

De grenzen verleggen: de sculpturen van Nick Ervinck

Julia Kelly

Nick Ervincks buitensculpturen, die met hun gladde, gele vormen het landschap doorboren, zijn als half vloeibare vergroeiingen die in elegante formaties zijn gespat of gegoten, tegelijk spontaan en monumentaal. Hun organische vormen wekken de suggestie van kleine, natuurlijke formaties die nu groot zijn afgebeeld en duidelijk artificieel zijn gemaakt door middel van een felgele kleurlaag. Waar in PRAHIARD de vervlochten lijnen van de sculptuur iets hards oproepen, als de skeletachtige overblijfselen van een uitgesleten schelp, werd in OLNETOP een stevige polyesterhars gebruikt om een explosief moment van opspattend water uit te drukken, bevroren in de tijd. In deze sculpturen komt een reeks actieve spanningen tot uiting: vloeistof versus vaste materie, natuur versus kunstmatigheid, toevalligheid versus bestendigheid.

Ervincks sculpturale werken haken in op een bijzonder interessante voortdurende dialoog over de aard van het medium zelf. In Europa heeft men de moderne beeldhouwkunst vaak beschouwd als een actief proces – afgeleid van de Latijnse term *sculperre*, die ‘hakken’, ‘houwen’ of ‘snijden’ betekent. De techniek van het hakken, direct en indirect, met de hulp van een punteerapparaat, heeft men er ook wel beschouwd als een middel, tegelijk technisch en metaforisch, om te ‘onthullen’ wat in het blok steen, hout of marmer verborgen ligt: een handeling waarbij de vorm onder het oppervlak wordt blootgelegd en de innerlijke essentie of betekenis wordt voorgesteld die binnen de vooraf bestaande afmetingen van het blok te vinden is, gemaakt van hetzelfde materiaal, van schil tot kern.

Henry Moore, een van Ervincks referentiepunten, was gedurende een groot deel van zijn carrière een bekend voorstander van zo’n aanpak. In zijn beroemde essay ‘The Sculptor Speaks’ uit 1937 schrijft hij over de missie van de hedendaagse beeldhouwer om vorm terug te brengen naar de basis: ‘Sinds de gotiek was de Europese beeldhouwkunst overwoekerd geraakt met mos, onkruid – allerlei soorten uitgroeisels aan de oppervlakte die de vorm volledig verborgen.’¹ In de eerste helft van de 20ste eeuw was dit een populair standpunt, dat opkwam tegen decoratie (en het uitstervende belang van de 19de-eeuwse beeldhouwtraditie), tegen de toegevoegde processen van het modelleren en tegen elke onnodige, overvloedige vorm. Eenvoud en functionaliteit, hetzij gemaakt of gevonden, betekenden alles voor Moore en vele anderen van zijn generatie. Kunst en natuur waren nog steeds in dialoog met elkaar, maar op 20ste-eeuwse voorwaarden: de keien die hij vond op het strand, helemaal afgesleten door de zee, stonden bijgevolg in direct verband met zijn gebeeldhouwde figuren. Ze zijn ook voorbeelden van sculpturale vormen die zichzelf voortbrengen, gemaakt door de natuur en niet door mensenhanden, die blijk geven van ‘vitaliteit’ en grotere krachten oproepen die de kunstenaar te boven gaan en waar de kunstenaar uit put.

Ervinck bevindt zich in een interessante positie in verhouding tot dergelijke debatten. Enerzijds komt zijn werk voort uit de bekommernis van de hedendaagse beeldhouwkunst met essenties, innerlijke betekenis, zuinige en gestroomlijnde sculpturale expressie en vormelijke eenvoud. Anderzijds heeft het de formele complexiteit, de ingewikkelde composities en de rizoomachtige energieën van de laat-19de-eeuwse beeldhouwkunst en design. Het verenigt decoratie en functionaliteit en doet de binnenkant instorten in de buitenkant, met beelden die tegelijk *een en al oppervlakte* en *een en al structuur* zijn. Deze dynamiek wordt duidelijk wanneer Ervinck werken maakt die in interactie treden

met architecturale ruimtes: in de muurprint NIARGTZAG is het werk de oppervlakte van het gebouw, terwijl in CIRBUATS, een project voor een gebouwencomplex in Gent, een enorme massa geel polyester de gevel overspoelt en doordringt tot op het binnenplein beneden.

Ervincks werk herinnert ons aan de gedeelde bekommernissen en verbindingen tussen deze historisch verschillende benaderingen van de beeldhouwkunst en van de biologische en botanische verbeelding die gedurende de 19de en 20ste eeuw (en daarna, tot op vandaag) een enorme en evoluerende impact heeft gehad op de concepten en vormen van de beeldhouwkunst.

Moore's beeldhouwwerken, bijvoorbeeld, getuigen van deze impact.

Van de vitalistische gekapte beelden van voor 1945 tot de latere bronzen beelden vinden we emotionele ladingen die vaak gelijkaardig waren. De Britse kunstcriticus David Sylvester herinnert ons hieraan wanneer hij de dichotomie 'Hard en Zacht' gebruikt om Henry Moore's latere werken in brons uit de jaren 1950 en 1960 te beschrijven (die veel formele gelijkenissen vertonen met een aantal van Ervincks grote stukken voor buiten). Hij vond dat werken als *Upright Motives* (1955–1956) '... heftige contrasten van oppervlaktetenspanning' vertoonden, 'met buitensporig strakke, beenharde passages die overgaan in zachte, veerkrachtige, vlezig passages, vaak heel abrupt'.² Er zijn tal van samenhangen tussen ogenschijnlijk verschillende benaderingen en werken, en het is op deze raakvlakken dat we Ervincks werk vinden. Beeldhouwen, bijvoorbeeld, staat in nauw verband met de *écorché*, de gevilde anatomische figuur, als een manier om de 'huid' van het beeld af te stropen. In deze anatomische modellen, die ooit een belangrijk artikel van kunstenaars- en beeldhouwersateliers waren, bestaat er een complexe wisselwerking tussen echte en verbeelde oppervlakken en binnenkanten: fragiele huid en zachte inwendige organen; het harde 'omhulsel' van het beeld en de vormen die het binnen in zich draagt, gemaakt uit ivoor, gips of was. De sculpturale verbeelding die onder deze voorwaarden werkt, leent zich zowel tot kappen als modelleren en tot verschillende soorten anatomische, structurele voorstellingen.

Naast deze belangrijke kunsthistorische connectiviteit is Ervinck ook een beeldhouwer die nieuwe en hedendaagse technologieën ten volle benut; hij surft op het internet en knipt en plakt om een digitaal archief samen te stellen en gebruikt 3D-printing om sculpturale vormen te maken. 'Ik heb geen kippenbotjes uit mijn achtertuin bestudeerd zoals Henry Moore', merkte hij ooit speels op. Waar voor Moore's generatie de gevonden objecten uit de natuurlijke wereld een inspiratiebron vormden, en een model voor sculpturale processen waar de kunstenaar geen controle over had – stenen, rotsblokken, de spiralen

van schelpen, de knoestige vormen van boomwortels – daar bereikt Ervinck dit soort ‘automatische’ sculpturale productie door het gebruik van computertechnologie die in staat is om objecten te construeren die de kunstenaar niet met de hand kan maken. De computer is dus een cruciaal nieuw werktuig in de gereedschapskist van de hedendaagse beeldhouwer, al plaatst het de beeldhouwer in een meer afstandelijke verhouding tot het werk, minder rechtstreeks ‘hands-on’, een stap verwijderd van zijn creatie.

In Ervincks sculpturen veranderen de natuurlijke vormen uit de planten- of mineralenwereld in onnatuurlijke hybriden, een proces dat wordt benadrukt door het duidelijk artificiële ‘gebladerte’ in werken als de ‘aardbei’ AELBWARTS. In EMOBCOR vormen namaakrotsen en -bladeren de setting voor een vervormde ‘figuur’ die half vlees, half bot lijkt en met zijn verwrongen vormen veraf staat van het gladde biomorfisme van zijn organische tegenhangers. Hoewel Ervinck inspiratie haalt uit boomwortels en door water uitgeholde rotsen, worden deze verdraaid in futuristische kluwens, met dynamische volumes die de zwaartekracht tartten en zo onthullen dat er door de mens gemaakte technologie bij betrokken is. EGNABO heeft de vorm van een grillig doorhangende, gedeconstrueerde ‘boom’, een en al wortel en tak zonder centrale, stabiliserende stam. TSENABO is ontworpen om in de inkomhal van een ziekenhuis te hangen; het is een object dat is geïnspireerd door verwondering over de natuur maar ook opgeladen met de energie van menselijke productiewaarden.

Het gebruik van computertechnologie kan Ervincks werk een onberispelijk uitzicht geven, alsof het ‘net af’ is. Soms roept zijn sculpturale taal versteende vormen van koralen. Vroeger waren verzamelaars en onderzoekers vooral geïnteresseerd in koraal vanwege zijn ambigue status: nu eens werd het geclassificeerd als mineraal, dan weer als plant of dier en zo trotseerde het pogingen om het te categoriseren en bevatten.³ Vooral rood koraal, dat in de mythologie verbonden is met de Gorgo Medusa – het bloed van haar afgehakte hoofd kleurde het zeewier helderrood en deed het verharden – werd in decoratieve sculpturen gebruikt om geheimzinnige hybriden van menselijke en plantaardige vorm te creëren. Abraham Jannitzers *Daphne als drinkbeker* (eind 16de eeuw) is een opmerkelijke evocatie van de wisselwerking tussen een vast lichaam, een holle vorm en een vloeistof, maar ook van de transformatie van de ene toestand in de andere. Ervincks koraalachtige werken, zoals YAROTOBS en YAROTUBE, verwijzen naar dit proces van metamorfose en naar de rol van plantaardige vormen en krachten in zijn werk. In AGRIEBORZ lijken aders op tentakels die een overwoekerend struikgewas vormen rond een hoofd, terwijl in EITAZOR de bloemenpatronen van behangpapier hun eigen dynamiek en presentie krijgen.

De vegetale motieven van de art nouveau, die afwisselend het leven bevestigen en diep verontrustend zijn in hun ongeremdheid, worden expliciet opgeroepen in Ervincks straatlantaarn NARZTALPOKS. De wisselwerking tussen het rijk van het menselijke, van het dierlijke en van het botanische verwijst naar mythische transformaties die de kenmerkende autonomie van het menselijke lichaam dreigen te overweldigen en op losse schroeven te zetten. Ze doet ook denken aan de hybride vormen van de beeldhouwkunst uit het fin de siècle. Het gipsen beeld *Masker* (ca. 1897) van de Belgische symbolist

Fernand Khnopff toont een gevleugeld gezicht omgeven door een bloemenkrans die de trekken ervan begint aan te tasten, ogenschijnlijk gevangen en geïmmobiliseerd door het decoratieve 'kader'. Charles van der Stappens *Mysterieuze sfinx* (1897) is een ander goed voorbeeld van zo'n benadering. Het combineert ivoor en een zilverlegering in een figuur die een wapenrusting van gestolde organische vormen draagt.

Europese beeldhouwkunst in de invloedssfeer van het symbolisme is vaak gekenmerkt door – en opvallend om – het gebruik van ongewone materialen en de toevoeging van kleur. Ervinck is aangetrokken tot heldere combinaties van blauw en geel (NIKEYSWODA, GARFINOSWODA), die de cohesie van de sculpturale vorm verstoren door de suggestie te wekken dat er delen gedemonteerd kunnen worden zoals bij anatomische modellen. NIKEYSWODA staat in dialoog met het werk van de hedendaagse Britse beeldhouwer Bernard Meadows, die een gewezen assistent en een levenslange vriend van Moore was. Een beeld als Meadows' *Black Crab* (1951–1952) brengt de buitensporige formaties van de natuurlijke wereld samen in een eengemaakte vorm via het gebruik van brons, terwijl het speelt met de verhoudingen tussen het harde maar holle pantser van de krab en de stevigheid van het veerkrachtige maar holle brons. Ervincks configuraties zijn meer voorlopig, als schetsen; hun technische processen dagen bewust het onderscheid tussen het reële en het virtuele uit. Ervinck schildert ook veel van zijn sculpturen geel, een kleur die weinig verband houdt met natuurlijke vormen of met het menselijke lichaam. Symbolisch gezien is geel verbonden met de zon en het zonnestelsel; het benadrukt de immateriële, gewichtloze eigenschappen van zijn werk.

Ervincks sculpturen verwijzen vaak naar het menselijke lichaam met een soort ongemakkelijke inwendigheid; ze tarten de zwaartekracht en verbijsteren tegelijkertijd met een overdaad aan lichaamsuitwassen en -vormen.

In SNIBURTAD, een werk dat geïnspireerd is door de weergave van vrouwelijk vlees in schilderijen van Rubens, barsten zachte massa's naar buiten door de vervlechtingen van witte, aderachtige mazen, waarbij ze wanstaltige, lekkende klodders voortbrengen die midden in hun vorming gestopt zijn. Als de biomorfische sculpturen van Hans Arp kwaadaardig zouden uitdraaien, dan zouden ze er zo kunnen uitzien. De sterke zwellingen van knoppen en borsten zijn hier vervangen door buitensporige organen, niet vol levenskracht maar op een vreemde manier leeggelopen en slap, en veranderd in vloeibare of ectoplasmische uitstromingen.

Ervincks visies behoren zowel tot de toekomst als tot het verleden.

Hoofden gemaakt van struikgewas met aderachtige draden lijken op futuristische technolichamen, terwijl inwendige functies taai en vast geworden zijn, zoals de verbindingskabels in de gewrichten van een robot. Maar ze doen ook denken aan 17de-eeuwse anatomische schetsen, zoals die van Amé Bourdon, waarin de opengevouwen huid de uitwaaiende spieren onthult, of het netwerk van aders en slagaders die zich vertakken en splitsen als tal van zijrivieren en beekjes; een inwendig landschap dat even zonderling en vreemd is als om het even welke toekomstige visie op het lichaam.

Hoewel Ervincks werken een sterk digitale dimensie hebben, zowel qua concept als qua uitvoering, doet het virtueuze karakter ervan denken aan de

natuurlijke exemplaren, uitgekozen om het raadselachtige van hun schijnbare artistieke, waar verzamelaars van 'rariteitenkabinetten' in de 16de en 17de eeuw en daarna zoveel bewondering voor hadden. Dergelijke objecten waren ook een manier om de krachten van het toeval aan te wenden, die voor moderne beeldhouwers een sterke metafoor vormden voor broeierige onbewuste krachten die aan het werk waren in de artistieke activiteit en die het stuwende en deïnerende van sculpturale vormen bezielde. Ook Ervinck is aangetrokken tot de onvoorspelbaarheid van zijn digitale processen; hij geniet van de toevalligheden die zijn technieken kunnen voortbrengen. Uit duizenden digitale schetsen kan hij er één vinden die hem aanspreekt, net als de strandjutter die halt houdt bij die ene interessante steen onder de vele variaties die op het strand zijn aangespoeld. Ervincks sculpturen bewegen zich in en tussen de spanningen en dubbelzinnigheden van lichamelijke en natuurlijke vormen. Zo vormen ze een uitbreiding en een uitdaging van wat beeldhouwkunst zou moeten zijn en wat ze zou moeten worden.

1. Henry Moore, 'The Sculptor Speaks' (1937), in: Philip James (red.), *Henry Moore on Sculpture*, Londen, Macdonald, 1966, p. 64.
2. David Sylvester, 'Hard and Soft' (1968), in: Jon Wood *et al.*, *Modern Sculpture Reader*, Leeds, Henry Moore Institute, 2007, p. 41.
3. Zie Marion Endt-Jones (red.), *Coral: Something Rich and Strange*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013.