

De verweerde stenen van Sisyphus Op weg naar het werk van Alfred Haberpointner

Dick van Broekhuizen

[Dick van Broekhuizen (1973) is kunsthistoricus. Hij is werkzaam als wetenschappelijk medewerker van het Sculptuur Instituut, en als zodanig conservator Tentoonstellingen in museum Beelden aan Zee.]

Een kop

Alfred Haberpointner (1966) is vertegenwoordigd in de collectie van museum Beelden aan Zee met een beeld getiteld *Kopf* (2003). Dit is een houten beeld, twee maal levensgroot. De vorm van de kop is niet geometrisch of mathematisch, maar organisch. Over het gehele oppervlak zijn regelmatig, in rechte hoeken tot elkaar, gelijkvormige sneden aangebracht. Hierdoor krijgt de kop een nadrukkelijk bewerkte huid. Haberpointner heeft het thema van die vorm, die nauw begint (in de nek) en uitgroeit tot een hoofd, waarvan de uitstekende of binnenvallende delen (neus, ogen) zijn afgevlakt, tot in de uitersten verkend. Binnen zijn oeuvre bevinden zich vele koppen en kopvormen. Het beeld in de collectie Beelden aan Zee is een hoofd zonder zintuigen en haren. Het is meer de generieke vorm die zich voordoet aan de beschouwer. Het is een ovale, misschien wel ei-achtige vorm die verjongt tot een nek. Maar een gezicht ontbreekt, een achterhoofd is flauw onderscheidbaar, de kin is bijna weg, de kaak is nagenoeg onzichtbaar, het schedeldak is hard en kaal. Het is een hoofd zonder karakteristieken. Dat is heel kundig gedaan, het verradert een uiterste aandacht voor de vormen van het menselijk hoofd, zonder dat ze theateraal worden benadrukt in de vorm van de sculptuur.

Museum Beelden aan Zee heeft een internationaal geïntereerde collectie van beelden. Die is voortgekomen uit de privécollectie-Scholten. Theo en Lida Scholten waren geïnteresseerd in beeldhouwkunst, met als richting de beeldhouwkunst van de menselijke figuur als geheel of als fragment. Hun theorie en levensopvatting, dat het in het leven gaat om de gemeenschap van mensen, weerspiegelde in de beelden van hun collectie. Zo bouwden zij aan een encyclopedie van visies op de mens. Zij noemden die encyclopedie het 'mensbeeld'. De Scholtens bouwden aan een gemeenschap van sculpturen en kunstenaars. Daaruit voortvloeiend bouwden zij aan een museum, in letterlijke zin, om de brede gemeenschap, het bezoekende publiek, te laten kennismaken en te laten genieten van de sculpturen. En de stichters bouwden aan een gemeenschap in organisatorische zin. Het museum wordt door een groep van 175 vrijwillige werknemers (partners geheten) gedreven. Ook bouwden Theo en Lida Scholten aan de financiering van het geheel, door gemeenschappen op te richten van Vrienden en zakelijke Vrienden. Daarmee kreeg het museum een vaste zakelijke basis.

In het licht van het voorgaande doemt nu de vraag op: welk mensbeeld, welk lemma in de encyclopedie van de mens, welke visie heeft de kunstenaar weergegeven door middel van de *Kopf*? Alfred Haberpointner is een beeldhouwer die het liefst dingen open laat, in plaats van dat hij ze in 'marmer vastbeitelt'. Die poëtische opvatting is voor een beeldhouwer heel interessant; het medium is nu eenmaal zo ruw. In vergelijking tot het etherische woord, de trilling van de vioolsnaar of de streek van de penseel op het papier is het hakken van hout toch een heel ander vak.

De zinnebeeldigheid van de koppen is niet gemakkelijk te benoemen. Men wordt door de kunstenaar uitgenodigd om te bedenken, aan te voelen en te beschouwen. Neem zijn werk als uitgangspunt. Misschien wisselen je gevoelens steeds bij de verschillende beelden die je ziet in de tentoonstelling. Vraag je dan

af hoe dat mogelijk is. Waarom laat je je beïnvloeden door wat je ziet? Hoe werkt het? De confrontatie met de kop in het museum heeft mij op het spoor gezet van een aantal kwesties. Het werk van Haberpoiner leent zich uitnemend voor beschouwing. Men zou verwachten dat in dit artikel de kunstwerken, de 'inspiratiebronnen' en 'het leven van de kunstenaar' in één samenhangend geheel worden gepresenteerd, alsof de hele wereld heeft samengespannen om nu juist dit oeuvre uit deze Alfred Haberpoiner te laten voortvloeien. Maar het doel van dit artikel is nu juist de beschouwing zelf meer op de voorgrond te laten treden. De uitkomsten van die persoonlijke beschouwing zijn hier gerapporteerd.

Fysieke aanwezigheid en betekenis

Een hedendaagse beeldhouwer heeft zich altijd te verantwoorden op twee gebieden: namelijk de fysieke arbeid die het kunstwerk tot stand heeft doen komen, en de concepten die aan zijn kunst ten grondslag liggen. De sculptuur bestaat immers als fysieke verschijning (als ding) in onze omgeving. Hoe is het object gemaakt? De beschouwer, die talloze objecten dagelijks in de hand houdt zonder zich *ooit* af te vragen hoe het gemaakt is, wordt door een intelligent beeldhouwwerk tot die 'articulering van zijn onwetendheid' gedwongen. Dat fysieke aspect van de beeldhouwkunst is een laag waarvoor het publiek zich altijd interesseert; vervolgens is er nog een tweede laag die moet worden belicht, namelijk die van de betekenis van het kunstwerk.

De explicateur, de eervolle rol die ik als auteur in deze tekst mag vervullen, moet dus steeds de fysieke verschijning van de sculptuur en de cerebrale afbeelding van het kunstwerk proberen te verbinden in een zinvolle context. Wat voor ding is het, en wat betekent het ding? Hoe maakt het object een impressie op ons? Wat voor gevolgen heeft dat voor ons denken en voelen over kunst? Ik vat al deze kwesties samen in de vraag: hoe *werken* de kunstwerken van Alfred Haberpoiner? Op welke wijze kloppen ze, als objecten op zichzelf en als kunstwerken in de kunstgeschiedenis?

Ik heb aan dit artikel een kleine encyclopedie van kritische termen toegevoegd. Die termen hangen samen met het oeuvre. De lemma's bestaan uit een saillant citaat. Het wil niet zeggen dat die termen direct beschrijven wat voor betekenis het lemma voor het werk heeft. Het is meer bedoeld als associatief materiaal om te denken over Haberpoiners kunstwerken.

Marathonblok

De toegang tot Haberpoiners kunst werd mij aangereikt door een kleine foto, een illustratie bijna, van een actie of performance, die de kunstenaar in Sardinië heeft uitgevoerd [Aigner 17]. De kunstgreep is eenvoudig, maar een zeer beladen beeld dringt zich op. De beeldhouwer heeft ooit een marathon gelopen. Aan zijn lichaam was een stuk hout gebonden. Het houtblok sleepte over de grond. Zo liep de kunstenaar zijn tweeënveertig kilometer door het Sardijnische landschap. Het stuk hout is door het slepen over de grond volledig veranderd, bijgeslepen, afgeraspt door het asfalt. Een zeer concreet natuurlijk proces (vergelijk de gladde stenen onder de waterval). Tegelijkertijd is de ingreep van de mens hier evident. De kunstenaar sleept een houtblok achter zich aan, zich vechtend een weg zoekend, 42 kilometer lang. Het hout slijt, het wordt ingedeukt, het wordt bekrast, op een natuurlijke, kunstzinnige manier zonder dat de kunstenaar een beitel in zijn hand houdt. In deze looperformance ontmoet de fysieke realiteit de betekenis op een creatieve manier. Haberpoiners actie stelt: welke filosofie kan de fysieke arbeid, de gestiek, de beweging en werkzaamheid van de ledematen binden aan een esthetiek, aan een gedachteproces van de kunstenaar, aan zijn creativiteit? Kan een wandeling een kunstwerk zijn? Zijn de gespreide armen van de vader die zijn verloren zoon verwelkomt, muzikaal waarneembaar? Ja, vraag

het aan elke dirigent. Kan de destructieve slag met de bijl in het hout een kunstwerk creëren? Ja, dat is het werk van de beeldhouwer.

Oneindig nutteloos werk?

[afb. Sisyphus] Het beeld van het blok dat wordt meegesleept deed me denken aan de Griekse mythe van Sisyphus. De metafoor past wellicht niet helemaal, omdat Sisyphus een groot steenblok voor zich *uitduwt*. Toch is de koppeling tussen lichamelijke arbeid en denken in het verhaal van Sisyphus evident aanwezig. De filosoof Albert Camus bespreekt in zijn (existentialistische) *Mythe van Sisyphus* de 'filosofie van Sisyphus'. De voormalige koning van Korinthe Sisyphus werd gestraft voor zijn hoogmoed, namelijk de arrogantie om zichzelf gelijk te stellen aan de Olympische Goden. De Dood (Thanatos) werd op hem afgestuurd, maar Sisyphus was hem te slim af door de Thanatos te vragen de werking van zijn ketenen te demonstreren. De Dood wikkeld zichzelf in zijn eigen kettingen en werd machteloos. Dit had tot gevolg dat niet alleen Sisyphus niet stierf, maar dat er dagenlang op aarde geen mens stierf. De oorlogsgod Ares, die zich ergerde aan het feit dat geen van zijn vijanden doodging, bevrijdde Thanatos. Hierdoor keerde de dood weer terug op aarde. Sisyphus werd bestraft met een eeuwigdurend, nutteloos werk. Hij kreeg de taak om een steen naar de top van een berg te rollen. Bijna boven aangekomen denderde de steen helaas weer naar beneden. Vervolgens moest Sisyphus weer van voren af aan beginnen. Camus vraagt zich af: wat denkt Sisyphus als hij de rots naar boven duwt? Wat denkt hij als hij weer terugloopt naar het dal waar de steen ligt, die weer naar boven moet worden geduwd? Alfred Haberpointner heeft zich impliciet afgevraagd wat de *vorm* van Sisyphus' rots moet zijn geweest na honderden jaren heen en weer rollen op die bergwand. Het houten blok, voortgesleept in een marathon, ziet er wellicht wel uit als Sisyphus' rots. Bezien vanuit deze mythologie wordt de vorm van het blok eigenlijk een abstracte afspiegeling van de overwinning op de goden en op de dood, en de straf die daarmee gepaard gaat, en de creatieve krachten die dat losmaakt. Sisyphus filosofeert als over zijn nutteloze werk. Dat is een creatief proces. Hij zint misschien op nieuwe wegen om zijn onhaalbare doel te bereiken. Hij overpeinst zijn leven. Vervolgens pakt hij de steen beet met zijn handen en begint met het werk. Dit alles lijkt op wat een kunstenaar ervaart. Het zou mij niets verbazen als het allemaal meetrilt in de oppervlakte van dit stuk sleephout.

Collinsmoment

De Amerikaanse dichter Billy Collins heeft in zijn gedicht *Splitting wood* wel heel tastbaar en invoelbaar verwoord wat het verband is tussen het oog en het gebaar. [...] but this morning I stand here / sweating in a thin shirt / as I split a stack of ash logs / into firewood / with two wedges, an ax, and a blue-headed maul. / The pleasures here are well known: / The feet planted wide, / the silent unstoppable flow of the downswing, / the coordination that is called hand-eye, / because the hand achieves / whatever the concupiscent eye desires [...][Van Kooten 72-77]. Dit fragment uit het veel langere gedicht laat ons de bedrieglijk eenvoudige taal van Collins zien. Hij is iemand van de geserreerde zin. Je voelt de concentratie, de *focus* van de houthakker. Je voelt de onafwendbaarheid van de goede slag. Je voelt het magische verband, tussen oog en hand, waarbij het zo is dat er niet meer gedacht wordt, maar dat de hand denkt en direct uitvoert wat 'het wellustige oog begeert' [vert. Kees van Kooten]. Alfred Haberpointner is een uitgesproken houtbeeldhouwer. Hij heeft veel werk in hout uitgevoerd. Het is een materiaal dat hij van kindsbeen af ter beschikking heeft gekregen. Zijn vader en grootvader hadden een houtzagerij. Zijn eerste opleiding als kunstenaar was aan de Fachschule für Holzbildhauerei in Hallein (Salzburg). Er is een moment

geweest, als kind, dat Haberpointner in het kweekbos bij de houtzagerij zijn eigen boom velde. De euforie om je eigen stuk materiaal te hebben, geen afgedankt stukje brandhout, maar een cilinder van een boom- die kan hij zich nog goed voor de geest halen [Aigner 10]. Het liet hem nooit meer los. Hout houdt het midden tussen de harde steen en het vloeibare brons. Je kunt het bekleden, bewerken, beschilderen. Het is bestendig. Haberpointner heeft en zal het Collinsmoment nog vele malen beleven. Ik denk dat het zijn beeldhouwkunst drijft.

Modern-day Modernist

Voor de interpretatie is het zinnig het oeuvre van de kunstenaar in te bedden in de kunsthistorische rivier van beelden, plaatjes en *visuals*. Naar eigen zeggen heeft de kunstenaar veel aandacht voor de Minimalistische kunstenaars en kunstwerken die de moderne kunst rijk is. Zijn werk is verwant, althans van buiten, met Constantin Brancusi. Hij heeft zich beziggehouden met Piet Mondriaan. Jean Dubuffet wordt door hem bewonderd evenals Robert Motherwell. Haberpointner is een *modern-day* Modernist. Eén van de belangrijkste criteria van de klassiek-modernistische kunst is die van de authenticiteit. Een kunstenaar kan pas een werkelijk authentiek kunstwerk maken als hij de eerlijke, eenmalige, zuivere, natuurlijke, niet-cultureel bepaalde, traditieloze, onbewuste, zelfgemaakte bronnen in zichzelf aanspreekt. Het kunstwerk wordt dan vanzelf vernieuwend, nooit eerder vertoond, primitivistisch, abstract, zelfrefererend, zonder literaire betekenis, niet-anecdotisch, a-historisch en tot zijn essentialia teruggebracht. De zoektocht naar een kunst zonder geschiedenis en zonder tradities is een van de hoofddoelen van het modernistische project. Een concreet voorbeeld is hier op zijn plaats. Om te tonen hoe de vroegmodernistische kunstenaars zich afzetten tegen de negentiende-eeuwse, is een vergelijking van twee sculptuurgrootmeesters interessant. Het meest voor de hand liggende voorbeeld is de vergelijking tussen Auguste Rodin en Brancusi. Rodin is de meester van de pathetiek, de grote compositie, van de expressieve huid van het beeld, van het spannende onderwerp op bijna larmoyante wijze langdurig en moeizaam uitgewerkt in klei, vervolgens door ambachtslieden vereeuwigd in brons of marmer. Brancusi is de keizer van de beiteltekening in de harde steen, de *taille directe*, het zelf bewerken van het materiaal, de vormen in de visuele werkelijkheid tot in hun essentie teruggebracht. Brancusi streeft naar visuele eenvoud en naar oervormen. Rodin streeft naar complexiteit en een dubbelzinnigheid in de vorm die steeds nieuwe associaties en betekenissen opwerpt. Brancusi is een primitivist. Rodin scheidt een complex kunstwerk. Brancusi toont ons zijn authenticiteit. Welke positie neemt Haberpointner in als we ons voorstellen dat Rodin de ene kant van de schaal bezet en Brancusi de andere zijde? Gaat Haberpointners werk terug tot de essentie? Of is zijn werk *gelaagd*, als het ware *gemodelleerd* in hout?

Nog meer koppen

Verwantschap heb ik ook gevonden in Carola Giedion-Welckers *Contemporary Sculpture* [Giedion-Welcker 276-281]. Een klein hoofdstuk is gewijd aan de ontwikkeling van de kop in de moderne beeldhouwkunst. *Contemporary Sculpture* is een standaardwerk, maar in kunsthistorisch perspectief een eigenaardig boek. Het bestaat vooral uit afbeeldingen van kunstwerken, met begeleidende teksten. Het hoofdstuk over de koppen bestaat uit vijf foto's, waarvan alleen een hoofd van Lipchitz, in de collectie van het Stedelijk museum Amsterdam, een bijschrift heeft. Giedion-Welcker schrijft: al in 1932 maakt Lipchitz het hoofd open om de dramatiek van de innerlijke ruimtelijke constructie te tonen. De andere afgebeelde koppen, een van William Turnbull (Hoofd-object 1955), een van Fritz Wotruba (Hoofd 1954-55), een van Carlo Sergio Signori

(Zwart portret, 1958) en een van Vojin Bakic (Hoofd 1956) worden door Giedion-Welcker alleen verbonden door eenzelfde esthetiek en door het ritme van afbeeldingen over de pagina's. De koppen zijn bewerkt om een zeer expressief grof oppervlak te tonen (Turnbull, Wotruba), of zijn gladgehouden en gepolijst (Signori, Bakic). Het zijn allemaal abstracte hoofden. Een kop van Alfred Haberpointner zou op deze pagina's zeker gepast hebben.

Lastig aan Giedion-Welckers methodiek is de schijnbare verwantschap van al deze koppen. De ontkenning van de specifieke merites van kunstenaar en kunstwerk maakt dat alles wat op elkaar lijkt, aan elkaar *gelijk* wordt gemaakt. Terwijl elke kop *het verschil maakt*.

De koppen van Alfred Haberpointner zijn niet bedoeld als portret. Als typologie zijn ze te specifiek. De kop is vormuitgangspunt, de bewerking van de huid is expressief. De kopvorm is het 'staketsel' waarop de oppervlaktebewerking plaatsvindt. De buitenkant van de koppen is van groot belang. Het volume staat op de achtergrond. De innerlijke ruimtelijke compositie is onzichtbaar. Daarom is de kop van Lipchitz niet verwant met Haberpointners koppen. De vormen van de koppen zijn zacht en glooiend, daarmee wijkt hij af van Wotruba, maar de kop van Turnbull kan zo in de Haberpointners kast worden opgesteld. Haberpointners werk is meer een constructie dan de uitkomst van een proces van vereenvoudiging. Op de Rodin-Brancusi-schaal springt Haberpointner heen en weer. Hij legt de nadruk op een expressieve huid van het beeld, maar die expressie wordt niet bereikt door diepe boringen of dramatische modellering, maar meer door organische geometrie en regelmatige patronen.

Ander werk

Tot nu toe heb ik slechts enkele kunstwerken van Alfred Haberpointner besproken. Het past om aandacht te geven aan andere aspecten van zijn oeuvre. Ik begin met zijn *installatie* van hoofden. Haberpointner bedient zich van een kopvorm die karakteristiek is, maar ook glad en abstract genoeg om zijn kunstzinnige onderzoek mee voort te zetten. De vergelijking met de kopvorm die beeldhouwer Martin Puryear (USA, 1941) gebruikt is opvallend. Het geeft de koppenreeks coherentie. De mogelijkheid om te variëren zorgt ervoor dat niet de kop, maar de variatie zelf meer gaat opvallen. In Haberpointners opstelling in Keulen in 2002 zien we een lange kast [Ronte 10-11]. Die kast, drie planken hoog, is gevuld met hoofden. Sommige zijn bekleed met lood, andere koppen hebben cijfers ingekerfd gekregen, weer andere koppen zijn geblakerd. De 'zetel van de ratio' wordt in een catalogus van koppen opgenomen. Een industriële, hedendaagse manier van tonen, maar een idee uit de negentiende eeuw. Een ouderwets museum van koppen, in een nieuwe jas. Of is het zo dat die koppen steeds weer een nieuw idee 'opstoken' in het brein van de bezoeker? In één van de tentoonstellingscatalogi wordt gesuggereerd dat Haberpointners werkwijze een mate van agressie in zich draagt. Beelden worden gestoken, ze worden gebrand, worden gehakt, gezaagd, ingekapseld met lood. Volgens de kunstenaar moeten we dat niet op die manier opvatten: beeldhouwerstechnieken zijn nu eenmaal soms ruw, maar men bedoelt er niks mee. Het is meer techniek dan de betekenis van de techniek die prevaleert. Het primaat ligt bij de visuele lading van het beeld en van de installatie.

Geen schilderij, geen sculptuur

Haberpointners werk beperkt zich niet tot de koppen. Neem de zware organische objecten die staan op drie zeer kleine uitloperijtjes. Deze houten beelden heten *Gewichtung*. Dingen die dus met gewicht iets doen, die zich 'gewichtten'. Deze 'omgekeerde pyramides' zijn stabiel en voelen zwevend aan. Hun zwaartepunt is verkeerd geplaatst. Gezicht wordt visueel gemaakt. De *Gewichtungen* zijn

allemaal bewerkt. Ze hebben, net zoals de koppen, hun eigen specifieke tekening. Ik vind deze beelden het meest dierlijk, maar dan wel van een Dodo-achtige diersoort, dik, rondrennend op kleine pootjes.

Platte objecten, een soort sculptuurschilderijen, zijn getiteld *Gehakt object*, of *Zonder titel*. Het vreemde samengaan van schilderij en sculptuur is hier tot in de houtnerf te bekijken. De beelden kunnen beschilderd zijn, en geometrisch ingekerfd. Een sculptuur die men zou kunnen aantreffen hangend achter de zittende raadskamer van het Hof van Justitie. Verontrustend kalm. Deze platte sculpturen kunnen zijn bekleed met een ingekerfd willekeurig strepenpatroon, alsof iemand met een zwarte marker het papier zeer gelijkmatig heeft betekend. *Zerteilung* (Verdeling) heet zo'n werk. De organische regelmaat is treffend. Zo'n kerfpatroon is tegelijkertijd regelmatig en improvisatorisch opgezet, lijkt het. De platte schilderij-sculpturen zijn Haberpointners antwoord op Donald Judds *Specific Objects*. Judd verwoordde in een tekst met diezelfde titel zijn zoektocht naar een kunstwerk dat geen schilderij is en geen sculptuur. Hij zocht naar een kunstwerk dat niet verbonden was met de tradities, niet verbonden met de interne verwijzingen binnen de kunstgeschiedenis. Judd zocht naar een kunstwerk dat was verbonden met zijn omgeving en zijn directe ruimte. Geen ruimtelijke illusies zocht hij, maar een aanwezigheid en verband met de omringende omgeving. Haberpointners gehakte objecten en verdelingen werken op eenzelfde manier. Door de indringende aanwezigheid van het materiaal, leggen ze een direct verband met de natuur, naast het directe verband met de toeschouwer en de omringende omgeving.

Kubische blokken met een of twee trefzekere zaagsnedes zijn getiteld *Teilung* (Deling). Het is werk waar de snede zeer diep het hout ingaat. Alle tot dusver besproken werken hebben een hermetische geslotenheid, zonder diepe boringen en gaten. Maar bij *Delingen* zien we voor het eerst dramatische schaduwwerking.

Bij *Gruppe* (2001-2002) heeft Haberpointner zijn kopvormen en geometrische volumes volgeschroefd met haken. Hier is de verwantschap met werk van Tony Cragg evident. Het levert een meesterlijke groep op. Van veraf geven die metalen haken een zachte, wollen glans die de contouren van het hout volgt; van dichtbij zie je duizenden haakjes waaraan je blik blijft hangen.

Vis/haak

Een van Haberpointners meest expressieve vormen is een vorm die neigt naar een soort vis, of een soort vishaak. De vorm wordt opgehangen aan een staalkabel. Wat is het nu: een vis of een haak? Hout is bekleed met metaal. Hierdoor lijkt het ding wel van metaal gemaakt, of glinsteren de schubben van de vis? Haberpointner heeft ook hier weer een dubbelzinnige, maar organische abstracte vorm gemaakt, die allerlei associaties oproept.

Weldoorbloede abstractie

Alfred Haberpointner is niet de kunstenaar die het publiek 'op het verkeerde been zet'. Hij is niet uit op verborgen boodschappen. Zijn beelden zijn objecten die men ziet in een museum of galerie, of als kunstwerk thuis. Het zijn abstracties, aanwezigheden in de omgeving van de eigenaar of toeschouwer. Dit is een theoretische manier om te zeggen dat de beelden geen direct afleesbare betekenis hebben. Er zijn geen objecten in de ons bekende wereld die rijmen met wat Haberpointner produceert. Je kunt ze niet aanwijzen, zoals Adam ooit deed in het paradijs, en benoemen wat je ziet. Kijk een paard! Zie daar! Een boom! Het wil echter niet zeggen dat je niet lang stil moet staan bij Haberpointners beelden. Zij geven zich steeds meer, als je maar lang genoeg blijft kijken en nadenken. Zijn vormen zijn niet direct aanwijsbaar herkenbaar. Maar in tweede

instantie is er wel zeker van alles denkbaar bij Haberpoiners werk. De directe aanwezigheid van het beeld doet ons primair stilvallen. Maar de taal komt weer terug als je stil blijft staan bij het beeld. Het minimalisme van Haberpoiners sculpturale vormen verwijst naar mijn mening meer naar de helderheid van zijn beeldtaal, dan naar de industriële en objectieve kunst die de klassieke Minimalisten maakten. Haberpoiners werk is te natuurlijk, te doorgroefd, te bewerkt, en daardoor te complex van buiten om echt als minimalistisch door te gaan. Zijn koppen zijn encyclopedisch, zijn verdelingen en zwaargewichten zijn allen organisch en zeker niet geometrisch en strak. Het levende beeld, dat Haberpoiner voor ogen heeft, bereikt hij keer op keer, in vormen die wij niet kunnen benoemen.

Het kunstenaarschap van Alfred Haberpoiner is die van de weldoorbloede en doorvoelde, pure beeldhouwer. Hij plaats zich in een traditie van hakkende beeldhouwers, *sculpteurs* die het materiaal hout ambachtelijk bewerkten. Aan het begin van dit artikel vroeg ik mij af hoe Haberpoiners kunstwerken 'werkten'. Voor mij is het verband tussen het algemene volume en de bewerking van de buitenkant van groot belang voor het werk. Ik verbind het werk met allerlei kunstenaars en ideeën. Ik zie de zuiverheid van de voltooide vorm. Ik voel de spanning van het bewerkte oppervlak. Dat is hoe die beelden werken. Maar het meest word ik geraakt door de onbenoembare poëzie die zorgen dat deze beelden niet machinaal gemaakt zouden kunnen worden. De irrationele glooiing van een vlak, de onbegrijpelijke kromming van een visvorm. Die poëzie maakt dat deze beelden vlees en bloed krijgen, menselijk zijn, in ons leven kunnen worden opgenomen. Het zijn echte kunstwerken met een rake vorm, maar tevens met dat irrationele element dat niet verklaard kan worden. Hiermee eindigt mijn explicatie.

Met dank aan Arie Hartog, Joris Kwast en Jan Teeuwisse.

Literatuur

- [Aigner] C. Sylvia Weber, Sonja Klee, Carl Aigner, *Alfred Haberpoiner. Konkrete Verwandlungen*, Künzelsau 2004.
- Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, 1942. Mijn uitgave: Albert Camus, Justin O'Brien (vert.), *The Myth of Sisyphus and other Essays*, New York 1983.
- [Giedion-Welcker] Carola Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture. An Evolution in Volume and Space*, New York 1960.
- [Van Kooten] B. Collins, K. van Kooten, *Zo wordt u gelukkig. Kees van Kooten en de poëzie van Billy Collins*, Amsterdam 2010.
- [Ronte] D. Ronte, *Alfred Haberpoiner, Köpfe. Ein Arsenal*, Cologne 2002.

Kleine encyclopedie van kritische termen met betrekking tot het werk van Alfred Haberpoiner

Sommige trefwoorden die men zou kunnen toepassen op het werk van Haberpoiner zijn opgenomen in deze catalogus. Een saillant citaat, van een kunstenaar of wetenschapper, geeft aanleiding tot verder denken over het bepaalde deelonderwerp.

CUT

Plastic Art developed from its original base of natural shapes. The manifestations of the subconscious adapted easily to natural forms as a consequence of the idealized conception of existence. Our material consciousness, that is, our need for things which are easily verifiable,

demands that art-forms should flow directly from the individual and that they assume natural form. (Lucio Fontana. Painter. Lucio Fontana, *The White Manifesto* (1946), translation from original Spanish: C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory*, Oxford etc. 1992, Vc8)

FIRE, BURNING

Fire goes back four hundred million years-we can find charcoal evidence in the geological record. The reason fire appeared when and as it did was because life was colonizing land and had created enough oxygen in the atmosphere to support combustion. At that point, lightning could supply the spark so that oxygen in the atmosphere and hydrocarbons on the land could react. So fire is literally a creation of the living world. One of our current failings is our inability to appreciate the extent to which fire is biologically constructed. It's not just a physical event that slams into ecosystems like a hurricane or a flood. It's something that feeds off of, that is literally sustained by, a biological matrix. You can have a hurricane without anything living around it, but not fire. Stephen J. Pyne. Regents Professor School of Life Sciences at Arizona State University. In: *Cabinet*, winter 2008-2009, nr. 32.

FISH, HOOK

When you see a fish you don't think of its scales, do you? You think of its speed, its floating, flashing body seen through the water... If I made fins and eyes and scales, I would arrest its movement, give a pattern or shape of reality. I want just the flash of its spirit. Constantin Brancusi. Sculptor.

HEAD

By means of various contemporary techniques and ideas the image of the human head has been formed and transformed into new expressiveness. This is achieved not only by intensive structural articulation (bronze) but also by high polishing and subtle modeling of integral volume (marble). Carola Giedion-Welcker. Art historian. In: Carola Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture. An Evolution in Volume and Space*, New York 1960.

LEG, FOOT

During the Havana Biennial, I put on my Magnetic Shoes and took daily walks through the streets, collecting scraps of metal lying on my path. Francis Alÿs. Performance artist. 1994.

LETTERING

The new art of the word will itself determine to what extent it can make use of the opposition of contraries. The essential is that the principal of oppositions rules the work as a whole as much in its composition as in the equilibrated relationship of its plastic means. Each artist will have to seek the best way to achieve this. He will use and improve the contributions to syntax, typography, etc., already discovered in the Futurists, Cubists, and Dadaists. He will use equally all that life, science, and beauty offer. But above all he will be guided by pure plastic perception. Piet Mondriaan.

Painter. In: Piet Mondriaan, 'Over de nieuwe woordbeelding' in: *De Stijl*, IV, 2 p.20 (fragment).

SKIN

Imagine yourself moving within your own body. You leave the consciousness of your skin and your face. From your favourite spot behind the eyes you slide down, past the jaw into the gullet. Karin Arink. Sculptor. In: K. Arink, N.F. Flier, *Karin Arink. Inlet*, Breda 1997.

WEIGHT

Jon Wood: What about the ethics of weight in terms of sculpture's transportability? There is an interesting relationship between art, ethics and economics here, especially in recent years with a lot of younger sculptors making very light work which can travel around the world very easily, whereas a two-tonne sculpture either might cost a lot or might not travel at all.

Tony Cragg: Or be sent as an email?

Jon Wood: Absolutely. I mean just to speculate on a possible ethics of weight here. Is weight a condition that entails a much greater awareness of artistic responsibility?

Tony Cragg: I think that weight is resource and one which in turn demands resources, but sculpture is such a small and insignificant amount of the material of the total manufacturing world that I think it pales into insignificance when seen within the bigger picture. There are more paper cups—tonnes of paper cups actually—being made today compared to any sculpture. There are so many things being made that the tonnage of sculpture is miniscule. This is important as a necessary means of relativising the rest of the production and the economic logic. Secondly, some things which are deemed to be very light, like videos or DVDs, require enormous power to produce the computer parts and everything else that is needed to make them. There is an enormous industrial system necessary to produce a DVD player, for example. Tony Cragg. Sculptor. In: interview Jon Wood with Tony Cragg, in: Exh. cat., *Tony Cragg*, museum Beelden aan Zee, The Hague 2009.

WOOD

EXT. THE REDWOODS - (DAY)

Madeleine and Scottie near the massive trunk of a tree. Beyond them, the small stream, bridged by a wide flattened redwood log.

MADELEINE

How old?

SCOTTIE

Oh... some, two thousand years, or more.

MADELEINE

The oldest living things?

Scottie nods and watches her, wondering, as she looks about thoughtfully.

Script of *Vertigo*, Alfred Hitchcock. Filmmaker. 1958.