel* [afb. 14], *Groot kunstenaar met hernia* [afb. 15] en *Jean Jacques* [afb. 16]. De humor in deze werken worstelt met vragen gerelateerd aan wat kunst eigenlijk is, wat kunst 'Kunst' met een grote K maakt, voor wie en welk publiek die kunst bestemd is en welke rol de kunstenaar zelf in dit geheel vervult.

De chronische ernst waarmee kunst wordt bekeken, is een onderwerp waar Kamagurka iedere keer op terugvalt en waar hij met spot of absurdisme zijn kanttekeningen bij plaatst. Tekeningen als afbeelding 17 tonen door scherpe observaties van de mens dat de serene benadering van kunst in feite belachelijk is en altijd afhangt van een selecte groep betrokkenen; de twee mannen die deftig, met een cocktail in de hand, naar een abstract schilderwerk staan te kijken, projecteren hun eigen werelden en denkbeelden op het kunstwerk dat zij trachten te duiden en lijken zich daar totaal niet van bewust. De tekening maakt zowel het chique publiek belachelijk als ook de ernst waarmee dat publiek het kunstobject tracht te beschouwen.

14  
Kamagurka, *Met titel*, 1991







15

Kamagurka's visie op kunst en het problematische van de breedte van het kunstbegrip komt goed naar voren in tekeningen over de sombere Bert [afb. 18]. Bert droomt ervan om kunstenaar te worden en de wereld om hem heen te schilderen. Er is echter een ding wat hem ervan weerhoudt, en dat is de angst dat wat hij schildert als abstract gezien zal worden. In Berts gedachten staat abstract schilderen duidelijk voor iets slechts, iets dat hij misschien niet beschouwt als kunst en dat in ieder geval lijnrecht staat tegenover zijn wens om naar de natuur te schilderen. Via dit denkproces van Bert, dat in zes tekeningen eindigt met het moment van de blokkade, wordt de kijker meegenomen in de discrepantie van Bert's denken. Wij worden als publiek geprikkeld door de vraag wat kunst is, wat 'goede' of 'slechte' kunst is en hoe een begrip kan functioneren wanneer het nauwelijks te definiëren valt. Bert's positie is duidelijk. In zijn beleving is schilderen naar de natuur goed en abstract schilderen slecht. In die onverwachte wending van Bert's overdenkingen van kunst, ligt de onderzoekende humor van deze tekening.

Uit zijn verwijzingen naar de kunstgeschiedenis spreekt Kamagurka's waardering voor de kunst. Hij schroomt er echter niet voor om de kunst ook belachelijk te maken. Tegelijkertijd legitimeert Kamagurka het lachen om een kunstwerk. Een pakkend voorbeeld hiervan is de tekening *Bert & Bobje bij Duchamp* [afb. 20].

We zien een expliciete verwijzing naar *Fountain* uit 1917 van Marcel Duchamp [afb. 19], misschien wel het beroemdste object uit de moderne kunst. Een werk dat zijn bekendheid mede dankt aan de ironie van het op de kop plaatsen van een urinoir. Door de contouren van *Fountain* letterlijk over te nemen in zijn tekening en te citeren, bevestigt Kamagurka de humor waar het originele werk om bekend is. Hoewel dit humoristisch aspect van *Fountain* door kunsthistorici gesignaleerd is, wordt in de boeken toch vooral de nadruk gelegd op het grensverleggende karakter van dit kunstwerk. Kamagurka maakt met zijn tekening die ondergewaardeerde humor tot hoofdonderwerp. Hij voegt er zijn eigen lagen van humor aan toe, waardoor we meer zien in het oorspronkelijke werk.

Door te imiteren en te citeren, creëert Kamagurka meerdere lagen in zijn kunst. Die gelaagdheid is zeer krachtig in *Bert & Bobje bij Duchamp*. Als toeschouwer zien we Bert en zijn hond Bobje in het eerste stuk van de voorstelling naar de beroemde sculptuur *Bicycle Wheel* (1913) van Marcel Duchamp kijken. Het is een combinatie van een kruk en een fietswiel die op elkaar gemonteerd zijn, een schoolvoorbeeld van één van Duchamps *assisted readymades*. 'Readymade' was de term die door de dadaïsten werd bedacht voor alledaagse objecten die met gratie van de kunstenaar worden verheven tot de status van kunst. Bert heeft zijn handen op zijn rug, een typerende houding voor de doorsnee serieuze museum-

16 Kamagurka, *Jean Jacques*, 1991



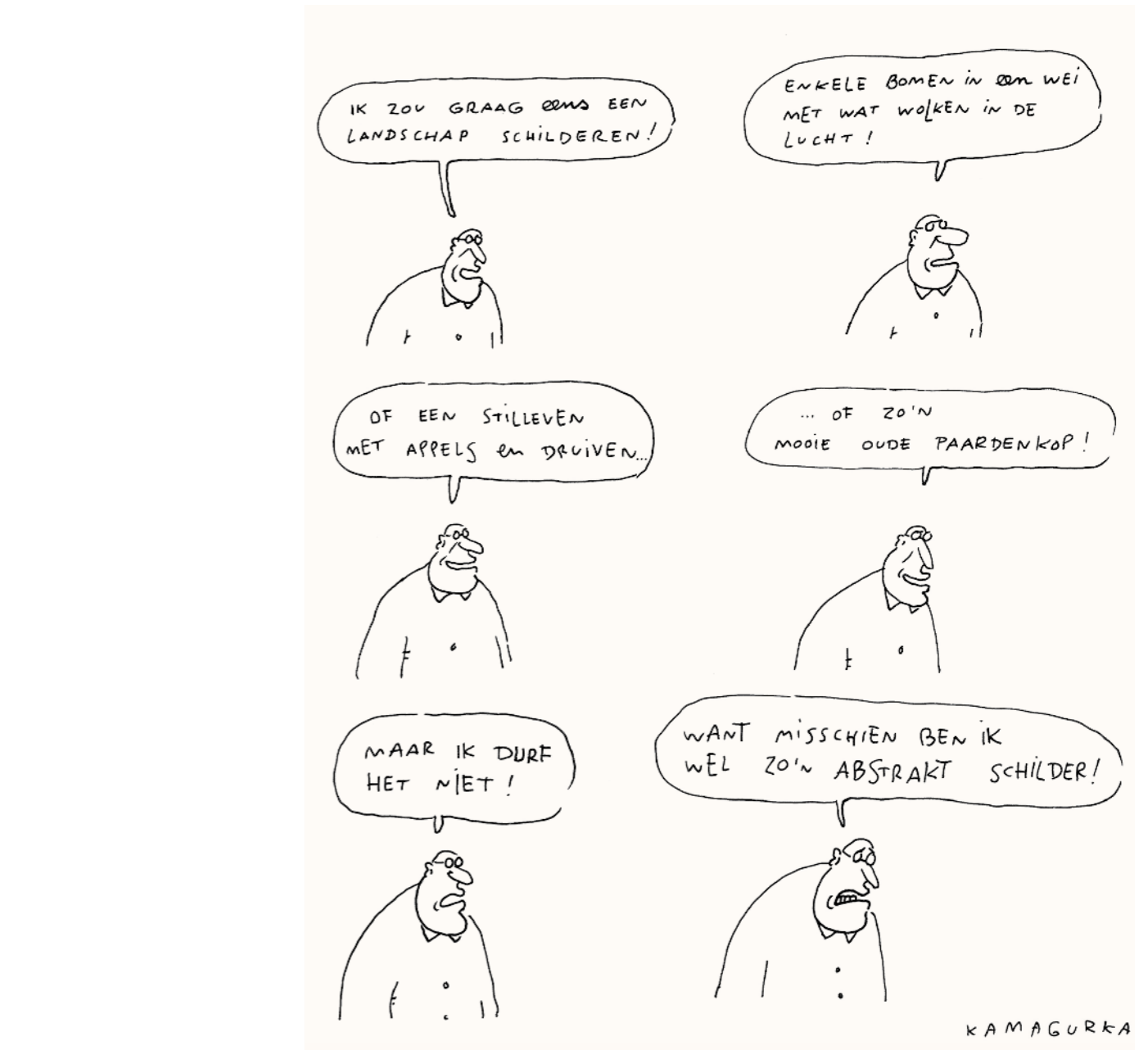
16

15 Kamagurka, *Groot kunstenaar met hernia*, 1991

bezoeker, en bekijkt het werk aandachtig. Bobje kijkt mee. In het volgende vak van de tekening zien we hoe Bert doorloopt naar een volgend kunstwerk, terwijl Bobje hem rustig volgt. Het is het urinoir van Duchamp, een nog sprekender beeld van het concept *readymade*: er is hier zelfs geen sprake meer van een montage van objecten, het is één alledaags voorwerp dat – weliswaar op de kop en op een sokkel – in een galerie is geplaatst. Nog een plaatje verder staan beiden roerloos naar de pisbak te staren, de respectvolle houding van de kijker voor het serene kunstobject, totdat Bert de verleiding niet langer kan weerstaan. Nieuwsgierig, maar aan zijn gezicht te zien ook argwanend, buigt hij naar voren en ruikt hij aan de pot: "Snif! snif!" De crux waar het geheel zijn gelaagdheid aan dankt, komt vervolgens in de laatste twee delen van de strip tot uitdrukking. Na aan de pot geroken te hebben, loopt Bert



17

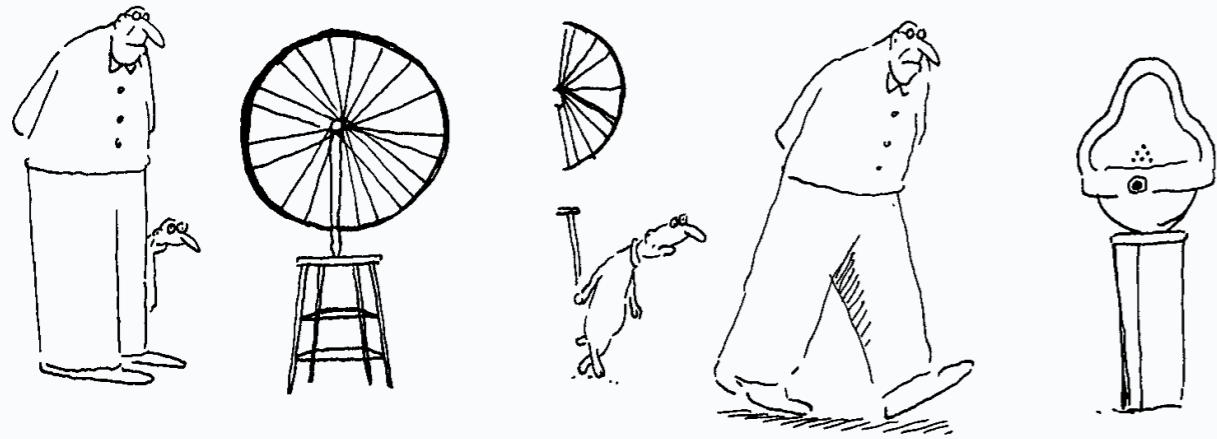


18

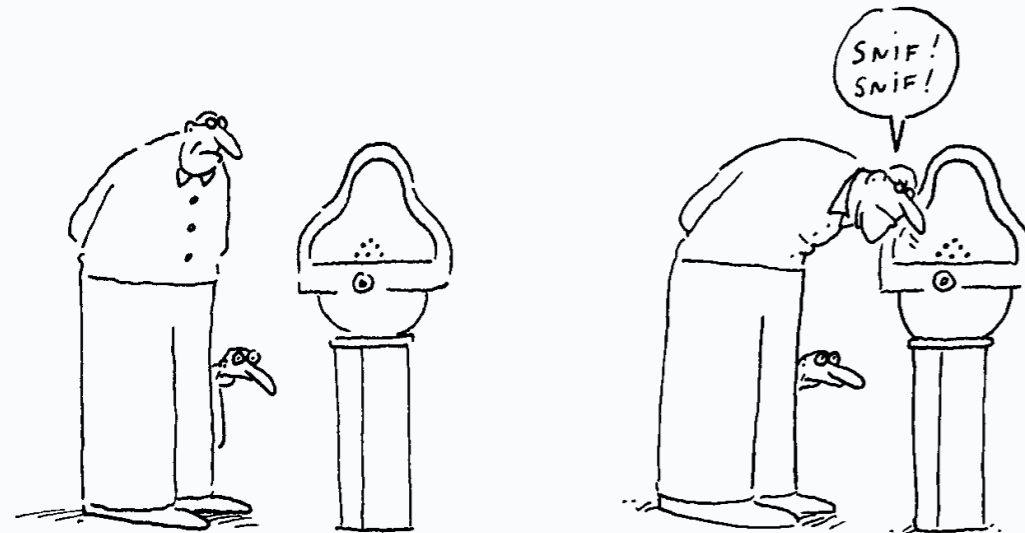
17 Kamagurka, tekening van de expositie-uitnodiging van Galerie Beeldspraak te Amsterdam, 1993

16 Kamagurka, *Kunst*, 1998

# BERT & BOBJE BIJ DUCHAMP



26



KAMAGURKA

20 Kamagurka, Kamagurka. Bert & Bobje bij Duchamp, ca. 1990

geïrriteerd weg, Bobje beteuterd achterlatend, terwijl hij boos opmerkt: "Bah! Fake!"

Waar Duchamp door een alledaags object tentoon te stellen, het een status van kunst verleende, benadert de getekende Bert dit iconische kunstwerk als een leek. Bert is in deze tekening dan ook de belichaming van een onbenul die in aanraking komt met dit soort kunst. Hij ziet niets anders dan een gewoon urinoir. Sterker nog, en hier grijpt Kamagurka op zijn absurde manier in, aangezien het een pisbak is, zal hij wel een smerige stank moeten verspreiden, zo lijkt Bert te denken. En hij ruikt er aan. Wanneer Bert er achter komt dat de pot niet geurt, is hij verward en boos. Hij voelt zich belazerd. "Bah!" zegt hij, wat iemand normaliter zou doen als iets zou stinken, terwijl het urinoir dat juist niet doet. Een tegenstelling op zich. En dan volgt dat ene woord, "Fake!", waardoor het hoogtepunt van de tekening wordt bereikt. Toen Duchamp *Fountain* in 1917 tentoonstelde, was dit een



19

grote vernieuwing, een breekpunt in de kunst. Voor veel mensen, leek of geen leek, was het verheerlijken van een toilet in een galerie choquerend. Het was moeilijk als kunstwerk te zien, het bleef in de ogen van de bezoeker een gewone pisbak; het kunstwerk was "fake". Duchamp speelt met zijn *Fountain* met de grenzen en de definities van kunst. Niet

alleen op een serieuze manier, maar ook op een sarcastische, spottende wijze; het plaatsen van een urinoir in een galerie is natuurlijk een rebelse daad vol humor. Het alledaagse object wordt uit zijn context gehaald waardoor het object en vooral ook de absurditeit ervan een eigen leven gaan leiden. Behalve het uitvergroten van de absurditeit van een ding als de plasbak, is *Fountain* van Duchamp ook een ode aan de mogelijkheden van de mens. Dat Bert na het ruiken de toiletput bestempelt als vervalsing, is voor meerdere interpretaties vatbaar. Het meest voor de hand ligt het idee dat Bert als leek verwacht dat *Fountain* als kunstwerk stinkt; dat Duchamp bedoeld zou hebben zijn origineel zo werkelijkheidsgetrouw mogelijk te maken en dat een vieze geur derhalve onderdeel zou moeten zijn van het kunstwerk. De leek verwacht immers van kunst dat het knap gemaakt is. Dat zou betekenen dat Bert, wanneer hij geen vieze lucht ruikt, tot de conclusie komt dat het hier niet om *Fountain* van Duchamp gaat, maar om een gewoon urinoir, een vervalst kunstwerk! Op de allerlaatste prent zien we ten slotte een tekstballon van Bert, die zelf reeds buiten beeld gelopen is, waarin hij zijn hond Bobje dringend bij zich roept en behoedend wegleidt

19 Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917

van de verachtelijke vervalsing: "Kom Bobje, kom!" Bobje kijkt enigszins verward terwijl hij van de urinoir wegliep, zijn baasje achterna. Wat het laatste paneel een enorme kracht door middel van een *punchline* verschaft, is de plas urine die klaarblijkelijk door Bobje bij het kunstwerk is achtergelaten. Dat Bobje tegen de sokkel gepist heeft kan wederom meerdere betekenissen hebben. Het eerste idee dat bij ons opkomt is dat hij hiermee zijn verachting voor het kunstwerk uitdrukt. Een teken van onvrede waarmee *Fountain* wordt afgedaan als of slechte kunst, of zelfs helemaal geen kunst. Maar het urineren van Bobje kan ook gezien worden als een poging om van het imperfecte, 'fake' kunstwerk, een meer volmaakt kunstwerk te maken: met geur. Bobje zet zo de onvrede van Bert om in voldoening. Door tegen de toiletput aan te plassen, is Bobje loyaal aan zijn teleurgestelde baasje en krijgt het object toch de stank die Bert bij het ruiken had verwacht.

Een derde mogelijke lezing is dat Bobje *Fountain* weer zijn oorspronkelijke functie teruggeeft: Bobje pist tegen de pisbak aan, aangezien die daar normaal gesproken voor bedoeld is, wat ironisch is. Tot slot hangt het urineren ook samen met de notie dat Bobje hond is. Bobje wil zijn geur achterlaten. Hij heeft immers niet in de pot, maar tegen de sokkel geplast. Honden urineren om hun territorium af te bakenen, waardoor het iconische werk van Duchamp in de tekening een soort 'bezit' geworden is van het personage Bobje.

De grote kracht van de tekening *Bert en Bobje bij Duchamp* ligt verborgen in de vele lagen die gecreëerd worden door het aanhalen van een iconisch kunstwerk; het toilet van Duchamp is multi-interpretabel en de tekening van Kamagurka is dat ook. De verwarring die een toilet als kunstwerk veroorzaakt, zet Kamagurka in zijn citerende tekening voort. Geen van de interpretaties die de kijker aan de strip geeft, kan met zekerheid als de juiste bestempeld worden. Het zou bijvoorbeeld zo kunnen zijn dat Bert niet zozeer verwacht dat de toiletput als kunstwerk stinkt, maar als voorwerp; het tegenovergestelde van de aanvankelijke analyse. In dat geval verwacht Bert geen kunstwerk, maar voelt hij zich in de maling genomen wanneer hij er achter komt dat hij hier niet met een gewoon urinoir van doen heeft. Het feit dat de toiletput niet stinkt, zorgt ervoor dat Bert zich realiseert dat hij aan een kunstwerk stond te ruiken. Dat Bert in de tekening géén vieze lucht ruikt, berust ook op speculatie. Het zou evengoed zo kunnen zijn dat het 'Bah!' van Bert er op duidt dat het kunstwerk wél geurt en dat Bert de wc daarom bestempelt als een vervalsing. Die dubbelzinnigheid van *Bert en Bobje bij Duchamp* zorgt er voor dat niets vaststaat, maar dat de grap toegankelijk is voor iedereen en het nadenken bij de kijker bevordert.

27

## 2.2 Modern art started a million years ago

28 Het spel met het verleden gaat bij Kamagurka hand in hand met zijn verkenning van grenzen en het streven naar vernieuwing in de kunst. Door kunstwerken die hij bewondert vanuit verrassende invalshoeken te beschouwen, geeft Kamagurka zijn innovatieve draai aan de kunstgeschiedenis. Die innovatie gaat bij Kamagurka serieus in zijn werk; als schilder werkt hij met concentratie en perfectionisme aan zijn doeken. Juist door die ernst waarmee het creatieproces gepaard gaat, krijgen de krankzinnige doeken van Kamagurka een extra geestige lading. Het is de serieuze kunst van de humor.

Wat té serieus is vraagt erom doorbroken te worden, waar- door het dolle rijk van de humor zich opent. Uit de meest serieuze situaties kunnen de grappigste momenten voortkomen. Deze mentaliteit brengt bij Kamagurka doeken voort als *Bruegel the Elder on a Modern Toilet* [afb. 21], waar we het portret zien van Pieter Bruegel de Oude, begenadigd Brabants schilder uit de 16<sup>e</sup> eeuw, met op de achtergrond de fris blauwe betegeling van een badkamer en een plank met daarop een fles wc-reiniger. Wat de toeschouwer vermoedt, wordt bevestigd door de titel van het werk; de schilder zit op een hedendaags toilet. In de *Kamalmanak* schrijft Kamagurka over *Bruegel the Elder on a modern toilet*:

Belangrijk in dit werk is ook de 1,5 liter-fles wc-eend, die qua vorm kan wedijveren met Bruegel de Oudere. De vooruitgang staat op het toilet!<sup>5</sup>

Ook hier is er sprake van een mengsel van respect, ridiculisering en komische relativering. Kamagurka heeft voor dit schilderij een gravure uit 1572, toegeschreven aan Johannes Wierix, gebruikt en met verf gekopieerd [afb. 22]. Die naam ontbreekt echter, waaruit blijkt dat het alleen om de geportretteerde gaat, Bruegel de Oude zelf. Door een statig portret uit de 16<sup>e</sup> eeuw van een serieuze man met een lange baard te verenigen met banale, commerciële

eigenschappen van het 21<sup>e</sup> eeuwse leven, creëert Kamagurka een onverwachte tegenstelling.

Waar *Bruegel the Elder on a Modern Toilet* slechts een frivole aanhaling is van de kunstgeschiedenis, gaat het schilderij *Modern Art started a Million Years Ago* [afb. 23] een stap verder. Het toont de incorporatie van Kamagurka's inspiratiebronnen in zijn eigen werk, opzettelijke verwijzingen naar beeld-elementen uit de moderne schilderkunst.

Midden op het schilderij zien we een totempaal, waarvan het voetstuk bestaat uit zwarte lijnen die elkaar kruisen en witte vlakken uitlijnen die afwisselend gevuld zijn met de primaire kleuren rood, geel en blauw. Dit raster is een imitatie van de kenmerkende doeken van Piet Mondriaan uit diens neoplasticistische periode. Direct rechts van de Mondriaan-sokkel en zowel links als boven op het doek, vinden we mannen in overjassen die bolhoeden dragen. Dit zijn verwijzingen naar een icoon van het surrealisme, de Belgische schilder René Magritte. De man met bolhoed en lange jas, de wijze waarop Magritte zichzelf kleeedde, is te vinden op vele doeken van de surrealist. Onder andere op het beroemde zelfportret met de appel voor zijn gezicht, *Le fils de l'homme* [afb. 24], en in veelvoud op het het schilderij *Golconde* [afb. 25].

Kamagurka's *Modern Art started a Million Years Ago* bezit echter nog een andere verwijzing naar het werk van René Magritte. Ter hoogte van het midden van de afbeelding zijn helderblauwe vlakken met daarin witte vegen weergegeven. In de door Kamagurka geconstrueerde ruimte lijken deze flarden van een bewolkte zomerlucht deel uit te maken van de muren van een kamer. Als onderdeel van een gesloten ruimte, bieden de luchtformaties tegelijkertijd ook een blik naar buiten, naar een open, ongedefinieerd gebied. De geschilderde lucht versterkt de raadselachtigheid van de voorstelling doordat deze refereert aan tegenstellingen van binnen en buiten en vragen oproept over wat werkelijkheid is en wat bedrog. In diezelfde hoedanigheid zijn de lichtblauwe luchten te vinden op talrijke doeken van Magritte, zoals in de mysterieuze voorstellingen van *Le beau monde* [afb. 26], *Les valeurs personnelles* [afb. 27] en *La grande famille* [afb. 28].



21 Kamagurka, *Bruegel The Elder on a modern toilet*, 2008

Niet alleen de dubbelzinnigheid van de lucht maakt Kamagurka's schilderij ingewikkeld om te duiden. Ook door de twee- en driedimensionale constructie van de afbeelding toont Kamagurka ons een onmogelijke, onwerkelijke ruimte. Op het eerste gezicht lijken de figuren zich te bevinden in een kamer; zij staan op een vloer die wordt omgeven door muren en aan de bovenkant afgesloten wordt door een plafond. Meteen echter worden we geconfronteerd met aspecten van deze ruimte die voor ons gevoel niet kloppen. Zo blijkt dat de vloer van de kamer niet slechts een egaal vlak betreft, maar ook een oplopende helling toont. De objecten die op deze ondergrond staan – de totempaal, de spiegelei-kip en de Magritte-man – lijken geen last te hebben van de steile hoek die de ondergrond met hun voeten maakt. Daar komt bij dat de ondergrond uit meerdere fragmenten bestaat, die elk hun eigen kleur hebben. Sommige zijn abstracte vlakken van een tweedimensionale orde, terwijl andere juist ruimtelijkheid suggereren. De dimensionale posities waarin deze vlakken zich ten opzichte van elkaar en de rest van de kamer bevinden, varieert. Wanneer we het roze vlak dat een groot deel van de vloer beslaat aandachtig bekijken, merken we een fluctuatie op. In verhouding tot de rechter muur suggereert het roze vlak een steile helling, maar gezien in verhouding tot de achterste muur maakt het een hoek van negentig graden met de ondergrond waar de kip en de man op staan. Een optische illusie die versterkt wordt door de ruimtelijkheid van deze figuren. Ook de ruimtelijke duiding van de 'achterste' muur wordt bemoeilijkt, door de indiaan. Slechts het bovenlijf van de indiaan is te zien, waarbij zijn onderlijf uit het zicht verdwijnt doordat een deel van de muur, het groene vlak, zich vóór hem bevindt. Door de wolkenlucht achter de indiaan lijkt het alsof hij van buiten de kamer in tuurt. Zo ontstaan er in de muur van de kamer verschillende gradaties van diepte. Tot slot is het vlak dat het plafond van de kamer voorstelt voor meer dan één uitleg vatbaar. Het blauwe vlak is namelijk tevens een ondergrond, een 'vloer' van een nieuwe ruimte;



22 Toegeschreven aan Johannes Wierix, *portret van Pieter Bruegel de Oude*, 1572



24



25



26



27



28



29

verscheidene objecten, waaronder een man met een bolhoed, bevinden zich in verticale positie op deze paarse zijde. Zij suggereren dat de kamer die gesloten lijkt, in wezen open is. Kamagurka herschikt de wetten der natuur door een ruimte te creëren die verandert en afhangt van de interpretaties van de kijker. Daarmee verwijst hij naar de droomachtige mystiek van Magritte en scheidt hij tevens een wereld die sterk doet denken aan de mathematische houtsnedes van Maurits Cornelis Escher [afb. 29]. Net als M.C. Escher heeft Kamagurka met dit schilderij op bewuste wijze een cryptische ruimte geconstrueerd die twee- en driedimensionaal perfect in elkaar zit, maar empirisch gezien

niet zou kunnen bestaan. De ruimtes van Kamagurka en Escher zijn meer dan slechts kamers, het zijn kromgetrokken droomwerelden.

Kamagurka geeft met *Modern Art started a Million Years Ago* een duidelijk signaal af: zijn eigen visie op de kunstgeschiedenis. Het werk speelt op een heel letterlijke manier met de geschiedenis van de kunst, wat uit de titel naar voren komt.

Naast de directe verwijzingen naar Mondriaan en Magritte, kunstenaars die volgens de geschiedenis in de periode van de 'moderne kunst' passen, zijn er op het schilderij meer kunstinvloeden te vinden. Het zijn kunstvormen die veel eerder dan de twintigste eeuw ontstonden, maar die Kamagurka met de titel van het schilderij ook als 'moderne kunst' bestempelt; de totempaal in het midden van de afbeelding en de runderen die doen denken aan prehistorische rotschilderingen, op het blauwe vlak bovenaan.

Door de combinatie van de titel van het schilderij en deze eeuwenoude kunstvormen, zet Kamagurka ons aan het denken. 'Modern Art': het is de naam voor een tijdperiode waar kunstenaars in leefden en werkten. Maar meer dan dat is 'moderne kunst' ook een keurslijf geworden, een label dat voor bepaalde waarden staat en visuele eigenschappen claimt: abstractie, surrealisme, installatie-, performance- en conceptuele kunst. Het is een titel geworden die bij tijd en wijle claimt dat de eigenschappen van de kunst van de twintigste eeuw en daarna zo'n eigen stijl omvatten, dat een label absoluut noodzakelijk is.

Kamagurka laat ons zien dat de totempaal en de prehistorische runderen die hij schildert ook al de abstractie bezaten van 'moderne kunst'. En dat er in al die eeuwen van kunstproductie overeenkomsten zijn. Een totempaal zou evengoed een kubistisch meesterwerk kunnen zijn, ware het niet dat deze reeds lang voor de stroming van het kubisme bestonden. Kunst is constant onderhevig aan verandering, door de eeuwen heen worden standaarden en grenzen verlegd en nieuwe stijlen ontwikkeld. Nieuwe vormen van kunst kunnen slechts het licht zien door hun voorgangers en het raderwerk van deze evolutie.

De titel *Modern Art started a Million Years Ago* drukt vooral dit uit: dat we ook de kunst van een miljoen jaar geleden kunnen bekijken als was het moderne kunst. Het labelen van kunst als moderne kunst, zo benadrukt Kamagurka, heeft geen werkelijke waarde. Elk object binnen die miljoen jaar is even uniek. De pretentie van een titel is onbelangrijk, kunst zonder label is net zo legitiem: *Modern Art started 1.000.000 Years Ago*.

24 René Magritte, *Le fils de l'homme*, 1964

25 René Magritte, *Golconde*, 1953

26 René Magritte, *Le beau monde*, 1962

27 René Magritte, *Les valeurs personnelles*, 1952

28 René Magritte, *La grande famille*, 1963

29 Maurits Cornelis Escher, *Relativiteit*, 1955



23 Kamagurka, *Modern Art started a Million Years Ago*, 2010

## Kama Kunst Kameleon: de schreeuw van inspiratie

Hoe zou een Afrikaan gereageerd hebben op een beeld van Picasso in de jaren 30? Een beeld in de mist dan nog. . . De 'wilde' kijkt naar moeder en kind en vraagt zich af wat hij ermee aan moet. Zal hij er op jagen? Want vlees is vlees. Of in bescherming nemen? Want vlees is zwak. Nu ik het toch over Picasso heb, schiet mij te binnen dat grote kunstenaars een volk zijn. Een volk, dat duizenden jaren van evolutie onderging. Van primitief tot modern. Van archaisch tot avantgardistisch. Maar daar waar een volk er vele eeuwen over doet, flikt de artiest het op enkele jaren. En nog op zijn eentje ook!<sup>6</sup>

Het bovenstaande schreef Kamagurka in de *Kamalmanak* naar aanleiding van het doek *Picasso caught in an African mist* [afb. 30] dat hij op 1 mei 2008 schilderde.

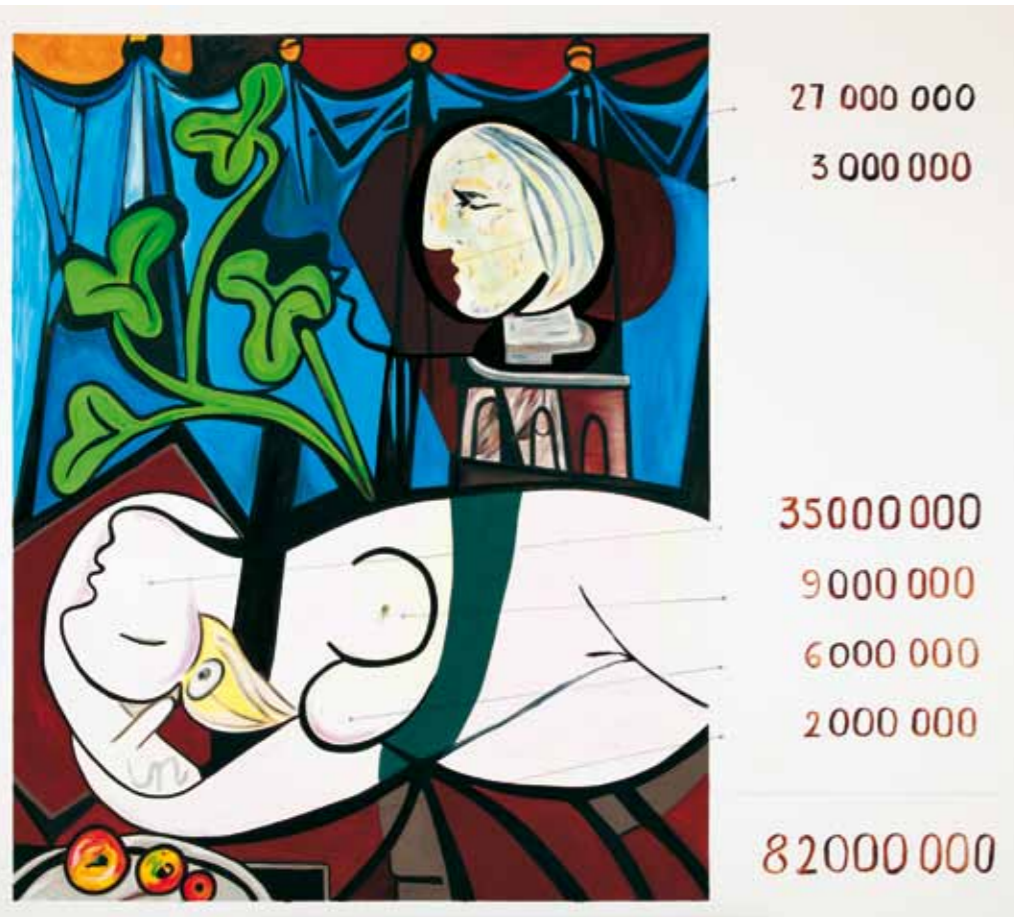
Het schilderij, in combinatie met de begeleidende tekst, speelt met het aspect van de tijd in relatie tot kunst, het *Zeitgeist* principe van Hegel. De filosoof Georg Hegel geloofde dat kunst een afspiegeling is van de cultuur van de tijdsperiode waarin het gemaakt wordt. Cultuur en kunst zijn volgens Hegel onlosmakelijk met elkaar verbonden, aangezien een kunstenaar een product is van zijn eigen tijd. Hegel beschreef dat een individu zijn eigen tijd niet kan ontstijgen, omdat de *geest* van zijn tijd ook zijn eigen *geest* is. In *Picasso caught in an African mist* speelt nog iets anders, een vraag die hieraan grenst, namelijk wat de implicaties zijn van het bekijken van een kunstwerk vanuit een andere tijd en dus tijdgeest. Is het mogelijk om het verleden correct te duiden, wanneer wij die altijd bekijken met de blik, de ervaringen en de standaarden van het heden?

Kamagurka draait deze vraag om door de Afrikaan op zijn schilderij, die doet denken aan het grotschildering silhouet van een holbewoner, en in dat geval naar een Picasso uit de verre toekomst kijkt.

Door een Picasso schildering in een aan die schildering vreemde culturele omgeving te plaatsen, roept Kamagurka vragen op met betrekking tot de intrinsieke waarden van kunst, de originaliteit van een kunstwerk, de perceptie van kunst door een bepaald publiek en wederom (het nut van) de definitie van het concept 'kunst'. Deze lastige discussies verwerkt Kamagurka op een kinderlijke manier in *Picasso caught in an African mist*, wat een grappig effect teweegbrengt. Dat het schilderij dat deze problematische vragen aansnijdt vervolgens zelf ook als kunst gelabeld wordt, is een grap op zich.

De bizarre combinatie van een Picasso en een nietsvermoedende Afrikaan met een speer werkt op de lachspieren. Dat heeft grotendeels te maken met de tegenstellingen die in





32

31

de voorstelling aanwezig zijn; onverwachte vervlechtingen van objecten en ideeën die vreemd zijn aan elkaar. De moeder en kind zijn duidelijk weergegeven in de stijl van Picasso, het is kunst. De Afrikaan met speer dan wel de uit een grotschildering weggelopen holbewoner heeft hier echter geen weet van.

Wat de geschilderde moeder met kind zo karakteristiek Picasso maakt, zijn de abstracte vervormingen. Speciaal die modernistische weergave is vreemd aan de jager die zich volgens Kamagurka dan ook afvraagt "wat hij ermee aan moet". Zou een holbewoner de abstracte Picasso-gezichten kunnen duiden als menselijk? En zo ja, hoe zou hij die interpreteren en wat voor waarde zou hij eraan hechten? Door de stijl van Picasso door de ogen van een buitenstaander te bekijken, komen de humoristische kanten van Picasso's kunst naar voren; zijn kubisme was grensverleggend en wordt serieus benaderd door de kunstkenner, terwijl de absurde vervormingen die Picasso als interpretaties van de realiteit opvoert in wezen van een vervreemdend en grappig karakter zijn.

Kamagurka's interesse voor Picasso keert terug in het schilderij *Pablo Incasso* [afb. 31]. Het werk is een kopie van

Picasso's schilderij *Nude, Green Leaves and Bust* [afb. 32] dat in april 2010 geveild werd voor een recordbedrag van 106,5 miljoen dollar. Op voorhand werd door experts geschat dat het kunstwerk zo'n 82 miljoen dollar waard zou zijn. Naar aanleiding daarvan schilderde Kamagurka het werk na en voegde hij pijlen toe die aangeven hoeveel elk deel van het schilderij waard zou moeten zijn, bij elkaar opgeteld 82 miljoen dollar.

Door aan delen van het kunstwerk prijswaarden toe te kennen, vernietigt Kamagurka met zijn schilderij het traditionele concept van kunst als intellectuele arbeid en het idee van de kunstenaar als vooruitstrevende, geniale eenling. Hij snijdt met *Pablo Incasso*, de woordgrap van de titel zegt het al, de commerciële kant van kunst aan en bijt hiermee in de fundamenten van de kunstgeschiedenis. In tegenstelling tot *Picasso caught in an African Mist*, waar Kamagurka een absurde fantasie oproept, toont *Pablo Incasso* de krankzinnigheid van de realiteit. Dit is een fundamenteel onderliggende gedachte in het oeuvre van Kamagurka: dat de werkelijkheid waarin wij leven absurder is dan elke fantasie maar zijn kan.

31  
Kamagurka, *Pablo Incasso*, 2010

32  
Pablo Picasso, *Nude, Green Leaves and Bust*, 1932



33  
Kamagurka, *Le Tour de Lichtenstein*, 2008



34



35

Een derde werk van Kamagurka dat naar Picasso verwijst is *Le Tour de Lichtenstein* [afb. 33]. Op het eerste gezicht lijkt dit werk niets met Picasso te maken te hebben, maar eerder met popart kunstenaar Roy Lichtenstein. Sterker nog, Kamagurka's schilderij is een geapproprieerde imitatie van Lichtenstein's *Femme au Chapeau* [afb. 34]. Wat echter na meer onderzoek blijkt, is dat het werk van Lichtenstein weer een imitatie is van een werk van Picasso, getiteld *Woman in Grey* [afb. 35], het 'werkelijke' origineel. Door een werk van Lichtenstein te imiteren dat op zichzelf al een imitatie is van een doek van Picasso, refereert Kamagurka aan twee kunstenaars tegelijkertijd. Door in de voetsporen van Lichtenstein te treden, zet hij deze keten van imitatie voort, waarmee hij tevens laat zien dat imitatie in de kunst geen schandelijk geheim is, maar een vorm van inspiratie die deel uitmaakt van de kunstgeschiedenis.

Naast zijn bewondering voor het werk van Picasso, openbaart Kamagurka in meerdere schilderijen, tekeningen en teksten zijn fascinatie voor het iconische schilderij *De Schreeuw* van de Noorse schilder Edvard Munch [afb. 36]. Al in 1991 schilderde hij een humoristische interpretatie van Munch's meest beroemde kunstwerk met, om misverstanden uit de weg te gaan, dezelfde titel als het origineel [afb. 37]. De expressionistische kronkelende lucht van Munch's origineel, met zijn felle gele en rode tinten, keert milder terug in de versie van Kamagurka. Net als op de achtergrond van de voorstelling van Munch, zien we ook op Kamagurka's *Schreeuw* een slingerend wateroppervlak met streepjes die boten voorstellen en een stuk van een brug-reling. De kern van het schilderij van Munch is de hoofdpersoon die onmiddellijk in ons blikveld valt. Met de handen aan het hoofd en een angstige trek op het gezicht, manifesteert de figuur zich sterk op de voorgrond als belichaming van een schreeuw. Bij Munch is de expressie van dit werk ambivalent; versterken de handen aan het hoofd de schreeuw van de persoon of zijn ze de reactie op een angst die de persoon overrompelt?

Met andere woorden: beschermen de handen de persoon tegen zijn geestestoestand? Deze tweede interpretatie lijkt het meest plausibel aangezien die het meest overeenkomt met wat Munch zelf schreef in een gedicht, op de lijst van de pastelversie van *De Schreeuw* (1895):

“Ik liep langs de weg met twee Vrienden  
De Zon ging onder – de Hemel werd bloederig rood  
En ik voelde een vleug van Weemoed – Ik stond stil, dodelijk  
vermoeid – boven de blauwzwarte Fjord en de Stad hingen  
Bloed en Tongen van Vuur  
Mijn Vrienden liepen verder – Ik bleef  
achter – rillend van Angst – Ik voelde de grote Schreeuw in  
de Natuur”<sup>7</sup>

De nachtmerrieachtige voorstelling van Munch ademt psychische paniek en suggereert de beklemming van een schreeuw die mentaal is, maar ook fysiek wordt. Die ambivalentie die het werk van Munch een duistere kracht verschaft, maakt Kamagurka in zijn versie van *De Schreeuw* op een overdreven wijze ongedaan. In plaats van één hoofdfiguur, zien we twee mannen frontaal afgebeeld. Een soort Laurel en Hardy, een komisch duo. Eén van de twee mannen houdt beiden handen tegen het hoofd, zoals we gewend zijn van het origineel. Beiden hebben de mond stijf gesloten, de ogen verkrampd dichtgetrokken en bedekken hun oren met handen en vingers in een overduidelijke worsteling met een geluid van buiten. De schreeuw waar zij aan onderworpen worden, manifesteert zich zo krachtig dat zelfs de hoeden van hun hoofd geblazen worden en in de verte wegwaaien. Door al deze cartooneske representaties van het fysiek ervaren van een harde schreeuw, wordt ook de expressionistische lucht in het licht geplaatst van dit geweld; de golfbewegingen van de lucht lijken net als het wapperende haar van één van de mannen directe gevolgen van de voelbare manifestatie van de schreeuw.

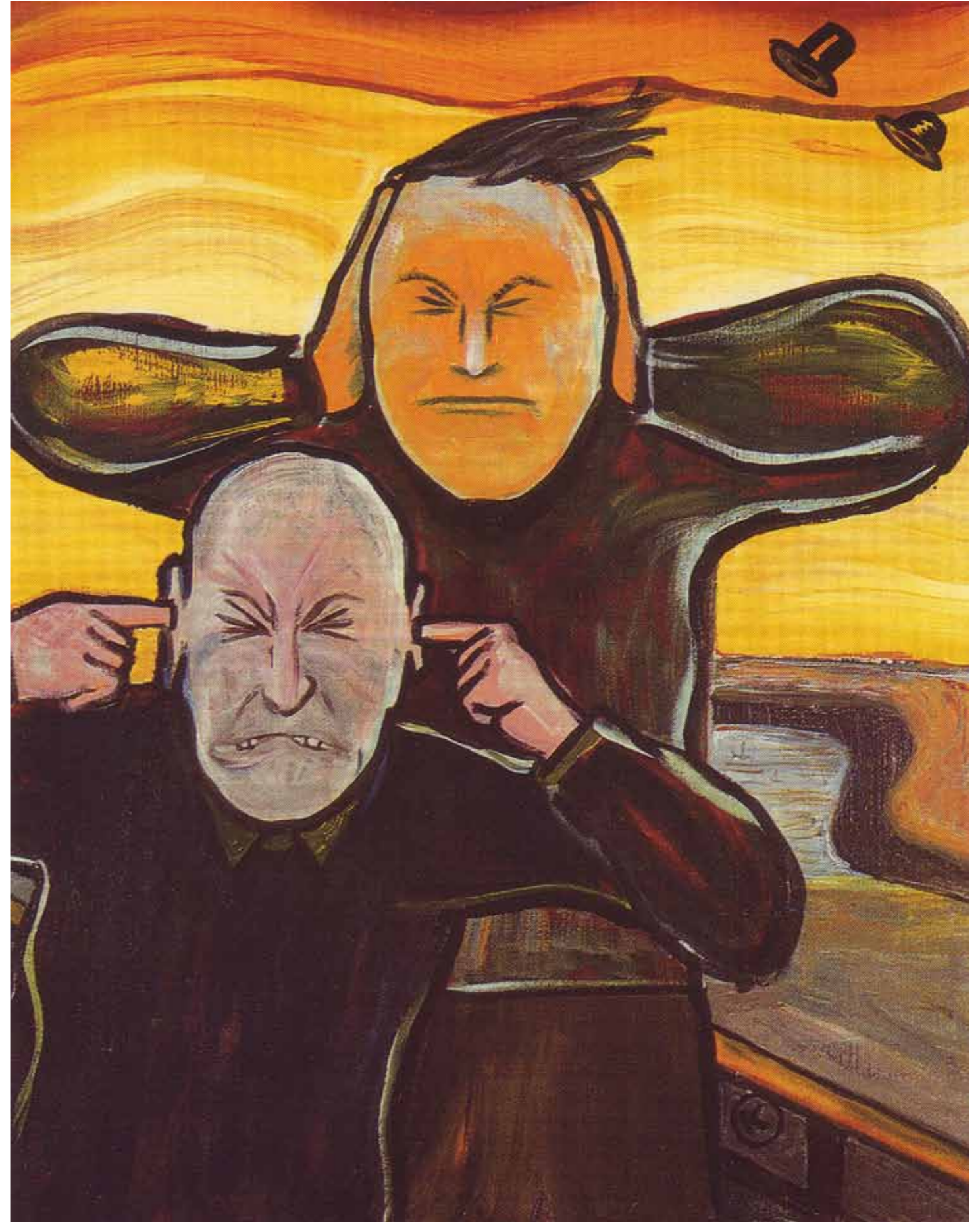


36

34 Roy Lichtenstein, *Femme au Chapeau*, 1962

35 Pablo Picasso, *Woman in Grey*, 1942.

36 Edvard Munch, *De Schreeuw*, 1893



37 Kamagurka, *De Schreeuw*, 1991



38

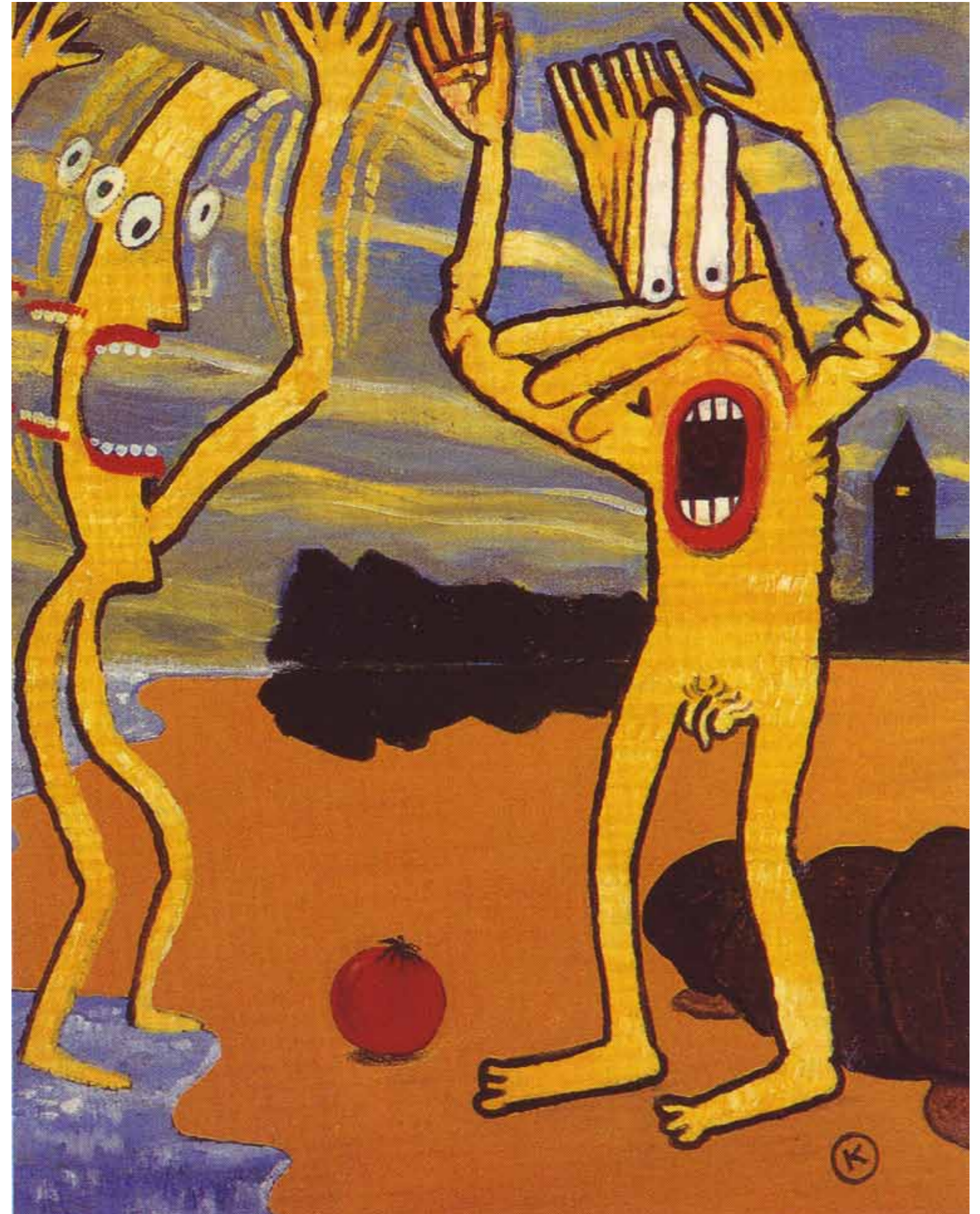
38

Kamagurka vertaalt 'de schreeuw' op een zo letterlijk mogelijk wijze, in het fysieke vlak, waardoor zijn werk frivoliteit en oubolligheid uitstraalt. Het originele kunstwerk wordt gebanaliseerd waardoor er een demystificatie plaatsvindt. Door Kamagurka's onmogelijk juiste verklaring van Munch's kunstwerk is het schilderij tot een *slapstick* verworden, een vorm van humor waarin overdreven lichamelijke activiteit een hoofdrol speelt. Meer schilderijen die Kamagurka in 1991 maakte, voor zijn eerste tentoonstelling als schilder in Galerie Coppens te Brussel, verwijzen naar *De Schreeuw* van Munch. *Stilstaande man in bewegend landschap* [afb. 38] toont een zelfde felgekleurde, kronkelende lucht. De titel duidt op een verdraaiing van de traditionele rollen in de landschapsschilderkunst, wat we terugzien in de voorstelling. Het landschap dat in schilderijen vastgelegd wordt als

versteende momentopname, is hier woest in actie. Het is de mens, die binnen de geschilderde setting van het landschap juist vaak op reis en in beweging is, die bij Kamagurka stilstaat.

Net als Munch's schilderij, beschikt *Stilstaande man in bewegend landschap* over schijnbaar psychische betekenislagen. De figuur heeft zijn ogen breed geopend en lijkt verlamd van schrik. Behalve de lucht is ook de rest van het landschap waarin de man zich bevindt onderhevig aan voortdurende verandering; wolken bewegen zich om hem heen, er vliegt een kerk door de lucht. De bomen, weg en velden ondergaan dezelfde golfbewegingen als de lucht. Ook de voet en de neus van de persoon zelf vloeien mee met de omgeving en worden weggeblazen of weggezogen door een onzichtbare kracht. Op alle vlakken is *Stilstaande man in bewegend landschap* een interessante samenvoeging van de mentale aspecten van

38  
Kamagurka, *Stilstaande man in bewegend landschap*, 1991



39

39  
Kamagurka, *De Tomaat*, 1991





40

KAMAGURKISTAN

40  
Kamagurka, *Zonder titel*, ca. 2001

Munch's *Schreeuw* met de fysieke belichamingen van Kamagurka's versie [afb. 37]; de man lijkt psychisch geteisterd te worden, waardoor surreële vervormingen van zijn lichaam en ook de omgeving optreden, maar tegelijkertijd zouden die vervormingen juist niet het resultaat van een mentale kwestie kunnen zijn. Het is in de eerste plaats een absurde voorstelling waarin opnieuw cartooneske facetten zoals de enorme opgeblazen ogen van de figuur een niet onbelangrijke rol spelen.

Ook *De Tomaat* [afb. 39] uit 1991, verwijst naar het origineel van Munch. Dit blijkt uit de panische schreeuw van de twee wezens die reageren op de klaarblijkelijk ontregelende aanwezigheid van een tomaat. De mysterieuze titel van Munch's werk, *De Schreeuw*, die de kern van zijn schilderij in twee woorden samenvat, is bij Kamagurka vervangen door *De Tomaat*. Munch's origineel roept vragen op als: waar zou de schreeuw door veroorzaakt zijn? En wat is er voorafgegaan aan het beeld dat we op het schilderij te zien krijgen? Kamagurka speelt op deze vragen in door er absurde antwoorden op te bedenken die onmogelijk juist kunnen zijn.

Tien jaar na het exposeren in Galerie Coppens, maakte Kamagurka circa 2001 nog een schilderij dat invloeden van Munch vertoont [afb. 40]. Ook dit doek is karikaturaal sterk, maar vertegenwoordigt meer dan Kamagurka's andere schilderijen de nachtmerrie sfeer van Munch's *Schreeuw*. Het onheilspellende karakter van de zwierige, kleurige lucht, vindt zijn terugslag in de rest van de voorstelling. De hoofdfiguur die ook hier weer van uitpuilende ogen is voorzien, heeft zijn mond opengesperd in een reactie op de prangende pijn die hij voelt. Deze schreeuw wordt veroorzaakt door zijn directe fysieke omstandigheden. Zijn nek wordt afgeknelnd door het uiteinde van een fles waar de rest van zijn lichaam in gevangen zit. Uit angst en pijn verkrampen de handen en het lichaam van de persoon, waarbij hij zich in deze vernederende toestand niet heeft kunnen weerhouden van het bezoedelen van de ruimte waarin hij zit opgesloten. Karikaturaal sterk in het weergeven van de fysieke pijn van de hoofdpersoon, geeft dit schilderij op een subtielere manier ook mentale horror weer. Vijf aan elkaar gelijke, spookachtige silhouetten staan rondom de

41

KAMAGURKISTAN



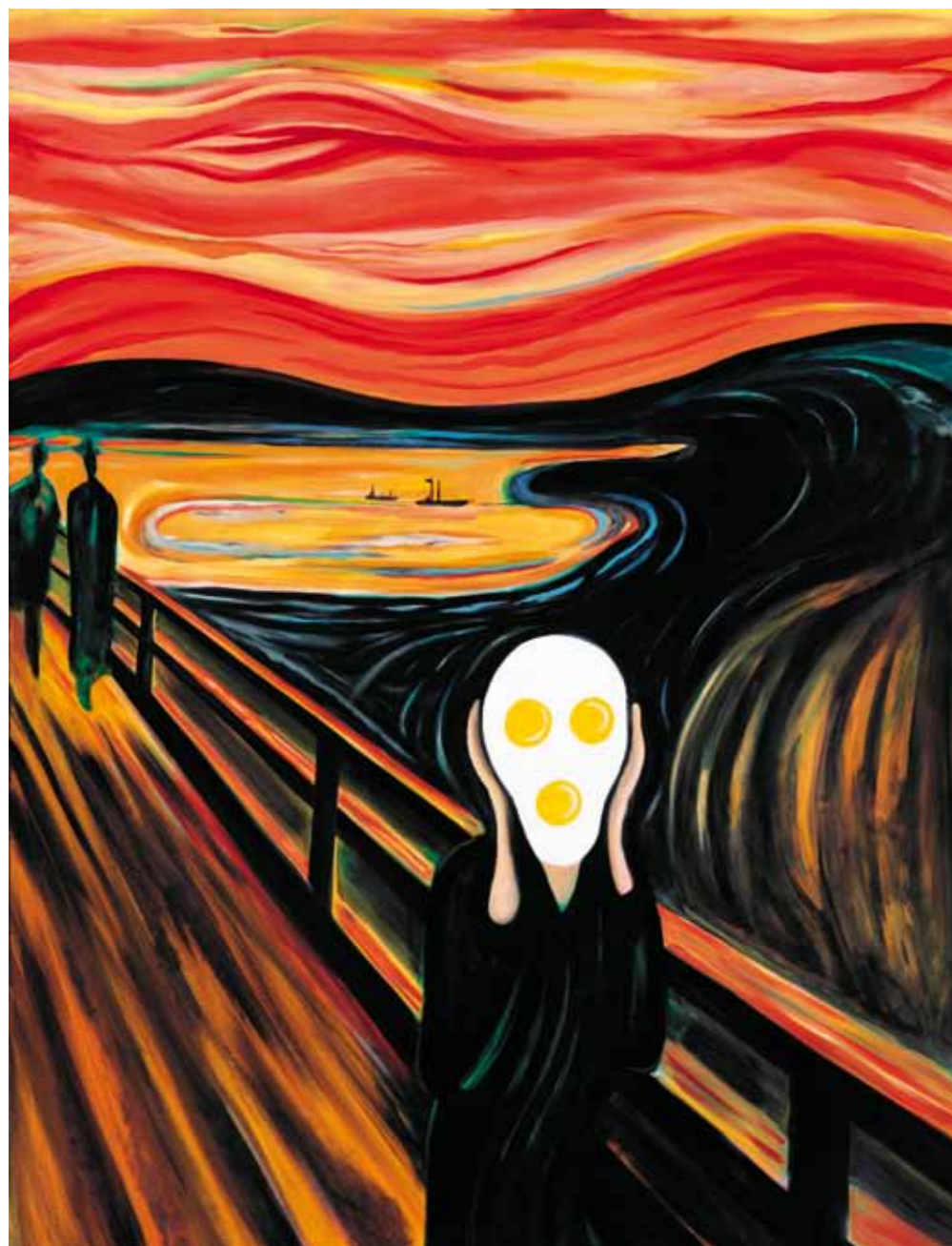
41  
Kamagurka, *Zonder titel*, 2001

glazen pot die de lijdende man inkapselt. Het zijn figuren zonder identiteit die doen denken aan de zwarte schaduwen links op de achtergrond van Munch's origineel. Die schaduwen treden in dit werk van Kamagurka op de voorgrond en verergeren de nachtmerriekwaliteiten van *De Schreeuw*. Zij staan allen kaarsrecht, met de armen strak langs het lijf, emotioneel witte punten als ogen, en doen niets aan de benarde positie van de hoofdpersoon. Elk van hen kijkt toe hoe hij machteloos crepeert.

In 2001 schilderde Kamagurka nog een doek waar dezelfde silhouetten op te vinden zijn en waar de schreeuw zich het meest van al zijn Munch imitaties aan de kijker opdringt [afb. 41]. *De Schreeuw* lijkt hier een spin-off van de film *Godzilla*, waarbij de schreeuwende hoofdpersoon als een losgebroken monster gevaarlijk op ons afstevent.

De door Kamagurka meest letterlijke imitatie van *De Schreeuw* van Munch is zijn schilderij *De Spiegeleischreeuw* [afb. 42] uit 2010. Hier is er sprake van een grote mate van citatie. De titel van het originele werk maakt deel uit van de nieuwe titel en *De Spiegeleischreeuw* is op praktisch alle fronten een kopie van *De Schreeuw* van Munch. Op de plaats van het gekwelde gezicht van de hoofdfiguur heeft Kamagurka echter een spiegelei geschilderd. Het spiegelei dat het hoofd van de persoon vormt, beschikt over drie dooiers die de ogen en de mond van de figuur suggereren, waardoor het idee van 'de schreeuw' grotendeels bewaard blijft, maar gekoppeld wordt aan een baldadige, surrealistische lading.

De humor die *De Spiegeleischreeuw* van Kamagurka omvat, is zeer sterk te vergelijken met die van de beroemde



42 Kamagurka, *De Spiegeleischreeuw*, 2011



appropriatie van de *Mona Lisa* door Marcel Duchamp. *L.H.O.O.Q.* [afb. 43] toont het portret van de in mysterie gehulde Mona Lisa, maar dan met snor en sik. De titel die Duchamp aan zijn werk gaf, maakt de ontreding compleet; de letters L.H.O.O.Q. klinken in het Frans als "elle a chaud au cul", wat "ze heeft een hete kont" betekent.

De overeenkomsten tussen *De Spiegeleischreeuwen*

*L.H.O.O.Q.* liggen in de minieme veranderingen van het origineel. De subtiele aanpassingen zijn baldadig en drijven de spot met het origineel, waardoor er een carnavalesk effect ontstaat. Zowel *De Schreeuw* van Munch als de *Mona Lisa* van Leonardo da Vinci zijn beroemde kunstwerken. Het zijn werken die iedereen voor ogen heeft wanneer men aan kunst denkt, terwijl de kunstkenner deze voorbeelden door hun grote reproduceerbaarheid als bijna kitsch is gaan zien. Duchamp maakte zijn *L.H.O.O.Q.* op een reproductie van de *Mona Lisa* als vorm van massaproductie, terwijl Kamagurka



43 Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919.

44 Kamagurka & Herr Seele, *Uit stripboek De Kappende Kapper*, 1998.

de vergelijking maakt met de wereld van de popmuziek: "Ik heb niet het gevoel dat ik Munch kopieer. Ik maak er eerder een cover van."<sup>8</sup>

Wat het in de ogen van de kunstkenner al dreigde te worden, wordt hier door Kamagurka nadrukkelijk en op schijnbaar kinderlijke wijze bevestigd; heiligschennis in de vorm van pure kitsch. Werken die feitelijk al ontheiligd waren door de reproductie, krijgen nu definitief de status van kitsch.

Tot slot komt *De Schreeuw* voor in de strips van Cowboy Henk. Zoals de fysieke horror in een strip van Cowboy Henk als kapper [afb. 44]. Aan de hand van deze absurde tekening worden de werelden van de strip en de kunst bijeengebracht en op de voorstelling zelf komt de volkscultuur in de vorm van een goedwillige kapper in aanraking met een beroemd figuur uit de kunst. Het humorisme van deze cartoon vindt zijn oorsprong in de onverwachte benadering van een bekend fenomeen. Door middel van deze tekening wordt opnieuw een bizarre speculatie gedaan over de herkomst van de schreeuw van Munch. De 'verklaring' van de lijdende figuur van Munch die uit de strip naar voren komt, is zó krankzinnig dat de kijker het bijna niet laten kan om zich een grinnik te laten welgevallen. Daarnaast roept deze interpretatie van Munch ook onverwachte associaties op met de geschiedenis van een andere kunstenaar, Vincent van Gogh, die zijn eigen oor afsneed.



45

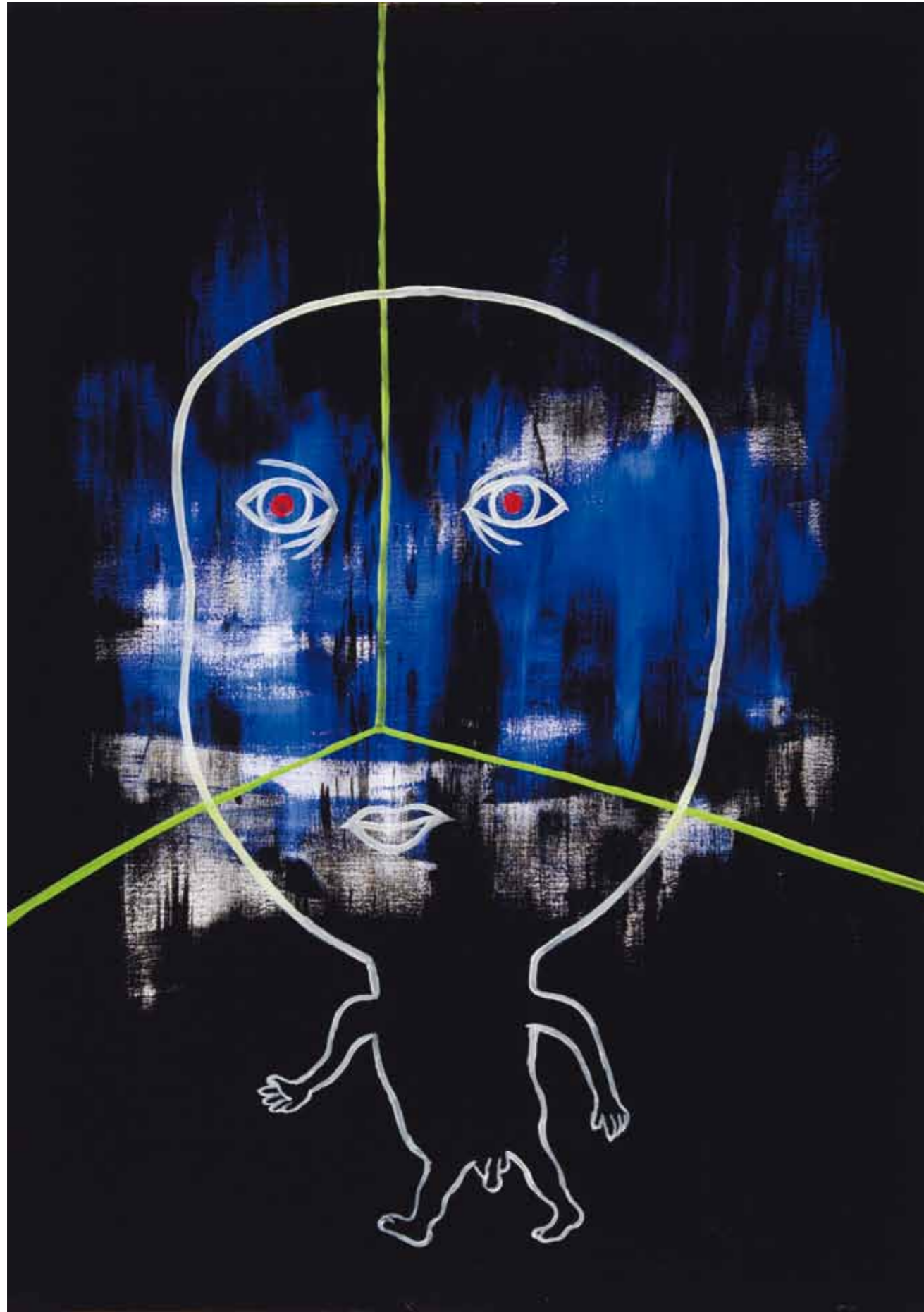


46

We lachen hier om het potsierlijke, het belachelijk groteske. De humor die aanwezig is in de ideeën van Kamagurka - zijn plotse, vreemde invalshoeken op gewone zaken - komt in de strip van Cowboy Henk tot leven door de serieuze uitvoering van Herr Seele. De strakke en voor het oog nette tekenstijl van Herr Seele is een parodie op en tegelijkertijd een ode aan de Belgische klare lijn; de tekenstijl waar Hergé, tekenaar van onder meer *Kuifje* en *Quick & Flupke*, beroemd mee werd. En die sindsdien navolgers heeft, onder wie Joost Swarte. De klare lijn is een nuchtere, doeltreffende stijl, die bij Herr Seele vol tot zijn recht komt door de dwaze en vaak wrede wendingen van de scenario's van Kamagurka. Deze samenkomst zorgt voor een ongeëvenaard droogkomisch effect. Een schilder die gefascineerd was door het gegeven van de

45 Francis Bacon. *Head VI*. 1948.

46 Francis Bacon. *Figure with Meat*. 1954.



47 Kamagurka. His Holy Transparency. 2008.

menselijke schreeuw, is Francos Bacon. Een goed voorbeeld is zijn zijn paus-serie, met schilderijen als *Head VI* [afb. 45] en *Figure with Meat* [afb. 46]. Bacon was geïntrigeerd door het angstaanjagende van de kreet, maar nog meer door de vorm van de mond die tot stand komt tijdens een paniekuiting. Hij schilderde tientallen doeken waarop de schreeuw een prominente plek inneemt met de hoop "ooit een mond te kunnen schilderen zoals Monet een zonsondergang kon weergeven".<sup>9</sup>



49

*His Holy Transparency* [afb. 47] van Kamagurka doet denken aan het oeuvre van Bacon. De verticale streep die recht door de figuur met het grote hoofd loopt en zich splitst in twee diagonaal divergent weglappende lijnen, is een ruimtelijke afbakening die Bacon in veel van zijn schilderijen toepaste. Voor Bacon waren deze lijnen een manier in zijn werkproces om de geschilderde figuren te isoleren van de rest van de afbeelding. Dit gaf hem een duidelijker beeld waarop hij zich kon concentreren.<sup>10</sup> De drie gele lijnen in *His Holy Transparency* zijn niet de enige aspecten die aan Bacon refereren. Ook de penseelstreken komen overeen. De paarsblauwe en witte vegen rond het hoofd van de geschilderde man hebben veel weg van Bacon's schilderij; zijn droge, vegerige hantering van verf. Ook op doeken uit Kamagurka's *Tour de Trance* periode van 2001, zijn assen zoals bij Bacon terug te vinden [afb. 48]. De eenogige figuur zit verwrongen op een stoel en vertoont overeenkomsten met Bacon's *Three Studies of Lucian Freud* [afb. 49]. In beide schilderijen hebben de personen dierlijke, monsterachtige trekken, met lichaamshoudingen en ledematen die onnatuurlijke verdraaiingen vertonen. Zij worden in hun hokjes als zeldzame objecten gepresenteerd.



48 Kamagurka. Zonder titel. 2001.

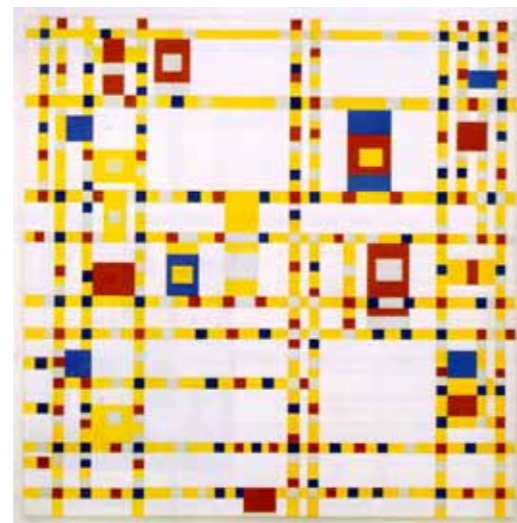
49 Francis Bacon. Three Studies of Lucian Freud. 1969.

## 2.4 Bassie en Mondriaan, evenwicht on ice

46 Sinds 2008 heeft Kamagurka zichtbaar inspiratie gehaald uit de abstracties van Picasso, maar ook uit de abstracte kunst van diens Nederlandse collega Piet Mondriaan. In het overgrote deel van het Kamalmanak project zijn invloeden van Mondriaan aanwezig; abstracte kleurvlakken vormen vooral de achtergronden, maar ook de hoofdvoorstellingen van talloze schilderijen. De humor die uit deze imitaties spreekt, is te vergelijken met de eerder genoemde mix van ridiculisering en idealisering van het werk van grootheden als Picasso, Lichtenstein en Munch, maar komt ook voort uit de absurde eigenschappen van de abstracte roosters van Mondriaan zelf. Door het neoplasticisme van Mondriaan in een andere context te plaatsen, legt Kamagurka de absurditeit ervan bloot.

Deze humor komt het best tot uiting in het verrassende schilderij *Bassie en Mondriaan* [afb. 50], waarvoor het concept per toeval ontstond toen Marc Coucke, bedenker en sponsor van de *Kamalmanak*, zich versprak. Het was Coucke die in gesprek met Kamagurka zei: "Luc, de grootste Hollandse schilder, dat is Piet Adriaan."<sup>11</sup>

*Bassie en Mondriaan* toont een samenkomst van twee herkenbare afbeeldingen uit twee totaal verschillende werelden; de achtergrond in de stijl van schilderijen van Piet Mondriaan zoals *Broadway Boogie-Woogie* [afb. 51] en *Victory Boogie-Woogie*, gecombineerd met de joviale gedaante van het personage Bassie uit de kindertelevisieserie *Bassie en Adriaan* uit de jaren tachtig. Een mengelmoes van onverengbare Nederlandse invloeden. Net als het schilderij *Tour de Lichtenstein* is *Bassie en Mondriaan* een idiote versmelting van de highbrow cultuur met die van de lowbrow cultuur. Deze tegenstelling wordt in het schilderij geaccentueerd door het gebaar dat Bassie maakt. Hij steekt zijn duim omhoog,



51 Piet Mondriaan, *Broadway Boogie-Woogie*, 1943



waarmee hij de dwaze versmelting goed lijkt te keuren. De duim van Bassie confronteert de toeschouwer onmiddellijk met de absurde tegenstellingen van de afbeelding. Terwijl de Mondriaan achtergrond als kunstwerk de intellectuele kwaliteiten van het kunstenaarschap aanhaalt, manifesteert Bassie zich opdringerig op de voorgrond met een populistische *feel good* houding. Doordat Mondriaans meesterwerk *Broadway Boogie-Woogie* hier tot achtergrond wordt gedegradeerd, verliest die een groot deel van zijn

50 Kamagurka, *Bassie en Mondriaan*, 2008

inhoud. In plaats van de uitstraling van een kunstwerk waarvan de compositie na grondige overweging tot stand is gekomen, functioneren delen van Mondriaans werk slechts als onrustige versieringen rondom Bassie's hoofd. Met name door het volkse gebaar lijkt de figuur van Bassie op tekenfilmachtige wijze naar voren te springen, zoals dat het geval is in begin- en eindfragmenten van Warner Brothers' *Looney Tunes* [afb. 52]. Dezelfde soort theatrale lading als bij de presentatie van *Looney Tunes*, wordt bewerkstelligd door



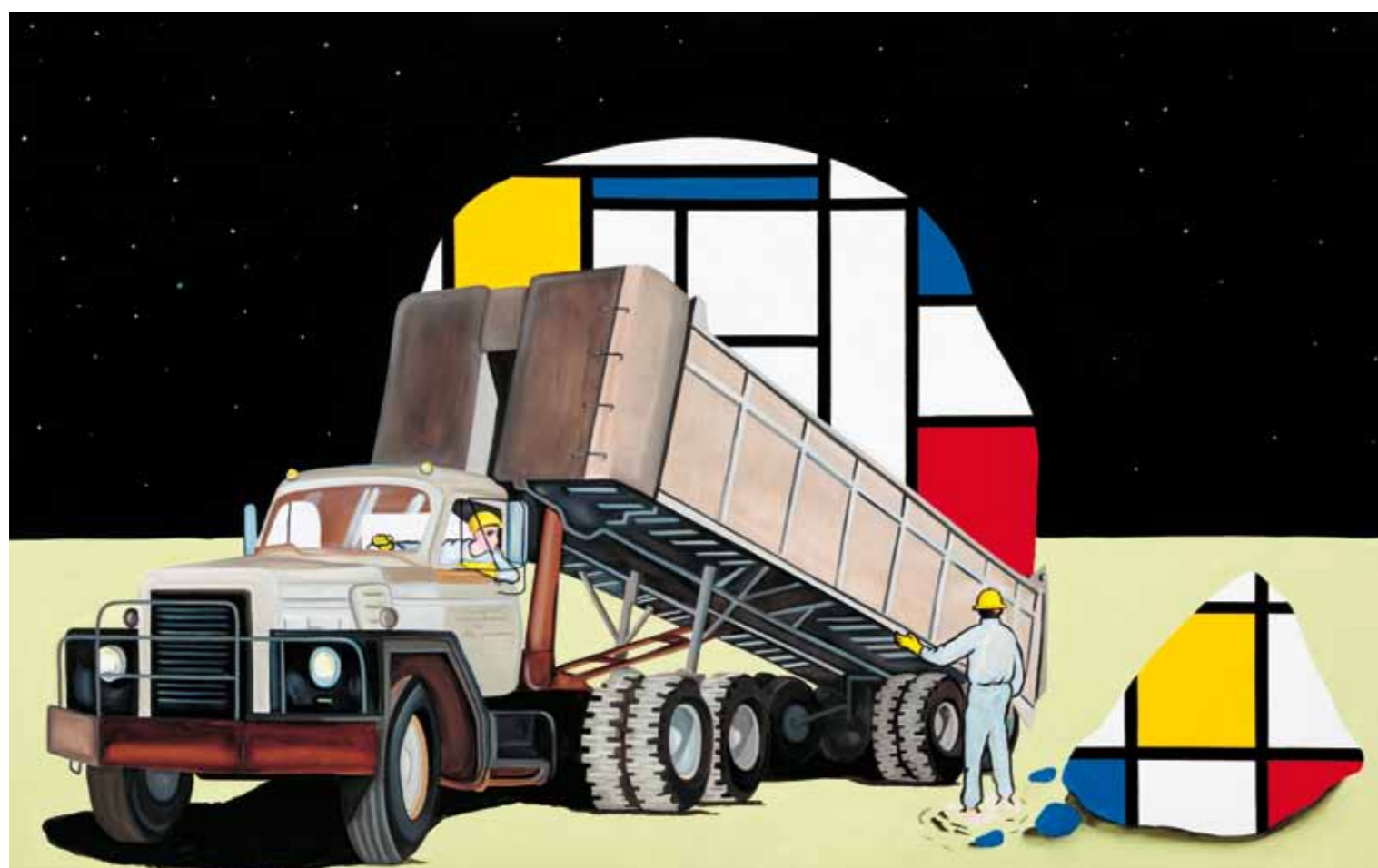
52

Bassie en zijn guitige, oppeppende gebaar. Bassie is hier een duveltje dat uit een doosje springt en Mondriaans abstracties fungeren in deze context als rond dwarrelende confetti. Met titels van schilderijen als *Kama Boogie Woogie*, *Kama Boogie Woogie with Pipe* en *Kama Stoolie Woogie* verwijst Kamagurka in zijn *Kamalmanak* periode alleen al herhaaldelijk naar de Boogie Woogie werken van Mondriaan. Het schilderij *Transport International De Neo-Plasticisme* uit 2010 [afb. 53] maakt duidelijk een grap van Mondriaans werk uit zijn neoplasticistische periode. Het spot met de intenties van Mondriaans abstracte patronen door ze te meten met de alledaagse realiteit. Twee bouwvakkers zijn druk in de weer met het uitladen van de volle container van een vrachtwagen, maar in plaats van puin of bouw materiaal zien

we stukken van karakteristieke Mondriaan schilderijen die met brokken uit de wagen vallen. De rare samenkomst van deze twee werelden refereert aan de artistieke bedoelingen van Mondriaan zelf. Bekend over Mondriaans oeuvre is dat hij gaandeweg steeds abstracter is gaan werken. Terwijl hij in zijn vroege werk nog realistische landschappen schilderde, probeerde hij met de jaren de realiteit steeds meer te vangen in abstraheringen. Die abstracte patronen culmineerden uiteindelijk in zijn *Neoplasticisme* dat gekenmerkt wordt door rasters en tweedimensionale vlakken afwisselend gevuld met wit en elementaire kleuren. Kamagurka toont ons met zijn bouwvakkers dat de abstracties van Mondriaan aanvankelijk abstracties van de realiteit waren. Tevens maakt hij van het begrip *Neoplasticisme* een taalgrap, door de term aan te voeren als revolutionair bouw materiaal.

Kamagurka tracht hier op zijn manier het werk van Mondriaan te duiden, net zoals hij dat met *De Schreeuw* van Munch deed. Wat betekenen de abstracte patronen van Mondriaan? En hoe serieus moeten wij ze nemen? Het zijn vragen die Kamagurka zichzelf stelt, maar ook aan ons als kijker voorlegt. Eenzelfde decontextualisering van Mondriaans roosters past Kamagurka toe op schilderijen als *Pang!* [afb. 54] waar Mondriaans abstracte kunst letterlijk het doelwit is en *Family Portrait* [55] waar het neoplasticisme slechts als achtergrond

48



53

52 Warner Brothers, Bugs Bunny openingscène van *Looney Tunes*, 1948.

53 Kamagurka, *Transport International De Neo-Plasticisme*, 2010.



49

functioneert. Door op *Family Portrait* Mondriaans abstracties als kitscherig behang voor een nieuwe setting te gebruiken, wordt de speciale 'waarde' van kunst teniet gedaan.

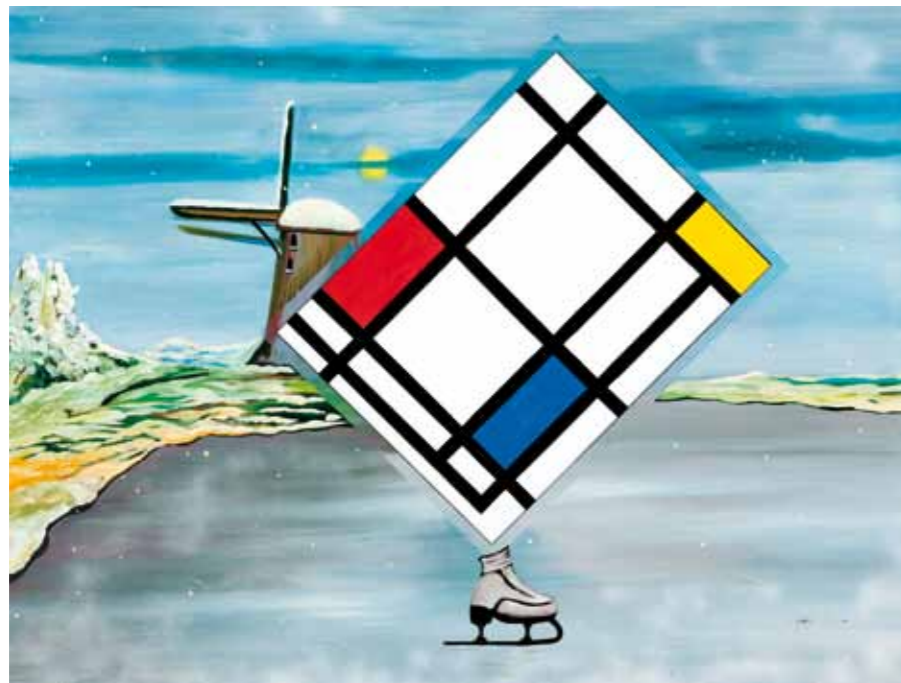
Het schilderij *Mondriaan on Ice II* [afb. 56] verwijst op meerdere manieren tegelijkertijd naar het oeuvre van Mondriaan. De afbeelding toont een schaats met daarop een kenmerkend Mondriaan doek. Rondom zien we een typisch Oudhollands tafereel van een weiland met een molen. Op het eerste gezicht lijkt het schilderij op de schaats de

enige verwijzing, maar bij nader onderzoek blijkt echter dat het Hollandse landschap met de molen ook verwijst naar Mondriaan en gebaseerd is op één van diens vroege werken getiteld *De Oostzijdse Molen aan het Gein bij Maanlicht* [afb. 57]. Wanneer we *Mondriaan on Ice II* vergelijken met dit vroege schilderij van Mondriaan, zien we dat niet alleen de stand van de wieken overeenkomt, maar dat Kamagurka ook de struiken aan de linkerzijde van de molen heeft overgenomen en de moerassige plassen uit het origineel heeft omgetoverd in het bevroren meer. De overeenkomsten

54 Kamagurka, *Pang!*, 2013



55



56

55 Kamagurka, *Family Portrait*, 2008.53 Kamagurka, *Mondriaan on Ice II*, 2010.

57

zijn zo treffend dat zelfs de maan die in het werk uit 1903 half achter de wolken verdwijnt, op exact dezelfde wijze terug te vinden is op het doek uit 2010. Door twee doeken van verschillende periodes uit het schildersleven van Mondriaan te combineren in één tafereel, brengt Kamagurka met zijn *Mondriaan on Ice II* een unieke ode aan het werk van de Nederlandse meester. En er is zelfs sprake van een derde verwijzing; als uitleg bij zijn schilderij *Mondriaan on Ice* (2008), de eerste versie van dit tafereel, schrijft Kamagurka in de *Kamalmanak*: "Het is glad, maar in evenwicht"<sup>12</sup> Ogend als slechts een flauwe opmerking, schuilt er achter deze zin een diepere kennis van de filosofische beweegredenen van Mondriaan. Het is een terloops grapje dat inspeelt op de achterliggende theorieën van De Stijl. Het tot evenwicht brengen van tegenpolen was de essentie van de stroming; het bereiken van een staat van harmonie tussen zuivere contrasterende middelen. In 1927 schrijft Mondriaan: "De beeldende uitdrukking is bepaald door ons geestelijk en lichamelijk evenwicht."<sup>13</sup> Het was voor de neoplasticisten niet zozeer de vraag wát voor evenwicht zij zouden verbeelden, maar vooral dát zij evenwicht zouden verbeelden.

De op *Mondriaan on Ice II* op een schaats balancerende Mondriaan, maakt enerzijds de theorieën van het neoplasticisme belachelijk, maar refereert er anderzijds wel direct aan, wat een teken van erkenning is. De principes van evenwicht heeft Kamagurka op zijn eigen, zo letterlijke mogelijke manier afgebeeld, waardoor hij de absurditeiten van die originele principes tot leven brengt. Door een Mondriaan te laten schaatsen en die volgens de titel *on Ice* te plaatsen, schept Kamagurka nog een extra laag van guitigheid door ons te herinneren aan televisieprogramma's als *Holiday on Ice* en *Dancing on Ice*. Deze internationaal uitgezonden series die door miljoenen kijkers werden gevolgd, waren gebaseerd op het concept

53 Piet Mondriaan, *De Oostzijdse Molen aan het Gein bij Maanlicht*, ca. 1903

van kunstschaatsende mediabekendheden. Deze sterren die voor de kijker over het ijs gleden, worden in *Mondriaan on Ice II* vergeleken met een ander soort ster, een ster uit de kunstwereld. Mondriaan die over het ijs glijdt in de vorm van zijn neoplasticistische schilderwerk.

Variatie op hetzelfde *on Ice*-thema en een voortzetting van Kamagurka's kunsthistorische imitaties, is het schilderij *Yves Klein on Ice* [afb. 58]. Meer nog dan *Mondriaan on Ice II* beschikt *Yves Klein on Ice* over surrealistische kwaliteiten die het werk verheffen boven de status van schertsende ode. De geschilderde setting, met het bevroren meer en het besneeuwde Hollandse landschap met molen, komt sterk overeen met die van *Mondriaan on Ice II*. "Blauw van de kou!"<sup>14</sup> zijn de vijf onthoofde bustes die zich op het ijs bevinden, de verdwaalde objecten uit een droom. De bustes verwijzen, met de karakteristieke paarsblauwe kleur, naar de sculptuur *Vénus Bleue* [afb. 59] van Yves Klein. Via het citeren van Yves Kleins *Vénus Bleue* haalt Kamagurka wederom niet alleen dat werk zelf aan, maar ook de inspiraties en citaties waar Klein gebruik van maakte. *Vénus Bleue* is op de eerste plaats een kopie van de sculptuur *Venus van Milo* uit circa 100 voor Christus [afb. 60], maar zonder hoofd. Yves Kleins proces van het kopiëren van een beeldhouwwerk en het bedekken met zijn kleur die beroemd zou worden als International Klein Blue, lijkt veel op het *readymade* concept van Marcel Duchamp. Als derde verwijzing is het aannemelijk dat Klein voor zijn *Vénus Bleue* inspiratie haalde uit de *Nus bleus* gouache-serie van Henri Matisse [afb. 61]. Zo is Kamagurka met zijn schilderij onderdeel geworden van deze keten van inspiratie. De surrealistische sfeer van *Yves Klein on Ice*, trekt Kamagurka door in het schilderij *The End of the Game / Buitenspel* uit 2011 [afb. 62]. De voorstelling bevat opnieuw imitaties van Kleins *Vénus Bleue* die zich wederom op een ijsvlakte bevinden. De sneeuw en de Hollandse molen, op de voorgaande doeken zo nadrukkelijk aanwezig, zijn in de voorstelling van *The End of the Game / Buitenspel* echter achterwege gelaten. Daardoor verwijst dit schilderij van Kamagurka veel indirecter naar zijn antecedenten en staat het meer op zichzelf. De verdwaalde bol die via de titel van het werk naar voetbal verwijst, tilt het geheel naar een hoger niveau van absurdisme. Uit deze serie schilderijen die niet alleen naar andere kunstenaars verwijzen, maar ook naar elkaar, blijkt Kamagurka's drang naar het variëren op zijn eigen thema's. Zo is Kamagurka's inspiratiestroom, zijn beeldende ontwikkeling, te volgen door de manier waarop hij nieuwe invalshoeken vindt op zijn eigen werk.

51

KAMAGURKISTAN



58



59



60



61



62

58 Kamagurka, *Yves Klein on Ice*, 2008

59 Yves Klein, *Vénus Bleue*, 1962

60 Alexandros van Antiochië, *De Venus van Milo*, ca. 100 voor Christus

61 Henri Matisse, *Nu bleu II*, 1952

62 Kamagurka, *The End of the Game / Buitenspel*, 2011

## Boer met P.C.

Op het schilderij *Pietcasso* worden verschillende kunstenaars op de meest expliciete manier verenigd. Dit werk is het gevolg van het samentrekken van 'Piet' van Piet Mondriaan en 'Picasso'. Deze versmelting van de taal vindt zijn evenbeeld in de voorstelling; Kamagurka combineert de achtergrond van een typische Mondriaan met daarop het silhouet van de stier uit Picasso's beroemdste schilderij *Guernica* (1937). Het doek *Constant Vincent* [afb. 63] past dezelfde truc toe. De liggende man is afkomstig van de houtskooltekening *Liggende Boer* [afb. 64] van Constant Permeke en het landschap is overgenomen van het schilderij *Korenvelden* [afb. 65] van Vincent van Gogh.

Het samensmelten van kunstwerken van verschillende kunstenaars tot een nieuwe creatie, is uitzonderlijk in de kunstgeschiedenis en typerend voor Kamagurka's provocerende aanpak. Het is onverwacht, ongebruikelijk en daardoor grappig, maar problematiseert ook de noties van originaliteit en kitsch. Deze combinaties van exacte kopieën, een vorm van creatieve diefstal, raken aan een zin die Picasso gezegd zou hebben, een interessante studie op zichzelf aangezien dit citaat door de eeuwen heen op verschillende

manieren overgenomen en veranderd is: "goede kunstenaars kopiëren, grote kunstenaars stelen" [afb. 66].

Eén van de weinige kunstenaars die qua aanpak in de buurt komt van Kamagurka's 'diefstal' van bestaande kunstwerken is de streetartist Banksy [afb. 67]. In zijn werk maakt de Britse kunstenaar vaak gebruik van bestaande afbeeldingen, zo ook van iconische kunstwerken, waar hij vervolgens overheen schildert. Een voorbeeld is het schilderij *Show me the Monet* [afb. 68], een kopie van het beroemde schilderij *Le Bassin aux nymphéas, harmonie verte* (1899) door Claude Monet, met de toevoeging van afval in het water. De titel van Banksy's werk gebruikt 'Monet' als vervanging voor 'money', wat vragen oproept met betrekking tot de rol van geld in de kunstmarkt en in de samenleving. Het treurige beeld van de winkelkarretjes in de drassige vijver beklemtoont fysiek en moreel verval, het idee van vergankelijkheid, en roept daardoor zijdelings ook de voorstelling op van de verdronken *Ophelia* door Sir John Everett Millais [afb. 69]. Het werk van Banksy is altijd slim en geestig en vertoont veel overeenkomsten met het oeuvre van Kamagurka. Niet alleen combineert Banksy onverwacht verschillende werelden



64 Constant Permeke. Liggende Boer. 1928-1929.



65 Vincent van Gogh. Korenvelden. 1890.



63 Kamagurka. Constant Vincent. 2008.





56

66



67



68



69



70



71

en vindt hij telkens verrassende invalshoeken op bekende fenomenen, maar vooral ook richt zijn werk zich op het aanpakken van problematische onderwerpen. Een schilderij als *Show me the Monet* vervaagt de grenzen van originaliteit en kunst dan wel kitsch, maar legt vooral ook de vinger op maatschappelijk zere plekken van de realiteit waarin wij leven. De bitterzoete humor van Banksy en Kamagurka is er één die op het eerste gezicht frivool van aard lijkt, maar uiteindelijk de toeschouwer altijd aan het denken zet.

66  
Kamagurka. Zonder titel. 1992.

67  
Banksy. Artists. 2009.

68  
Banksy. Show me the Monet. 2005.

69  
Sir John Everett Millais. Ophelia. 1851-1852.

Het over kunstwerken heen schilderen van Banksy [afb. 70], komt sterk overeen met Duchamp's *Mona Lisa met snor* en Kamagurka's *Spiegeleischreeuw*. Ook de kunstenaarsbroers Jake en Dinos Chapman uit Londen bedienen zich van deze techniek, zoals in de serie schilderijen *One day you will no longer be loved* (2008) waarbij zij portretten van aristocraten veranderden in de gezichten van zombies. Hun werk is dikwijls choquerend en verwijst naar de problemen van de jongerencultuur. Een beeld als *CFC76311561* [afb. 71]

70  
Banksy. You Have Beautiful Eyes. 2005.

71  
Jake and Dinos Chapman. CFC76311561. 2002.

van de Chapmans is qua lading vergelijkbaar met Banksy's *Show me the Monet*. Beiden brengen kunst en niet-kunst samen, maar wijzen bovendien op het morele verval van de samenleving en met name van de jeugd. De werken bezitten een onrust en onvrede over de hedendaagse mentaliteit van de consumptiemaatschappij.

Het veranderen van bestaande doeken is een techniek die Kamagurka vaker gebruikt, zoals op zijn schilderijen *The Baby* [afb. 72] en *The Worship of the Shoulder* [afb. 74]. Het zijn geapproprieerde kopieën van Jean-François Millet's *L'Angélu* [afb. 75]. *The Baby* is, zoals Kamagurka zelf schrijft, een "gigantische blow-up van één of andere kopie van een

kopie."<sup>15</sup> Het is een chaotische mix van Millet's origineel, science fiction invloeden en inspiraties uit het surrealisme. De brandende vrouw lijkt zich van het vuur op haar lichaam niet bewust en komt in die zin overeen met de brandende giraffe uit Salvador Dalí's *La Girafe en feu* [afb. 73]. Deze menging van invloeden en Kamagurka's baldadige schriftelijke uitleg, zorgen voor het eerder aangehaalde 'cover-effect'. Kamagurka schrijft in de *Kamalmanak*: "Ze staan er al een tijdje te bidden aan de klimop te zien. Ze zijn zodanig met de natuur verbonden, dat ze hun eigen oogst aan het worden zijn."<sup>16</sup>



72  
Kamagurka. The Baby. 2008.



73



75

Het schilderij *The Worship of the Shoulder* combineert dezelfde aliens met een Mondriaan-achtige opvulling van de lucht, waardoor het lijkt alsof de buitenaardse wezens vervormende invloeden uitoefenen op de aardse dimensies. De droge, ondeugende humor van *The Baby* zet Kamagurka voort in zijn uitleg van *The Worship of the Shoulder*, die herinnert aan de maatschappijkritiek van Banksy: "Ik ging ervan uit dat er op de plaats waar dit boerenkoppel stond toen dit schilderij werd gemaakt, nu een autostrade ligt. Het is dus de aanbidding van de pechstrook geworden."<sup>17</sup> De vergelijking van *The Baby* van Kamagurka met het surrealisme van Salvador Dalí wordt extra interessant door

Dalí's obsessie met het origineel van Millet. *L'Angélu* keert op de meest uiteenlopende wijzen tientallen keren terug in de schilderijen van Dalí [afb. 76-79]. Als kind kwam Dalí op de school van Figueres in aanraking met het tafereel van Millet. Vanaf zijn zitplaats in de klas kon hij, door het raampje in de deur, op de gang een kalendervel zien hangen met daarop een reproductie van *L'Angélu*. Het was een schilderij dat hem deed dromen. Veel later gaf Dalí aan Millets *L'Angélu*, dat destijds in het Louvre hing, zijn eigen erotische interpretaties en legt dat in een essay uitvoerig uit:

In juni 1932 verschijnt voor mijn innerlijk oog geleidelijk, zonder enig voor gevoel of bewuste associatie, het schilderij *L'Angélu* van Millet. Het beeld is een duidelijke en visuele weergave in kleur. Het ontstaat bijna ogenblikkelijk en laat geen andere beelden toe. Het maakt diepe indruk op me en raakt me, want hoewel in mijn visioen van het schilderij alles precies 'overeenkomt' met de reproducties die ik ervan ken, 'verschijnt' het toch gewijzigd en beladen met zo'n latente intentionaliteit voor me dat het *Angélu* van Millet voor mij 'plotseling' het verwarrendste, raadselachtigste, dichtste, aan onbewuste voorstellingen rijkste schilderij wordt dat er ooit was.<sup>18</sup>



74

73 Salvador Dalí. Detail van *La Girafe en feu*. 1937.

74 Kamagurka. *The Worship of the Shoulder*. 2008.

75 Jean-François Millet. *L'Angélu*. 1857-1859.



76



77



78



79

Totaal geobsedeerd door het schilderij, was Dalí er van overtuigd dat de twee boeren van Millet niet bidden voor een goede oogst, maar in wezen aan het graf van hun kind staan. In de traumatische context van Dalí's broer, die op tweejarige leeftijd stierf, nog voordat Salvador werd geboren, is het begrijpelijk dat Dalí het echtpaar van Millet associeerde met zijn ouders en het bidden voor de ziel van hun pas begraven zoon. Dalí werd als baby vernoemd naar zijn vader, Salvador Dalí i Cusi, maar droeg tevens dezelfde voornaam als zijn overleden broertje. Dit achtervolgde de jonge Dalí in zijn jeugd, die meende dat zijn ouders hem zagen als een vervanging van zijn overleden broer. Het resulteerde in buitensporig gedrag bij Dalí, die zich via excentrieke streken probeerde te onderscheiden, om te bewijzen dat hij anders was dan de eerste Salvador.

Als bewonderaar van het surrealisme en van het werk van Dalí, is Kamagurka ongetwijfeld op de hoogte van Dalí's obsessie en de vele verwijzingen naar het *Angélu* van Millet in de kunst. De compulsieve obsessie van Dalí om de scène van Millets *Angélu* in zijn eigen schilderijen te verwerken en zelfs half te verstoppen, bezit voor ons als buitenstaander humor. Wanneer we als toeschouwer de overeenkomsten van bijvoorbeeld *L'Angélu architectonique de Millet* [afb. 78] met het origineel ontdekken, ontstaat er een 'aha'-reactie. Het is dit ontdekken van een verborgen overeenkomst dat de kijker een vonk van vreugde bezorgt. Simon Critchley schrijft in zijn boek *Humor*: "Humor is een vorm van culturele insider-kennis, waarvan gezegd zou kunnen worden dat het als een linguïstisch afweermecanisme functioneert."<sup>19</sup> Deze uitspraak is niet alleen van toepassing op de taal, maar ook op het beeld.



80

76 Salvador Dalí. *Atavisme du crépuscule (Phénomène obsessif)*. 1933-1934.

77 Salvador Dalí. *Réminiscence archéologique de L'Angélu de Millet*. 1935.

78 Salvador Dalí. *L'Angélu architectonique de Millet*. 1933.

79 Salvador Dalí. *Gala et l'Angélu de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphoses coniques*. 1933.

80 Constant Permeke. *Les Toits*. 1929.



82

om de laptop te gebruiken. Zijn handen zijn vele malen te groot voor het toetsenbord. Het zijn precies de handen van de *Aardappelrooister* door Constant Permeke [afb. 82]. Wanneer we Kamagurka's werk naast dat van Permeke plaatsen is duidelijk te zien hoe hij de houding van Permeke's figuur heeft overgenomen. Kamagurka verdraait de zwaarmoedige lading van Permeke's origineel en toont ons een boer van een volgende generatie. Al is de boer in de eenentwintigste eeuw nog steeds een bewerker van het land, wat blijkt uit zijn overdreven ledematen, een hightech computer kan aan zijn leven niet ontbreken.

Dat Kamagurka ook constant inspiratie blijft halen uit zijn eigen werk, blijkt uit de zeefdruk *Boer met P.C.* uit 1994 [afb. 83]. Tussen deze zeefdruk en het schilderij uit 2010 zit een periode van zestien jaar. Toch is duidelijk te zien dat Kamagurka reeds in 1994 geïnspireerd was door Permeke en al speelde met het thema van de boer met computer.

60



83

82 Constant Permeke. *Aardappelrooister*. 1929.

83 Kamagurka. *Boer met P.C.* 1994.

81 Kamagurka. *Boer met Laptop*. 2010.



81

61