

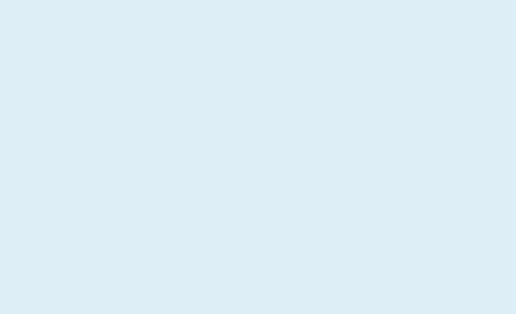
BEN SLEDSSENS

HANNIBAL



# DE WERELD VAN BEN SLEDSSENS

Herwig Todts



Door de wereld van Ben Sledsens loopt, diep in het woud, een oranjerode vos. Wat later duikt een prachtige wolf op. Een grote bruine beer houdt halt en kijkt ons aan voor hij door de bergbeek waadt. Een zeldzame das met zijn mooie zwart-wit gestreepte kop schuifelt door de bosanemonen aan de rand van een dennenbos. Op een idyllische plek in het bos staat, heel alleen, een wit schaap. Dieren – een zwaan, een grijze kat en allerlei vogeltjes, zoals een roodborstje op de twijgen van een blauwe regen, pimpelmezen op de takken van een witte rozelaar en goudhaantjes tussen rode rozen, maar net zo goed een bij of een vlieg – spelen geregeld de hoofdrol in het werk van de kunstenaar. Vaak lijkt het of ze poseren. Op een open plekje in een pseudo-exotisch woud is een hop te zien, netjes in profiel zodat je zijn ornithologische kenmerken stuk voor stuk kan aanvinken: de lange, dunne, gebogen snavel, de zwart-wit gepunte kuif, dito vleugels en staart. Vaak ook is er ogenschijnlijk geen vuiltje aan de lucht, maar een ree spitst de oren, klaar om op de vlucht te slaan. Een persoon – het is niet duidelijk of het een vrouw of een man is – in een besneeuwd bos kijkt onze richting uit, maar de hond die de wandelaar vergezelt, is kennelijk gealarmeerd door iets of iemand verderop: dreigt er gevaar, zal het bij een onschuldige ontmoeting blijven of was het loos alarm?

Heel veel lijkt er niet te gebeuren in de schilderijen van Ben Sledsens, al zijn de beelden nu ook weer niet per definitie lieflijk en roerloos: op een andere open plek in het woud bevindt zich, moederziel alleen, een gezadeld paard; de ruiter valt nergens te bekennen. Een hert – één van België’s ‘big five’ – tracht aan jagers te ontkomen. Een schildpad is op zijn rug beland. Een netjes gevelde boomstam ligt naast een soortgenoot, die, getuige de flinke zaagsnede, klaar blijkt om op zijn beurt te worden geroid.

Net zoals dieren treden ook jonge vrouwen en mannen vaak op als suggestieve en intrigerende narratieve elementen. Een man zit in de late namiddag aan de rand van een klif en kijkt uit over een bos aan de voet van de bergen. Hij of een soortgelijk casual gekleed type – witte of blauwe sportschoenen, een opgerolde jeansbroek, een eenvoudig T-shirt of een dunne pull, de onvermijdelijke baseballpet – wandelt met een knapzak door het bos en volgt een witte vogel; elders is hij, op de vlucht voor een wolf, in een boom geklauterd of ontmoet hij een vrouw die met pijl en boog aan het jagen is. Vaak blijkt er niet zo’n groot verschil te zijn tussen de activiteiten van de mannen en die van de vrouwen: één vrouw heeft een ladder tegen een boom geplaatst om hoog in de kruin een stuk fruit te verorberen en van het uitzicht te genieten; een andere vrouw is in een boom geklommen om eieren uit een nest te halen; nog een andere richt een geweer op een wolf die zich in de verte laat zien.

Een populaire legende onder de inheemse volkeren van Noord-Amerika verhaalt hoe de leider van een roedel wolven zich over een jonge vrouw ontfermde nadat ze was gevluht voor haar gewelddadige echtgenoot. In zijn *Metamorphosen* beschrijft Ovidius hoe de kuise Romeinse godin van de jacht, Diana – steevast gewapend met pijl en boog – tijdens het baden werd bespied door de jager Actaeon, waarop zij hem voor straf veranderde in een hert. Hans en Grietje werden door hun straatarme ouders achtergelaten in het bos, waar ze een wit vogeltje ontmoetten die hen naar het peperkoeken huisje van een boze heks leidde. De composities van Sledsens’ schilderijen – een situatie, personages, iets wat naar het verloop van een gebeuren zweemt – moedigen ons aan op zoek te gaan naar een verhaal, een geboekstaafde beschrijving van de lotgevallen van bekende personages. De associaties die je als toeschouwer maakt, zijn wellicht vooral afhankelijk van je persoonlijke literaire repertoire.

Andere schilderijen van Sledsens bevatten dan weer verwijzingen naar bekende en minder bekende werken uit de kunstgeschiedenis. Zo doet de jongen die ligt te luieren in de schaduw

van een boom denken aan Bruegels *Land van Kokanje* (1567, Alte Pinakothek München). Die inmiddels welbekende liefde van Ben Sledsens voor kunsthistorische voorbeelden loopt als een rode draad door de interpretaties van zijn werk. Manfred Sellink, museumdirecteur en gezaghebbend kenner van Bruegel en diens tijdgenoten, noemt Sledsens’ referenties aan Bruegel, Le Douanier Rousseau en andere grootmeesters ‘wel ghecookte rapen’ of de geslaagde assimilatie en emulatie van gecanoniseerde inspiratiebronnen.<sup>1</sup> Opnieuw is de rijkdom van ons persoonlijke kunsthistorische repertorium doorslaggevend voor de appreciatie van dergelijke referenties. Katsushika Hokusais houtsnede *De grote golf van Kanagawa* (“Zesendertig gezichten op de berg Fuji”, 1831) zal wel door de meeste kunstliefhebbers worden herkend als de bron van een schilderij als *Three Waves* (2022). Maar wie denkt bij *Catching Fish* (2021–2022) aan *The Fog Warning* van de Amerikaanse realist Winslow Homer (1885, Museum of Fine Arts Boston)? En is die verwijzing ook belangrijk voor de interpretatie en appreciatie van Sledsens’ schilderij? Homer toont een visser die met zijn vangst, een paar enorme heilbotten, terugkeert naar zijn schip, maar aan de einder de dreiging van een dikke mistbank ontwaart. In *Catching Fish* is de roeiboot gevuld met nog meer flink uit de kluiten gewassen vissen, maar hier lijkt een jonge vrouw de sloep zelfverzekerd door een wat minder woelige zee te loodsen. Hongerige meeuwen cirkelen boven het vaartuig. Verbeeldt Homers schilderij het onzekere lot van dappere mannen in een onberekenbare wereld, dan zou je *Catching Fish* kunnen opvatten als een beeld van dé jonge vrouw die doortastend en vol zelfvertrouwen voor het ruime sop en de wijde wereld kiest. Zonder de herinnering aan het dramatische schilderij van Winslow Homer is er evenwel geen aanleiding om van Sledsens’ meisje in een visserssloep een zwaarwichtige metafoor te maken.

Voor de kunstenaars uit de renaissance en de barok waren doelbewuste verwijzingen naar de ideale voorbeelden van schoonheid en grandeur uit de klassieke oudheid een cruciaal onderdeel van een strategie om hun eigen creaties kracht bij te zetten. Zo wordt de morele superioriteit van Christus bevestigd door zijn uiterlijke schoonheid, die herinnert aan een Griekse god als Apollo. Dergelijke referenties doen bovendien een beroep op de historische en kunsthistorische kennis én de ijdelheid van de toeschouwer. “Christus is ‘goed’ omdat hij ‘mooi’ is als Apollo, en ik ben deel van deze verheven cultuur, omdat ik, als gecultiveerde kunstliefhebber, de referentie herken en begrijp.” Ook om de kwaliteiten van de kunstenaar zelf te duiden waren referenties

belangrijk; de allerbesten werden vaak vergeleken met de legendarische Griekse schilder Apelles (van wie overigens geen enkel werk bekend is). In de loop van de negentiende eeuw was er echt sprake van een zekere inflatie van kunsthistorische referenties: in wisselwerking met iconografische en stilistische nieuwigheden werden voortdurend vergeten kunstenaars herontdekt en gecanoniseerd: de Hollandse landschap- en genreschilders Jacob van Ruisdael, Pieter de Hooch, Johannes Vermeer, de Spaanse barokschilders en de impressionist avant-la-lettre Frans Hals, de schilders van het quattrocento, de Vlaamse primitieven, Bosch, Bruegel enzovoort. Geïnspireerd door de ene kunst-historische herontdekking na de andere zette James Ensor ten slotte een baldadig en ironisch orgelpunt achter de eeuwenoude zucht naar kunsthistorische referenties.

Ben Sledsens gaat veel vrijmoediger om met het kunsthistorische verleden dan zijn voorgangers. Wat dat betreft, is hij openhartig en ongecompliceerd. De kunstgeschiedenis inspireert hem inhoudelijk én formeel, maar de referentie op zich, de status en de betekenis van het model waaraan zijn eigen creatie herinnert, heeft niet zoveel belang. Mij doet *Girl in the Hammock* (2019) denken aan een jeugdwerk van Gustave Courbet (*Le Rêve* (of *Le Hamac*), 1844, Sammlung Oskar Reinhart ‘Am Römerholz’, Winterthur), al weet ik niet of dat inderdaad Sledsens’ inspiratiebron is geweest – en voor een goed begrip van ‘zijn’ meisje in een hangmat maakt dat in se ook niet veel uit. Niettemin is het specifieke karakter van de schilderijen van Sledsens op een vage en algemene wijze het gevolg van zijn liefde voor artistieke realisaties uit een zowel ver als recent verleden. De postmoderne argwaan voor de misleidende retoriek van beelden lijkt uit het werk van Ben Sledsens te zijn verdwenen. Is het daarom dat kunstcriticus Jeroen Laureyns het gevoel heeft bij Sledsens voor “een kentering in de kunst” te staan?<sup>2</sup>

Kunsthistorische referenties vormen net zo min als al dan niet vermeende associaties met literaire bronnen de sleutel tot de schilderijen van Ben Sledsens. De titels die hij aan zijn werken geeft, blijken doorgaans wel betrouwbare indicaties. *Hunted Deer* (2020–2021) vertelt waarom het hert rent: jagers zitten het dier achterna. *Hazenpad* (2019) is een letterlijke uitbeelding van een haas die over een pad rent in de richting van een hol – een konijnenhol in plaats van een hazenleger, o ironie. *The Devil in a Suit* (2020) zet ons ertoe aan om niet te lang stil te staan bij de onzichtbare tegenstander met wie de duivel in een zwaardgevecht is verwikkeld. De duivel heeft een pak aan: is dat niet

intrigerend? De voorstelling van een man – hij draagt sportschoenen, een opgerolde jeansbroek en een modieus T-shirt – die een kruisboog richt op de rode appel op het hoofd van een knaap gaf Ben Sledsens de laconieke titel *Shooting Apples* (2019–2020). Dat de vrijheidslievende scherpshutter Willem Tell de verscheurende beslissing moest nemen om het leven van zijn zontje in de waagschaal te leggen (door een appel van zijn hoofd te schieten), doet er in de voorstelling van Sledsens niet toe. De titels reveleren de inhoud van een beeld: *Between Fish* (2021–2022) vestigt onze aandacht op de oranje guppy’s aan de voeten van een jonge blonde vrouw die behoedzaam over de ongelijke bodem van een waterplas stapt. *Girl in the Blue Room* (2020) toont een jonge vrouw die, gekleed in een bleke jurk en met zwarte laarzen aan, poseert op het parket van de (niet ‘een’) blauwe kamer. In die kamer hangt een ander schilderij van Sledsens: *Blue Tits on White Pink Branches* (2019–2020). Een blond meisje in een korte groene jurk lijkt wel aanbeeland in Matisse’s geliefde kamer met uitzicht op de Middellandse Zee, maar het schilderij heet *Blue Room, Blue Sea* (2021–2022). De titel en het beeld vertonen geen spoor van allegorische en/of moraliserende connotaties. De fascinatie van Sledsens voor de charme van eenvoudige huiselijke tafereLEN – een meisje dat haar haar kamt en poseert in een lichtgroene bloemetjesjurk bij een tafel met een spiegel en wat bloemen in een vaas – lijkt oprecht en overtuigde Karen Van Godtsenhoven om voor de tentoonstelling *Rik Wouters & het huiselijk utopia* in het Modemuseum Antwerpen (2016) ook enkele schilderijen van Ben Sledsens te selecteren.<sup>3</sup>

*Blue Room, Blue Sea* is maar één voorbeeld van een titel waarin Ben Sledsens onze aandacht vestigt op de hoofdrolspelers in veel van zijn werken: een violette hemel, het appelblauw-zeegroene wateroppervlak van een door paarse bomen omgeven meer, een geel bos, gele rozen op een gele tafel voor een gele wand, de witte nevel in een tropisch woud, een roze rivier, een rood bospad in een herfstrood bos... In feite keert Ben Sledsens zo terug tot de vaststelling en aanbeveling van de Franse symbolist Maurice Denis, die aan het eind van de negentiende eeuw, op de vooravond van het modernisme, in een theoretische tekst zijn collega’s, kunstkenners én -liefhebbers er attent op maakte “niet te vergeten dat een schilderij, voordat het een strijddros, een naakte vrouw of een of andere anekdote wordt, in essentie een plat vlak is, bedekt met kleuren die op een welbepaalde manier geordend zijn”(*Art et critique*, 1890). Als er in het werk van Ben Sledsens steeds meer iets op het spel staat, dan is het precies de picturale realisatie van een natuurgevrouw, ogenschijnlijk illustratieve situatie die eigenlijk wordt bepaald door

het samenspel van verschillende kleurvlakken. Daardoor is zijn werk verwant aan de spectaculaire coloristische experimenten van een Pierre Bonnard, al ontwikkelt Sledsens steeds meer een geheel eigen kleurenpalet.

Wellicht is het de groeiende fascinatie voor aparte, onverwachte en tegelijk verrassend subtiele combinaties van tinten die maken dat Sledsens geleidelijk aan steeds minder ‘koddige’ vormen gebruikt en meer en meer kiest voor regelmaat en eenvoud: een boomstam die bestaat uit enkele verticale kleurstroken, bladeren die als in gotische miniaturen stuk voor stuk worden weergegeven of die worden samengevoegd tot enkele lobachtige vormen. Zo construeert hij natuurgezichten en tafereLEN die de naïviteit van kinderlijke illustraties verbinden met de betoverende pracht van een denkbeeldige natuur. Een wereld die doodgewoon is en tegelijkertijd de sprookjesachtige aantrekkingskracht bezit van de fantasieën waar je met de ultieme kinderoppas Mary Poppins in zou kunnen stappen – Ben Sledsens presenteert zijn buitengewoon grote schilderijen bij voorkeur op instaphoogte.

Geweld, onrecht, de fysieke en mentale kwetsbaarheid van de mens, tot en met de dreigende ondergang van de wereld: in de wereld van de kunstenaar lijkt het ware dystopische gelaat van de werkelijkheid vervangen door een fata morgana.

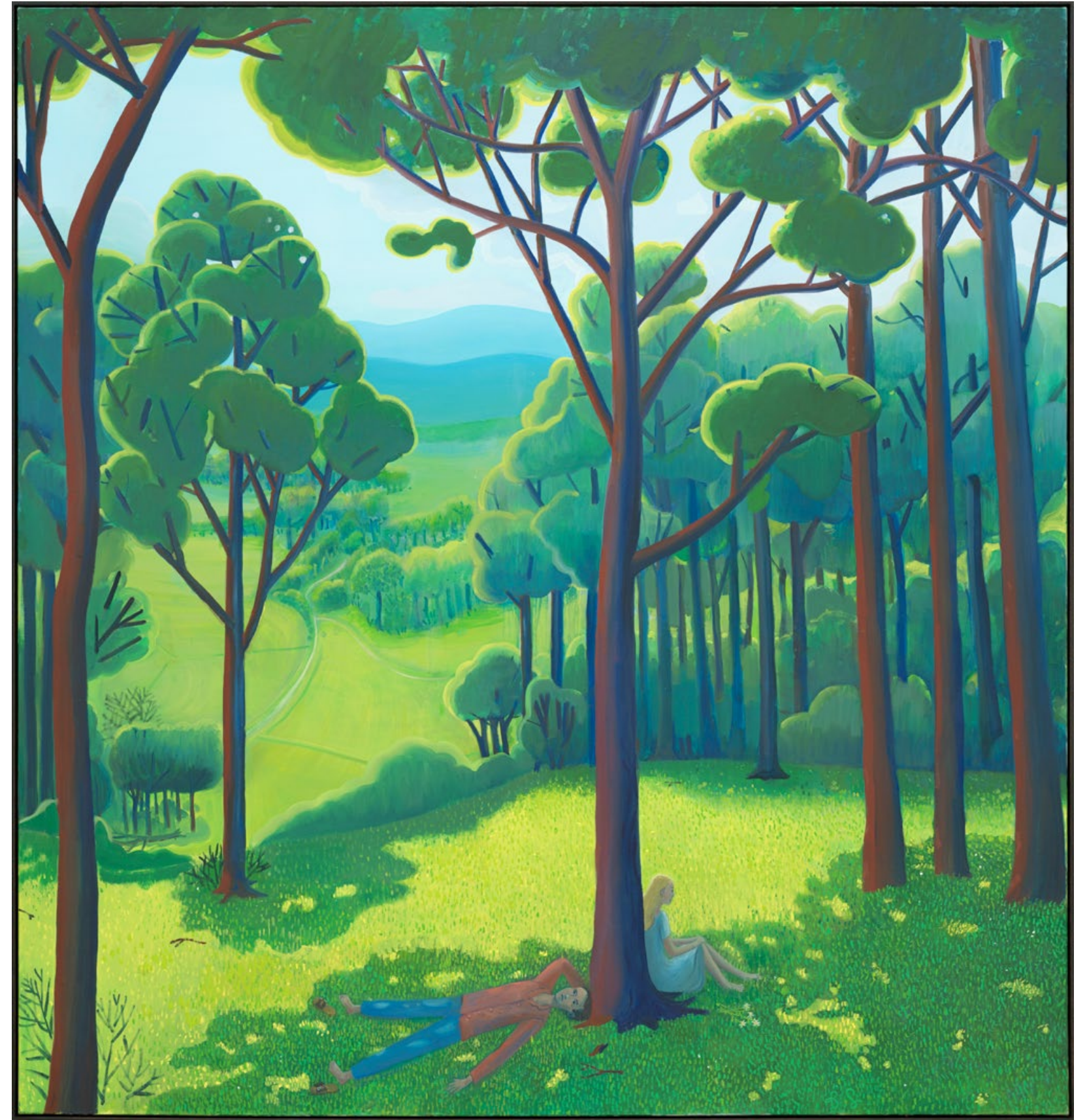
“Droom je eigen dromen bij mekaar als een daad van verzet”, zo dichtte en zong Kris De Bruyne. Misschien schuilt de kracht van het werk van Ben Sledsens uiteindelijk in die be-trachting.

- Manfred Sellink, ‘Wel ghecookte rapen’: enkele opmerkingen bij het werk van Ben Sledsens’, in *Ben Sledsens*, Hannibal Books, 2018.
- Jeroen Laureyns, ‘Amor Vincit Omnia. Notes on the return of love and the lyrical landscape in the work of Ben Sledsens’, in *Ben Sledsens*, CAC Malaga, 2022.
- Karen Van Godtsenhoven, ‘Lust for Life: utopische Belgische mode aan het begin van de 21ste eeuw’, in *Lust for Life*, Hannibal Books, 2016, p. 28 e.v. Voor het eerdergenoemde boek *Ben Sledsens* (Hannibal Books, 2018) schreef Karen Van Godtsenhoven ook een inspirerende bijdrage: ‘Paradise Found: kleurgebruik in het werk van Ben Sledsens’.





The Red Fox, 2019–2020  
oil and acrylic on canvas  
200 × 180 cm



Under a Tree, 2021–2022  
oil and acrylic on canvas  
200 × 190 cm



Three White Roses and a Bee, 2019  
oil and acrylic on canvas  
35.5 x 30 cm



Pink Flowers in a Blue Vase, 2021  
oil and acrylic on canvas  
35 x 30 cm



Girl combing her hair, 2019  
oil and acrylic on canvas  
200 x 160 cm



Winter Walk with Dog, 2022  
oil and acrylic on canvas  
180 × 170 cm









Chased by a Wolf, 2020-2021  
oil and acrylic on canvas  
200 x 260 cm