

Consider it a birth.

A birth where horror was carved into beauty, down to the bone, to become
Cripplewood — Kreupelhout.

Cripplewood Berlinde De Bruyckere & J.M. Coetzee Kreupelhout

Letter: to Berlinde De Bruyckere
Philippe Van Cauteren — 5

The Old Woman and the Cats
J.M. Coetzee — 7

Correspondence:
Berlinde De Bruyckere
and J.M. Coetzee — 29
Kreupelhout (J.M. Coetzee) — 46
Apollo and Marsyas (Zbigniew Herbert) — 48

Cripplewood in the Venice of the Sebastians
Herman Parret — 61

Nederlandse vertaling — 81
Traduction française — 105

Mercatorfonds
Distributed by Yale University Press, New Haven and London

Letter: to Berlinde De Bruyckere

Out of a schoolroom window once I spied a tree of middling height, swaying in the wind. As I looked, my heart began to thunder. It was a tree of startling beauty. Upon the lawn it erected an upright triangle tinged with roundness; the heavy feeling of its verdure was supported on its many branches, thrusting upward and outward with the balanced symmetry of a candelabrum....

'St. Sebastian — A Prose Poem,'
from *Confessions of a Mask*, Yukio Mishima

From his archaic elegance Mishima embraces the figure of Saint Sebastian, who, as a defender against the plague is so intimately connected with Venice. Italo Calvino too in *Invisible Cities* refers to Venice in the context of a multiplicity of imaginary cities. In the recollections of artists and writers Venice is riddled with decay, beauty and loss; a weathered vision where different generations of writing, acting and thought are anchored in the joints of its history. You, too, with *Kreupelhout — Cripplewood* have embraced this city and its inimitable history. The Belgian Pavilion is but a shell, a shelter for your work, which is moored like a fleet against the dark page of the city's history. Between the 14th and 18th centuries, Venice suffered numerous outbreaks of the plague — the Black Death. The visionary beauty of the city was in the grip of this implacable, deadly epidemic more than once. Several churches and an infinite number of sculptures and paintings of Saint Sebastian bear witness to the Venetians' ability to fight plague with images. Together with you and Herman Parret, I had the chance to discover the brilliant painting by Luca Giordano from close by in the Querini Stampalia. In the way you approached this depiction of Saint Sebastian, the way you analyzed the body of this saint with restless precision, I saw you make *Kreupelhout — Cripplewood*, as it were. If you could give the vertically oriented, life size painting a quarter turn, you would notionally enter into the silenced darkness of the Belgian Pavilion. The body of Saint Sebastian becomes

a tree that again becomes a body. The tree lies there desolate, felled, proud, sacrificed, defeated, even abandoned. Supported by mounded blankets and pillows and bound with pieces of cloth and rope, the wax sculpture becomes an image in which bark is transformed into skin, where the bark of the tree takes on the lucid transparency of human skin. From the dark, gaping hollows branches reach like arms and fingers in search of a handhold. But in spite of its apocalyptic, threatening aspect the monumental sculpture *Kreupelhout — Cripplewood* exudes the vulnerability of the fallen, the humanity of a pietà. *Kreupelhout — Cripplewood* has an unbearable, dark beauty, an erotic, threatening charge. In this your collaboration with J.M. Coetzee also makes itself felt. I often hear you speak of soul mates, kindred spirits that inspire or challenge you to push your work beyond the boundaries of the impossible. J.M. Coetzee is more than a soul mate; in my eyes he is someone who whispers words and sentences in your ear. As if he supported *Kreupelhout — Cripplewood* with tied bundles of text that hide in the hollows of the sculpture. Inevitably I am reminded of predecessors like Guillaume Apollinaire and Pablo Picasso, Jean Genet and Alberto Giacometti, Paul Auster and Sophie Calle, to name but a few. The writer touches the images of the artist, receives them, and weaves an open net around them in which the slowness of reading and the speed of looking embrace one another. Berlinde De Bruyckere and J.M. Coetzee are sewn together in thought and feeling, in a universal search for a probable meaning of life and death, beauty and loss. And this could only happen in Venice. Of course.

Philippe Van Caueren
Ghent, 18 March 2013

The Old Woman and the Cats

J.M. Coetzee

He finds it hard to accept that, to have an ordinary if necessary conversation with his mother, he must come all the way to where she resides in this benighted village on the Castilian plateau, where one is cold all the time, where for supper one is given a dish of beans and spinach, and where in addition one has to be polite about these half-wild cats of hers that scatter in all directions every time one enters the room. Why, in the evening of her years, can she not settle down in some civilized place? It was complicated getting here, it will be complicated getting back; even being here with her is more complicated than need be. Why must everything his mother touches become complicated?

The cats are everywhere, so many of them that they seem to split and multiply before his eyes like amoeba. There is also the unexplained man in the kitchen downstairs, sitting silent and bowed over his own bowl of beans. What is this stranger doing in his mother's house?

He does not like beans, they are going to give him wind. To follow the diet of the nineteenth-century Spanish peasantry just because one is in Spain seems to him an affectation.

The cats, which have not yet been fed and will certainly not put up with beans, are all around his mother's feet, writhing and preening themselves as they try to attract her attention. If it were his house he would smite them all out. But of course it is not his house, he is only a guest, he must comport himself politely, even toward the cats.

"That's a cheeky little rascal," he remarks, pointing — "that one there, with the white mark on its face."

"Strictly speaking," says his mother, "cats don't have faces."

Cats don't have faces. Has he made a fool of himself again?

"I mean the one with the white patch around its eye," he corrects himself.

"Birds don't have faces," says his mother. "Fish don't have faces. Why should cats? The only creatures with proper faces are human beings. Our faces are what prove us human."

Of course. Now he sees. He has made a lexical slip. While human beings have feet, animals have paws; while human beings have noses, animals have snouts. But if only human beings have faces, then with what, through what, do animals face the world? *Anterior features?* Would a term like that satisfy his mother's passion for exactitude?

"A cat has a mien, a bodily mien, but not a face," says his mother. "Even we are not born with faces. A face has to be coaxed out of us, as a fire is coaxed out of coals. I coaxed a face out of you, out of your depths. I can remember how I bent over you and blew on you, day after day, till at last you, the being I called *you my child*, began to emerge. It was like calling forth a soul."

She falls silent.

The kitten with the white blaze has become involved in a tussle with an older kitten over a strand of wool.

"With or without a face," he says, "I like that one's perkiness. Kittens promise so much. It's a pity they so rarely deliver."

His mother frowns. "What do you mean by *deliver*, John?"

"I mean that they seem to promise to grow into individuals, individual cats, each with an individual character and an individual outlook on the world. But finally kittens just turn into cats, interchangeable, generic cats, representatives of their species. Centuries of associating with us don't seem to have helped them. They don't individuate. They don't develop proper characters. At most they exhibit character types: the lazy, the petulant, and so forth."

"Animals don't have characters in just the same way that they don't have faces," says his mother. "You are disappointed because you expect too much."

Though his mother is contradicting everything he says, he has no sense that she is hostile. She continues to be his mother, that is to say, the woman who bore him and then affectionately but abstractedly watched over him and protected him until he could find his own way in the world, and then forgot about him, more or less.

"But if cats are not individuals, mother, if they are not capable of being individuals, if they are simply one embodiment after another of the Platonic Cat, why keep so many of them? Why not keep just one?"

His mother ignores the question. "A cat has a soul but not a character," she says. "If you can grasp the distinction."

"You had better explain," he says. "Slowly and simply, for the benefit of this dim-witted outsider."

His mother turns on him a smile that is positively sweet. "Animals don't have faces, properly speaking, because they do not have the fine musculature around the eyes and mouth that we human beings are blessed with in order that our souls may manifest themselves. So their souls remain invisible."

"Invisible souls," he muses. "Invisible to whom, mother? Invisible to us? Invisible to them? Invisible to God?"

"About God I don't know," she says. "If God is all-seeing, then all things must be visible to him. But invisible to you and me certainly. Invisible, strictly speaking, to other cats too: inaccessible to vision. Cats use other means to apprehend each other."

Is this what he has travelled all these miles to hear: mystical nonsense about cat souls? And what of the man in the kitchen? When is his mother going to explain who he is? (This little house is not made for privacy, he can hear the man in the kitchen snuffling softly, like a pig, as he eats.)

"Apprehend each other," he says: "what does that actually mean — smelling each other's private parts, or something loftier? And" — he grows suddenly bolder — "who is the man downstairs? Does he work for you?"

"The man in the kitchen is named Pablo," his mother says. "I look after him. I protect him. Pablo was born in this village and has lived here all his life. He is shy, he doesn't respond well to strangers, that is why I didn't introduce you. Pablo went through a troubled period a while ago when he used to, as they say, expose himself. Expose himself habitually and without provocation. Not to me — after you have reached a certain age men no longer expose themselves to you — but to young women, and to children too.

"Social Services wanted to take Pablo away and lock him up in what they called a place of safety. His family, that is to say his mother and his unmarried sister, did not resist, he had caused them enough trouble. It was then that I stepped in. I promised the Social Services people I would look after him if they let him stay. I promised to keep an eye on him, to make sure he doesn't misbehave. Which is what I have done and go on doing. That is who is in the kitchen."

“So that is the reason why you won’t travel. Because you have to stay here to stand guard over the village exhibitionist.”

“I keep an eye on Pablo and I keep an eye on the cats. The cats too have an uneasy relation with the village. Generations ago these were ordinary domestic cats. Then people from villages like this began to drift away to the cities, selling their livestock, abandoning the household cats to fend for themselves. Of course the cats went feral. They went back to nature. What other choice did they have? But those villagers who have stayed behind don’t like wild cats. They shoot them when they can, or else trap them and drown them.”

“Their domesticators abandoned them, therefore they reoccupied their wild souls,” he offers.

The remark is intended flippantly, but his mother does not see the joke. “The soul does not have qualities, wild or tame or anything else,” she says. “If the soul had qualities it would not be a soul.”

“But you called it an invisible soul,” he objects. “Isn’t invisibility a quality?”

“There are no invisible objects of perception,” she replies. “Invisibility isn’t a quality of the object. It is a quality, a capacity, an incapacity, of the observer. I call the soul invisible if I can’t see it. That says something about me. It says nothing about the soul.”

He shakes his head. “Where does it get you, mother,” he says, “sitting by yourself in this godforsaken village in the mountains of a foreign country, splitting scholastic hairs about subjects and objects, while wild cats, full of fleas and God knows what other vermin, skulk under the furniture? Is this really the life you want?”

“I am preparing myself for the next move,” she replies. “The last move.” She looks him in the eye; she is calm; she seems to be entirely serious. “I am accustoming myself to living in the company of beings whose mode of being is unlike mine, more unlike mine than my human intellect will ever be able to grasp. Does that make sense to you?”

Does it make sense to him? Yes. No. He came here to talk about death, the prospect of death, his mother’s death and how to plan for it, but not about her afterlife.

“No,” he says, “it doesn’t make sense to me, not really.” He dips a finger in the bean soup and stretches out his hand. The kitten with the white

blaze pauses in its game, smells the finger cautiously, licks it. He looks the kitten in the eye, and for a moment the kitten looks back at him. Behind the eye, behind the black slit of the pupil, behind and beyond, what does he see? Is there a momentary flash, light glancing off the invisible soul hiding there? He cannot be sure. If there was indeed a flash, more likely than not it was his own reflection in the pupil.

Lightly the kitten leaps off the sofa, and, tail held high, strolls away.

“So?” says his mother. She is smiling lightly and perhaps even mockingly.

He shakes his head, wipes his finger clean on his napkin. “No,” he says, “I don’t see.”

He sleeps in the little room fronting on the street. The room is so cold that he can barely bring himself to undress. He falls asleep huddled in a ball under cold bedclothes. In the middle of the night he wakes, frozen. He reaches out to touch the little space heater that he had left switched on next to the bed. It is cold. He clicks the switch on the bedside lamp, but there is no light.

He gets out of bed, fumbles in the dark with the locks of his suitcase, puts on socks, trousers, a parka. He wraps a scarf around his head. Then with chattering teeth he gets back into bed and sleeps fitfully till dawn.

His mother finds him in the living room, huddled over the ashes of last night’s fire.

“The electricity has cut out,” he says accusingly.

She nods. “Did you switch on a heater in your room during the night?” she asks.

“I left the heater on because I was cold,” he says. “I’m not used to this primitive way of life, mother. I come from civilization, and in civilization we reject the notion that life has to be a vale of suffering.”

“Whether or not life is a vale of suffering,” says his mother, “the fact is that in this house if you run a heater between one a.m. and four a.m., the

hours when the water is heating up for the bath, then the electricity will cut out.” She pauses, regards him levelly. “Don’t be childish, John,” she says. “Don’t disappoint me. We don’t have many days left together, you and I. Let me see the best of you, not the worst.”

If his wife had said that kind of thing to him there would have been a fight — a fight, and a sour atmosphere that might have lasted for days. But from his mother he is, it seems, prepared to take a certain amount of chiding. His mother can criticize him and he will bow his head, within limits, even if the criticism is unjust (how was he supposed to know about the water heater?). Why, in his mother’s presence, does he again become his nine-year-old self, as if the decades that have passed were nothing but a dream? Seated before the dead fire, he turns his face up toward her. *Read me*, he says to her, though he utters no word. *You are the one who claims that in the face the soul expresses itself, therefore read my soul and tell me what I need to know!*

“My poor dear,” says his mother, and reaches out a hand and ruffles his hair. “We will need to toughen you up. If everyone were like you, we would never have made it through the Ice Age.”

“How many cats are you feeding?” he asks his mother.

“It depends on the time of year,” she replies. “At present there are a dozen regulars, plus some occasional visitors. In summer the numbers drop.”

“But surely, as you feed them, they multiply.”

“They multiply,” she agrees. “That is the nature of healthy organisms.”

“They multiply geometrically,” he says.

“They multiply geometrically. On the other hand, nature takes its toll.”

“Nevertheless, I can see why your fellow-villagers are perturbed. A stranger moves into their village and starts feeding the feral cats, and before long there is a plague of cats. Is there not a certain equilibrium that you are upsetting? And what of the horses that must end up as cat food so that you can feed these cats of yours? Do you spare a thought for the horses?”











“What do you want me to do, John?” says his mother. “Do you want me to let the cats starve? Do you want me to feed only a select few? Do you want me to feed them tofu instead of animal flesh? What are you saying?”

“You could begin by having them neutered,” he replies. “If you had them captured and neutered, one and all, at your own expense, then your neighbours in the village might actually thank you instead of cursing you beneath their breath. The last generation of cats, the neutered one, could live out their lives contentedly, and that would be the end of it.”

“A win-win situation, in fact.” His mother sounds sharp.

“Yes, if you want to put it that way.”

“A win-win situation from which I emerge as a shining example of how the problem of feral cats can be addressed rationally and responsibly and yet with humanity.”

He is silent.

“I don’t want to be an example, John.” In his mother’s voice he hears the beginnings of the hard, insistent edge that he privately thinks of as obsessive. “Let other people be examples. I follow where my soul tells me. I always have. If you don’t understand that about me, you don’t understand anything.”

“When the word *soul* is employed I generally cease to understand,” he says. “I apologize for that. A consequence of my too rational education.”

He does not share his mother’s obsession with animals. Faced with a choice between the interests of human beings and the interests of animals, he will choose without hesitation for human beings, for his own kind. Benign but distant: that is how he would describe his attitude to animals. Distant because, when all is said and done, there is a vast distance fixed between the human and the rest.

If it were up to him alone to solve the problem of this village and its plague of cats, if his mother were in no way involved — if his mother were deceased, for example — he would say *Kill them all*, he would say *Exterminate the brutes*. Feral cats, feral dogs: the world does not need any more of them. But since his mother is involved, he says nothing.

“Shall I tell you,” she says, “the full story of the cats — of myself and the cats?”

“Tell me.”

“One of the first things I noticed when I arrived in San Juan was that the local cats would slip away if they so much as caught a whiff in the air a human being coming. And with good reason: human beings had proved to be their pitiless enemies. I thought that a shame. I did not want to be anyone’s enemy. But what could I do? So I did nothing.

“Then one day, as I was taking a walk, I spotted a cat in a culvert. It was a female, and she was in the act of giving birth. Because she could not flee, she glared at me and snarled instead. A poor, half-starved creature, bearing her children in a filthy, damp place, yet ready to give her life to defend them. *I too am a mother*, I wanted to say to her. But of course she would not understand. Would not want to understand.

“That was when I made my decision. It came in a flash. It did not require any calculation, any weighing up of pluses against minuses. I decided that in the matter of the cats I would turn my back on my own tribe — the tribe of the hunters — and side with the tribe of the hunted. No matter what the cost.”

She has more to say, but he interrupts her, he cannot let the opportunity pass. “A good day for the village’s cats but a bad day for their victims,” he observes. “Cats are hunters too. They stalk their prey — birds, mice, rabbits — and eat them alive. How did you solve that moral problem?”

She ignores the question. “I am not interested in problems, John,” she says — “neither in problems nor in solutions to problems. I abhor the mind-set that sees life as a succession of problems presented to the intellect to be solved. A cat isn’t a set of questions. That cat in the culvert made an appeal to me, and I responded. I responded without question, without referring to a moral calculus.”

“You met the mother cat face to face and you could not refuse her appeal.”

She regards him quizzically. “Why do you say that?”

“Because it happens that yesterday you told me that cats do not have faces. And I remember how, when I was still a child, you used to lecture me on the regard of the other, on the appeal that we dare not refuse when we meet the other face to face, unless we are to deny our own humanity. An appeal that is prior to and more primitive than the ethical — that was what you called it.

“The problem, you said, was that the very same people who talked about how we are interpellated by the other did not want to talk about being

interpellated by animals. They would not accept that in the eyes of the suffering beast we may encounter an appeal that can likewise be denied only at heavy cost.

“But — I now ask myself — what exactly is it that, according to you, we deny when we refuse the appeal of the suffering beast? Do we deny our common animality? What kind of ethical status does that have: an abstract animality? And what exactly is the appeal that comes to us from the animal’s eyes, eyes that, according to you, lack the fine musculature necessary to express the soul? If the animal eye is simply an inexpressive optical instrument, then what you claim to see in the animal eye may in fact be no more than what you wish to see. Animals don’t have proper eyes, animals don’t have proper lips, animals don’t have proper faces — I am happy to concede all of that. But if they don’t have faces, how do we, we beings with faces, recognize ourselves in them?”

“I never said that the cat in the culvert had a face, John. I said that she saw in me an enemy and snarled at me. An ancestral enemy. A species enemy. What happened to me at that moment had nothing to do with an exchange of looks: it had to do with motherhood. I don’t want to live in a world in which a man wearing boots will take advantage of the fact that you are in labour, helpless, unable to escape, to kick you to death. Nor do I want a world in which my children or any other mother’s children will be torn away from her and drowned because someone has decided they are too many.

“There can never be too many children, John. In fact, let me confess, I wish I had had more children. This is nothing personal, but I made a terrible mistake when I confined myself to just two, the two of you, you and Helen — two children, a nice, neat, rational number that is supposed to prove to the world that the parents are not selfish, are not laying claim to more than their fair share of the future. Now that it is too late, I wish I had had lots of children. I would love to see children running in the streets again (have you noticed how dead a village like this one is without children?) — children and kittens and puppies and other small creatures, hosts of them, hosts and hosts.

“At the borders of being — this is how I imagine it — there are all these small souls, cat souls, mouse souls, bird souls, souls of unborn children, crowded together, pleading to be let in, pleading to be incarnated. And I want to let them in, all of them, even if it is only for a day or two, even if it is only so that they can have a quick look at this beautiful world of ours. Because who am I to deny them their chance of incarnation?”

“It’s a pretty picture,” he says.

“Yes, it *is* a pretty picture. What more do you want to say?”

“It’s a pretty picture but who is going to feed them all?”

“God will feed them.”

“There is no God, mother. You know that.”

“No, there is no God. But at least, in the world I pray for, every soul will have a chance. There will be no more unborn beings waiting outside the gate, crying to be let in. Each soul will have a turn to taste life, which is incomparably the sweetest sweetness there is. And we will be able to hold up our heads at last, we masters of life and death, we masters of the universe. We will no longer have to stand barring the gate, saying, *Sorry, you cannot come in, you are not wanted, you are too many. Welcome, we will instead be able to say, come in, you are wanted, you are all wanted.*”

He is not used to his mother in this rhapsodic mood. So he waits, giving her every chance to return to earth, to qualify herself. But no, the mood does not leave her: the smile on her lips, the glow of animation, the far-off gaze that does not seem to include him.

“Speaking for myself,” he says at last, “I grant, it would have been nice to have more than just a single sister. The question that nags me, however, is this: If you had had to bring up a dozen children instead of two, where would Helen and I be today? How would you have afforded the expensive education that prepared us for the well-paid jobs and comfortable lives we have today? Would I not, as a little boy, have been sent out to scavenge coals in the rail yard or dig up potatoes in the fields? And what of yourself? With all those children clamouring for your attention, how would you have found the time to have lofty thoughts and write books and become famous? No, mother: given a choice between being born into a small, prosperous family and being born into a big, poverty-stricken family, I would choose the small family every time.”

“What a peculiar way you have of looking at the world,” his mother muses. “You remember Pablo, whom you met last night? Pablo had lots of brothers and sisters, but they went off to the big city, leaving him behind. When Pablo was in his hour of need, it was not his brothers and sisters who came to his rescue but the foreign woman, the old woman with the cats. Brothers and sisters don’t infallibly love each other, my boy — I am not so naïve as to believe that.

“You say that if you had to choose between being a professor at a university and being a farm labourer, you would choose to be a professor. But

life does not consist of choices. That is where you keep going wrong. Pablo did not start out as some disincarnate soul given a choice between being king of Spain and being the village idiot. He came to earth, and when he opened his human eyes and looked around, behold, he was in San Juan Obispo, and he was the lowest of the low. Life as a set of problems to be solved; life as a set of choices to be made: what a bizarre way of seeing things!”

It is hopeless to try to argue with his mother when she is in this mood, but he has one more stab. “Nevertheless,” he says, “Nevertheless, you have chosen to intervene in the life of the village. You have chosen to protect Pablo from the social welfare system. You have chosen to play the saviour to the village’s cats. You could have chosen quite differently. You could have sat in your study gazing out of the window, writing humorous sketches about life in rural Spain and sending them off to magazines.”

Impatiently his mother interrupts him. “I know what a choice is, you don’t have to tell me. I know what it feels like to choose to act. I know even better what it is to choose not to act. I could have chosen to write these silly sketches you speak of. I could have chosen not to involve myself with the village’s cats. I know exactly how that process of deliberation and decision feels and tastes, exactly how little it weighs in the hand. The other way I speak of is not a matter of choice. It is an assent. It is a giving-over. It is a Yes without a No. Either you know what I mean or you don’t. I am not going to explain myself further.” She rises. “Good night.”

He goes to bed on this his second night in San Juan wearing a woollen cap, a sweater, pants, and socks, and sleeps the better for it. When he enters the kitchen in search of breakfast he is feeling almost genial; he is certainly hungry.

The kitchen is pleasantly bright and warm. From the old cast-iron stove comes a brisk crackling. Beside the stove, in a rocking-chair with a rug over his knees, sits Pablo, who is wearing glasses and appears to be reading the newspaper. “*Buenos días,*” he says to Pablo. “*Buenos días, señor,*” says Pablo back to him.

Of his mother there is no sign. He is surprised: she used to be an early riser. He makes himself coffee, helps himself to cereal and milk.

Now that he looks more closely, Pablo is not in fact reading but sorting through a heap of newspaper clippings. Most, carefully folded, go into a little fibreboard case that sits open on the floor beside him; a few he retains on his lap.

Given what his mother told him about Pablo, he expects the clippings to feature scantily clad women. But as if sensing his disapproval, Pablo holds one up to his gaze. “*El papa,*” he says.

It is a photograph of John Paul II, robed in white, leaning forward in his throne, holding up two fingers in blessing.

“*Muy bien,*” he says to Pablo, and nods and smiles.

Pablo holds up a second picture. Again John Paul. Again he smiles. Is Pablo aware, he wonders, that the Polish pope is dead, that there is now a German on the throne? How long does news take to get to this village?

Pablo does not smile back, but he does open his lips and bare his teeth. His teeth are tiny, so tiny and so many as to remind him of a fish’s; they seem to be coated in a white film, a film too thick and gummy to be saliva. This must be, he tells himself, what your teeth look like if you never brush them from one year’s end to the next; and at once he is so revolted that he can eat no more. Holding his napkin to his mouth he rises. “*Scusi,*” he says, and leaves the room.

Scusi: wrong word, Italian. How do you say in Spanish that you are sorry, but you cannot bear to look your interlocutor in the face?

“Does he wash?” he asks his mother. “I notice he doesn’t brush his teeth. I don’t know how you can bear to be near to him.”

His mother laughs gaily. “Yes. And just imagine what sex would be like with Pablo. But then, men in general are indifferent to the way they smell. Unlike women.”

They are sitting in the little back garden, soaking in the rather pallid sun.

“And — do I understand correctly,” he says — “this man is to be heir to your Spanish estate? Is that a wise step? How can you be sure he will not shoo the cats away the moment you are gone?”

“How can I be sure of Pablo, you ask? How can we be sure of anyone? I could create a trust from which Pablo would receive a monthly stipend, and hire an agent to pay surprise visits to check that Pablo is doing his

duty. But that would be too much like Kafka’s *Castle* — don’t you think? No, the cats will have to take their chance with Pablo. If Pablo turns out to be a rotten egg, they will just have to go back to hunting to keep body and soul together. First the fabled years of plenty under Good Queen Elizabeth, then dark times under Bad King Pablo: if you are philosophical, as most animals are, you will shrug your shoulders and tell yourself that that’s the way the world goes and get on with the business of living.”

“Still, mother, to be serious for a moment, if you want to leave the village better off than you found it, might a legal trust not be a good option? Not a trust dedicated to keeping Pablo honest, but a trust that would take care of homeless animals? You could afford it.”

“*Take care of...* Be careful, John. In some circles *take care of* means *dispose of*, means *put down*, means *give a humane death*.”

“Take care of them properly — that is what I mean. Provide a home for them and feed them and look after them when they are old or sick.”

“I’ll consider it. Though I must say my preference is for something simpler. For giving Pablo my blessing and telling him to feed the cats. Because it is for him too, this arrangement, unappetizing though you may find him. To show him he is trusted, who has never been trusted before. Maybe I will drop the pope a line too, asking him to keep an eye on his servant Pablo. Maybe that will do the trick. Pablo is devoted to the pope, as you must have noticed.”

It is Saturday, time for him to leave, to drive to Madrid and catch his flight back to America.

“Goodbye, mother,” he says. “I’m glad I had this chance to see you in your mountain hideout.”

“Goodbye, my boy. Give my love to the children and to Norma. I hope you have found this long trek worth your while. But ssh!” — she holds up a forefinger, not quite pressing it to his lips, that would not be her manner — “you need not tell me, you are only doing your duty, I know. There’s nothing wrong with doing one’s duty. It’s duty that makes the world go round, not love. Love is nice, I know, a nice bonus. But not dependable, unfortunately. Doesn’t always flow.”

“Say goodbye to Pablo. He likes to feel included. Say to him *Vaya con Dios*. That’s the old-fashioned way of putting it.”

He makes his way to the kitchen. Pablo is in his usual place, in the rocking-chair beside the stove. He reaches out a hand. “*Adios*, Pablo,” he says. “*Vaya con Dios*.” Pablo rises to his feet, embraces him, gives him a kiss on each cheek. He can hear the little pop of saliva as Pablo parts his lips, smell the sweet foulness of his breath. “*Vaya con Dios, señor*,” says Pablo.

(J.M.C.)

Berlinde De Bruyckere

Ghent, 26 September 2012

Dear John,

Last week I received the official news that I have been selected to represent my country at the Belgian Pavilion for the Venice Biennial of 2013.

The traditional approach for the artist that has been chosen to represent Belgium is that he or she chooses a curator to assist them during the working process and help them make artistic decisions. I would prefer a different approach. The last few months I buried myself in your work, and I draw so much from it. So many thoughts that need to be translated into sculptures. I cannot imagine a curator inspiring me so deeply and with whom I can undertake this delicate task. That is why I would like to ask you to be my curator. Not to assist me during the working process or to help make any decisions, but as a source of inspiration.

However inspiring at the time, I feel that *Age of Iron* is now somehow behind me and as you told me before, you have moved away from your early work as a writer as well. But maybe there is something else, something new that you feel can be related to my work. A text, a story, an essay maybe, something I can feed on, that I can digest for a while and spit out afterwards.

As a parallel text, not as a contemplation on my work, as is usually the case, when texts are written by curators or art historians. Just two separate worlds put next to each other that are somehow visibly connected. This publication would only contain new photo material of the installation at the Belgian Pavilion. Just a presentation of my work in Venice and your text.

As always, I prefer to work in layers, and there is one other aspect that I would like to include in the publication and that is the city of Venice as a historical place.

Berlinde De Bruyckere — J.M. Coetzee — Venice

That is what I had in mind.

I sincerely hope that you are willing to consider my request and I hope to hear from you soon.

Warm regards,
Berlinde

J.M. Coetzee

Adelaide, 26 September 2012

Dear Berlinde,

Congratulations on your selection for the Venice Biennale.

I can understand that you want to work on something entirely new for the Biennale. You suggest that I should join you as curator, and that my role should be to provide new textual material for a joint publication.

I attach a story that has not yet appeared in print. I have given readings that have included the story in the past year or two, most recently in Utrecht, and I understand that unauthorized (“pirated”) transcriptions are circulating, but legally speaking it is unpublished work.

See what you think of it. I don’t know what else I can suggest.

Best wishes,
John

Berlinde De Bruyckere

Ghent, 12 November 2012

Dear John,

I took my time to read your story. When reading, I felt like a spectator sitting in a theater. On stage the mother, the son, a strange man and cats. The stage setting minimal and ragged. It is what it is. Nothing more than a living room where two people meet. I listen to a conversation; a poor attempt of two people trying to understand each other’s ways. A struggle between reason and intuition. The sense of beauty and strength in that what has been left behind. A plea for the useless, the neglected.

I love the setting where this all takes place. Its simplicity and its loneliness. The ideal surroundings for answering confronting and unsolved questions. This, to me, feels like the work of a soul mate, a parallel world.

I will tell you more first about my plans for the pavilion.

Some years ago, on our way to Burgundy, we drove past the ruins of forests and fields that had been wrecked by a rather fierce spring storm. The crowns of the trees lay scattered across the fields, simply ripped from their trunks. Uprooted trees splintered like kindling. The intense smell of splintered wood.

On an open spot in the fields, we found the remains of an enormous tree, struck by a tremendous force and split in two, its gigantic crown smashed to the ground. The image came to mind of a collapsed cathedral, the roof vault thrown to the floor. I wandered amongst the remains of the trees; the strength, the overwhelming power of what had happened was tangible. Seeing the sky through the ruins of the storm made me feel incredibly small and humble, opposed to this brutal and violent force of nature. The tree ripped to pieces (a symbol of life, unrecognizably destroyed), the collapsed cathedral, the limitations of the human being...

It was an image I couldn’t let go, something I needed to translate into my work. Up till now, I have never found the right place for it. Now I feel that this experience can be the base of what I would like to do in Venice.

This summer I brought an old elm with me from France. It had been there for years. This tree was not destroyed by a storm. It had been removed for other, more practical purposes. But nevertheless, its size and boldness gave it a strength that convinced me to bring it home with me. It is now in the studio and we’re working on the mold.

In my search for trees, I came across a small group of dead trees in Ghent. Trees that had lost their bark (their skin) a long time ago. Still standing in the same place where they were once planted, but for how long? They were so worn out, that even when burned they wouldn’t provide enough warmth to find some comfort. Their only use was to the woodpecker and to various kinds of vermin. Soon they will be brought to the studio as well.

As I told you before, I want to unite kindred worlds in my work. I strongly believe in the complexity of an image, the different layers of a sculpture. There are several elements that I would like to bring together in one installation. All of which I think are relevant to this particular situation; first of all there is my personal experience with the storm. Of course there is your work, that I spent the whole of last summer rereading and that keeps lingering in my mind. The story of the old woman and the cats inspired me in a very personal and profound way.

And then there is the city of Venice, whose historical importance I would like to integrate in a more abstract way. I will be going to Venice this January, to do some research on Saint Sebastian. Through the centuries Saint Sebastian became the symbol of Venice. I feel this is where I could make a connection to my work, but I am still looking for a way to integrate this character without having it visually present. Saint Sebastian has a strong connection with Venice. As a protector of possible plague victims, he became one of the most portrayed saints in a city that was severely hit by the Black Death.

You can find an innumerable amount of Saint Sebastian images and sculptures in Venice. I have worked with this character before. It’s an historical icon that appeals to me very strongly, and that I would like to take with me in my story.

It’s his stubbornness, mostly, that attracts me. This young officer in the Roman army, tortured to death, as he would not deny his Christian faith. The stoical acceptance of his fate, the pride in his posture that remains unaffected. Not a glimpse of pain in his expression. The arrows do not seem to harm him, although they are penetrating his body. This tells me something about his mental state; he embodies a combination of beauty and self-contempt, a “mystical pain.”

His body has a very dual attractive force; there is a pleasure to this pain of the penetrating arrows. A pleasure that can be compared to the pleasure that Saint Julian finds in the hunt. A representation of power, perhaps. The painter’s or the sculptor’s pleasure to depict a beautiful male nude. The pleasure of penetrating the body with these arrows that hardly cause any wounds, hardly cause any blood to flow. The pleasure of the forbidden, the inaccessible.

In connection to the plague, it was a common belief that the plague was spread by “divine arrows.” Saint Sebastian survived these arrows and therefore became the protector of possible plague victims.

The Black Death.

The bond (*connection / liaison*) with the tree.

Two thoughts I would like to take with me in my story. The Black Death: a huge and overwhelming phenomenon, hardly controllable at the time, and therefore something we associate with insecurity, vulnerability and fear and danger. This atmosphere is something I would like to translate into my work.

What I have in mind is a forest consisting of wax trees. They fill the room, shattered,

as if a brutal spring storm had just passed by. Broken trunks, fallen down, sporadically supported by other torn-down trees. They have the vulnerability of a matchstick. Barkless trees, painted in the palette that is used for human bodies, like tendons and bones. That's all there is left of this enormous power that radiates from forests and trees. I feel a strong urge to show what is left behind; it seems to be an essential part of my work.

Amongst the broken trees and branches, pillows and large bags stuffed with a soft material. The bags are made from worn-out sheets and blankets that were once used as linens. A cover against the cold, a soothing element amongst the ruins of the storm.

The entire space flooded with trees; the corners of the room are no longer tangible, every inch of them packed with trees and pillows tied together with ropes, used leather belts and iron bars. Tied in an almost eroticizing way, they remind me of the gently penetrating arrows of Saint Sebastian, transcending the pain. All these elements that are united here have been used before. They served a different purpose, told a different story. Both in reality and in my work.

Incidentally human shapes will occur. Not recognizable as such. Neither in shape, nor in proportion. It is not an apocalyptic shattering of bodies that I want to evoke. The presence of the human shapes can best be visualized as an advanced state of metamorphosis. The alliance man/tree should be tangible, but in a limited, restrained way. The main focus remains on the trees. It can be read as a room filled with firewood, ready to catch fire.

Kreupelhout is a better word. (How do you feel about this word? It feels very relevant to me.) The wax trees, even more inflammable than *kreupelhout*. And yet, however vulnerable and fragile, they command respect and awe for what is left.

And where is J.M. Coetzee in this story? you might ask. Not in a direct relation to the work. There are no literal references to your story. It is merely the sense of finding a "soul mate." I enjoyed being a spectator. An observer. I feel very personally related to this meeting between mother and son. Two people who do their best to speak about the unspeakable and are left with a sense of dissatisfaction, *a lack of closure*.

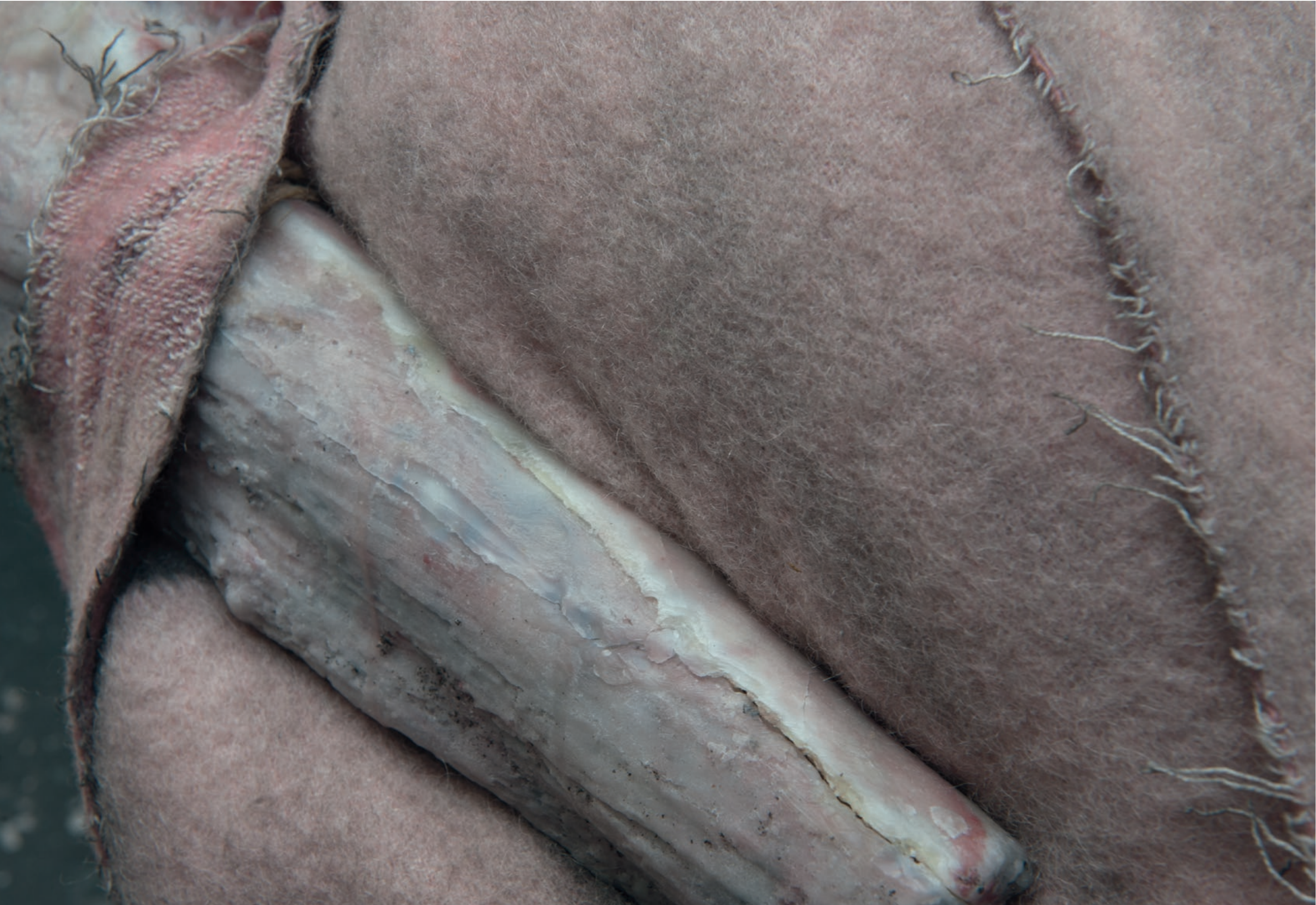
But in the end, when looking back on this conversation, must realize that they discussed something more profound than cats. There probably is no other way to discuss these things. Our language often fails us on this level. The unspeakable, however, can be translated into the language of the writer, or the work of the artist. That way, in a second or third reading, layers will unfold, things will become clearer. And yet, as they unfold, it also becomes clear that there is no end to it. A different meaning with each reading.

These layers, this complexity, is what I greatly appreciate in your work. The simplicity of the language when you first read it. A recognition of ancient themes and characters that provide the confidence to descend to other levels (like Dante). The compelling empathy that you can't help but experience. Not leaving behind what has been left, and moreover being struck by its beauty and strength. This is something I can relate to.

This, I think, should be the basis of my installation at the Belgian Pavilion. I hope this makes sense to you. I'm so looking forward to reading your thoughts. Could you please tell me what you think of *kreupelhout*?

Warm regards,
Berlinde











J.M. Coetzee

Adelaide, 13 November 2012

Dear Berlinde,

Thank you for your reflections on smashed cathedrals, St Sebastian and the Black Death; also the news about the elm from France and the dead trees from Ghent.

I think I know the painting of St Sebastian you mention, though I don't know the painter. *Kreupelhout* (*kreupelbos*) has associations for me that it probably doesn't have for you. In South Africa the word *kreupelbos* was taken over as the name of a short tree that produces a protea-like flower. It has a scaly, black, twisted stem, so it is much like the *kreupelhout* that you probably have in mind.

Best wishes,
John

Berlinde De Bruyckere

Ghent, 3 January 2013

Dear John,

At the end of November I went back to Venice. Although I know the city rather well and I visited the pavilion on several occasions, I still felt I had to go there to truly understand the scale of the building and to really feel its architectural restrictions. It turned out to be an important visit. The forest of wax trees I told you about, wrecked by a storm, covering the entire central space, proved impossible to realize. When walking across the space, the reality of a biennial suddenly came to me; this is not a situation that can be compared to a museum show. This is an entirely different atmosphere: people are walking around from pavilion to pavilion all day long, carrying large backpacks, and are often not careful enough for such a delicate situation. I suddenly realized that having people walking through this wax forest would most definitely cause more damage than we could ever handle.

It is far too vulnerable. For a while we tried to find a solution for this problem. Making the central space inaccessible and having people look to the installation from the surrounding rooms came to mind, but it soon became clear that due to safety and other practical reasons, it would be best to abort the entire concept. However confronting and disappointing, the time spent in the pavilion was also very inspiring. It gave me the opportunity to rework the concept of *kreupelhout* with the actual physical reality of the space in mind.

This summer I brought an old elm with me from France. I described it to you in my letter. It did not fit the description of *kreupelhout*; it was not wrecked, not fragile in a literal way; it was a solid, healthy tree that had been removed for practical reasons. And yet the image of this tree seemed so relevant that I decided to use it. I decided not to fill the space with an installation that covers the entire room, including the walls and the roof, but to work with one central sculpture, lying on the floor. The extreme corporality of the elm led me to this decision.

J.M. Coetzee
Adelaide, 8 January 2013

Dear Berlinde,

In my search for a way to integrate the character of Saint Sebastian into this work, I recognized a similarity between Saint Sebastian and the shape of the tree. The mutilated trunk, all outstanding branches removed, stripped of its limbs. A limbless body forced into the straight-jacket of other people's needs and expectations. The attempt to break away from these restrictions is tangible in the shape of the tree.

You can still see where the branches once were. The wounds have become scars. In some spots the bark has been damaged; this leaves open spots that have a very delicate, sensual character — naked skin almost. In a way it feels like Saint Sebastian has become the tree, instead of being tortured against it.

The restrained force of the tree, which immediately reminded me of a huge phallus as well, will be extended in a bunch of frailer, dead trees: the ejaculation. Eros and Thanatos united.

I'm looking for a sense of meekness and acceptance in this sculpture. To emphasize this aspect, I would like to add large pillows made from blankets and sheets to carry the trees. As a reference to a bed, as an extenuating circumstance.

An important part of this installation will be the search for the right context to present the sculpture. I would like to turn the space into one big socle for the work. I visualize the space with dark walls, a dark floor too. Walls that remind you of the dark, ragged walls one finds so often in the city of Venice. The walls should be part of the creative process. The annex rooms will remain empty; a place for reflection.

I do feel confident that the title *kreupelhout* can work for this installation as well. It remains a plea for the beauty that is hidden inside.

Warm regards,
Berlinde

Thank you for the long letter and for bringing me up to date with your ideas for Venice.

Thank you too for *Allen Vlees*, which has become quite a dark and powerful book (if "book" is what it is).

I am sure that your conception of how the elm will fit into the exhibition space will evolve, so there is not much point in my commenting. However, to the extent that St Sebastian grows into or out of the trunk of the tree, the spectator must be reminded of Bernini's Daphne in the process of turning into a laurel tree. I wonder whether there is not an opportunity of making use of this evocation, rather than treating it as an inconvenient, irrelevant association. I look forward to seeing the maquette.

Best wishes for the new year,
John

Berlinde De Bruyckere
Ghent, 9 February 2013

Dear John,

When I picked up my newspaper last Friday, the first thing that caught my eye was this:

"Coetzee writes a testament. Farewell Old World." The introduction to the article: "What would a life be without shortages, without memories, without desire? Together with 'the pain of leaving behind that which is familiar,' these questions are the core of J.M. Coetzee's latest novel *The Childhood of Jesus*." (Ludo Teeuwen, *De Standaard der Letteren*). I will send you a copy of the article by mail. I read this just after I started to write this letter, in which I will try to capture in words what the work for Venice is about. It's about putting ugliness alongside beauty, light beside darkness. About bringing back memories. Memories to me are a necessity of life. I would not be able to bear the world we live in without memories and history to rely on. The everlasting repetition; epidemics like the plague have been conquered, but are soon replaced by others: cancer, Aids, cholera. They take on different shapes, but never truly change.

Kreupelhout
— second version — January 2013

The forest of broken trees and branches, torn down and ruined by the storm, is no longer there. It has left and traded places with the old elm. "Solitude" is what is left of the ruined forest. The old elm went down. He surrendered. The dead tree is used here as a symbol of life. A phallic symbol. An ejaculation. I'm aware of the contradiction in this image, but although the elm is dead, it becomes a body (Saint Sebastian as a subjacent element), becomes a phallus. Desire, personified in Saint Sebastian. A tied-down tree. Suppressing the destructive nature of desire. The agony of pleasure, hardly visible, like the absence of pain in the paintings and sculptures of Saint Sebastian.

The horizontal position of the tree is supported by large pillows: softer elements that carry and protect the injured body. The tree

that has become a body, has been stripped of all its ballast. The branches, its arms and legs, have been removed. It did not get to grow its natural course. It was through human manipulation that it became what it is now: a limbless trunk. A vigorous but limbless torso.

There are places where the bark has been removed, where the delicate skin that lies beneath is uncovered. (I love the small pieces of the original bark that got stuck in the wax and bear the memory of the old elm.) The injured tree becomes the protector of Saint Sebastian. He is no longer tied to the tree; he has become the tree. (The skin that lies beneath...) The branches that pierce his body hardly cause any wounds, they do not cause any visible pain. They represent the pleasure of penetration. The pleasure of the unattainable, desire without redemption.

The strength that radiates from this tree feels so much like the strength Saint Sebastian evokes. The trunk, a limbless torso, a phallus, ejaculating with all it has left, its final strength. Beside the pillows that support the injured body, there are belts and hooks tying down this giant colossus. Unraveled rags are wrapped around the branches, like the loincloths we find in the old master paintings. The red fabrics, inspired by the reds we find in the paintings of the Venetian masters, Bellini, Titian and Veronese, look like they have been drenched in blood. A crippled body in need of support, but at the same time, translating death into fertility and life.

The Black Death

Fear of the plague, which kept coming back and which was able to wipe out more than half of the city's population in a few days, is still tangible in the walls of the city. The decadent Venetian walls carry the marks of their past. Swollen by the rising water, searching its way through the different layers of paint and plaster, creating scars, revealing wounds.

Glossy black stains call up visions of the bladders [sic] that are left on walls after a fire. Like the fires that were set to fight the Black Death. Covering this glossy blackness is a frosted grey, a direct consequence of the water; the walls have been sucking up water like sponges for centuries. Sucking until they are completely saturated and have to let go.

They are not hiding. They are spitting. The walls display their scars, their wounds, they are charged with different meanings, with traces of the city's history. The façades are like a patchwork: layer over layer. Each new layer has its own significance.

These black walls are the context I would like to start from. They will become a socle for my work. Emitting a sense of fear, *das Unheimliche*. While fear of the plague has long been overcome, a different fear has taken its place — a fear of new epidemics, but more importantly, a fear of the unknown. We run from what we know to what we don't know, which is often much darker than the darkness we have left behind.

The walls
as a socle for
the sculpture

Alongside my attempt to describe the content of my work, I would also like to inform you about its actual form. I will send you included a file with some pictures of the work in progress as well. I would like to send you a package by mail, with some good prints as well. I think it's important to "feel" what I am aiming at.

As I said before, the walls of the pavilion will be the socle of the sculpture. The "charged" and decadent walls that characterize the city of Venice will be built inside the pavilion as well. Layer after layer. The walls will be covered with a large patchwork of linen canvases and painted black. Afterwards they will be dusted with plaster and partially covered with thick layers of plaster as well. Here and there stains of glossy

black oil paint cover the plaster. There might even be some hints of red shining through the gaps in the plaster. The walls reveal their wounds. To create a sense of unity with these walls, the floor will be covered in a dark grey roofing material. The glass dome in the roof will be covered with grey linen, filtering the zenithal lighting. While the city will be bathing in the beautiful Venetian light, this darkness inside will make you come home to a place where you don't want to be.

Saint Sebastian
in the city
and the patrons

Of the forty-three Saint Sebastians that are currently on display in Venice, we visited thirty-seven in three days' time. Not that they are all valuable or inspiring pieces. However, this multitude was important to me. It made me realize just how intrinsically the figure of Saint Sebastian is linked to the city's history. Especially the quest for these works, the wandering through the city, the slowness that was important to see the connection between the martyr and the city of Venice. Not just a martyr, but also an intercessor on behalf of the plague victims, the symbol of Venice and the incarnation of male beauty (*nuditas criminalis*). Taking time to explore gave us insight in how the saint was attributed all these characteristics throughout history. The first piece we found in Venice was dated 1100 and the last one was commissioned in 1712.

Saint Sebastian, depicted in many different ways throughout the centuries, but always present. These works were commissioned for various reasons: mainly out of gratitude that the plague had left the city, but also out of fear that the epidemic would return. Sculptures and paintings were made, churches were built. Besides the pieces we know, there must be thousands of pieces in private collections as well. Pieces that will stay behind closed doors.

Personally I am very fond of the idea of working for a patron. In a way I feel all of my sculptures have been "commissioned." The empathic character of this role, having to deal with certain expectations, appeals to me. I consider the Venice Biennial a commission. I buried myself in your text "The Old Woman and the Cats." It is a major element that I want to translate into my sculpture. Not visibly perhaps, but tangibly. For me this also summarizes my commission to you, as my curator; with this text you have given me something to feed on. Something inspiring, that I will have to translate into my sculpture.

Daphne — Ovid

I one of your letters, you pointed out the similarity between this incarnation of Saint Sebastian in the tree and the metamorphosis of Daphne into the laurel tree. I looked into this story again. As an act of revenge for his insults, Cupid, the god of love, decides to punish Apollo. He shoots his golden arrow at Apollo and Apollo immediately falls in love with Daphne. At the same time Cupid shoots a lead arrow at Daphne, making her inaccessible for love of any kind. Apollo's desire, Daphne being his reluctant object of desire. Daphne wishes to stay a virgin for the rest of her days. Her gracious body is actually a nuisance for her. She wants to escape her beauty, and asks for her father's help. He frees his daughter by turning her into a laurel tree. Feet become roots, the head becomes a crown of leaves. Even then Apollo does not cease to love her. She becomes his tree.

I understand your request to make room for Daphne in my sculpture. I think that the link is not only in the metamorphosis from man to tree. The tree is a protector both for Daphne and for Saint Sebastian. Both are prey to the arrows because of their extraordinary beauty. Daphne gets hit by an arrow that extinguishes love and Saint Sebastian by arrows that don't seem to hurt him. It would be good

if I could find a way to integrate this female pendant in my sculpture. I will try to find a way.

Warm wishes,
Berlinde

Kreupelhout

Cripplewood is not deadwood. Deadwood: in the mythology of the American West, the town of failed hopes where all trails end. Cripplewood, by contrast, is alive. Like all trees, the cripplewood tree aspires toward the sun, but something in its genes, some bad inheritance, some poison, twists its bones.

The lexical tangle around *kreupelhout* — cripplewood — gnarlwood (gnarled, knurled, knarled are all the same word in variant forms):

- (1) *kreupel* — *kruipen* — creep — crouch — crutch (*kruk*)
- (2) gnarl: gnarled, snarled (knotted)
- (3) snarl: 1. a snare (trap); 2. a tangle, knot (of hair)

The cripplewood tree that cannot straighten itself, that grows bent, at a crouch; from whose limbs we cut crutches for those who can only creep; a tree of knotted limbs, gnarled, snarled.

Knots are of two kinds: the rational kind, creations of human reason, that having been tied can be untied; and the kind that occur in nature, for which there is no loosening, no solution, no *oplossing*.

Cripple — *kreupel*: a word no longer in polite use. Rejected as unclean, it is dismissed back to the world from which it came and to which it belongs, a world of hovels and tenements, of open drains and coal cellars and horse-drawn carts and starving dogs in the streets. An unwanted word, pressed back, repressed, buried. The cripplewood tree grows out of the buried past into our clean present, pushing its knotted fingers up through the grate/gate behind which we have shut it.

J.M. Coetzee
Adelaide, 14 February 2013

J.M. Coetzee
Adelaide, 19 February 2013

Dear Berlinda,

Thank you for your long letter of 9 February, in which you explore some of the ideas behind the Venice project.

Let me respond to a few points in your letter.

(1) You write that you could not bear to live without memory, without history. Nor could I. The question is, What will it be like not to live but to die? Dead, we will be without memory, without history. How will we be able to bear that?

(2) You describe the recent evolution of the tangle of dead wood into the trunk of the elm. The elm has yet to grip my imagination as the *kreupelhout* did. Nor am I yet able to make the transition from seeing Sebastian as a tortured body to seeing Sebastian as a body that freely gives its fertility to the world (ejaculates). However, in that connection I attach a translation of a poem by the Polish Poet Zbigniew Herbert that you may know. It describes the punishment of the shepherd Marsyas by Apollo for daring to say that he could make sweeter music than the god. As punishment Marsyas is skinned alive. I see Sebastian as a similarly tortured figure. But perhaps, like Marsyas, Sebastian speaks.

(3) Thank you for exploring the story of Daphne and Apollo further. I was not so much urging you to incorporate Daphne, as to reflect on the deeper meaning of metamorphosis. My feeling is that Greek fables like the one about Apollo and Daphne are a later, and in a way more rational, overlay over a deep feeling in primitive religion that all of life is one, i.e. that the life-force is mutable and expresses itself almost at will, unpredictably. The body of a girl (or of a youth) and the trunk of a tree are just different manifestations (metamorphoses) of the same deep force.

(4) I am not sure I understand what you mean when you say you will be using the exhibition hall in Venice as a soccle. I know the French word socle/socle only in the most mundane sense, as the base into which you fit a lamp, for instance.

(5) *Blaas/blaasje* has two translations in English: as bladder and as blister. Damp walls blister: that is a common expression in English. But such blisters are usually dry. What would be interesting is if the blisters were (full) bladders, and could actually *weep*. That is the standard English word for extruding water; I don't think Dutch uses *wenen* in the same sense.

All the best,
John

Apollo and Marsyas

The real duel of Apollo
with Marsyas
(absolute ear
versus immense range)
takes place in the evening
when as we already know
the judges
have awarded victory to the god

bound tight to a tree
meticulously stripped of his skin
Marsyas
howls
before the howl reaches his tall ears
he reposes in the shadow of that howl

shaken by a shudder of disgust
Apollo is cleaning his instrument

only seemingly
is the voice of Marsyas
monotonous
and composed of a single-vowel
Aaa

in reality
Marsyas relates
the inexhaustible
wealth of his body

bald mountains of liver
white ravines of aliment
rustling forests of lung
sweet hillocks of muscle
joints bile blood and shudders
the wintry wind of bone
over the salt of memory
shaken by a shudder of disgust
Apollo is cleaning his instrument

now to the chorus
is joined the backbone of Marsyas
in principle the same A
only deeper with the addition of rust

this is already beyond the endurance
of the god with nerves of artificial fibre

along a gravel path
hedged with box
the victor departs
wondering
whether out of Marsyas' howling
there will not some day arise
a new kind
of art — let us say — concrete

suddenly
at his feet
falls a petrified nightingale

he looks back and sees
that the hair of the tree to which
Marsyas was fastened
is white

completely

Zbigniew Herbert (1924-1998)

Berlinde De Bruyckere
Ghent, 27 February 2013

Dear John,

I will try to answer some of your questions.

You write that you could not bear to live without memory, without history. Nor could I. The question is, What will it be like not to live but to die? Dead, we will be without memory, without history. How will we be able to bear that?

To me, the realization that in death we have no memories, no history, is reassuring. That there will come a time when I too can leave it all behind. Very often though, I feel my place is somewhere in between. The very moment of letting go. For years I have relentlessly pursued themes like the Pietà — Pitié. The first moment following death. For hours on end I can look at Caravaggio's *Entombment of Christ*. The beauty, the love with which the surrounding people take the body into their care. Something certainly still taking place today in hospitals, in places where bodies are laid out.

The moment of ultimate farewell that we are actually incapable of. The very moment we store and save all of our memories, "stowing" them. This enables us to live with death. Because for those who die, death is just death. The ones left behind suffer the loss.

In *Age of Iron*, you write: "We do not stare when the soul leaves the body, but veil our eyes with tears or cover them with our hands. We do not stare at scars, which are places where the soul has struggled to leave and been forced back, closed up, sewn in..."

This is where I belong; I'm the one forcing back the soul, closing it up and sewing it in, not letting anything slip away. Unveiling the scars, cherishing the scars. This is where I create. The moment man ceases to be.

I am not sure I understand what you mean when you say you will be using the exhibition hall in Venice as a socle. I know the French word socle/socle only in the most mundane sense, as the base into which you fit a lamp, for instance.

The room, the exhibition hall as a "pedestal." In all of my work the "socle" or "pedestal/support" is an integral part of the sculpture. The sculptures are created on top of metal tables, inside glass display cases, on wooden benches, plinths, stools. All of which are materials I recuperate from "elsewhere." Objects with a past, often banal and totally useless. But sculpture and pedestal relate to each other in exactly the way you interpreted "socle" as a socket for a lamp. Separated from each other they produce no energy.

By using these objects I impose a particular way of observing; the sculptures become part of an often familiar context. They merge as it were into this context. I work both pedestal & sculpture simultaneously and let them fuse into something different.

In Venice I'll do the exact same thing, only on a much larger scale. The entire pavilion will be treated as a pedestal in the same way as in my previous sculptures. I want to create an atmosphere for both sculpture and viewer. Here, the city and its history will form the pedestal for my work. To create the appearance of damp and blistered walls. To actually have them shed tears is difficult and unnecessary. This would probably be excess information. "To weep," not "to shed tears." Indeed, both expressions evoke a different meaning for me. To weep is so much more emotional. Also so much more restrained. One may weep without tears, so the walls of the pavilion weep without shedding a tear.

Warm regards,
Berlinde

J.M. Coetzee
Adelaide, 9 March 2013

Dear Berlinde,

In your letter of 27 February you write (of Caravaggio's *Entombment*):

The beauty, the love with which the surrounding people take the body into their care. Something certainly still taking place today in hospitals, in places where bodies are laid out.

It is true, there are people who treat the dead body gently and with reverence, even though there is no reason (no earthly reason) to do so. But there come to my mind two images, which happen not to be irrelevant to your work.

One dates from the summer of 1945, when the death camps were thrown open. It is of a bulldozer shoving scores of dead, emaciated human bodies into a mass grave. Another is more recent, from a slaughterhouse: a bulldozer inserting its scoop under the body of a cow with a broken leg, unable to move or resist.

In both cases the psychic shock comes from the shock of steel (hard, inhuman) against flesh and bone. Whatever its technical (legal) status, all flesh is live and therefore sacred. Even as it burns it remains sacred. Obscurely we know this when we bare our heads before the funeral pyre.

I sometimes think that the soul of the beast, watching from another realm, is less unhappy to see us sear and devour its body than to see us discard parts of that body as inedible — parts of the body that were as dear to it as any. But then (I say to myself) the watching soul remembers the ants. There are always ants, to eat and be grateful for what the careless, irreligious masters of the earth throw away.

All the best,
John

Berlinde De Bruyckere
Ghent, 18 March 2013

Dear John,

I'm home again after a first installation session in Venice.

After a week of reflection I'm able to put into words what I've accomplished there and what I've left behind. The "leaving behind" felt right. I had to let go of my sculpture in its present state of "being" in order to assess how far we've come. The physical distance is very important at this stage; I'm not present and yet I continue to work on the statue.

This is a very unusual way of working for me as I'm always surrounded by my sculptures, which reduces the need to distance myself. If I get stuck on one sculpture I continue work on another. The scale of the work in the pavilion and the physical effort it requires make it necessary to allow this distance. And I feel quite comfortable with this. From here I look upon the sculpture as a heap of bones and tendons waiting for the "caregiver" who will join them to the giant tree. They are waiting to be bandaged, to have their wounds "dressed." Sewing the soft pillows around the branches to connect them with the powerful body of the tree is most gratifying. The branches, the tree trunk ... how wonderfully human it all seems. So fragile, so crippled!

I feel the animal in me, I can feel the tree in me, I feel my own flesh when I look upon what I've created. The sculpture can still go any which way, it still has to grow, to charge itself and adapt itself to the room.

In your last letter you spoke of ants that feed on what we, the careless, irreligious masters have thrown away. This is a beautiful thought which matches my ambition of not letting anything go to waste. However, it made me think particularly of a detail in the tree showing minute little lines where the bark has peeled away. This maze of little lines is created by small worms living between the bark and the wood of the tree. The wax rendering of this detail is magnificent and is located right where the body of Saint Sebastian becomes visible. This makes his tender skin and flesh even more vulnerable.

J.M. Coetzee
Adelaide, 21 March 2013

Dear Berlinde,

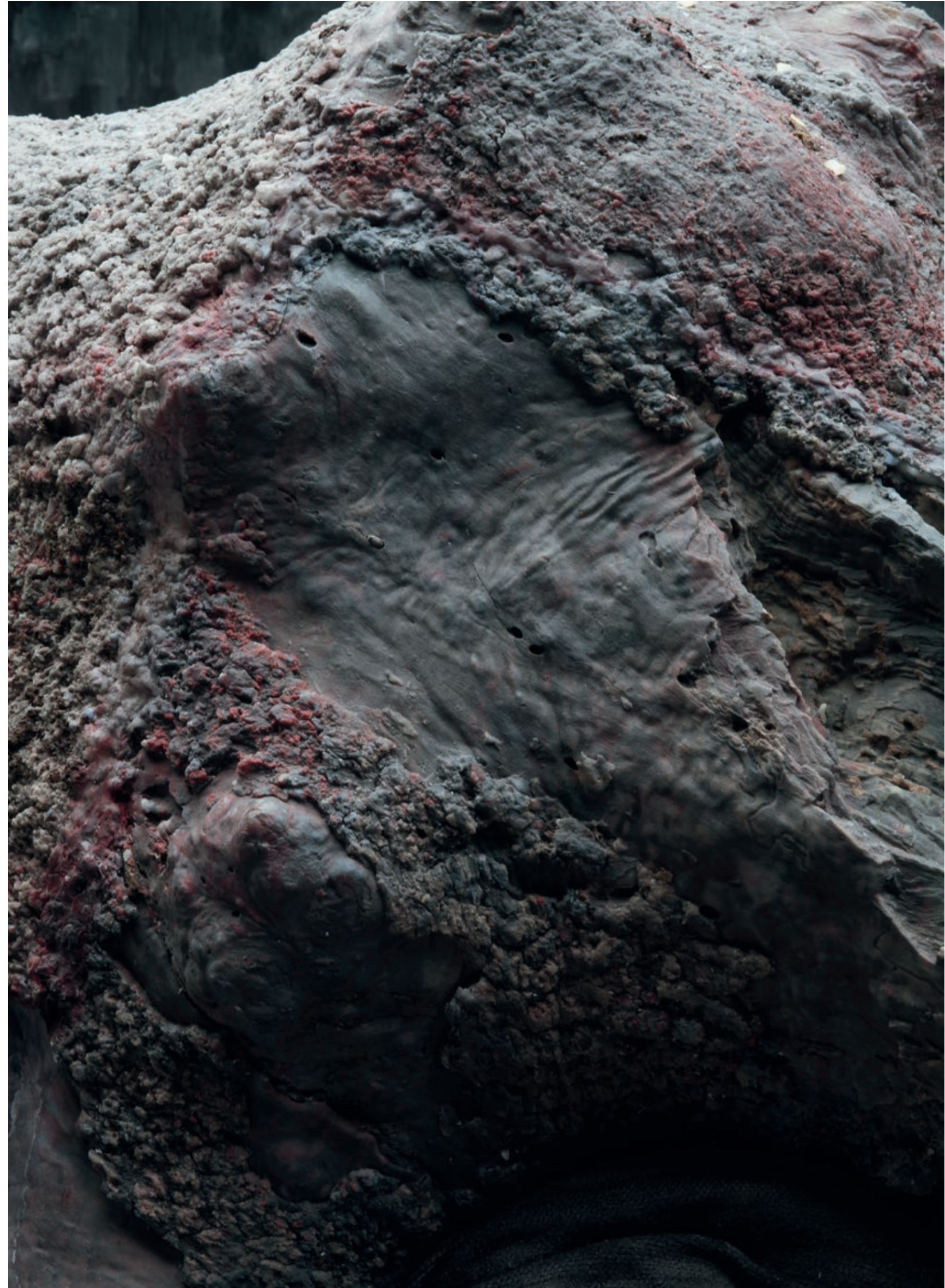
Thank you for your letter. I am glad to hear the work is going well. I can't wait to see it — or rather, can't wait to stand before it and let it breathe on me.

You must know the care with which Japanese gardeners prop up the branches of trees when they grow old and crippled and find it difficult to hold themselves up. What I particularly admire are the beautiful knots in the cords that keep the props (the *kruiken*) in place. A knot works on the same principle as an arched bridge with a capstone: the more pressure you exert on it, the stronger it gets. I imagine there is a whole repertoire of knots known to those gardeners.

All the best,
John

You also spoke of the impossible combination (the incompatibility) of steel and flesh. Steel is hard and cold and tastes of blood in the mouth; flesh is warm and soft and strongly smells of animal, human. In my sculpture the use of steel, a material alien to flesh, makes you look at it differently. Beauty is also present in the rusted hooks that prop up the branches or suppress the trunk. I salvaged these objects from a previous life in which they had a practical use and acquired their patina. They perform an act of aggression that we tolerate because of their familiarity in a different and correct context. In their presence, flesh becomes fully flesh.

Warm regards,
Berlinde











Cripplewood in the Venice of the Sebastians

Herman Parret

Trees, parks, forests: there are none — or at least very few — in Venice, city of stone on the water of the lagoon. Nevertheless, since its construction in the 8th century, the *Serenissima* has been held up by a thicket of pylons made from Tyrolean wood, a stubborn stand of hardwood trees, the modest and invisible support of the most beautiful city in the world. In the Belgian Pavilion of the 2013 Venice Biennial is a sculpture, a work of art that consists of a tree, displayed: a tree with bark of wax. Its trunk is not entirely natural; neither living nor dead, it suffers in its artificiality. Vital lifeblood no longer courses through its veins as in the arteries of men. The suffering of this ancient trunk, with its tentacular projections and monstrous shape, is what this sculpture displays in all its disturbing beauty, its unsettling fragility. Venice is the stage upon which the sculpture exposes itself. Emblematic of Venice is Sebastian, the martyr pierced by arrows, another suffering body, this time of human flesh, a body that fascinates us in the nooks and crannies of the Venetian backdrop. In this way Venice, “Sebastianized,” receives the sculpture of the Belgian Pavilion. The tree trunk of wax *is* Sebastian; the pulsating of his lymph marks the skin of its bark, the shapeless scars of its hard, agonizing skin.

One often imagines that everything has been said about Venice, that Venice has been sung to the limits of its significance, of its seasons, of its scents and sounds, of its colours above all. And of its Ruskinian stones, sculpted stones on the corners of the *calli*, eroded, corrupted, blackened stones, or luminous stones entirely in rose, stones bathed in the mist of autumn or by the *acqua alta*, stones in complete dialectic with the water of the lagoon, of the sea, of the ocean, water that never freezes, the lapping of water, horizon of the intensity of silence. Stone and water, culture and nature, life and death, Venice iconizes the tension between its fundamental poles: stones that darken dramatically in the water but triumph nevertheless thanks to their sallow sublimity; culture chiselled by its citizens, the men and women of the Republic, by its artisans and artists, won in fact from the humidity of the skies and the aquatic arrogance of nature; life of longing for beauty and love, erotic energy marking the colours of Bellini, of Pordenone, of Titian, of Veronese, of Tintoretto, the life of a city that has always only died, and that draws its aesthetics from this essential agony. Stone and water, culture and nature, life and death — and, why not, man and woman, aristocratic labour producing a milky softness, generating this Woman who is Venice, the soft curves of the cupolas, her veins canals,

countless invaginations traversing the body of the city, the blondness of stones and hair of Venice herself as she reposes on the *altana*. Chateaubriand, in his *Mémoires d'outre-tombe*: “Venice is there, seated on the shore of the sea, like a beautiful woman who will fade at daybreak: the evening wind lifts her perfumed hair; she expires, hailed by all the graces and all the sighs of nature.” This aesthetic fantasy is largely justified, as is the tense synaesthesia that invades us when the foot glances off the light equilibrium of the gondola, when the throat tastes *spritz* in the Oriental Salon at Florian, when the amorous dialogue projects itself against the abyss of Venetian silence, when the gaze voluptuously touches the surfaces — all skin, all colour — of the Venetian Renaissance.

Has everything been said about Venice? Clearly not. It is true that the grandeurs and secrets of Venice have been dreamed and sung a thousand times. In this abundance of dreams and songs, we notice a certain interest in the “nocturnal” side of Venice — its miseries, its mysteries, its intimacy. It is true that Venice is not paradise, above all in daily life. Miseries of depopulation and the decadence of its heritage, mysteries of its tortuous alleys, secluded gardens, forbidden universes, the intimacy of sumptuous, labyrinthine palaces with double doors, one conjugal, one amorous. And yet, it is the diurnal, Apollonian light that triumphs over its nocturnal, Dionysian side. Its visage is not eternally masked, nor is its soul always secret. In the vast chattering salon that is the Piazza, the sun reigns in the gilded features of San Marco, in the faded rose of the Palazzo Ducale framed by the white flowering of the doges’ tribune, and, far in the distance, at the end of a perspective that presents the majestic Piazzetta, there is still the shimmering brilliance of the pink, white and mineral green of the campanile of San Giorgio Maggiore, mast of a vast Palladian ship immobilized in overhanging light, anesthetizing the heart. It is true that the element of light, and hence colour, explains Venice, this child of Byzantium subject to the luminous pools of the sea and the skies. Nevertheless, this light does not lead to rational limpidity, structural and Florentine. Venice is the antipode of Florence — always has been — and Vasari, who never concealed his Tuscan preferences, expressed it quite clearly. It is because the light of Venice brings with it a secret depth, libidinous and feminine, beneath its dazzling surfaces. The tension between stone and water, culture and nature, life and death, man and woman, it has been said — indeed, the tension between light-colour and shadow. If there seem to be luminous perspectives and rational proportions in Venice, they are certainly based on a generalized *trompe-l’œil* of artifice and distortion, a background of hallucination.

Among cities, Venice alone has only lovers. One admires Florence; one loves Venice. Another adage often expressed. Imagination, here, is not solely visual, even if its illuminated sights and splendours offer the eye an

intense poetic luxury. This is because visual experience is not sufficient reason to *love*: one loves with the body; one admires with the eyes. One has the bodily sensation of floating in Venice, the flux and reflux of the waters: everything floats here, the boats, the *vaporettos*, the gondolas — one floats into the restaurant, floats away from the theatre. The sensation of floating is a form of synesthesia that invokes our entire corporality in its equilibrium and in its symmetry. Against the backdrop of silence that reigns in Venice, there are sounds and tones that imprint themselves on the brain: the bells in chorus on Sunday morning ringing heavily, harmoniously; the glissades of the harmonica players; the *Santa Lucia* of the *gondoliere* — the gliding of the gondola beneath the window the morning after the night before; the muscular cry of the garbage collectors in the narrow *calle* at the crack of dawn; the barking of too many dogs; and sometimes — a privileged moment — during a distracted promenade, on some bridge somewhere, the voice of a soprano practicing Puccini. Smells, too: insistent, never neutral, augmented by the humidity of the mists and the aquatic setting of the city, odours at times disagreeable and often exultant as well, when they bring with them the salty air of the high seas. The sensorial significance of Venice can only be decoded through the conjoined senses — the entire body is globally summoned and engaged. The *invitation à Venise* addresses itself to the body to the extent that it is only in this way that we *love* Venice. Nietzsche sighed that when looking for a synonym for “music,” he found “always and only Venice” — for it was precisely music that, for him, signified the enthusiastic engagement of the body, of Life. *Vivre à Venise* is “to say yes to life,” suggests Nietzsche, passionate lover of Venice.

In this way, Venice never leaves us *indifferent*. Even a respectable historian like Fernand Braudel, professionally fond of descriptive, even objective discourse, in a moving testimonial on Venice, “reads” Venice and its history through the grid of his experiences, his solitudes, above all his long winter sojourns there. Indifferent neutrality has no right to exist in this place. The passions are fatally engaged. Our relationship with Venice is mediated by fantasy and hallucination. We experience Venice as a directional hermeneutic, subject to grids that “transpose” it. Hence, we “read” Venice through all the poetry of the world, through the entire history of our culture. That Venice was staged by so many artists and above all by so many writers is no mere anecdote; it has become the very source of the way in which we perceive the city. The determining grid, filtering our sensory encounter with Venice, is literary and artistic. No matter which way we stroll in Venice, the most innocent of outings is “weighed down” by an enormous poetic capital that reaches us by book, by film, by painting, even by music. It is impossible to enjoy Venice “as a barbarian.” Along the entire length of the *calli* our stroll leads us past commemorative plaques evoking Richard Wagner, Lord Byron, Henri de Régnier, John

Ruskin, Wolfgang Amadeus Mozart. We imagine a dreamy Marcel Proust in the salon of the great Venetian masters at Florian, if not Sigmund Freud in conversation with Lou Salomé at the marble table at the back of the same salon, right under the watchful eye of Andrea Palladio, while Friedrich Nietzsche, whose shade we perceive in the November mist, bestrides the *ponti* in a state of vivid fury, searching for his favourite courtesan. The litany of these literary filters cannot but seize us with their euphony. Among the texts dedicated to Venice, we recall the amorous voice of William Wordsworth's sonnets, the poems and letters of Percy Bysshe Shelley, the Venetian epigrams of Johann Wolfgang von Goethe, the diaries of Stendhal, Friedrich von Schiller and Honoré Balzac, of Friedrich Nietzsche in *Ecce Homo* and numerous other nostalgic passages — close relations at any rate of the Venetian music of Franz Liszt and Richard Wagner. We recall the Veneto-erotic fantasies of Baron Corvo and Gabriele D'Annunzio, the existential confidences of Simone Weil, Ernest Hemingway and Italo Calvino: "Every time I describe a city, I say something about Venice," and the apparent disparagement of Filippo Tommaso Marinetti in the Futurist manifesto: "Forget Venice." And, obviously, the gallery of great masters madly in love with Venice: Lord Byron, Henry James, Hugo von Hofmannsthal, Ezra Pound, Marcel Proust and John Ruskin, who, in a fit of snobbish, perverse dandyism, wrote to his father: "You know I promised them no Romance — I promised them stones . . . I do not *feel* any Romance in Venice. It is simply a heap of ruins." There are ever so many *Histoires de Venise*: Casanova, who sighs "In the dungeon of Venice" in his *Histoire de ma vie*; Jean-Jacques Rousseau on the "Girls of Venice" in his *Confessions*; or Charles de Brosses on "The nobility of Venice" in his *Lettres d'Italie* — all the way to Maurice Barrès and Jean Giono, nor may we forget the poets Joachim du Bellay, Alfred de Musset, Yves Bonnefoy. An incomplete litany, yet the *flâneur* in Venice cannot seem to shake it off — the literary and artistic imaginary: he carries it on his back like a snail carries its shell.

It is true that to stroll in this city is to observe *and desire*. Marcel Proust conjugated this syntagm a thousand times over. In this way, Venice becomes a "site of study" — perspicacity of observation, exhaustiveness of information, adequacy of description, lucidity of interpretation: this is the *flâneur's* ambition. Nevertheless, this "search for the truth" brings about "a profound enjoyment and an increase in pleasure." This Proustian proposal serves as a leitmotif for each occasion on which we promenade in Venice. The refractory John Ruskin, who wanted no romance, only that "of stone," disdained the promenade "of desire." He never managed it. His inventories clearly reveal his preferences, even his enthusiasms, but above all they reveal suspect omissions. His visit to the Chiesa di San Sebastiano, veritable epicentre of the Venice of Sebastians, does not impress us with its empathy. He claims to have had no time to

examine the ensemble of paintings and frescoes that Paolo Veronese dedicated to Sebastian; instead he fixes his attention on an insignificant Madonna, a small statuette in a side chapel that he proclaims "a perfect and priceless treasure." Pure observation is at any rate an illusion for, as mentioned earlier, grids impose themselves between the *flâneur's* senses and his *sensibilia*. We simply cannot bracket off an imaginary formed by all sorts of *mythologies*. These Venetian myths are as ancient as Venice herself. They have been created more or less consciously; they disappear and reappear. The French of the 16th century — it is necessary to read Michel de Montaigne and Clément Marot on Venice — were all victims of a myth deliberately created by notable Venetian libertines, the myth of *Venezia città galante*. If the end of the Republic, the period of Austrian and Napoleonic domination, was perceived as an era of decadence, even as a catastrophe, it is because the legend of the *Città ideale* of the Quattrocento was deliberately cultivated and glorified. The truth is more complex, and it suffices to shed light on the observational prowess of Henry III of France, who visited Venice in 1574, when he relates his impressions in moving letters to his beloved, Mary of Cleves. Henry is quite perceptive, and madly in love. He expresses his enthusiasms right away: "I have seen so many things, and such gorgeous ones, that I am still trembling from the experience. My impatience to tell you about it is only equal to my love for you, and nothing stays my hand but the desire to tell you first about all that has happened to us this past week." Henry then changes register and provides an excellent description: "This lagoon is quite large, with small islands and extremely low-lying ground, reeds, great quantities of birds and fish." He gives many details about the Palazzo Ducale, on the fabrication of gondolas and the aspect "of the bell towers, which they call *campanile*, and the gilded domes." The intelligence of Henry III, whose soul was submerged in mad passionate love, is perhaps closest to that of Francesco Sansovino, that other strolling observer, author of what one might call the first real "guide" to Venice, published several years after Henry's visit. In his *Venezia città nobilissima e singolare*, comprising fourteen books, Sansovino enumerates, with conscientious precision, all the monuments of the city's six *sestiere*: its ceremonies and festivals, its costumes, its lifestyles and even the comportment of its citizens. Nevertheless, the general discursive isotope of this vast inventory is that of the *laus civitatis*, the apologetics of the city, of its ultimate nobility and its radical singularity: *Venetia città nobilissima e singolare*. Even if the myth of Venice is omnipresent, Sansovino's attention is lively and perspicacious. He, too, like John Ruskin after him, paid a visit during one of his promenades in the Dorsoduro, no doubt around 1595, to the Chiesa di San Sebastiano, recently completed and magnificently decorated by Paolo Veronese between 1561 and 1566, and he was in raptures over the church's seven Latin inscriptions — among others, that of Veronese's tomb. Yet, bizarrely, it was only in passing that he perceived the frescos and paintings of the great

master, dedicated to Sebastian, without describing their iconography in detail, and without much enthusiasm. The examples of Sansovino and Ruskin confirm a condition that is imposed upon observation: it is driven by a certain *interest*. One observes, in fact, *by desiring*.

Marcel Proust reveals himself to be a great expert in *désir de Venise*. In a great many pages of *The Remembrance of Things Past*, *desire* and *Venice* are associated as if the one calls up the other by a sort of vocal attraction: “Venice would awaken the *desire* for sunshine, for lilies, for the Palace of the Doges”; “the visit to Venice for which I had so intensely *longed*”; “in that still wintry weather the old *longing* to set out for the South of France and Venice would be reawakened by those rooms in which a springtime, already well advanced, and a blazing sun . . . gave the intense transparency of emerald to the Grand Canal”; “Bloch having asked me why I had come to Balbec . . . when I had explained to him that this visit was a fulfilment of one of my earliest *longings*, though one not so deep as my *longing* to see Venice he replied ‘Yes, of course, to sip iced drinks with the pretty ladies, while you pretend to be reading the *Stones of Venaiice* by Lord John Ruskin, a dreary shaver, in fact one of the most garrulous old barbers that you could find.’” Longing for sun and for flowers, the longing for Venice is above all a desire for beauty and for love. Desire for beauty because Venice is dreamed by Proust through the beauty of engravings after Titian, the paintings of Giorgione, of Paolo Veronese and Vittore Carpaccio, who inspired the Fortuny dress offered to Albertine. Desire for love, for the Venice of Venetians and all they represent symbolically. The desire for Venice is as erotic as it is aesthetic. Venice, this city of women, is not only the object but also the *site of desire*. The two voyages to Venice that Proust undertook in the year 1900 reunite the “two sides of Venice,” the two impulses of desire: in May, with his mother, an essentially aesthetic voyage, and, a few months later, an erotic and clandestine escapade in search of the voluptuous enchantments to which Lord Byron and Baron Corvo were certainly no strangers. Because Venice is the *site* as well as the *object* of desire, we must conclude that, for Marcel, desire for Venice, even more than the longing for beauty and love, represents the *desire for desire*. No other city in the world cultivates desire for desire as much as Venice. No *flâneur* who lives in communion with Venice escapes this instinctive exaltation, where the aesthetic and the erotic fuse in complete symbiosis.

In this way the Sebastians of Venice suddenly appear. Like a gushing of the sublime, by intuition and exploration, the Sebastians — frescoes, paintings, statuettes, sculptures — impose themselves, during eternal promenades, like the quintessential icons of Venice. One observes them, one admires them, cherished and frequented, these suffering bodies, in the shadows of the churches of Venice, on the sun-drenched façades, in the often-oversaturated museums. It is possible to enumerate more

than eighty disseminated throughout the corners of the six *sestiere*. There are hundreds of representations of Sebastian, this quasi-historical, legendary figure, all over Europe. But it is the historical context of Venice, covering three hundred years, from the middle of the Trecento to the middle of the Seicento, which explains the omnipresence of Sebastian. He is represented as a guardian against the plague and intercessor with God. The arrows that penetrate the body of Sebastian are considered in the popular imagination to be like the plague that swoops down upon the human race. The buboes of plague victims are considered analogous to the wounds left in the flesh by the point of an arrow. And, since the saint survived martyrdom by arrows, Sebastian became a protector against the plague and one of the most important “anti-plague” saints of all time. Paintings and sculptures representing Sebastian were commissioned at moments when there was an outbreak of the plague in order to implore the compassion of God, or to give thanks to Him once the plague had passed. Venice’s highly developed trade with the East explains the frequency of plague in the city. Death by plague was horrible. Once the blood was infected, buboes and carbuncles appeared all over the body, and death usually followed by the fourth day. Although the syndrome and symptoms of the plague were known, there was no treatment because its causes were completely unknown. The shift from plague-stricken individual to Sebastian pierced by arrows is easily grasped. In the Old Testament, a plague was an indication of the wrath and vengeance of God. The best way to combat it was with prayer, repentance, penitence and devotion to anti-plague saints. It is this historical context that explains the devotion of Saint Sebastian and the extraordinary success of his pictorial and, to a lesser degree, sculptural representations. The enormous iconographic variety of these works of art coincides elsewhere with the entire history of the Venetian Renaissance. From Vincenzo Bellini to Palma Giovio, taking in as well Titian, Alessandro Vittoria, Paolo Veronese and Tintoretto, all the great artists of the Quattrocento and Cinquecento experienced the mysterious and menacing reality of the plague, which wrought devastation all around them, affecting even their own families and colleagues: one recalls in particular the death of young Giorgione, struck down by the plague in 1510.

Nevertheless it is evident that, across the centuries, Sebastian was not represented as *intercessor* only. Iconographic analysis distinguishes four functions for Sebastian, in spite of frequently occurring superimpositions and fusions. He is represented as *martyr*, as *intercessor*, as *symbol of Venice*, and as a *male body* exhibiting the state of *nuditas criminalis*. Here then are the four distinct types of interest among artists. The first is purely narrative, a matter of hagiography transforming itself into iconography. In general, the most dramatic and pictorially moving moment is chosen, the *martyrdom*. The martyrdom of Sebastian, original in itself since there are

few saints who suffered death by arrows, is presented according to various traditions: clothed or nude, arrows piercing the body or arrows held emblematically in the hand. The identity of the saint is usually easy to establish. As *intercessor*, Sebastian is often accompanied by Saint Roch or Saint Vincent Ferrer, which indicates that the artist focused precisely on this role. The subtle shift towards the image, often complementary, of Sebastian as *symbol of Venice*, above all with Saint Mark and the Virgin at his sides, occurs frequently, particularly in the Cinquecento. We will see that with the last Sebastians of the series, towards the Seicento, interest in the subject detaches itself from hagiography and “plague stories” in order to concentrate on the *male body triumphant*. Sebastian thus becomes a pretext permitting the representation of *nuditas criminalis*. In this, Sebastian’s final role, the nude body becomes the correlate of a desiring imagination, prone to fantasy. The beauty of his body, the suave dignity of his face, the sadness of his manner, his divinely dreamy gaze, the eurhythmia of his movements, his angelic figure: so many aspects generate a fantasized identification....

In order to grasp the sense and scope of the sculpture in the Belgian Pavilion, it is necessary to make a detour past Mantegna’s Sebastian in the *Ca’ d’Oro*. In ascending to the first floor, the visitor glancing to the right will not fail to be fascinated at once by the impressive painting by Andrea Mantegna depicting the martyrdom of Saint Sebastian. In the midst of a magnificent chapel in pink and grey marble supporting a ceiling emblazoned with Renaissance escutcheons, built into a splendid altar where golden rays envelop the greenish softness of the marbled stone: in the midst of this worldly richness, precisely in the centre so that the gaze will focus according to the Albertian perspective of proportion and balance, is staged the metaphysics of suffering. Sebastian, in a casket of modest brown wood — the disquieting contrast of wood and marble excommunicating one another, like poverty and wealth, death and life — carries in his mutilated, torn, pierced body all the sufferings of the world. The wounds are deep, grinding, excruciating; the internal organs of the body have been badly damaged. The tragic enormity of the human condition. Sebastian’s extremely small, open mouth undoubtedly emits heart-rending lamentations that reach no ears in this pictorial desert. His flat mask of a face has nothing angelic about it: his eyes, with their bushy brows, desperately scrutinize the injustice of a God somewhere up above. His thick, reddish hair — dirty, wild, vulgar — eliminates any trace of nobility from this spectacle. Here one watches a cynical celebration of the arrows, fourteen to be exact, that outrage the body of the martyr. Five of them, the ones penetrating his legs, are horizontal. They traverse a leg or perhaps both legs at once, sometimes only glancingly, sometimes decisively, like the one piercing the solidity of his knee. The arrows in his upper body plunge into his breast, his abdomen. And his sex, which is quite visible, is spared

little. Arrows that penetrate and then exit the body. Blood flows, but not copiously, from a robust yet not sublime body, with its archaic anatomy.

The Sebastian of Andrea Mantegna, among all the Sebastians of Renaissance Venice, is the most theological, the most metaphysical of all. The frigid force of the painter corresponds to the cold of the stone body. With Mantegna the gentle sensibility of flesh has been supplanted by an indomitable fascination with stone. As if Sebastian were born of the rocks. Hard, white stone, fractured and fragmented, the archaic stone of the imaginary cliffs. It is more the stone of Roman vestiges, degraded and ruined. The figure is carved and polished like marble, sumptuously veined, and one is no longer able to distinguish between the work of nature and the work of art. Mantegna shows no pity for the suffering of his protagonist. Sebastian’s torment is without redemption. This is necessary, for death inscribes itself in life. This annihilation of gentleness has something of the sublime. No lyric grace, only this sublime body, revealing to us an entire metaphysics of suffering in the mineral stones of the imaginary, ruinous cliffs. Mantegna’s aesthetics is mineralogical. Sebastian’s body is made of stone, but stone capable of weeping.

Let us return to the Belgian Pavilion, but only after making another detour, this time past the *Accademia*, where another cherished Sebastian is exhibited in the *Chiesa*, that of Carlo Crivelli, tears on his cheeks, grimacing contortions, tortured body, gaze lifted up to the sky: why are you doing this to me? The same sufferings can be read in the contortions of the Sebastian-trunk, the sculpture in the Belgian Pavilion to which we return after having made our promenade through the Venice of Sebastians. The universe of Berlinde De Bruyckere’s art is that of the organic globalization of the human, the animal, the vegetable and the mineral. The cosmic universe is One, continuous and absorbing, organized by embedded differential tensions: man/woman, nature/culture, love/hate, beauty/ugliness — all subject to life/death, Eros/Thanatos. It is precisely suffering that is to be found in this differential tension: life in the process of dying, Eros in quest of Thanatos. This is what we must understand about *metamorphosis*, which presupposes the temporality of the transfiguration of materials. The essential metamorphosis is the transformation of life into death, of the animated into the inanimate, of warm flesh into cold body. It is metamorphosis by petrification (the Medusa), by “solidification,” by “statue-fication.” Ovid tells us in his *Metamorphoses* of the human body “arborified” (Daphne, Myrrhe). The sculpture in the Belgian Pavilion is a trunk in a state of rigidity, an erection, a petrified phallus, like the Sebastians of Mantegna or Crivelli, of which even the tears are stone. The artifice of the wax cast that mummifies life by imprint bears witness in a way to life’s origins, the lymph of the tree’s vital lifeblood, this life pushing its tentacular outgrowths towards the exterior, its twisting and turn-

ing polyps resembling the serpents of Medusa. The tension seen from the other direction, towards the interior — these are the arrows of pain that penetrate remorselessly the agonized body of the sculpture — effect of life, source of death. What captivates us during the moment we spend in the Belgian Pavilion is a *work of art*, because the tension life/death is released by imprint — the skin and its veins, the scars and bulges in the wax, carefully placed by the caressing hand of the artist.

What is this moribund material with the colours of flaccid flesh? The Sebastian-trunk simultaneously conceals and reveals the opacity of menacing material, a resistant opacity that, from the point of view of its aesthetic success, is deeply disturbing to the gaze. It is because this material is a flesh that disseminates desire and horror, flesh in which the vital lifeblood, pale and matte, scarcely flows at all. Our Sebastian-trunk is a body with skin that sweats coagulating sap, secreting the blackness of the plague. Its bark-skin does not breathe, it sweats cadaverous liquids. More death than life in this suffering. Not breath, but vapour. Mist that seeps and inspires. It is no longer inquietude but anxiety that paralyzes the spectator before this plague victim. Wax that weeps doleful tears in pallid colours that have lost all vigour of life. The Sebastian-trunk, rigid like a cadaver, is buried in the gigantic tomb that is the Belgian Pavilion. Light scarcely penetrates it; the black floor expresses the bereavement of souls; the walls, in their degenerate decrepitude, exhale mould and corruption. The experience of remaining in the Belgian Pavilion is not like that of being in a pharaoh's tomb, it is more like being in a mass grave where pestilent bodies are deposited.

Upon leaving the *Giardini*, the Gardens of Art, and returning along the Riva dei Schiavoni, I feel that Venice will never again be the Venice of which I have dreamed and sung since so long ago, where I was already amazed by the touch of the colors and lights of the *Serenissima*. Suddenly, Venice reveals only its misfortunes, its vulnerability, its mortality. One day, its magnificence will darken beneath the waters. The finitude of Venice can be read in the façades of the *palazzi*, in its worn, degenerate walls, which, in their humid grisaille and entropic crumbling, have completely lost all trace of health and freshness. The façades of Venice are metonyms for the walls of the tomb of the Sebastian-trunk, of death-in-life. The circuit of the Sebastians of Venice now overwhelms us with dysphoria. It is as if the androgynous beauty of Sebastian, his sensuality, smooth skin, invitation to caress, was until now absorbed by suffering, martyrdom and the cruel arrows — Sebastian as hedgehog, as we read in the *Golden Legend* — arrows of the plague sent by an angry god: Sebastian, contorted face, body in tatters, flayed skin stained by brownish drops of blood. A sculpture, the work of art in the Belgian Pavilion, imposes its significance and its connotations on the essence of the most adored city

in the world. It imposes itself through the intermediary of Sebastian, defender against the plague, present in innumerable forms in the nooks and crannies of Venice. This same Sebastian, transformed into a trunk of wax, fascinates more than anything else in the *Giardini*. Eros and Thanatos. All the suffering of the world is contained in the vapours and mists of this ancient tree, the flesh and blood of which drenches mortal beings with its tears. *Città dell'amore et della morte*. Venice of the Sebastian-trunk, metaphor for the human condition.

(H.P.)









'Uit het raam van mijn klas zag ik eens een boom van middelmatige grootte, gezwiept door de wind. Terwijl ik keek begon m'n hart heftig te kloppen. Het was een fantastisch mooie boom. Hij stond daar op de weide als een opgerichte, even geronde driehoek, de zwaarte van zijn lover rustte op talloze takken die naar binnen en naar buiten staken met de uitgewogen symmetrie van een kandelaar.' (Sint Sebastiaan, een prozagedicht – uit *Bekentnissen van een Gemaskerde*, Yukio Mishima)

Mishima omarmt vanuit zijn archaische elegantie de figuur van Sint-Sebastiaan, die als pestheilige zo nauw verbonden is met de stad Venetië. Ook Italo Calvino verwijst in 'De onzichtbare steden' naar Venetië in het kader van een veelheid aan imaginaire steden. In de herinnering van kunstenaars en schrijvers is Venetië dooraderd van verval, schoonheid en verlies; een verweerd visioen waar verschillende generaties schrijven, doen en denken verankerd zijn in de voegen van zijn geschiedenis. Ook jij hebt met 'Kreupelhout – Cripplewood' deze stad en zijn onnavolgbare geschiedenis omarmd. Het Belgische Paviljoen wordt slechts een huls, een verblijfplaats voor je werk dat als een vlot aanmeert tegen de donkere bladzijde van de geschiedenis van deze stad. Venetië heeft van de 14e tot de 18e eeuw met tussenpozen uitbraken van de pest – de zwarte dood – gekend. De visionaire schoonheid van de stad was meermaals in de greep van deze ongenaakbare dodelijke epidemie. Verschillende kerken en een oneindig aantal sculpturen en schilderijen van Sint-Sebastiaan, getuigen van het geloof en het vermogen van de Venetianen om de plaag met beelden te bestrijden. Samen met Herman Parret en jou heb ik de gelegenheid gehad om een schitterend schilderij van Luca Giordano van nabij te ontdekken in de Querini Stampalia. In de manier waarop je deze afbeelding van Sint-Sebastiaan benaderde, hoe je blik met een ongedurige precisie het lichaam van deze heilige analyseerde, zag ik je als het ware 'Kreupelhout – Cripplewood' maken. Mocht je het verticaal georiënteerde, mansgrote schilderij een kwartslag draaien, dan zou je als het ware meteen het in een verstilde duisternis gehulde Belgische Paviljoen binnentreden. Het lichaam van Sint-Sebastiaan wordt een boom die opnieuw een lichaam wordt. De boom ligt er gelaten, geveld, trots, geofferd, verslagen, zelfs achtergelaten bij. Ondersteund door hompen dekens en kussens en gehecht met stukken stof en touw, wordt de in was gemaakte sculptuur een beeld waar schors in huid verandert, waar de bast van de boom de lucide transparantie van menselijke huid

heeft. Uit donkere, gapende holten vertrekken takken als armen en vingers op zoek naar een houvast. Maar ondanks een apocalyptische dreiging ademt het monumentale beeld 'Kreupelhout – Cripplewood' de kwetsbaarheid van een gevallene, de menselijkheid van een piëta. 'Kreupelhout – Cripplewood' heeft een ondraaglijke donkere schoonheid, een erotische, dreigende geladenheid. Hierin wordt ook de samenwerking met J.M. Coetzee voelbaar. Ik hoor je vaak spreken over 'soulmates', zielsverwanten die je inspireren of uitdagen om je werk naar de grens van het onmogelijke te duwen. J.M. Coetzee is meer dan een 'soulmate'; in mijn aanvoelen is hij iemand die je woorden en zinnen influistert. Alsof hij 'Kreupelhout – Cripplewood' ondersteunt met samengeknoopte bundels tekst die zich in de holten van de sculptuur verstopten. Onvermijdelijk moet ik denken aan illustere voorgangers zoals Guillaume Apollinaire en Pablo Picasso, Jean Genet en Alberto Giacometti, Paul Auster en Sophie Calle, om maar enkelen te noemen. De schrijver raakt de beelden van de kunstenaar aan, ontvangt ze, en weeft er een open net omheen waar de traagheid van het lezen en de snelheid van het kijken elkaar omarmen. Berlinde De Bruyckere en J.M. Coetzee zijn aanéén-genaaid in denken en voelen, in een universeel zoeken naar een vermoedelijke betekenis van leven en dood, schoonheid en verlies. En dit kon nergens anders dan in Venetië gebeuren, vanzelfsprekend.

Philippe Van Cauteren,
Gent, 18 maart 2013

De oude vrouw en de katten

J.M. Coetzee

Het kost hem moeite om te aanvaarden dat hij voor een dood-gewoon maar noodzakelijk gesprek met zijn moeder helemaal moet afzakken naar haar verblijf in dit achtergebleven dorp op de Castiliaanse hoogvlakte, waar je het altijd koud hebt, waar je als avondmaal een bord bonen en spinazie voorgeschoteld krijgt, en waar je bovendien beleefd moet blijven over de half-wilde katten die in alle richtingen wegschieten telkens wan-neer je de kamer binnenkomt. Waarom kan ze haar levens-avond niet ergens op een geciviliseerde plaats doorbrengen? Naar hier komen was ingewikkeld, het wordt ingewikkeld om weer thuis te raken; zelfs hier zijn met haar is ingewikkelder dan het hoeft te zijn. Waarom moet alles wat zijn moeder aanraakt ingewikkeld worden?

De katten zijn overal; het zijn er zo veel dat ze zich voor zijn ogen lijken te splitsen en te vermenigvuldigen als amoeben. En dan is er de onverklaarde man die in de keuken beneden zwijgend over zijn eigen kom bonen gebogen zit. Wat doet die vreemdeling in het huis van zijn moeder?

Hij houdt niet van bonen: daar wordt hij winderig van. Het dieet van de negentiende-eeuwse Spaanse boerenbevolking volgen enkel omdat je in Spanje bent, vindt hij maar aanstel-lerij.

De katten, die nog niet te eten hebben gekregen en vast geen genoeg zullen nemen met bonen, liggen overal rond de voeten van zijn moeder te kronkelen en zich te wassen en probe-ren haar aandacht te trekken. Als het zijn huis was, gooide hij ze er allemaal uit. Maar het is zijn huis natuurlijk niet, hij is slechts te gast, hij moet zich beleefd gedragen, zelfs tegenover de katten.

‘Dat is een brutale rakker,’ merkt hij op, wijzend – ‘die daar, met die witte vlek op zijn gezicht.’

‘Strikt genomen,’ zegt zijn moeder, ‘hebben katten geen ge-zicht.’

Katten hebben geen gezicht. Heeft hij weer iets doms gezegd?

‘Ik bedoel die met een witte vlek rond zijn oog,’ corrigeert hij zichzelf.

‘Vogels hebben geen gezicht,’ zegt zijn moeder. ‘Wissen hebben geen gezicht. Waarom katten dan wel? De enige wezens met een echt gezicht zijn mensen. Ons gezicht is wat ons menselijk maakt.’

Natuurlijk. Nu begrijpt hij het. Hij heeft een taalblunder be-gaan. Mensen hebben voeten, dieren poten; mensen hebben een neus, dieren een snuit. Maar als alleen mensen een gezicht hebben, waarmee, waardoor kijken dieren dan de wereld in? *Frontale kenmerken?* Zou een dergelijke term zijn moeders pas-sie voor exactheid tevredenstellen?

‘Een kat heeft een voorkomen, een fysiek voorkomen, maar geen gezicht,’ zegt zijn moeder. ‘Zelfs wij worden niet met een gezicht geboren. Er moet een gezicht uit ons tevoorschijn worden gebracht zoals vuur uit kolen. Ik heb uit jou een ge-zicht tevoorschijn gebracht, uit je dieptes. Ik weet nog hoe ik over je gebogen zat en op je blies, dag na dag, tot jij, het wezen dat ik *jij mijn kind* noemde, eindelijk tevoorschijn kwam. Het was als het oproepen van een ziel.’

Ze zwijgt.

De kitten met de witte bles is met een ouder katje in een strijd verwickeld geraakt om een eindje wol.

‘Gezicht of niet,’ zegt hij, ‘ik houd wel van zijn levendigheid. Kittens zijn zo veelbelovend. Jammer dat ze zo zelden hun belofte waarmaken.’

Zijn moeder fronst. ‘Wat bedoel je met *waarmaken*, John?’

‘Ik bedoel dat ze de belofte in zich lijken te dragen dat ze zul-len uitgroeien tot individuen, individuele katten, elk met een individuele persoonlijkheid en een individuele kijk op de we-reld. Maar uiteindelijk worden kittens gewoon katten, verwis-selbare, generische katten die representatief zijn voor hun soort. Hun eeuwenlange omgang met ons lijkt ze niets te heb-ben bijgebracht. Ze onderscheiden zich niet. Ze ontwikkelen geen eigen persoonlijkheid. In het beste geval worden ze per-sonlijkheidstypes: de luie, de nukkige enzovoort.’

‘Dieren hebben geen persoonlijkheid, net zoals ze geen gezicht hebben,’ zegt zijn moeder. ‘Je bent teleurgesteld omdat je te veel verwacht.’

Hoewel zijn moeder al wat hij zegt tegenspreekt, heeft hij niet het gevoel dat ze vijandig is. Ze is en blijft zijn moeder, dat wil zeggen: de vrouw die hem ter wereld bracht en die daarna liefdevol maar afwezig over hem waakte en hem beschermd e tot hij zijn eigen weg kon vinden in de wereld, waarna ze hem min of meer vergat.

‘Maar als katten geen individuen zijn, moeder, als ze niet in staat zijn om een individu te zijn, als ze niet meer zijn dan de ene na de andere belichaming van de platonische Kat, waarom zou je er dan zo veel houden? Waarom niet gewoon één?’

Zijn moeder negeert de vraag. ‘Een kat heeft een ziel maar geen persoonlijkheid,’ zegt ze. ‘Als je dat onderscheid tenmin-ste begrijpt.’

‘Je kunt het maar beter uitleggen,’ zegt hij. ‘Langzaam en een-voudig, voor deze simpele leek.’

Zijn moeder werpt hem een glimlach toe die zonder meer lief te noemen is. ‘Dieren hebben geen gezicht in strikte zin omdat

ze niet beschikken over de fijne spieren rond de ogen en mond waarmee wij, mensen, zijn begiftigd opdat onze ziel zich kan openbaren. Daarom blijft hun ziel onzichtbaar.’

‘Een onzichtbare ziel,’ mijmert hij. ‘Onzichtbaar voor wie, moeder? Onzichtbaar voor ons? Onzichtbaar voor hen? On-zichtbaar voor God?’

‘Voor God, dat weet ik niet,’ zegt ze. ‘Als God alziend is, moe-ten alle dingen voor hem zichtbaar zijn. Maar onzichtbaar voor jou en mij zeker wel. En ook onzichtbaar, strikt genomen, voor andere katten: niet toegankelijk voor de ogen. Katten gebruiken andere kanalen om elkaar te doorgronden.’

Heeft hij daarvoor zo veel kilometers gereisd: om naar mys-tieke nonsens over de kattenziel te luisteren? En hoe zit het met die man in de keuken? Wanneer gaat zijn moeder uitleg-gen wie dat is? (Het kleine huis is niet voor privacy gemaakt: hij hoort de man in de keuken zachtjes snuiven, als een varken, terwijl hij eet.)

‘Elkaar doorgronden,’ zegt hij, ‘wat betekent dat in de praktijk – elkaars geslachtsdelen besnuffelen, of iets meer verhevens? En’ – plots wordt hij vrijmoediger – ‘wie is die man beneden? Werkt hij voor jou?’

‘De man in de keuken heet Pablo,’ zegt zijn moeder. ‘Ik zorg voor hem. Ik bescherm hem. Pablo is in dit dorp geboren en heeft hier zijn hele leven gewoond. Hij is verlegen, hij kan niet goed om met vreemden, daarom heb ik je niet aan hem voorge-steld. Pablo heeft een tijdje geleden een getroebleerde periode doorgemaakt waarin hij zich ontblootte, zoals dat heet. Her-haaldelijk en zonder aanleiding. Niet voor mij – wanneer je een bepaalde leeftijd bereikt, ontbloten mannen zich niet meer voor je – maar voor jonge vrouwen, en ook voor kinderen.

De dienst voor maatschappelijk welzijn wilde Pablo weghalen en hem opsluiten in wat ze een beschermd e omgeving noe-men. Zijn familie, dat wil zeggen zijn moeder en zijn onge-trouwde zuster, verzette zich niet, hij had hun al genoeg last bezorgd. Toen ben ik tussenbeide gekomen. Ik beloofde de welzijnswerkers dat ik op hem zou passen als hij mocht blij-ven. Ik beloofde dat ik een oogje in het zeil zou houden opdat hij zich zou gedragen. Wat ik ook heb gedaan en nog steeds doe. Nu weet je wie er in de keuken zit.’

‘Daarom wil je dus niet reizen. Omdat je hier moet blijven om de dorpsexhibitionist te bewaken.’

‘Ik let op Pablo en ik let op de katten. Ook die staan in een moeilijke verhouding tot het dorp. Enkele generaties terug waren het gewone huiskatten. Toen begonnen de inwoners van dorpen als dit naar de steden uit te wijken, waarbij ze hun vee verkochten en de huiskatten aan hun lot overlieten. Die verwilderden natuurlijk. Ze keerden terug naar de natuur.

Wat hadden ze anders kunnen doen? Maar de dorpelingen die achterbleven, houden niet van wilde katten. Wanneer ze de kans zien, schieten ze erop, of ze zetten vallen uit om ze te verdrinken.’

‘De meesters die hen domesticerden lieten hen in de steek, dus nu nemen ze weer bezit van hun wilde ziel,’ oppert hij.

Zijn opmerking is spottend bedoeld, maar zijn moeder hoort de schertsende toon niet. ‘De ziel heeft geen eigenschappen als wild of tam of wat dan ook,’ zegt ze. ‘Als de ziel eigenschap-pen had, was het geen ziel.’

‘Maar je had het over een onzichtbare ziel,’ werpt hij tegen. ‘Is onzichtbaarheid dan geen eigenschap?’

‘Er bestaan geen onzichtbare objecten van de waarneming,’ antwoordt ze. ‘Onzichtbaarheid is geen eigenschap van het object. Het is een eigenschap, een vermogen, een onvermogen, van de waarnemer. Ik noem de ziel onzichtbaar wanneer ik haar niet kan zien. Dat zegt iets over mij. Het zegt niets over de ziel.’

Hij schudt het hoofd. ‘Wat denk je te bereiken, moeder,’ zegt hij, ‘door in je eentje in dit godverlaten dorp te zitten, in een vreemd land, en aan scholastieke haarkloverij te doen over subjecten en objecten terwijl een bende wilde katten vol vlooien en God weet welk ander ongedierte zich onder het meubilair verschuilen? Is dit echt het leven dat je wilt?’

‘Ik bereid me voor op de volgende stap,’ antwoordt ze. ‘De laatste stap.’ Ze kijkt hem in de ogen; ze is kalm; ze lijkt dood-ernstig. ‘Ik wil me gewennen aan het gezelschap van wezens met een zijnswijze die anders is dan de mijne, die meer van de mijne verschilt dan mijn menselijke verstand ooit zal kunnen bevatten. Kun je je daar iets bij voorstellen?’

Kan hij zich daar iets bij voorstellen? Ja. Nee. Hij is gekomen om over de dood te praten, de nakende dood, zijn moeders dood en de voorbereiding daarop, maar niet over haar leven na de dood.

‘Nee,’ zegt hij, ‘daar kan ik me niets bij voorstellen, niet echt.’ Hij doopt een vinger in de bonensoep en steekt zijn hand uit. De kitten met de witte bles onderbreekt zijn spel, ruikt voor-zichtig aan de vinger, likt eraan. Hij kijkt de kitten in de ogen en heel even kijkt de kitten terug naar hem. Wat ziet hij achter dat oog, achter de zwarte spleet van de pupil, erachter en er voorbij? Is er een kortstondige flits, licht dat weerkaatst tegen de onzichtbare ziel die daar leeft? Het valt niet met zekerheid te zeggen. Als er al een flits was, dan was het hoogstwaar-schijnlijk zijn eigen reflectie in de pupil.

De kitten springt lichtvoetig van de zetel en drentelt weg met de staart in de lucht.

‘Wel?’ zegt zijn moeder. Ze glimlacht fijntjes, misschien zelfs wat spottend.

Hij schudt het hoofd, veegt zijn vinger schoon aan zijn servet. ‘Nee,’ zegt hij, ‘ik zie het niet.’

Hij slaapt in de kleine kamer die op de straat uitkijkt. De kamer is zo koud dat hij zich er nauwelijks toe kan brengen om zich uit te kleden. Opperold onder koude lakens valt hij in slaap. Midden in de nacht wordt hij wakker, verkleumd. Hij reikt naar het kleine verwarmingstoestel dat hij ingeschakeld naast het bed heeft laten staan. Het voelt koud aan. Hij knipt de schakelaar van de lamp aan, maar er is geen licht.

Hij stapt uit het bed, klungelt in het donker met de sloten van zijn reiskoffer, trekt sokken, een broek, een parka aan. Hij wikkelt een sjaal om zijn hoofd. Daarna kruipt hij klappertandend weer in bed en slaapt hij rusteloos tot de ochtend.

Zijn moeder treft hem aan in de woonkamer, ineengedoken boven de as van het vuur van de vorige avond.

‘De elektriciteit is uitgevallen,’ zegt hij op beschuldigende toon.

Ze knikt. ‘Heb je vannacht in je kamer een verwarmingstoestel aangezet?’ vraagt ze.

‘Ik heb het aan gelaten omdat ik het koud had,’ zegt hij. ‘Ik ben deze primitieve levenswijze niet gewend, moeder. Ik kom uit de beschaafde wereld, en in de beschaafde wereld verwerpen we de idee dat het leven een tranendal moet zijn.’

‘Tranendal of niet,’ zegt zijn moeder, ‘feit is dat je in dit huis tussen één en vier ’s nachts, de uren waarop het water voor het bad wordt opgewarmd, geen verwarmingstoestel kunt aanzetten zonder dat de elektriciteit uitvalt.’ Ze zwijgt en kijkt hem strak aan. ‘Doe niet kinderachtig, John,’ zegt ze. ‘Stel me niet teleur. Veel dagen met elkaar resten ons niet meer, jou en mij. Laat me je beste kant zien, niet je slechtste.’

Als zijn vrouw zoiets tegen hem had gezegd, was er ruzie van gekomen – ruzie en een bitse stemming die dagenlang kon aanhouden. Maar hij is blijkbaar wel bereid van zijn moeder een zekere hoeveelheid berispingen te incasseren. Zijn moeder mag hem bekritisieren en hij buigt, binnen bepaalde grenzen, het hoofd, zelfs als de kritiek onrechtvaardig is (hoe kon hij weten van het heetwatertoestel?). Waarom wordt hij in het bijzijn van zijn moeder weer zijn negen jaar oude zelf, alsof de voorbije decennia niet meer waren dan een droom? Zittend voor het uitgedoofde vuur richt hij zijn gezicht naar haar op.

Lees me, zegt hij tegen haar, zonder een woord te zeggen. Jij bent degene die beweert dat de ziel zich uitdrukt in het gezicht. Lees dus mijn ziel en zeg me wat ik moet weten!

‘Mijn arme schat,’ zegt zijn moeder, en ze strekt een hand uit en maakt zijn haar in de war. ‘We zullen je taaier moeten maken. Als iedereen was zoals jij, hadden we de ijstijd nooit overleefd.’

‘Hoeveel katten onderhoud je?’ vraagt hij aan zijn moeder.

‘Dat hangt af van de tijd van het jaar,’ antwoordt ze. ‘Op dit moment zijn er een dozijn habitués en enkele gelegenhedenzoekers. In de zomer zijn het er minder.’

‘Maar als je ze eten geeft, planten ze zich toch voort.’

‘Ze planten zich voort,’ beaamt ze. ‘Dat is eigen aan gezonde organismen.’

‘Ze planten zich exponentieel voort,’ zegt hij.

‘Ze planten zich exponentieel voort. Aan de andere kant eist de natuur ook haar tol.’

‘Niettemin begrijp ik waarom je dorpsgenoten misnoegd zijn. Een vreemdeling komt in hun dorp wonen en begint de wilde katten te voeren, en voor je het weet vormen ze een plaag. Verstoor je zo niet een zeker evenwicht? En wat met de paarden die tot kattenvoer worden verwerkt zodat jij je katten te eten kunt geven? Denk je ook wel eens aan die paarden?’

‘Wat wil je dat ik doe, John?’ zegt zijn moeder. ‘Wil je dat ik de katten laat verhongeren? Wil je dat ik alleen een selecte groep te eten geef? Wil je dat ik ze tofu voorschotel in plaats van dierlijk vlees? Wat wil je nu zeggen?’

‘Om te beginnen zou je ze kunnen laten castreren,’ antwoordt hij. ‘Als je ze stuk voor stuk liet vangen en castreren, op jouw kosten, zouden je burens in het dorp je misschien dankbaar zijn in plaats van je binnensmonds te vervloeken. De laatste generatie katten, de gecastreerden, die zouden hun leven nog in alle rust kunnen slijten, en daarna is het afgelopen.’

‘Een win-winsituatie, dus.’ Zijn moeder klinkt scherp.

‘Zo zou je het kunnen stellen.’

‘Een win-winsituatie waaruit ik naar voren kom als een lichtend voorbeeld van hoe het probleem van de wilde katten op

een rationele en verantwoorde manier, en toch menselijk, kan worden aangepakt.’

Hij is stil.

‘Ik wil geen voorbeeld zijn, John.’ Hij hoort in zijn moeders stem het harde, onverzettelijke kantje opkomen dat hij heimelijk als obsessief beschouwt. ‘Laat andere mensen maar voorbeelden zijn. Ik ga waar mijn ziel me leidt. Dat heb ik altijd gedaan. Als je dat niet van me begrijpt, begrijp je niets.’

‘Wanneer het woord *ziel* in de mond wordt genomen, houd ik doorgaans op met begrijpen,’ zegt hij. ‘Mijn excuses daarvoor. Een gevolg van mijn al te rationale opvoeding.’

Hij deelt zijn moeders obsessie met dieren niet. Wanneer hij voor de keuze wordt gesteld tussen de belangen van menselijke wezens en die van dieren, zal hij zonder aarzelen voor de mensen kiezen, zijn eigen soortgenoten. Welwillend maar afstandelijk: zo zou hij zijn houding tegenover dieren omschrijven. Afstandelijk omdat er, als puntje bij paaltje komt, een onoverbrugbare afstand gaapt tussen de mens en de rest.

Als het aan hem alleen lag om het probleem van dit dorp en zijn kattenplaag op te lossen, als zijn moeder er niets mee te maken had – als zijn moeder overleden was, bijvoorbeeld – dan zou hij zeggen: *maak ze allemaal af. Roei die beesten uit*, zou hij zeggen. Wilde katten, wilde honden: daarvan heeft de wereld er niet nog meer nodig. Maar aangezien zijn moeder erbij betrokken is, zegt hij niets.

‘Zal ik je,’ zegt ze, ‘het hele verhaal van de katten vertellen – van mezelf en de katten?’

‘Vertel op.’

‘Een van de eerste dingen die me opvielen toen ik in San Juan arriveerde, was dat plaatselijke katten zich uit de voeten maakten als ze in de verte nog maar een mens bespeurden. En daar hadden ze alle redenen toe: de mens had bewezen hun meedogenloze vijand te zijn. Dat vond ik jammer. Ik wilde niemands vijand zijn. Maar wat kon ik doen? Dus ik deed niets.’

Op een dag zag ik tijdens een wandeling een kat in een riool. Het was een vrouwtje en ze was aan het werpen. Omdat ze niet kon vluchten, keek ze me dreigend aan en grauwde ze naar me. Een ellendig, halfverhongerd wezen dat haar kinderen ter wereld brengt op een smerige, vochtige plek, maar bereid is haar leven te geven om ze te verdedigen. *Ik ben ook een moeder*, wilde ik haar zeggen. Maar dat zou ze natuurlijk niet begrijpen. Niet willen begrijpen.

Toen nam ik mijn besluit. Het verscheen in een flits. Er kwam geen afweging bij kijken, geen wikken van pro’s en contra’s. Ik besloot dat ik wat de katten betreft mijn eigen stam – die van

de jagers – de rug zou toekeren en de kant van de opgejaagde stam zou kiezen. Tot elke prijs.’

Ze wil nog meer zeggen, maar hij onderbreekt haar, hij kan de gelegenheid niet laten voorbijgaan. ‘Een goeie dag voor de katten van het dorp maar een slechte voor hun slachtoffers,’ merkt hij op. ‘Katten zijn ook jagers. Ze besluipen hun prooi – vogels, muizen, konijnen – en eten ze met huid en haar op. Hoe heb je dat morele probleem opgelost?’

Ze antwoordt niet op de vraag. ‘Ik ben niet geïnteresseerd in problemen, John,’ zegt ze – ‘niet in problemen en niet in oplossingen voor problemen. Ik gruw van de mentaliteit die het leven ziet als een opeenvolging van problemen die door het verstand moeten worden opgelost. Een kat is geen verzameling vraagstukken. De kat in het riool deed een appel aan mij en ik heb dat appel beantwoord. Ik heb het beantwoord zonder vragen, zonder een beroep te doen op een morele analyse.’

‘Je keek de moederkat die je ontmoette in het gezicht en kon haar appel niet afwijzen.’

Ze kijkt hem vragend aan. ‘Waarom zeg je dat?’

‘Omdat je me gisteren toevallig nog vertelde dat katten geen gezicht hebben. En ik weet nog hoe je me, toen ik klein was, de les las over de blik van de ander, over het appel dat we niet durven af te wijzen wanneer we het gelaat van de ander ontmoeten, tenzij we bereid zijn onze eigen menselijkheid te ontkennen. Een appel dat voorafgaat aan en primitiever is dan het ethische – zo noemde je het.’

Het probleem was, zei je, dat dezelfde mensen die praten over hoe we door de ander worden angesproken, niet willen praten over hoe we worden angesproken door dieren. Ze weigeren te aanvaarden dat we in de ogen van een lijdend beest misschien wel een appel vinden dat we evenmin kunnen ontkennen zonder daarbij iets belangrijks te verliezen.

Maar – vraag ik me nu af – wat ontkennen we volgens jou nu precies wanneer we het appel van een lijdend beest afwijzen? Ontkennen we onze gedeelde dierlijkheid? Wat voor ethisch statuut heeft dat: een abstracte dierlijkheid? En wat is dan precies het appel dat ons door de ogen van het dier bereikt, ogen die volgens jou niet over de fijne spieren beschikken die nodig zijn om de ziel uit te drukken? Als het dierlijke oog niet meer is dan een uitdrukingsloos optisch instrument, dan is wat jij in het dierlijke oog beweert te zien misschien niet meer dan wat je wilt zien. Dieren hebben geen echte ogen, dieren hebben geen echte lippen, dieren hebben geen echt gezicht – dat wil ik allemaal best toegeven. Maar als ze geen gezicht hebben, hoe kunnen wij, wezens met een gezicht, onszelf dan in hen herkennen?’

‘Ik heb nooit gezegd dat de kat in het riool een gezicht had, John. Ik zei dat ze in mij een vijand zag en naar me grauwde. Een oervijand. Een vijand van haar soort. Wat op dat moment met me gebeurde, had niets te maken met het uitwisselen van blikken: het had te maken met moederschap. Ik wil niet leven in een wereld waar het feit dat je aan het baren bent, hulpe-loos, niet in staat om te ontsnappen, door een man met laarzen wordt benut om je dood te trappen. Ik wil ook geen wereld waarin mijn kinderen of die van om het even welke moeder van haar worden weggerukt en verdronken omdat iemand heeft besloten dat ze te talrijk zijn.

Er kunnen nooit te veel kinderen zijn, John. Laat ik het maar toegeven: ik wilde dat ik meer kinderen had. Je mag het niet persoonlijk opnemen, maar ik heb een vreselijke fout gemaakt door me te beperken tot jullie twee, jij en Helen – twee kinderen, een aardig, keurig, rationeel aantal om de wereld te bewijzen dat ouders niet zelfzuchtig zijn, niet meer dan hun rechtmatige deel van de toekomst opeisen. Nu het te laat is, wilde ik dat ik een heleboel kinderen had. Ik zou het heerlijk vinden om kinderen in de straten te zien rondrennen (heb je gemerkt hoe doods een dorp als dit is zonder kinderen?) – kinderen en kittens en puppy’s en andere kleine wezentjes, drommen ervan, drommen en drommen.

Aan de grenzen van het zijn – zo stel ik het me voor – staan allemaal kleine zielen, kattenzielen, muizenzielen, vogelzielen, de zielen van ongeboren kinderen, samengepakt, smekend om binnengelaten te worden, om te worden geïncarneerd. En ik wil ze binnenlaten, allemaal, al is het maar voor een dag of twee, al is het maar om ze snel een kijkje te laten nemen in de prachtige wereld waarin we leven. Want wie ben ik om ze hun kans op incarnatie te weigeren?’

‘Dat is een mooi plaatje,’ zegt hij.

‘Ja, het *is* een mooi plaatje. Wat wil je nog meer zeggen?’

‘Het is een mooi plaatje, maar wie gaat ze allemaal te eten geven?’

‘God zal ze te eten geven.’

‘Er is geen God, moeder. Dat weet je.’

‘Nee, er is geen God. Maar in de wereld waar ik om bid zal iedere ziel tenminste een kans krijgen. Er zullen geen ongeboren wezens meer staan te wachten aan de poort, smekend om te worden binnengelaten. Iedere ziel zal op zijn beurt van het leven mogen proeven, de heerlijkste heerlijkheid die er is, met niets te vergelijken. En wij zullen eindelijk het hoofd hoog kunnen dragen, wij, de meesters over leven en dood, de meesters van het heelal. We zullen niet langer de poort moeten versperren en zeggen, *Sorry, jullie komen er niet in, jullie zijn niet gewenst, jullie zijn te talrijk. Welkom*, zullen we kunnen

zeggen, *kom binnen, jullie zijn gewenst, jullie zijn allemaal gewenst.*’

Hij is niet gewend zijn moeder in een dergelijke rapsodische stemming te zien. En dus wacht hij, om haar de gelegenheid te geven weer op aarde neer te dalen, haar uitspraken af te zwakken. Maar nee, de stemming laat haar niet los: de glimlach om haar lippen, de gloed van bezieling, de blik in de verte die hem niet lijkt op te nemen.

‘Wat mezelf betreft,’ zegt hij ten slotte, ‘geef ik toe dat het prettig zou zijn geweest om meer dan één zus te hebben. Maar de vraag die me dwarszit is deze: als jij een dozijn kinderen had moeten opvoeden in plaats van twee, waar zouden Helen en ik vandaag dan staan? Hoe zou je het dure onderwijs hebben kunnen betalen dat ons heeft voorbereid op onze goedbetaalde jobs en het behaaglijke leven dat we vandaag leiden? Zou ik als kleine jongen niet zijn uitgestuurd om kolen te rapen tussen de sporen, of aardappelen uit te graven op het veld? En jij dan? Hoe zou jij, met al die kinderen die je aandacht opeisten, de tijd hebben gevonden om over hooggestemde ideeën na te denken en boeken te schrijven en beroemd te worden? Nee, moeder: als ik moest kiezen tussen geboren worden in een klein, welvarend gezin en geboren worden in een groot, straatarm gezin, zou ik zonder aarzelen voor het kleine gezin kiezen.’

‘Wat heb jij toch een eigenaardige kijk op de wereld,’ mijmert zijn moeder. ‘Herinner je je Pablo nog, die je gisteren hebt ontmoet? Pablo had veel broers en zussen, maar ze trokken naar de grote stad en lieten hem achter. Toen Pablo het moeilijk had, waren zij het niet die hem te hulp kwamen maar een buitenlandse vrouw, de oude vrouw met de katten. Broers en zussen houden niet altijd onvoorwaardelijk van elkaar, mijn jongen – ik ben niet zo naïef dat te geloven.’

Je zegt dat je, als je moest kiezen of je professor aan een universiteit zou worden of landarbeider, je zou kiezen om professor te worden. Maar het leven bestaat niet uit keuzes. Daarin blijf je je vergissen. Pablo is niet begonnen als een lichaamloze ziel die mocht kiezen of hij koning van Spanje werd of de dorpsdoot. Hij kwam op aarde, en wat zag hij toen hij zijn mensenogen opende en rondkeek? Hij bevond zich in San Juan Obispo en was het laagste van het laagste. Het leven als een verzameling op te lossen problemen; het leven als een verzameling keuzes die je moet maken: wat een bizarre manier om tegen de dingen aan te kijken!’

Het is zinloos om te proberen met zijn moeder te discussiëren wanneer ze in een dergelijke stemming is, maar hij doet nog één gooi. ‘En toch,’ zegt hij, ‘toch heb je gekozen om in te grijpen in het leven van het dorp. Je hebt ervoor gekozen om Pablo te beschermen tegen het welzijnszorgsysteem. Je hebt ervoor gekozen om redder te spelen voor de dorpskatten. Je had een heel andere keuze kunnen maken. Je had in je werk-

kamer uit het raam kunnen zitten staren, humoristische stukjes kunnen schrijven over het leven in het landelijke Spanje en ze naar tijdschriften sturen.’

Ongeduldig onderbreekt zijn moeder hem. ‘Ik weet wat een keuze is, dat hoeft jij me niet te vertellen. Ik weet hoe het voelt om te kiezen om te handelen. Ik weet nog beter hoe het is om te kiezen om niet te handelen. Ik had ervoor kunnen kiezen die malle stukjes te schrijven waar jij het over hebt. Ik had ervoor kunnen kiezen me niet met de dorpskatten in te laten. Ik weet precies hoe dat proces van afwegen en beslissen voelt en smaakt, hoe weinig het weegt in je hand. De andere weg waarover ik het heb, is geen kwestie van kiezen. Het is een instemming. Het is een overgave. Het is een Ja zonder Nee. Ofwel weet je wat ik bedoel, ofwel weet je het niet. Ik ga me niet nog nader verklaren.’ Ze staat op. ‘Welterusten.’

Op zijn tweede avond in San Juan gaat hij naar bed met een wollen muts, een trui, een broek en sokken, en slaapt hij een stuk beter. Wanneer hij de keuken binnenkomt, op zoek naar een ontbijt, voelt hij zich bijna gemoedelijk; en hij heeft in elk geval honger.

Op zijn tweede avond in San Juan gaat hij naar bed met een wollen muts, een trui, een broek en sokken, en slaapt hij een stuk beter. Wanneer hij de keuken binnenkomt, op zoek naar een ontbijt, voelt hij zich bijna gemoedelijk; en hij heeft in elk geval honger.

De keuken is aangenaam helder en warm. Uit de oude gietijzeren kachel klinkt een levendig geknetter. In een schommelstoel naast de kachel, met een plaid over zijn knieën, zit Pablo, die een bril draagt en de krant lijkt te lezen. ‘*Buenos dias*,’ zegt hij tegen Pablo. ‘*Buenos dias, señor*,’ zegt Pablo terug.

Zijn moeder is nergens te bespeuren. Hij is verrast: vroeger was ze altijd vroeg uit de veren. Hij zet koffie en schenkt zichzelf ontbijtgranen en melk in.

Bij nader inzien is Pablo niet aan het lezen maar een stapel krantenknipsels aan het sorteren. De meeste legt hij netjes opgevouwen in een kistje van vezelplaat dat op de vloer naast hem openstaat; enkele blijven op zijn schoot liggen.

Na wat zijn moeder hem over Pablo vertelde, verwacht hij op de krantenknipsels schaars geklede vrouwen te zien. Maar Pablo lijkt zijn afkeuring te voelen en houdt hem een van de knipsels voor: ‘*El papa*,’ zegt hij.

Het is een foto van Johannes Paulus II die, in een wit gewaad, uit zijn troon naar voren leunt en met twee vingers een zegengebaar maakt.

‘*Muy bien*,’ zegt hij tegen Pablo, knikkend en glimlachend.

Pablo houdt hem een tweede foto voor. Opnieuw Johannes Paulus. Opnieuw glimlacht hij. Beseft Pablo, vraagt hij zich af,

dat de Poolse paus dood is, dat er nu een Duitser op de troon zit? Hoe lang doet nieuws erover om tot dit dorp door te dringen?

Pablo glimlacht niet terug, maar opent wel zijn lippen en ontbloomt zijn tanden. Hij heeft piepkleine tanden, zo klein en zo veel dat ze hem aan die van een vis doen denken; ze lijken overdekt met een witte film, te dik en kleverig om speeksel te zijn. Zo zien je tanden er vast uit, zegt hij tegen zichzelf, als je ze een jaar lang niet poetst; en op slag bekruipt hem zoveel walging dat hij niet meer kan eten. ‘*Scusi*,’ zegt hij, en hij loopt de kamer uit.

Scusi: het verkeerde woord, Italiaans. Hoe zeg je in het Spaans dat het je spijt, maar dat je het niet kunt verdragen je gesprekspartner in het gezicht te kijken?

‘Wast hij zich wel?’ vraagt hij aan zijn moeder. ‘Ik zag dat hij zijn tanden niet poetst. Ik weet niet hoe je het in zijn nabijheid uthoudt.’

Zijn moeder lacht vrolijk. ‘Ja. En beeld je eens in hoe seks met Pablo zou zijn. Maar mannen trekken zich in het algemeen niets aan van hoe ze ruiken. In tegenstelling tot vrouwen.’

Ze zitten in de kleine achtertuin en warmen zich aan het bleke zonnetje.

‘En – begrijp ik het goed,’ zegt hij – ‘wordt deze man de erfgenaam van je Spaanse bezittingen? Is dat wel verstandig? Hoe weet je dat hij de katten niet zal weggagen zodra je er niet meer bent?’

‘Hoe weet ik of ik Pablo kan vertrouwen, vraag je? Weet je dat ooit zeker van iemand? Ik zou een trust kunnen oprichten waaruit Pablo maandelijks een vast bedrag zou ontvangen, en een agent inhuren die geregeld onaangekondigd komt controleren of Pablo zijn taak wel doet. Maar dat zou te veel lijken op Kafka’s *Slot* – vind je niet? Nee, de katten zullen het erop moeten wagen met Pablo. Als Pablo een rotte appel blijkt te zijn, zullen ze opnieuw moeten gaan jagen om hun lichaam en ziel bij elkaar te houden. Eerst de heerlijke zeven jaren van overvloed onder Goede Koningin Elizabeth, dan duistere tijden onder Boze Koning Pablo: als je filosofisch ingesteld bent, zoals de meeste dieren, haal je daarbij de schouders op en zeg je tegen jezelf dat de wereld nu eenmaal zo in elkaar zit en ga je door met leven.’

‘Maar toch, moeder, eventjes ernstig, als je het dorp in een betere staat wilt achterlaten dan je het aantrof, zou een officiële trust dan geen goede optie zijn? Geen trust om Pablo op het rechte pad te houden, maar één om een echt asiel te financieren waar voor straatdieren wordt gezorgd? Je kunt het je veroorloven.’

‘Waar voor ze wordt gezorgd... Let op je woorden, John. Als je in sommige kringen zegt er wordt voor gezorgd, dan heb je het over uit de weg ruimen, dat wil zeggen: doen inslapen, dat wil zeggen: een humane dood schenken.’

‘Waar goed voor ze wordt gezorgd – dat bedoel ik. Waar ze een thuis krijgen en te eten krijgen en worden verzorgd wanneer ze oud of ziek zijn.’

‘Ik zal erover denken. Al moet ik zeggen dat ik de voorkeur geef aan iets eenvoudigers. Ik wil Pablo mijn zegen geven en hem opdragen om de katten te voeren. Want ze is ook voor hem bedoeld, deze regeling, hoe afstotelijk je hem ook vindt. Om hem te laten zien dat hij vertrouwen geniet, hij die nog nooit iemands vertrouwen kreeg. Misschien stuur ik de paus ook wel een briefje om te vragen of hij zijn dienaar Pablo in de gaten wil houden. Dat doet het hem misschien. Pablo is verknocht aan de paus, zoals je vast al hebt gemerkt.’

Het is zaterdag, tijd om te vertrekken, om naar Madrid te rijden en het vliegtuig terug naar Amerika te nemen.

‘Het ga je goed, moeder,’ zegt hij. ‘Ik ben blij dat ik deze kans heb gehad om je te zien in je toevluchtsoord in de bergen.’

‘Het ga je goed, mijn jongen. Breng mijn liefde over aan de kinderen en aan Norma. Ik hoop dat je deze lange reis de moeite waard vond. Maar sst!’ – ze steekt een wijsvinger in de lucht, net niet tegen zijn lippen, dat zou niets voor haar zijn – ‘je hoeft het me niet te vertellen, je doet gewoon je plicht, dat weet ik. Er is niets mis mee om je plicht te doen. De wereld draait op plichten, niet op liefde. Liefde is aardig, dat weet ik, een aardig extraatje. Maar niet bestendig, helaas. Vloeit niet altijd.’

Neem afscheid van Pablo. Hij vindt het fijn om erbij te horen. Zeg *Vaya con Dios* tegen hem. Dat is de ouderwetse formule.’

Hij begeeft zich naar de keuken. Pablo zit op zijn vertrouwde plaats in de schommelstoel naast de kachel. Hij steekt een hand uit. *‘Adios, Pablo,’* zegt hij. *‘Vaya con Dios.’* Pablo staat op, omhelst hem, geeft hem op beide wangen een kus. Hij hoort het plofje van speeksel wanneer Pablo zijn lippen opent, ruikt de weeë stank van zijn adem. *‘Vaya con Dios, señor,’* zegt Pablo.

(J.M.C.)

Berlinde De Bruyckere
Gent, 26 september 2012

Beste John,

Vorige week ontving ik de officiële bevestiging van mijn uitnodiging tot deelname aan de Biënnale van Venetië in 2013. Ik zal mijn land vertegenwoordigen in het Belgische Paviljoen.

Gebruikelijk bij dit soort tentoonstellingen is dat je als beeldend kunstenaar een curator kiest om mee samen te werken. De laatste maanden zit ik zo diep in uw werk en put ik daar zo veel uit. Zo veel wat nog allemaal vertaald moet worden in beelden. Ik kan me geen curator indenken die mij op dezelfde manier zou kunnen voeden en waarmee ik dit delicate project zou kunnen aanvangen. Daarom wil ik u vragen mijn curator te zijn. Niet om me te helpen met artistieke keuzes of praktische beslommeringen maar als bron van inspiratie.

Hoezeer een boek als 'IJzeren tijd' (dat ik van de zomer herlas) me ook geïnspireerd heeft, ik voel dat ik nu behoefte heb aan iets anders. U vertelde me eerder al dat ook u op een manier bent afgedwaald van uw oudere werk. Misschien is er iets anders, iets nieuws, wat u in relatie kan brengen met mijn werk. Een tekst, een verhaal, een essay misschien. Iets om me te voeden, wat ik kan verteren. Uitspuwen.

Geen beschouwing over mijn werk, zoals dat gebruikelijk is bij curatoren en historici, een parallelle tekst eerder. Twee werelden naast mekaar, die toch op een manier zichtbaar verbonden zijn. De publicatie zal alleen fotomateriaal bevatten van de installatie in het Belgische Paviljoen. Mijn werk in Venetië en uw tekst.

Ik hou ervan in lagen te werken. Er is dan ook een derde aspect dat ik een plaats wil geven in het boek en dat is Venetië, als historische stad.

Berlinde De Bruyckere – J.M. Coetzee – Venetië. Dat is wat ik in gedachten had.

Ik hoop echt dat u mijn verzoek in overweging zal nemen en kijk uit naar uw antwoord.

Hartelijk,
Berlinde

J.M. Coetzee
Adelaide, 26 september 2012

Beste Berlinde,

Gefeliciteerd met je selectie voor de Biënnale van Venetië.

Ik begrijp dat je voor de Biënnale aan iets geheel nieuws wilt werken.

Je stelt voor dat ik aan je zijde optreed als curator, waarbij mijn rol zou zijn nieuw tekstmateriaal te leveren voor een gezamenlijke publicatie.

Ik stuur je een verhaal dat nog niet in druk is verschenen. De voorbije twee jaar heb ik het tijdens lezingen voorgelezen, laatst nog in Utrecht, en er zouden ongeautoriseerde ‘piraattranscripties’ in omloop zijn, maar juridisch gesproken is het een ongepubliceerd werk.

Kijk zelf maar wat je ervan vindt. Ik weet niet wat ik anders zou kunnen voorstellen.

Hartelijk,
John

Berlinde De Bruyckere
Gent, 12 november 2012

Beste John,

Ik heb mijn tijd genomen voor je tekst. Als ik hem lees, voel ik me zitten als toeschouwer in een theaterzaal, met op de scène de moeder, de zoon, de katten en de vreemde man. Het decor heeft weinig om het lijf. Het is gewoon wat het is. Een huiskamer waarin twee mensen elkaar terugzien. Ik luister naar een gesprek tussen twee mensen, die elkaars meningen, handelingen proberen te begrijpen, maar daar niet in slagen. Een gevecht tussen ratio en intuïtie. De schoonheid en de kracht die schuilt in dat wat men heeft achtergelaten. Een pleidooi voor het zinloze, de verwaarloosden.

Ik hou van het kader waarin dit alles plaatsvindt. De eenvoud ervan, de eenzaamheid ook. Het is de ideale omgeving om moeilijke en onbeantwoorde vragen te beantwoorden. Dit voel ik aan als het werk van een ‘soulmate’, als een parallelle wereld.

Eerst wil ik je graag vertellen over mijn plannen voor het paviljoen.

Een aantal jaren terug was ik op weg naar Bourgondië. We reden langs bomen en bossen waar een hevige voorjaarsstorm door had gewoed. De kruinen van de bomen waren losgerukt van hun stammen en versplinterd tot lucifers. Ook de geur van het versplinterde hout was heel intens.

Op een open plek stonden de restanten van een reusachtige boom, die als het ware doormidden gespleten was. De enorme kruin lag tegen de grond gedrukt. Ik vergelijk dit beeld met het beeld van een ingestorte kathedraal, waarvan het dakgebinte op de vloer geworpen ligt. Je kon ertussendoor wandelen en de enorme kracht voelen die dit had veroorzaakt. De lucht te zien door het puin heen maakte dat ik me ontzettend nietig voelde en de natuur als gewelddadig en brutaal ervoer. In een verhouding van een kathedraal tot een mens. De boom, symbool van leven, zichtbaar aan flarden gescheurd, de ingestorte kathedraal, de beperkingen van de mensheid...

Dit ‘beeld’ heb ik altijd al willen vertalen in mijn eigen werk, maar ik had er nooit de juiste locatie voor.

Ik denk dat het een onderdeel van mijn Venetiëverhaal kan worden.

De voorbije zomer bracht ik uit Frankrijk een oude olm mee. Hij lag daar al jaren. Deze boom was niet geveld door een storm. Hij werd weggedaan om praktische redenen. En toch heeft de kracht die schuilde in zijn brutaliteit en zijn immense omvang, mij overtuigd. Ik heb hem naar mijn atelier gebracht, waar hij gemouleerd zal worden.

Zoals ik eerder al schreef, wil ik een aantal werelden samenbrengen. Ik geloof in de complexiteit van een beeld. In de ‘gelaagdheid’ van een beeld. Zo is er mijn persoonlijke ervaring met de storm. Er is ook uw werk, dat ik deze zomer herlas en dat me niet meer loslaat. Het verhaal van ‘The Old Woman and The Cats’ was inspirerend en heeft me op een heel persoonlijke manier geraakt.

Dan is er ook Venetië, de plaats met haar geschiedenis. In januari ga ik ernaartoe, om er onderzoek te doen naar de figuur van San Sebastiano, die door de eeuwen heen een symbool van Venetië is geworden. Ik voel dat ik hier een link kan maken met mijn werk en zoek naar een weg om dit personage op te nemen zonder het te tonen. San Sebastiano is erg nauw verbonden met Venetië. Als beschermer tegen de pest werd hij een van de meest afgebeelde heiligen in een stad die zo vaak werd getroffen door ‘de zwarte dood’. Het aantal afbeeldingen, schilderingen en sculpturen van San Sebastiano in Venetië is niet te overzien. Ik heb al eerder rond dit personage gewerkt en wil graag deze historische icoon meenemen in mijn verhaal.

Ik hou van het personage om zijn koppigheid. De jonge officier in het Romeinse leger, die wordt doorgemarteld omdat hij weigert het christelijke geloof af te zweren. De gelatenheid waarmee hij zijn lot ondergaat, de trots die hij blijft behouden. Nergens, nooit enige uitdrukking van pijn op zijn gezicht. Alsof de pijlen hem niet deren, niet ‘raken’, ook al doorboren ze zijn lichaam. Dit zegt mij iets over de

‘mentale staat’ van de man, over de mentale staat van de mens tout court – waartoe we in staat zijn – dit gegeven heb ik reeds in mijn eigen werk vertaald.

Hij straalt een mengeling van schoonheid en zelfverachting uit. Een mystieke pijn. Zo voel ik het genot in het doorboren van het lichaam. Een genot dat vergeleken kan worden met dat wat Sint-Julianus in de jacht vond. Een voorstelling van macht, misschien. Het genot van de schilder of de beeldhouwer om een mooi mannenlijf te mogen schilderen, beeldhouwen. Het genot dit lijf te doorboren met pijlen die nauwelijks wonden veroorzaken, laat staan overvloedig bloed tonen. Het genot van het verbodene. Het genot van het onbereikbare.

Het geloof dat de pest door goddelijke pijlen werd verspreid en dat San Sebastiano dit overleefde, maakte hem tot beschermer tegen de zwarte dood.

De zwarte dood.
De verbinding met de boom.

Dit zijn twee begrippen die ik mee wil nemen in mijn verhaal. De zwarte dood is iets ‘groots’, dat vandaag in nieuwe politieke situaties, in aids, kanker en andere epidemieën terug te vinden is. Af te lezen van onze angst voor onzekerheid en gevaar.

Dit gevoel wil ik vertalen in een bos bestaande uit bomen van was, die de kamer vullen alsof er een voorjaarsstorm heeft gewoed. De stammen, gebroken, gevallen, blijven soms aan andere takken hangen. Ze zien eruit als lucifers, dezelfde kwetsbaarheid uitstralend. Geschilderd in mijn kleurenpalet van de menselijke lichamen.

Ik vond een kleine groep dode bomen langs mijn looppad in Gent. Ze hebben hun schors, hun huid reeds lang verloren. Ze staan op de plaats van hun herkomst nog overeind. Maar hoe lang nog? Ze zijn al dood. Ze zijn zo op dat je je zelfs niet meer kan warmen aan hun hout. Ze zijn alleen nog van enig nut voor de specht, die er gaten in maakt, en voor een oneindige massa ongedierte. Ontdaan van hun schors

zien ze er erg vlezig, pezig uit. Vooral menselijk. Pezen en botten.

Wat overblijft is het enige wat ons rest van de monumentale oerkracht die uitgaat van bossen en bomen. En toch blijft de drang om ‘wat nog rest’ te willen bewaren, te willen tonen. Het is een essentieel deel van mijn werk.

Ook de ‘verzachtende omstandigheden’ vormen een wezenlijk onderdeel van de installatie. Tussen de gebroken bomen en takken liggen kussens, gevuld met een zacht materiaal, gemaakt van tot op de draad versleten dekens en linnen lakens, die ooit op een bed thuishoorden. Een verzachtend element in deze ruïne die de storm naliet.

De volledige ruimte wordt ingenomen; sommige hoeken zijn niet meer leesbaar. Ze zitten volgestouwd met takken en kussens. Om alles op z’n plaats te houden gebruik ik koorden, stukken metaal, leren riemen. Allemaal recuperatiemateriaal. Ze komen uit een ander verhaal. Hier vervullen ze de dragende, ondersteunende rol. Alle materialen die ik gebruik, heb ik vroeger al gebruikt in een andere context. Soms met een andere betekenis. Hier komen ze samen als in een synthese.

De ruimte vol brandhout. ‘Kreupelhout’ is beter als benaming. (Wat denk jij over dit woord?)

De verbinding boom-mens gebeurde op dezelfde manier als het verbinden van de kussens met de bomen. Ze moet voelbaar zijn, maar ingehouden en niet zichtbaar. Zoals de pijlen in het lijf van San Sebastiano; ze werken erotiserend, ze staan boven pijn.

Het bos ‘kreupelhout’, klaar om vuur te vatten – uitroeien, die zwarte dood. Hoe kun je beter een epidemie uitroeien dan door alles plat te branden? De bomen, gemaakt van was, nog brandbaarder dan kreupelhout. Maar tegelijk stralen ze zo’n respect uit voor wat ons rest.

En waar is J.M. Coetzee in dit verhaal, vraag je je misschien af. Niet in een directe relatie tot het werk; er zijn geen letterlijke verwijzingen naar je verhaal. Eerder in de herkenning van een ‘soulmate’. Het was fijn een toeschouwer

te zijn, te observeren. Ik herken mij in de ontmoeting tussen de oude vrouw en haar zoon, die met de beste intenties proberen het onbespreekbare ter sprake te brengen. Daar niet in slagen en weggaan met een onvoldaan gevoel.

Maar bij nader inzien en recapituleren van het gesprek wel merken dat ze het over veel meer dan katten hebben gehad. Dat daar waarschijnlijk geen taal voor bestaat om dit in de werkelijkheid te laten plaatsvinden. Dat dit onbespreekbare zichtbaar wordt in de taal van de auteur, in de taal van de kunstenaar. Zo komt er na een tweede, derde en waarschijnlijk ook vierde lezing nog meer naar boven. Maar ook het gevoel dat het nooit zal stoppen, dat je eigenlijk nooit helemaal vat waar het over gaat.

Het is die gelaagdheid, die complexiteit, die ik zo waardeer in je werk. De eenvoudige taal bij een eerste lezing, de herkenning van oermotieven en oerpersonages. Zij geven mij een rust, een vertrouwen om dieper af te dalen, zoals bij Dante. De empathie. We worden gedwongen ons door middel van wilskracht in een personage te verplaatsen. Niet achterlaten wat overblijft, maar geraakt zijn door de schoonheid en de kracht ervan. Dit is iets waar ik me in kan vinden.

Dit zal de grond zijn voor mijn installatie in Venetië. Ik hoop dat ik duidelijk was. Ik kijk erg uit naar je reactie. Kun je me laten weten wat je denkt van het woord ‘kreupelhout’?

Hartelijk,
Berlinde

J.M. Coetzee

Adelaide, 13 november 2012

Beste Berlinde,

Dank je voor je reflecties over ingestorte kathedralen, Sint-Sebastiaan en de zwarte dood; en voor het nieuws over de olm uit Frankrijk en de dode bomen uit Gent.

Het schilderij van Sint-Sebastiaan dat je vermeldt, meen ik te kennen, al weet ik niet wie het geschilderd heeft.

Kreupelhout (kreupelbos) roept voor mij associaties op die het voor jou waarschijnlijk niet heeft. In Zuid-Afrika wordt het woord ‘kreupelbos’ gebruikt voor een kleine boom die een protea-achtige bloem voortbrengt. Hij heeft een schilferige, zwarte, misvormde stam, en lijkt dus op het kreupelhout dat jij waarschijnlijk voor ogen hebt.

Hartelijk,
John

Berlinde De Bruyckere

Gent, 3 januari 2013

Beste John,

Ik ben eind november naar Venetië teruggekeerd om mijn plannen voor het paviljoen te toetsen. Het woude dat ik voor ogen had, aangetast door de storm, die de hele middenruimte in beslag zou nemen, zou domineren, bleek onhaalbaar. Voornamelijk wegens de ontogankelijkheid voor de bezoekers. Een nachtmerrie van restauraties kwam op mij af. De optie om de installatie ontogankelijk te maken, alleen zichtbaar vanuit de aanpalende kleine vertrekken, is ondertussen ook opgegeven om veiligheidsredenen.

De dagen dat ik daar was, heb ik in het paviljoen doorgebracht, om de fysieke schaal in mij op te nemen en mijn gevoel van ‘kreupelhout’ te hertalen. Voor mijn vertrek was de enorme olm reeds in mijn atelier aangekomen en kon ik in gedachten het beeld van die boom verplaatsen.

In plaats van contact te maken met de muren, het dak, de ‘opwaartse’ beweging, heb ik nu gekozen voor een liggende sculptuur, die autonoom in de ruimte ligt. Het is de lichamelijke die ik zag in de olm, die mij hiertoe bracht.

Tijdens het zoeken naar het personage San Sebastiano en hoe dit te integreren in mijn werk, zag ik dit plots in de beweging van de boom. De gehavende boom, ontdaan van alle takken die in de weg stonden om de perfecte afsluiting van een veld te kunnen zijn. Lees: lichaam ontdaan van armen en benen, weerloos in een keurslijf gedwongen om aan de wil van anderen te voldoen. Het gevecht daaruit te willen ontsnappen is zichtbaar in de vorm van de boom.

Op alle plaatsen waar takken zijn weggehaald, zijn sporen achtergebleven. Wonden zijn littekens geworden. Op andere plaatsen zijn beschadigingen aan de schors zichtbaar. Waar deze is verdwenen, ontstaan zeer sensuele plekken, als het ware naakte huid. Het is alsof San Sebastiano zelf boom is geworden in plaats van te worden gemarteld aan een boom.

De ingehouden kracht van de boom, die mij ook onmiddellijk deed denken aan een enorme fallus, krijgt een vervolg

J.M. Coetzee
Adelaide, 8 januari 2013

Beste Berlinde,

in de vorm van een ejaculatie, gemaakt van de veel fijnere dode bomen. Eros en Thanatos zijn weer één.

Het beeld moet een gelatenheid uitdrukken, een aanvaarding. Om dit te tonen zal ik de boom en de takken laten rusten op kussens, gemaakt van dekens en lakens, die op hun beurt verwijzen naar een bed en zo als een soort ‘verzachtende omstandigheid’ functioneren.

Het tweede deel van mijn werk zit in het zoeken naar de juiste context om het te presenteren. Ik wil de ruimte verbouwen tot een grote sokkel voor dit werk. De ‘lichtheid’ van de stad in de zomer past hier niet. Ik zie de ruimte donker, met donkere muren en een donkere vloer, die doen denken aan de versleten muren in de stad. Muren die opgeladen worden tijdens het creatieproces. De kleinere aanpalende ruimten blijven leeg en zijn een plaats voor reflectie.

Ik vind de titel van mijn werk nog steeds toepasselijk voor de nieuwe versie. ‘Kreupelhout’. Kreupel zijn. Het is een pleidooi voor de verborgen schoonheid die daarin schuilgaat.

Hartelijk,
Berlinde

Berlinde De Bruyckere
Gent, 9 februari 2013

Beste John,

Toen ik vorige week mijn krant opende, stond daar ‘Coetzee schrijft een testament. Vaarwel, oude wereld’, met als inleiding op het artikel: ‘Hoe zou een leven zijn waaraan niets ontbreekt, een leven zonder herinneringen, zonder verlangens? Samen met de pijn van het loslaten van het oude en het vertrouwde, vormen deze vragen de kern van “De kinderjaren van Jezus”, de nieuwe roman van J.M. Coetzee.’ (Ludo Teeuwen in De Standaard der Letteren).

En dit nadat ik gisteren mijn brief aan jou schreef, waarin ik in woorden probeer te vatten waar het in Venetië over zal gaan. Over lelijkheid plaatsen naast schoonheid, licht naast duisternis. Om de huidige wereld te verstaan. Over het terugbrengen van herinneringen. Ik heb het gevoel niet te kunnen leven zonder herinneringen. Ik kan deze wereld maar aan omdat ik op geschiedenis en dus op herinneringen kan terugvallen. Dat feiten zich herhalen. Epidemieën zoals de pest, die we hebben overwonnen, herhalen zich in de vorm van kanker, aids, cholera. Ze nemen een andere vorm aan, maar blijven toch bestaan.

Kreupelhout
– tweede versie (januari 2013)

Het door de storm verwoeste kreupelbos is er niet meer. Het heeft plaats gemaakt voor de oude olm. ‘Solitude’ is wat van het woud overbleef na de wilde storm. De gevelde olm is gaan liggen, heeft toegegeven. Ik gebruik de dode boom als symbool van het leven. Een fallussymbool. De ejaculatie. Er zit een grote contradictie in: de oude olm is dood maar wordt hier een lijf (San Sebastiano in de onderliggende lagen), wordt een fallus.

De horizontale positie wordt ondersteund door kussens, om z’n gekwetste lichaam te beschermen. De boom is lijf geworden, ontdaan van alle ballast; takken die fungeren als armen en benen zijn weggelaten. De boom is niet uitgegroeid tot wat hij natuurlijkerwijs zou zijn. De mens heeft hem gemanipuleerd tot wat hij nu is. Een romp zonder armen of benen.

De plekken waar de schors is verdwenen, tonen de onderliggende tere huid. De geschonden boom wordt de beschermer van San Sebastiano. Deze is niet meer aan de boom vastgebonden. Hij is de boom geworden. Doorboord door zijn eigen takken, als pijlen die nauwelijks wonden veroorzaken, laat staan pijn oproepen. Ze staan voor het genot van het doorboren. Het genot van het onbereikbare. Het nooit ingeloste verlangen.

De kracht die de boom uitstraalt, is dezelfde als de kracht van San Sebastiano, die nooit pijn laat zien. De stam is als een torso, ontdaan van armen en benen. Alleen een krachtig lijf, of beter nog een fallus, die met z’n laatste krachten ejaculeerde.

Zoals de kussens het gekwetste lichaam ondersteunen, zo zijn er ook de riemen, de haken die de viriliteit bedwingen, het enorme gevaarte neerwaarts drukken (onderdrukken?), en uitgerafelde lappen, vastgebonden aan de takken, als de lendendoek op de schilderijen. De rode stoffen, als met bloed doordrenkt, geïnspireerd op de roden in de schilderijen van de Venetiaanse meesters Bellini, Titiaan, Veronese. Een ‘kreupel’ lijf dat aan alle kanten ondersteund moet worden, maar tegelijk in staat is dood in vruchtbaarheid te vertalen.

De Zwarte Dood

De angst voor de pest, die steeds terugkwam en die in een paar dagen de helft tot drie kwart van de bevolking van de stad uitroeide, vind je in de muren terug. De decadente Venetiaanse muren die de sporen dragen van hun verleden. Opgezwollen door het water dat alsmaar dwingend wordt. De kracht van het stuwende water dat zich door de verflagen heen een weg baant en zo littekens vormt, wonden laat zien.

Een glanzend zwart, alsof er een brand heeft gewoed die de pest moest uitroeien, met daaroverheen een mat grijs. Mat geworden door het water, dat de muren opzuigen als sponsen. Tot op het moment dat ze verzadigd zijn en moeten ‘lossen’.

Ze hebben niets te verbergen. ‘Uitspuwen’. De muren tonen hun littekens, hun wonden. Opgeladen met betekenissen; de sporen, het verleden van de stad. Deze gevels zijn een patchwork. Laag boven laag. Laag naast laag. Voor iedere nieuwe laag is er een reden.

Deze zwarte muren vormen de context. Ze worden de sokkel van het werk. De zwarte muren, die dat ‘unheimliche’ uitstralen, de angst vertalen. De pest mag dan overwonnen zijn, er is een andere angst, voor nieuwe epidemieën, voor het onbekende. Vluchten voor het bekende naar het onbekende, dat vaak nog duisterder is dan de duisternis die we verlaten.

De muren als sokkel voor het beeld

Naast mijn poging om je mijn werk vanuit een inhoudelijkheid te beschrijven, geef ik je ook graag mee hoe ik werk aan de vorm.

De muren in het paviljoen vormen de sokkel voor het beeld. De opgeladen muren die we in de stad terugvinden, zullen ook hier laag na laag worden aangebracht. De muren worden beplakt met linnen doeken, zwart geschilderd, deels bepleisterd. Hierop worden partijen glanzende zwarte olieverblijf aangebracht. Hier en daar is zelfs wat rood zichtbaar in de onderlagen. De muren tonen hun wonden. De onderliggende pleisterlagen hier en daar zichtbaar. Om een eenheid met deze muren te creëren wordt de vloer bedekt met grijze roofing, en de dakkapel met een doorschijnende grijze stof die wel nog zenitaal licht doorlaat.

De donkere muren met sporen van het al dan niet bekende verleden van de stad staan loodrecht tegenover de op dat moment stralende, zonnige stad, die baadt in het prachtige Venetiaanse licht. Ze laten je thuiskomen op een plek waar je eigenlijk niet wil zijn.

San Sebastiano in de stad – de opdrachtgevers

Van de drieënveertig werken met San Sebastiano die momenteel in Venetië te

zien zijn, hebben we er zevenendertig bezocht in drie dagen tijd. Die veelheid was belangrijk om te voelen hoe intens deze figuur met de geschiedenis van de stad vervlochten is. Het zijn niet altijd waardevolle werken op zich en vele kunnen mij niet echt inspireren. Het was vooral de zoektocht, de wandeling, de traagheid die ik nodig had om te begrijpen dat San Sebastiano hier alomtegenwoordig is. Te voelen hoe het personage zijn vier functies toebedeeld kreeg: martelaar, intercessor bij God voor de pest, symbool van Venetië en incarnatie van de mannelijke schoonheid (nuditas criminalis). Het oudste werk dat we in Venetië hebben gezien, dateert van 1100 en de laatste opdracht werd in 1712 gegeven.

Zo komen we bij de opdrachtgever die uit ‘dankbaarheid’, omdat de pest weer voorbij was maar ook uit angst voor een nieuwe epidemie, een San Sebastiano liet schilderen of beeldhouwen of een kerk liet bouwen. Ik kan me voorstellen dat er naast alle bekende werken nog oneindig veel in privécollecties moeten zitten, die we nooit zullen zien.

Zelf werk ik heel graag in opdracht. Eigenlijk heb ik het gevoel dat alles wat ik doe en maak ‘in opdracht’ gebeurt. Om een opdracht tot een goed einde te brengen moet je je inleven in een ander, een verwachting kunnen lossen. De Biënnale van Venetië zie ik dan ook als een grote opdracht, waarvoor ik me ingraaf in de materie van je tekst ‘The Old Woman and The Cats’. Als iets wat ik graag herlees en in mijn werk vertaal, misschien onzichtbaar maar wel heel voelbaar. Voor mij zit hierin ook de opdracht naar jou toe (als curator); mij iets te geven wat me moet voeden en ik die het in een beeld hertaal.

Daphne – Ovidius

In een van je brieven wijs je me op de overeenkomst tussen de incarnatie van San Sebastiano in de boom en de metamorfose van Daphne in een laurierboom. Ik heb het verhaal herlezen. Als straf voor zijn beledigende opmerkingen treft Cupido, god van

Kreupelhout

de liefde, Apollo met een gouden pijl in het hart waardoor deze op slag verliefd wordt op Daphne. Zij krijgt een loden pijl in haar hart, die elke vorm van liefde doodt. De begeerte van Apollo; Daphne, het ‘voorwerp van verlangen’ dat zij niet wil zijn. Daphne wil voor eeuwig maagd blijven maar haar veel te mooie lichaam staat in de weg. Zij wil weg uit dat lichaam. Haar vader helpt haar, bevrijdt haar, door haar in een laurierboom te veranderen. Voeten worden wortels, hoofd wordt kruin. En toch kan Apollo het niet laten haar te beminnen. Zijn vingers langs de boomstam voelen haar hart nog onder de nieuwe bast. Ze wordt zijn boom.

Ik begrijp je opmerking. Of er ook plaats is voor Daphne in mijn beeld? Ik denk dat de link zit in de metamorfose van mens naar boom. De boom als beschermer van beiden. Zowel Daphne als San Sebastiano zijn door hun extreme schoonheid een prooi voor de pijlen. Cupido schoot de pijl die liefde dooft op Daphne af. San Sebastiano wordt beschoten met pijlen die hem niet schijnen te raken. Het zou inderdaad mooi zijn om ook de vrouwelijke pendant te voelen in mijn werk. Ik zoek naar een weg.

Hartelijk,
Berlinde

Kreupelhout is niet hetzelfde als dood hout – deadwood. Deadwood: in de mythologie van het Wilde Westen de stad waar alle wegen eindigen. Kreupelhout daarentegen leeft. Zoals elke boom smacht ook de boom in het kreupelbos naar de zon; maar iets in zijn genen, een erfelijke belasting, een gif, misvormt zijn skelet.

De lexicale wirwar van het kreupelhout – cripplewood – kreupelbos – kreupelboom – kreupelgroei – kromhout – kniehout – knobbel – knor – gnarlwood (gnarled, knurled, knarled/knoestig, knokig, noestig; varianten van hetzelfde woord):

(1) kreupel – kruipen – krom – creep – crouch – crutch (kruk)

(2) knoers < knoerstig, knoestig, geknoopt

(3) knoop: een knobbel, een kwast (knoest), een kluwen

De boom van het kreupelbos kan zich niet oprichten, groeit krom, in elkaar gedoken; uit zijn stam worden krukken gesneden voor wie anders alleen kan kruipen; een boom met takken vol knopen, knoestig en warrig.

Er zijn twee soorten knopen: de beredeneerde knoop, door de mens bedacht, die na geknoopt te zijn ook weer ontknoopt kan worden; en de knoop die in de natuur voorkomt, die niet losgemaakt kan worden, waarvoor geen oplossing is.

Kreupel – cripple: niet meer gangbaar in het kiese taalgebruik. Bestempeld als lelijk werd het woord verbannen naar de wereld waar het vandaan komt en waar het thuishoort, een wereld van krotten en armetierige buurten, van open riolen en kolenkelders en paardenkarren en uitgemergelde honden in de straten. Een ongewenst woord, teruggedrongen, verdrongen, begraven.

De kreupelhoutboom schiet op uit het begraven verleden en groeit tot in ons schone heden, reikt met zijn knoestige, verwarde vingers door het getraliede hek waarachter wij hem hebben opgesloten.

J.M. Coetzee,
Adelaide, 14 februari 2013

J.M. Coetzee
Adelaide, 19 februari 2013

Beste Berlinde,

Dank je voor je lange brief van 9 februari, waarin je een aantal ideeën achter het project voor Venetië uitdiept.

Laat me enkele van de punten in je brief beantwoorden.
(1) Je schrijft dat je niet zou kunnen leven zonder geheugen, zonder geschiedenis. Ik ook niet. De vraag is, hoe zal het zijn om niet te leven maar te sterven? In de dood zullen we zonder geheugen zijn, zonder geschiedenis. Hoe zullen we dat kunnen verdragen?
(2) Je beschrijft de recente evolutie van het kluwen dood hout naar de stronk van de olm. Die olm heeft mijn verbeelding nog niet geprikkeld zoals het kreupelhout. Ook slaag ik er nog niet in de overgang te zien van Sebastiaan als een gefolterd lichaam naar Sebastiaan als een lichaam dat zijn vruchtbaarheid vrijelijk aan de wereld schenkt (ejaculeert). Ik stuur je in dat verband echter een vertaling van een gedicht van de Poolse dichter Zbigniew Herbert, dat je misschien kent. Hij beschrijft erin hoe

Apollo en Marsyas

het eigenlijke duel tussen Apollo en Marsyas
(het absoluut gehoor
contra een enorm stembereik)
vindt tegen de avond plaats
wanneer zoals we weten
de rechters
de god de overwinning hebben toegekend

stevig vastgebonden aan een boom
grondig gevild
schreeuwt
Marsyas
voor de schreeuw
zijn hoge oren bereikt
rust hij in de schaduw van die schreeuw

schokkend van een afkeersiddering
reinigt Apollo zijn instrument

slechts schijnbaar
is Marsyas’ stem
monotoon
en bestaat uit één vocaal
Aaa

de herder Marsyas door Apollo werd gestraft omdat hij durfde te beweren dat hij mooiere muziek maakte dan de god. Als straf werd Marsyas levend gevild. Ik zie Sebastiaan als een figuur die op dezelfde wijze wordt gefolterd. Maar misschien spreekt Sebastiaan wel, net als Marsyas.
(3) Dank je voor je verdere verkenning van het verhaal van Daphne en Apollo. Waar ik voor pleitte was niet zozeer om Daphne in je project te verwerken, maar om na te denken over de diepere betekenis van metamorfose. Naar mijn gevoel zijn Griekse fabels als die over Apollo en Daphne een latere, en in zekere zin rationelere inkleding van het diepe gevoel in primitieve religies dat alle leven één is, d.w.z. dat de levenskracht veranderlijk is en zich bijna naar believen, onvoorspelbaar, uitdrukt. Het lichaam van een meisje (of een jongen) en een boomstronk zijn slechts verschillende manifestaties (metamorfozes) van dezelfde diepe kracht.

in wezen
vertelt Marsyas
de onuitputtelijke rijkdom
van zijn lichaam
de kale leverbergen
holle witte voedselwegen
het ruisend longenbos
de milde heuveltjes der spieren
gewrichten gal bloed rillingen
de winterwind der beenderen
boven het geheugenzout

schokkend van een afkeersiddering
reinigt Apollo zijn instrument

Nu voegt zich bij het koor
de wervelkolom van Marsyas
in beginsel dezelfde A
alleen dieper en aangemaakt met roest

dit overstijgt tenslotte wat
de god met kunstvezelzenuwen kan dragen

(4) Ik weet niet zeker of ik je wel begrijp wanneer je zegt dat je het tentoonstellingspaviljoen in Venetië als een sokkel zult gebruiken. Ik ken het Franse woord ‘socle’ enkel in de meest alledaagse betekenis, als de voet waarin je een lamp plaatst, bijvoorbeeld.
(5) Blaas/blaasje kan in het Engels op twee manieren worden vertaald: als ‘bladder’ en als ‘blister’. Vochtige muren kunnen ‘blisters’ ontwikkelen: dat is in het Engels een gangbare uitdrukking. Maar dergelijke blaasjes of blaren zijn doorgaans droog. Het zou interessant zijn als het (volle) ‘bladders’ of blazen waren, en ze in staat zouden zijn om ‘tranen’ te storten. In het Engels wordt een dergelijke vochtafscheiding aangeduid met het woord ‘to weep’; ik denk niet dat het Nederlandse ‘wenen’ in die context kan worden gebruikt.

Beste groeten,
John

over een begrinde laan
beplant met buksen
gaat de overwinnaar heen
zich afvragend onderwijl
of uit het gebrul van Marsyas
mettertijd niet zal ontstaan
een nieuwe tak
van kunst – bijvoorbeeld – een concrete

plotseling
valt vlak voor zijn voeten
een versteende nachtegaal

hij wendt het hoofd om
kijkt
de boom waaraan Marsyas was vastgebonden
is grijs

volkomen

Zbigniew Herbert (1924–1998)

Berlinde De Bruyckere

Gent, 27 februari 2013

Beste John,

Ik probeer enkele van je vragen te beantwoorden:

Je schrijft dat je niet zou kunnen leven zonder geheugen, zonder geschiedenis. Ik ook niet. De vraag is, hoe zal het zijn om niet te leven maar te sterven? In de dood zullen we zonder geheugen zijn, zonder geschiedenis. Hoe zullen we dat kunnen verdragen?

Het besef dat we in de dood geen herinneringen, geen geschiedenis kennen is geruststellend voor mij. Dat er een tijd komt dat ook ik alles kan achterlaten. Maar vaak heb ik het gevoel dat mijn plek ergens daartussenin zit. Het moment van het loslaten. Ik heb mij jaren vastgebeten in thema's als de piëta – pitié. Het eerste moment van de dood. Ik kan uren naar de 'Graflegging' van Caravaggio kijken. De schoonheid, de liefde waarmee de omringende mensen met dit dode lichaam begaan zijn. Wat ook vandaag nog gebeuren moet in ziekenhuizen, op plaatsen waar dode lichamen worden opgebaard.

Het moment van het afscheid, waar we eigenlijk niet toe in staat zijn. Het moment waarin we alle herinneringen opslaan en toevoegen, 'inladen'. Dit maakt het ons mogelijk om met de dood te leven. Want dood is dood voor degene die doodgaat. Maar niet voor degene die verder moet zonder.

Je schreef in 'Ijzere tijd': we kijken niet als de ziel het lichaam verlaat maar versluisen onze ogen achter tranen of bedekken ze met onze handen. We kijken niet naar littekens, wat plekken zijn waar de ziel uit alle macht geprobeerd heeft naar buiten te komen, maar is teruggeduwd, opgesloten, ingenaaid (...).

Dit is mijn plek, ik ben degene die de ziel terugduwt, opsluit en innaait, niets verloren laat gaan. Ik maak de littekens zichtbaar, koester de littekens. Dit is mijn werkterrein. Op het moment dat de mens het opgeeft er te zijn.

Ik weet niet zeker of ik je wel begrijp wanneer je zegt dat je het tentoonstellingspaviljoen in Venetië als een sokkel zult gebruiken. Ik ken het Franse woord 'socle' enkel in de meest alledaagse betekenis, als de voet waarin je een lamp plaatst, bijvoorbeeld.

In al mijn werken is de sokkel een onderdeel van het werk. De werken worden gemaakt op houten bankjes, plinten, krukjes. Allemaal materiaal dat ik van 'elders' recupereer. Materiaal met een voorgeschiedenis, vaak banaal en compleet waardeloos. Maar beeld en sokkel verhouden zich wel net zoals in je omschrijving; als de fitting van een lamp. Los van elkaar brengen ze geen energie voort.

Door het gebruik van deze objecten dwing ik tot een bepaalde manier van kijken. De beelden maken deel uit van een context, die vaak herkenbaar is. Ze vergroeien als het ware met de context. Ik werk aan de twee tegelijk, sokkel en beeld, en laat ze samen iets anders worden.

In Venetië doe ik net hetzelfde maar op een veel grotere schaal. Ik pak het hele paviljoen aan op dezelfde manier als mijn kleinere objecten. Ik wil een gemoedstoestand creëren voor de beelden en voor de toeschouwer. Hier wil ik de stad en haar geschiedenis als sokkel voor mijn werk. De vochtige muren die 'blazen'. Dat is de uitdrukking die ik aan de muren wil geven. Ze effectief laten 'tranen' is moeilijk en onnodig. Dit zou wellicht teveel informatie zijn. 'Wenen' en niet tranen. Voor mij ligt hier inderdaad een andere betekenis in het woord. Schreien, 'wenen', is zoveel emotioneler voor mij. Zoveel meer ingehouden ook. Wenen kan ook zonder tranen, dus in dit opzicht wenen de muren in het paviljoen in plaats van te tranen.

Hartelijk,
Berlinde

J.M. Coetzee

Adelaide, 9 maart 2013

Beste Berlinde,

In je brief van 27 februari schrijf je (over Caravaggio's 'Graflegging'): 'De schoonheid, de liefde waarmee de omringende mensen met dit dode lichaam begaan zijn.'

Iets wat vandaag zeker nog gebeurt in ziekenhuizen, op plaatsen waar lijken worden opgebaard.

Het is waar, er zijn mensen die teder en eerbiedig met het dode lichaam om springen, hoewel daartoe geen reden is (geen aardse reden). Maar hierbij komen me twee beelden voor de geest die toevallig niet irrelevant zijn voor je werk.

Het ene dateert uit de zomer van 1945, toen de dodenkampen werden opengegooid. Het is het beeld van een bulldozer die tientallen dode, uitgemergelde lichamen in een massagraf stort. Het andere beeld is recenter en speelt zich af in een slachthuis: een bulldozer schuift zijn laadschep onder het lichaam van een koe met een gebroken poot, die niet in staat is te bewegen of zich te verzetten.

In beide gevallen wordt de psychische schok veroorzaakt door de onzachte aanraking tussen staal (hard, onmenselijk) en vlees en bot. Ongeacht het technische (wettelijke) statuut ervan is alle vlees levend en daarom heilig. Zelfs terwijl het opbrandt, blijft het heilig. Daarvan zijn we ons vaag bewust wanneer we bij een lijkverbranding het hoofd ontbloten.

Soms denk ik dat de ziel van het beest, die ons vanuit een andere wereld gadeslaat, minder bedroefd is wanneer hij ziet dat we zijn lichaam schroeien en opeten dan wanneer we delen van dat lichaam als oneetbaar wegwerpen – delen van zijn lichaam die hem net zo dierbaar waren als alle andere. Maar dan (zeg ik tegen mezelf) herinnert de toekomstige ziel zich de mieren. Er staan altijd mieren klaar om op te eten en dankbaar te zijn voor wat de achteloze, ongodvruchtige meesters van de aarde wegwerpen.

Beste groeten,
John

Berlinde De Bruyckere

Gent, 18 maart 2013

Dag John,

Ik ben weer thuis na een eerste installatieperiode in Venetië.

Na een week reflectie ben ik in staat woorden te kleven op wat ik daar heb gedaan en wat ik heb achtergelaten. Het 'achter-laten' was zo juist. Ik heb mijn beeld in een staat van 'zijn' moeten loslaten om te kunnen inschatten hoe ver we staan. De fysieke afstand is hier heel belangrijk; ik ben niet daar en toch werk ik verder aan het beeld.

Dit is voor mij een ongewone manier van werken. Ik heb altijd mijn beelden rondom mij. De nood om afstand te nemen is daardoor beperkt. Als ik sloot geraak, dan werk ik verder aan een ander beeld.

Door de schaal van het werk in het paviljoen, de fysieke inspanning die het vraagt, is het nodig deze afstand toe te laten. En ik voel mij daar zeer comfortabel bij. Vanhier kijk ik naar het beeld als naar een hoop botten en pezen die wachten op de 'verzorgende' die ze zal verbinden met de reusachtige boom. Ze wachten om te worden omwonden, zoals in het mooie woord zelf: om-wonden (rond de wonde).

Het is fijn om dat te doen, de zachte kussens rond de takken te naaien om ze met het zo krachtige lijf van de boom te verbinden. De takken, de boomstronk: wonderlijk hoe menselijk alles lijkt. Zo kwetsbaar, zo kreupel! Ik voel het dier in mij, ik voel de boom in mij, ik voel mijn eigen vlees als ik toekijk naar wat ik heb gemaakt. Het beeld kan nog alle kanten op, het moet nog groeien, opgeladen worden en zich aanpassen aan de ruimte.

Je sprak in je laatste brief over de mieren die zich voeden met wat wij, de onverschillige goddeloze meesters hebben weggeworpen. Dit is een mooie gedachte, die past bij mijn ambitie om niets verloren te laten gaan. Maar ze deed mij vooral denken aan details in de boom, waar minuscuul kleine lijntjes zichtbaar zijn op plekken waar de schors is afgevallen. Deze wirwar van lijntjes werd gemaakt door wormpjes die leven tussen de schors en de kern van de boom. De vertaling van dit detail in was is prachtig en bevindt zich net daar waar het lichaam van San Sebastiano

zichtbaar wordt. Het maakt zijn tere huid, zijn vlees nog kwetsbaarder.

Je schreef ook over het onmogelijke samengaan van staal en vlees. Staal is hard en koud en smaakt als bloed in je mond; vlees is warm en zacht en ruikt heel sterk naar dier, naar mens. Door staal te gebruiken in mijn beeld, het materiaal dat vreemd is aan vlees, kijk je anders. In de roestige haken die de takken ondersteunen of de stronk neerwaarts drukken, zit ook een schoonheid. Deze objecten recupereerde ik uit een ander verleden, waarin ze functioneel waren en hun patina verwierven. De daad die ze stellen is agressief maar kunnen we verdragen om hun herkenbaarheid in een andere juiste context. Ze maken door hun aanwezigheid het vlees nog meer tot vlees.

Hartelijk,
Berlinde

J.M. Coetzee

Adelaide, 21 maart 2013

Beste Berlinde,

Dank je voor je brief. Ik ben blij te horen dat het werk goed gaat. Ik kan niet wachten om het te zien – of liever, ik kan niet wachten om ervoor te staan en de adem ervan over me heen te laten gaan.

Je weet vast met hoeveel zorg Japanse tuiniers de takken stutten van bomen die oud en kreupel zijn geworden en zichzelf slechts met moeite rechttop kunnen houden. Ik bewonder vooral de mooie knopen in de touwen waarmee de stutten (de krukken) op hun plaats worden gehouden. Een knoop werkt volgens hetzelfde principe als een boogbrug met een sluitsteen: hoe meer druk je erop uitoefent, hoe sterker hij wordt. Ik stel me voor dat deze tuiniers over een heel repertoire aan knopen beschikken.

Beste groeten,
John

Kreupelhout in het Venetië van de Sebastianen

Herman Parret

Bomen, parken en bossen zijn er weinig of niet in Venetië, stenen stad op het water van de lagune. Maar al sinds de bouw van de stad in de achtste eeuw rust *La Serenissima* op een woud van pijlers van Tirooms hout. Standvastig hoogstammig hardhout, het bescheiden en onzichtbare voetstuk van de mooiste stad ter wereld. In het Belgische Paviljoen van de Biënnale van Venetië 2013 wordt een sculptuur getoond, een liggende boom met een schors van was. De boomstam is niet helemaal natuurlijk, hij is levend noch dood, hij lijdt in zijn kunstmatigheid. Door zijn weefsel stroomt geen levenssap meer zoals in de bloedvaten van mensen. Wat deze sculptuur in haar angst-aanjugende schoonheid en onrustbarende broosheid laat zien, is het lijden van die meer dan honderdjarige tronk met zijn monsterlijke vorm en tentakelachtige uitwassen. Het toneel waar dit zich afspeelt, is Venetië. Emblematisch voor die stad is Sebastiaan, de met pijlen doorboorde martelaar, eveneens een gefolterd lichaam, maar dan menselijk, dat op fascinerende wijze overal in het Venetiaanse decor opduikt. Het is dit gesebastianiseerde Venetië dat de sculptuur van het Belgische Paviljoen verwelkomt. De wassen boomstam is Sebastiaan, de pulsatie van de lymfevaten in zijn lichaam tekent zich af aan de buitenkant van zijn bast, vormeloze littekens in zijn harde, zieltogende huid.

Er wordt wel eens beweerd dat over Venetië alles nu wel is gezegd, dat het werd bezongen tot in de kleinste details van zijn betekenis, zijn seizoenen, zijn klanken en geuren, en vooral van zijn kleuren. En van zijn ruskiniaanse stenen, gebeeldhouwde stenen op de hoeken van de *calli*, verweerde, afgebrokkelde, zwart geworden stenen, of helderroze stenen, door de herfstnevels of het *acqua alta* gewassen stenen. Stenen in totale dialectiek met het water van de lagune, de zee, de oceaan, water dat nooit befrist, klotsend water, horizon van de intensiteit van de stilte. Steen en water, cultuur en natuur, leven en dood – Venetië is als een icoon van de spanning tussen twee fundamentele tegenpolen: stenen die dramatisch wegzinken in het water maar toch triomferen door hun vaalgele grootsheid; een cultuur die werd verfijnd door vrouwen en mannen, burgers van de republiek, door ambachtslieden en kunstenaars, en die werd veroverd op de vochtige luchten en de aquatische arrogantie van de natuur; leven van verlangen naar schoonheid en liefde, erotische energie in de kleuren van Bellini, Pordenone, Titiaan, Veronese, Tintoretto, leven van een stad die nooit ophoudt te sterven, sinds mensenheugenis, en die uit die fundamentele agonie haar schoonheid put. Steen en water, cultuur en natuur, leven en dood en, waarom niet, man en vrouw, aristocratische arbeid die een melkachtige zachtheid voortbrengt, ontstaan van de Vrouw Venetië, de zachte rondingen van de koepels, de kanalen als aders of als vulvae in het lichaam van de stad, de blondheid van de stenen en van de Venetiaanse, genietend op haar *altana*. In *Mémoires d'outre-tombe* zegt Chateaubriand over de stad: ‘Daar ligt Venetië, aan de rand van de zee, als een mooie vrouw die zal verdwijnen zoals de dag: de avondwind doet haar geurige haren opwaaien; zij sterft onder de afscheidsgroet van al het

lieflijke en elke glimlach van de natuur.’ Deze esthetische dromerij is even waarachtig als de intense synesthesie die jeervaart wanneer je voet zachtjes de schommelende gondel raakt, wanneer je de *spritz* proeft in de oosterse salon van Florian, wanneer je verliefde dialoog weerkaatst tegen de onpeilbare diepte van de Venetiaanse stilte, wanneer je blik wellustig over de oppervlakken glijdt, een en al huid, een en al kleur, van de Venetiaanse renaissance.

Is over Venetië alles gezegd? Natuurlijk niet. De pracht en praal en de geheimen van *La Serenissima* werden ontelbare malen in dromen verbeeld en in poëzie bezongen. In die overvloed van dromen en liederen is een zekere voorkeur merkbaar voor de ‘nachtelijke’ kant van de stad – haar beproevingen, haar geheimen, haar intimiteit. Venetië is geen paradijs, alvast niet in het dagelijkse leven. De misères van de ontvolking en het verval van het architecturale erfgoed, de geheimzinnigheid van kronkelige steegjes, besloten tuinen, ontoegankelijke werelden, de intimiteit van weelderige labyrintische paleizen, alkoven met twee uitgangen, een echtelijke en een amoureuze. En toch zegeviert het apollinische daglicht over de nachtelijke dionysische keerzijde. Het gezicht is niet altijd gemaskerd, de ziel niet altijd verholten. Over de ruime babbelsalon die de Piazza is, heerst de zon. Zij glinstert in de verguldsels van San Marco, in het bleekroze van het Palazzo Ducale met de verdieping en de galerij van de doges als een band van witte bloemen en, aan de einder van het perspectief dat zich opent vanaf de majestueuze Piazzetta, de kleurige schittering van het roze, wit en minerale groen van de campanile van San Giorgio Maggiore, als het ware de mast van een groot palladiaans schip, roerloos in het overhangende licht, een aanblik die het hart sust. Jawel, het licht, de kleur dus, helpt je Venetië te begrijpen, deze dochter van Byzantium tussen de heldere vlakken van de zee en de lucht. Dat licht brengt echter geen rationele, structurele en florentijnse helderheid. Venetië is in alles het tegendeel van Florence, is dat altijd geweest. Vasari, die zijn voorkeur voor Toscane niet onder stoelen of banken stak, verwoordde het duidelijk. In het Venetiaanse licht schuilt onder het oogverblindende oppervlak een verborgen, libidineuze, vrouwelijke diepte. Spanning van steen en water, van cultuur en natuur, van leven en dood, van man en vrouw, zoals eerder gezegd, spanning van licht-kleur en duisternis. Er mogen dan schijnbaar heldere perspectieven en rationele verhoudingen te vinden zijn in Venetië, ze berusten slechts op een algemeen *trompe-l'œil*, op kunstgrepen en verdraaiingen, ze zijn het gevolg van een zinsbegoocheling.

Van alle steden is Venetië de enige die alleen minnaars heeft. Florence wordt bewonderd, Venetië wordt bemind. Nog zo’n vaak gehoord adagium. De verbeelding werkt hier niet louter visueel, ook al vormt de pracht en praal een intense poëtische weelde voor het oog. Een visuele indruk volstaat niet om te *beminnen*: liefhebben doe je met je lichaam, bewonderen met je ogen. In Venetië krijg je het fysieke gevoel dat je drijft op de getijbeweging van het water: alles drijft hier, de motor-

schuiten, de *vaporetti*, de gondels – al drijvend bereik je een restaurant, al drijvend verlaat je een theater. Dat gevoel te drijven is een vorm van synesthesie waarin heel het lichaam betrokken is, vanuit zijn ervaring van evenwicht en symmetrie. Tegen de achtergrond van de stilte die in Venetië heerst, zetten bepaalde geluiden en klanken zich in je hoofd vast: het klokkenkoor dat op zondagochtend traag en zwaar en harmonisch beiert, de glissando’s van harmonicaspelers, het *Santa Lucia* van de *gondoliere* wanneer op een amoureuze ochtend een gondel zachtjes onder je raam voorbijglijdt, of de luide kreet van de vuilnisman in de smalle *calle* bij het kriecken van de dag, het geblaf van te veel honden, en soms – hemels moment – tijdens een gedachteloze wandeling, bij het oversteken van de een of andere brug, een sopraanstem die Puccini inoefent. Geuren ook, doordringend, nooit neutraal, versterkt door de vochtigheid van de nevel en de aquatische inbedding van de stad, geuren die vaak onaangenaam zijn maar ook vaak verkwikkend als zij het zout van de wijde zee aanvoeren. Wat Venetië aan gewaarwordingen inhoudt, kan alleen begrepen worden vanuit de gezamenlijke zintuiglijke beleving, waarbij het lichaam in zijn totaliteit wordt uitgedaagd en meegetrokken. De *uitnodiging voor Venetië* richt zich tot het lichaam als zodanig, en alleen zo kun je Venetië *beminnen*. Nietzsche verzuicht in *Ecce Homo* dat als hij een ander woord voor muziek zoekt, hem toch altijd alleen de naam Venetië in gedachte komt (*Wenn ich ein andres Wort für Musik suche, so finde ich immer nur das Wort Venedig*) – en juist de muziek betekende voor hem de hartstochtelijke overgave van het lichaam, van het Leven. In *Venetieë verblijven* is ‘ja zeggen tegen het leven’, lijkt Nietzsche, die dolverliefd was op Venetië, ons te zeggen.

Venetieë laat niemand ooit *onverschillig*. Zelfs een eerbiedwaardig historicus als Fernand Braudel, die professioneel gehouden was tot een objectief betoog, schreef een vertederend boek over Venetië, waarin zijn ‘lezing’ van de stad en haar geschiedenis gekleurd is door zijn ervaringen en zijn eenzaamheid tijdens lange winters daar. Venetië verbiedt onverschillige afzijdigheid, dwingt tot hartstocht. Onze relatie met Venetië is beïnvloed door droombeelden en waanvoorstellingen. De stad kan alleen via transponerende denksystemen worden ervaren. Zo ‘lees’ je Venetië slechts door al de poëzie van de wereld heen, door onze hele beschavingsgeschiedenis heen. Dat Venetië door zoveel kunstenaars en vooral door zoveel schrijvers ten tonele is gevoerd, is niet zomaar een wetenswaardigheid, want het bepaalt de manier waarop je de stadervaart. Het bepalende denkschema dat onze zintuiglijke ontmoeting met Venetië filtert, is literair en artistiek. Elke wandeling door Venetië, het onschuldigste geslenter is ‘beladen’ met een enorm poëtisch kapitaal dat vergaard werd uit boeken, films, de schilderkunst, zelfs de muziek. Venetië ‘als barbaar’ proeven is onmogelijk. Doelloos langs de *calli* kuierend, kom je herdenkingsborden voor Richard Wagner, Lord Byron, Henri de Régnier, John Ruskin, Wolfgang Amadeus Mozart tegen. Je meent een dromerige Marcel Proust te zien zitten in de Salon van de Venetiaanse Meesters in de Florian,

of is het misschien Sigmund Freud in gesprek met Lou Salomé aan de marmeren tafel helemaal achteraan in dezelfde salon, onder de aandachtige blik van Andrea Palladio? En die schim in de novembernevel, is het Friedrich Nietzsche die, bevangen door een vitale razernij, over de *ponti* loopt op zoek naar zijn geliefde courtesane? Onvermijdelijk word je gegrepen door de litanie van die literaire filters, al was het alleen maar door haar welluidendheid. Eindeloos is de lijst van teksten die aan Venetië zijn gewijd, van de verliefde stem van William Wordsworth in zijn sonnetten en de gedichten en brieven van Percy Bysshe Shelley, over de Venetiaanse epigrammen van Johann Wolfgang von Goethe, de dagboekantekeningen van Stendhal, Friedrich von Schiller en Honoré de Balzac, tot de beschouwingen van Friedrich Nietzsche in *Ecce Homo* en in vele andere nostalgische bladzijden, die overigens sterk verwant zijn met de Venetiaanse muziek van Franz Liszt en Richard Wagner. Er zijn ook de Venetiaans-erotische fantasmen van baron Corvo of Gabriele D’Annunzio, de existentiële ontboezemingen van Simone Weil, Ernest Hemingway en Italo Calvino, ‘telkens als ik een stad beschrijf, zeg ik iets over Venetië’, en de opmerkelijke afwijzing van Filippo Tommaso Marinetti die in zijn futuristisch manifest schreef: ‘Vergeet Venetië’. En natuurlijk de galerij van de grote meesters die hartstochtelijk verliefd waren op Venetië: Lord Byron, Henry James, Hugo von Hofmannsthal, Ezra Pound, Marcel Proust en John Ruskin die in een brief aan zijn vader niet zonder enig snobisme over zijn *The Stones of Venice* schreef: ‘Ik heb hun geen romantiek beloofd, maar stenen. [...] Ik voel in Venetië geen romantiek. Het is gewoon een hoop ruïnes.’ Er zijn talloos veel verhalen over *Venetieë*: van Casanova bijvoorbeeld die in zijn *Histoire de ma vie* over zijn gevangenschap in de *piombi* van Venetië vertelt, of van Jean-Jacques Rousseau die in zijn autobiografische *Les Confessions* de Venetiaanse meisjes beschrijft; van Charles de Brosses die in zijn *lettres d’Italie* de Venetiaanse adel opvoert, van Maurice Barrès, van Jean Giono, en niet te vergeten van de dichters Joachim du Bellay, Alfred de Musset, Yves Bonnefoy. De litanie is niet eens volledig, maar de wandelaar door Venetië kan ze niet van zich afschudden – deze literaire en artistieke verbeelding draag je op de rug als een huisjesslak zijn schelp.

Door deze stad flaneren is dan ook waarnemen en *verlangen*. Marcel Proust verwoordt dit op duizend verschillende manieren. Zo is Venetië een ‘studieplek’ – nauwkeurig waarnemen, zich uitvoerig informeren, heel precies beschrijven, scherpzinnig interpreteren, dat is de ambitie van de flaneur. Maar dat ‘zoeken naar de waarheid’ verschaft bovendien ‘een diep genot en wellust’. Deze proustiaanse gedachte kan tot leidmotief dienen bij elke wandeling in Venetië. Venetië bekijken en ernaar verlangen, is wat de wandelaar in Venetië vreugde verschaft. John Ruskin, de ongevoelige die geen romantisch sentiment wilde maar ‘alleen maar stenen’, stond wantrouwig tegenover een wandeling ‘van verlangen’. Hij kwam er niet toe. Zijn inventarissen weerspiegelen natuurlijk zijn voorkeuren, verraden zelfs af en toe geestdriftige bewondering,

maar zij vertonen ook verdachte leemtes. Zijn bezoek aan de Chiesa di San Sebastiano, middelpunt van het gesebastianiseerde Venetië, munt niet uit door een grote empathie. Hij beweert geen tijd te hebben gehad om het geheel van schilderingen en fresco's dat Paolo Veronese aan Sebastiaan wijdde, aandachtig te bekijken, maar staat daarentegen wel stil bij een onbeduidend Madonnabeeldje in een zijkapel, dat hij als 'volmaakt en van onschatbare waarde' bestempelt. Het is duidelijk, de zuivere observatie is een illusie, want wat de flaneur met zijn zintuigen waarneemt, wordt door denkschema's gefilterd en gekleurd. Allerhande mythologieën hebben een *verbeelding* van Venetië in het leven geroepen die je niet kunt negeren of uitschakelen. En Venetië's mythen zijn even oud als de stad zelf. Zij zijn min of meer bewust gecreëerd, ze verdwijnen en komen weer terug. De Fransen van de 16e eeuw – lees maar wat Michel de Montaigne en Clément Marot over Venetië schrijven – hebben zich allemaal laten vangen aan een mythe die opzettelijk door enkele libertijnse Venetiaanse notabelen in het leven werd geroepen, de mythe van *Venezia città galante*. Dat het einde van de Republiek Venetië, met de verovering door Napoleon en na de Oostenrijkse tijd, als een neergang en zelfs een ramp wordt beschouwd, komt vooral doordat men bewust een legende van de *Città ideale* van het quattrocento heeft gecultiveerd en verheerlijkt. De waarheid is ingewikkelder, en het volstaat te verwijzen naar de opmerksaamheid van de Franse koning Hendrik III, die in 1574 Venetië bezocht en in ontroerende, met zijn bloed ondertekende brieven aan zijn geliefde Maria van Kleef zijn indrukken onder woorden bracht. Hendrik was een goede waarnemer, en hartstochtelijk verliefd. Hij laat al meteen zijn enthousiasme blijken: 'Ik heb zoveel gezien, en zoveel schitterende dingen, dat ik er nog steeds niet van bekomen ben. Mijn ongeduld om u erover te vertellen wordt slechts geëvenaard door de liefde die ik voor u voel, en niets weerhoudt mij ervan het te doen, behalve het verlangen om u eerst te zeggen wat we tijdens de voorbij week hebben meegemaakt.' Hendrik verandert dan van register; hij is niet alleen een goede waarnemer maar beschrijft ook op aanschouwelijke wijze wat hij heeft gezien: 'Deze lagune is heel groot, met eilandjes en laagliggende gronden, veel riet en grote hoeveelheden vogels en vissen.' Hij geeft allerhande details over het Palazzo Ducale, over hoe gondels gemaakt worden en over de aanblik van 'de klokkentorens, die ze *campanils* noemen, en de geheel vergulde koepels'. De intelligentie van de smoorverliefde koning Hendrik is verwant met die van Francesco Sansovino, een andere opmerksame wandelaar. Hij is de auteur van wat men de eerste 'gids' van Venetië zou kunnen noemen: *Venetia città nobilissima e singolare*, een indrukwekkend encyclopedisch overzicht in veertien delen dat enkele jaren na het bezoek van koning Hendrik werd gepubliceerd. Sansovino somt heel nauwgezet al de monumenten van de zes *sestiere* van de stad op, beschrijft de ceremonies en festiviteiten, de kostuums, de levensstijlen en het gedrag van de stedelingen. De constante in heel deze lijvige inventaris is evenwel de *laus civitatis*, de apologie van de stad, van haar uiterste noblesse en haar buitengewone karakter:

nobilissima e singolare. Maar ook al is de mythe van Venetië in het boek alomtegenwoordig, Sansovino blijft een scherpzinnige observator. Net als Ruskin bezoekt hij tijdens zijn flanerierie door Dorsoduro de Chiesa di San Sebastiano; de kerk was pas voltooid en door Paolo Veronese tussen 1561 en 1566 schitterend versierd met fresco's en schilderijen. Sansovino raakt in vervoering voor zeven Latijnse opschriften in de kerk, onder andere dat van het graf van Veronese. Maar vreemd genoeg vermeldt ook hij slechts terloops de fresco's en schilderijen met de geschiedenis van Sebastiaan; hij beschrijft de taferelen slechts oppervlakkig en zonder veel enthousiasme. De voorbeelden van Sansovino en Ruskin bevestigen dat de waarneming aan een voorwaarde onderworpen is: zij moet geleid worden door een zekere *belangstelling*. Kijken doet men feitelijk *al verlangend*.

Marcel Proust blijkt een groot expert te zijn in het *verlangen naar Venetië*. Op veel plaatsen in *A la recherche du temps perdu* worden 'verlangen' en 'Venetië' met elkaar verbonden, alsof het ene woord door een soort vocale aantrekkingskracht het andere oproept: 'Venetië deed mij *verlangen* naar de zon, de lelies, het Dogenpaleis...'; 'de reis naar Venetië waar ik zo naar verlangd had'; '... En in die laatste koude dagen werden mijn oude *verlangens* om naar [...] Venetië te vertrekken weer wakker gemaakt door die zalen waar een reeds gevorderde lente en een brandende zon [...] aan het Canal Grande de donkere transparantie van smaragd verleenden'; 'Omdat ik op de vraag van Bloch waarom ik naar Balbec was gekomen [...], antwoordde dat die reis aan een van mijn oudste *verlangens* tegemoetkwam, minder diep nochtans dan het verlangen om naar Venetië te gaan, zei hij: "Ja, natuurlijk, om sorbets te drinken met de mooie mevrouwen, terwijl je doet alsof je de *Stones of Venàice* van Lord John Ruskin leest, die sombere zeikstraal, een van de vervelendste gozers die er zijn". Hunkering naar zon en naar bloemen: het verlangen naar Venetië is in de eerste plaats een verlangen naar schoonheid en liefde. Verlangen naar schoonheid omdat Proust zich Venetië droomt zoals hij het kent uit de prenten van Titiaan, uit de schilderijen van Giorgione, Paolo Veronese, en Vittore Carpaccio, de inspiratiebron voor de jurk van Fortuny die hij aan Albertine schonk. Verlangen naar liefde voor het Venetië van de Venetiaanse vrouwen en datgene wat zij symboliseren. Het verlangen naar Venetië is zowel erotisch als esthetisch. Venetië, stad van de Vrouwen, is niet alleen het voorwerp maar ook de *plaats van begeerte*. De twee reizen naar Venetië die Marcel Proust in het jaar 1900 ondernam, vertegenwoordigen de 'twee kanten van Venetië', de twee stromingen van het verlangen: een hoofdzakelijk esthetische reis in mei, met zijn moeder, en enkele maanden later een erotisch en clandestien avontuur op zoek naar de wellustige betoveringen die ook Lord Byron en baron Corvo er hadden ondergaan. Aangezien Venetië dus zowel *plaats als voorwerp* van verlangen is, was voor Marcel Proust het verlangen naar Venetië, behalve een verlangen naar schoonheid en liefde, in feite een *verlangen naar verlangen*. Geen enkele stad ter wereld cultiveert zozeer het verlangen naar

verlangen als Venetië. Geen enkele wandelaar die zich verbonden voelt met Venetië, ontsnapt aan die instinctmatige opwinding waarbij esthetiek en erotiek versmelten in een volmaakte symbiose.

En dan zijn daar de Sebastianen van Venetië. Overal kom je ze tegen – fresco's, schilderijen, beeldjes en beelden – tijdens eindeloze wandelingen door de stad, en deels intuïtief, deels door studie wordt het plots duidelijk, als in een sublieme openbaring: dit zijn de iconen bij uitstek van Venetië. Ze worden bekeken en bewonderd, ze zijn geliefd en worden vaak bezocht, die gepijnigde lichamen in het schemerduister van de kerken, aan zonbeschenen gevels, in de vaak overvolle musea. Het zijn er meer dan tachtig, verspreid over de zes *sestiere*. Er zijn overal in Europa honderden voorstellingen van Sebastiaan, een personage wiens levensverhaal met allerlei legenden omhangen is. Maar zijn alomtegenwoordigheid in Venetië heeft een historische achtergrond die drie eeuwen bestrijkt, van het midden van het trecento tot het midden van het seicento. Sebastiaan wordt voorgesteld als beschermer tegen de pest en als bemiddelaar bij God in tijden van epidemie. In de pijlen die in zijn lichaam dringen, ziet de volkse verbeelding de pijlen van de pest die de mens treffen. De openbarstende pestbuilen van de besmette personen werden vergeleken met de wonden die de pijlpunten in het vlees achterlaten. Omdat Sebastiaan de marteling had overleefd werd hij een beschermer tegen de pest en een van de belangrijkste 'pestheiligen'. In tijden van epidemie werden schilderijen en beelden van Sebastiaan besteld om Gods mededogen af te smeken, en wanneer de epidemie voorbij was, om Hem te danken. Dat Venetië vaak met epidemieën te kampen had, is te verklaren door de intensieve handel met de Oriënt. Sterven aan de pest was verschrikkelijk; het bloed was geïnfecteerd, builen en zweren verschenen over het hele lichaam, en de patiënt overleed meestal de vierde dag. Hoewel het ziektebeeld en de symptomen bekend waren, bestond er geen therapie aangezien men de oorzaak van de ziekte niet kende. De verbinding van de pestlijder met de met pijlen doorzeefde Sebastiaan was logisch. Reeds in het Oude Testament geldt de pest als een teken van Gods woede en wraak. De beste manier om ze te bestrijden was dus het gebed, het berouw, de boetvaardigheid en de verering van de pestheiligen. Het is die historische context die de devotie tot de heilige Sebastiaan en het buitengewone succes van zijn geschilderde en – minder frequente – gebeeldhouwde voorstellingen verklaart. De grote iconografische variëteit van de kunstwerken weerspiegelt trouwens de hele geschiedenis van de Venetiaanse renaissance. Van Vincenzo Bellini tot Palma il Giovane, via Titiaan, Alessandro Vittoria, Paolo Veronese en Tintoretto, alle grote kunstenaars van het quattrocento en cinquecento hebben geleefd met die mysterieuze en dreigende realiteit van de pest die rondom hen kon toeslaan, tot in hun families en onder hun confraters: denk maar aan de jonge Giorgione die in 1510 aan de pest bezweek.

Gedurende al die eeuwen werd Sebastiaan natuurlijk niet uitsluitend als *bemiddelaar* voorgesteld. Uit de iconografische analyse blijkt dat de heilige vier functies had, die in sommige kunstwerken samenvallen of elkaar overlappen. Sebastiaan wordt voorgesteld als *martelaar*, als *bemiddelaar*, als *symbool van Venetië* of als *mannelijk lichaam* dat *nuditas criminalis* of naaktheid van de zondaar toont. De kunstenaars konden zich dus op vier verschillende types toeleggen. De eerste benadering is zuiver verhalend: de hagiografie wordt omgezet in iconografie. Daarbij wordt over het algemeen de meest dramatische episode gekozen, die picturaal ook de meeste ontroering teweeg kan brengen: de *marteling*. Het is op zichzelf al een origineel thema, aangezien er weinig heiligen zijn die met pijlen werden gedood. Het wordt volgens uiteenlopende conventies in beeld gebracht: Sebastiaan is gekleed of naakt, met pijlen in het lichaam of met emblematische pijlen in de hand. De identiteit van de heilige is meestal duidelijk. Als *bemiddelaar* wordt Sebastiaan dikwijls vergezeld door de heilige Rochus of de heilige Vincentius Ferrer, een aanwijzing dat de kunstenaar op die bemiddelende rol de nadruk legt. Door een subtiele verschuiving, en vaak complementair met de vorige functies, wordt hij ook een *symbool van Venetië*, vooral met de heilige Marcus en Maria aan zijn zijde; deze functie is vooral frequent in het cinquecento. Daarna neemt de belangstelling voor de hagiografie en voor de 'pestverhalen' geleidelijk af, en vanaf het begin van het seicento concentreert de aandacht zich op het *zegevierend mannelijk lichaam*. Sebastiaan wordt dan een voorwendsel om de *nuditas criminalis*, het 'zondig naakt' voor te stellen. In die ultieme rol van Sebastiaan wordt het naakte lichaam het correlaat van een begerende verbeelding die zinsbegoochelingen produceert. De schoonheid van het lichaam, de zachte waardigheid van het gelaat, de sfeer van droefheid, de goddelijk dromerige blik, de harmonie van de bewegingen, het engelachtige gelaat: zoveel aspecten die een fantasievolle identificatie tot stand brengen.

Om beter de zin en de draagwijdte van de sculptuur in het Belgische Paviljoen te begrijpen, zou je in feite eerst de Sebastiaan van Andrea Mantegna in het Ca' d'Oro gezien moeten hebben. Wie daar naar de eerste verdieping gaat en naar rechts kijkt, wordt op slag getroffen door het indrukwekkende schilderij dat het martelaarschap van Sint-Sebastiaan voorstelt. Het bevindt zich in een prachtige kapel met wanden van roze en grijs marmer en een renaissancecassetteplafond, en is ingewerkt in een soort erealtaar van zacht vaalgroene, marmerachtige steen met vergulde lijsten. Midden in die wereldse rijkdom, precies in het midden, conform de op strikte verhoudingen en evenwichten gebaseerde albertiaanse perspectiefregels, wordt de blik gefocust op een beeld waarin de metafysica van het lijden is geënceneerd. Sebastiaan lijkt in een eenvoudige bruinachtige houten kist te staan, die een ontregelend contrast vormt met het marmer – het contrast tussen armoede en rijkdom, dood en leven. De martelaar draagt in zijn toetgetakelde, verscheurde, doorboorde lichaam alle lijden van de wereld. Zijn wonden zijn diep, schrijnend, snijdend, en

zijn inwendige organen werden dodelijk gekwetst. Tragische gruwelijkheid van het menselijke lot. Uit zijn kleine, lichtjes geopende mond klinken ongetwijfeld hartverscheurende weklachten die niemand beroeren in deze picturale leegte. Zijn gezicht is vlak als een masker en heeft niets engelachtigs. Wanhopig zoeken zijn ogen onder de dikke wenkbrauwen naar een God daar ergens boven, die deze onrechtvaardigheid duldt. Zijn verwarde rosse haardos ontnemt elke zweem van adel aan de voorstelling. Wat je ziet is een cynisch vuurwerk van pijlen, veertien in getal, die het lichaam van de gefolterde pijnigen. De vijf pijlen in zijn benen lopen horizontaal. Zij doorboren één been of beide benen tegelijk, schampen oppervlakkig langs de huid of gaan goed gemikt dwars door het been heen, zoals de pijl in het kniegewricht. De pijlen in Sebastiaans bovenlichaam zijn diep in zijn borst en buik gedrongen; zijn geprononceerde geslachtsdelen werden niet geraakt. Er zijn pijlen die dwars door het lichaam gaan. Uit de wonden vloeit wat bloed, weinig. De martelaar heeft geen subliem lichaam; hij is stevig gebouwd en vertoont veeleer een archaische anatomie.

Onder de vele Sebastianen in het renaissancestische Venetië mag die van Andrea Mantegna als de meest theologisch-metafysische worden beschouwd. De koele kracht van de schilder beantwoordt aan de koude aanraking van een lichaam van steen. Hier ervaar je niet de zachte gevoeligheid van vlees maar wel Mantegna's onbedwingbare fascinatie met steen. Het is alsof Sebastiaan uit een rots is geboren, harde bleke steen die werd gebroken en bewerkt, archaische steen van imaginaire rotsen, of veeleer stenen van Romeinse overblijfselen, verweerde stenen van ruïnes. De figuur is als het ware van gepolijst marmer, met talrijke aders die erdoorheen lopen – het werk van de natuur is haast niet meer te onderscheiden van het werk van de schilder. Mantegna drukt geen medegevoel met het lijden van zijn protagonist uit. Voor de marteling van Sebastiaan bestaat geen redding. Dat is noodzakelijk zo, want de dood hoort bij het leven. In die annihilatie van de zachtheid schuilt iets subliems, geen lyrische gratie, maar het sublieme van een lichaam dat een complete metafysica van het lijden tentoonspreidt in het natuursteen van de imaginaire verweerde rotsen. Mantegna's esthetiek is mineraal van aard. Sebastiaans lichaam is van steen, maar steen die kan schreien.

Vooraleer naar het Belgische Paviljoen terug te keren, nog een bezoek aan een andere geliefde Sebastiaan uit het quattrocento, die van de Venetiaanse schilder Carlo Crivelli, in de *chiesa* van de Accademia. Er rollen tranen over de wangen van deze Sebastiaan, wiens gemartelde lichaam in een verwrongen houding is verkrampd, terwijl hij zijn ogen ten hemel slaat alsof hij vraagt: waarom beproeft U mij zo zwaar? Hetzelfde lijden spreekt uit de verwrongen houding van de Sebastiaan-boomstam, de sculptuur van het Belgische Paviljoen waardoor de bezoeker getroffen wordt na zijn wandeling door het Venetië van de Sebastianen. Het artistieke universum van Berline

De Bruyckere kenmerkt zich door een organische samenvoeging van het menselijke, het dierlijke, het plantaardige en het minerale. Het kosmische universum is Eén, zonder onderbreking en alles opslorpend, georganiseerd volgens inherente differentieële spanningen: man/vrouw, natuur/cultuur, liefde/haat, schoonheid/lelijkheid onderworpen aan leven/dood, Eros/Thanatos. Juist in die differentieële spanning bevindt zich het lijden: het leven dat aan het sterven is, Eros op zoek naar Thanatos. Zo moet *metamorfose* worden begrepen, als een in de tijd verlopende transfiguratie van materies. De fundamentele metamorfose is de transformatie van het leven in de dood, van het bezielde in het onbezielde, van warm vlees in ijskoud stoffelijk overschot. Het is metamorfose door verstening (Medusa), door 'stolling', door 'verstarring' in een standbeeld. Ovidius vertelt van metamorfoses waarbij het menselijk lichaam een boom wordt (Daphne, Myrrhe). De sculptuur in het Belgische Paviljoen is een boomstam in stugge toestand, in erectie, versteende fallus, net als de Sebastiaan van Mantegna en die van Crivelli wiens tranen zelfs van steen lijken te zijn. In het procedé van het wassen afgietsel dat het leven mummificeert door een afdruk, blijft in zekere zin toch iets van het oorspronkelijke leven bewaard, de lymfekanalens waardoor het vitale vocht van de boom stroomt, het leven dat zijn tentakelachtige uitwassen, zijn poliepen die als de slangen van Medusa kronkelen, naar buiten stuwt. De spanning werkt ook in de andere richting, naar binnen toe: dat zijn de pijlen van pijn die meedogenloos in het zieltogende lichaam van de sculptuur dringen – gevolg van het leven, oorzaak van de dood. In het Belgische Paviljoen wordt je aandacht opgeëist door een *kunstwerk*, want de spanning leven/dood komt *via een afdruk* tot uiting – de huid en haar nerven, de littekens en knoersten zijn zorgvuldig in de was aangebracht door de strellende hand van de kunstenaars.

Deze wegwijnende materie met de kleuren van een fletse huid, wat is zij eigenlijk? De Sebastiaan-boomstam verbergt en onthult tegelijk de ondoordringbaarheid van de bedreigende materie, een taaie opaciteit die, beschouwd uit het standpunt van het esthetische welslagen, de blik van de bezoeker sterk op de proef stelt. Deze materie is vlees dat verlangen en afgrijzen wekt, en waarin het vitale bloed, bleek en dof, nauwelijks vloeit. De Sebastiaan-boomstam is een lichaam waarvan de huid een stollend sap afscheidt en de zwarteheid van de pest uitwasemt. Zijn huid-schors ademt niet maar zweet lijkenvet uit. Meer dood dan leven in dit lijden. Geen adem maar uitwaseming, schuimend zweet dat lekt en intrekt. Bij de aanblik van deze stervende pestlijder wordt de toeschouwer niet door een onbehaaglijk gevoel maar door een verlammende angst bevangen. De wassen Sebastiaan-boomstam schreit droefgeestige tranen in vale kleuren die alle levenskracht van hun vitale bron hebben verloren. Hij is stijf als een lijk, begraven in de kolossale graftombe die het Belgische Paviljoen is. Er dringt ternauwernood enig licht door, de zwarte vloer weerspiegelt de rouw van de zielen, en de afgetakelde muren ademen schimmel en bederf. Hier bevindt

je je niet in een faraonische graftombe maar in de grafkuil van pestlijken.

Na het verlaten van de Giardini, de Kunsttuinen, terugkerend naar de Riva dei Schiavoni, voel ik dat Venetië nooit meer zal zijn zoals ik het altijd heb gedroomd en bezongen sinds ik lang geleden gefascineerd werd door de sfeer van de kleuren en lichtspelingen van *La Serenissima*. Opeens toont de stad nog slechts haar tegenspoed, haar kwetsbaarheid, haar sterfelijheid. Op een dag zal haar luister in het water wegzinken. De eindigheid van Venetië is af te lezen van de gevels van de *palazzi*, van hun beschadigde en verweerde muren die in hun entropische verwerking en vochtige grisaille niets fris meer hebben. De gevels zijn metonymieën van de muren van het graf van de Sebastiaan-boomstam die zelf is gestorven-in-het-leven. Het parcours van de Venetiaanse Sebastianen brengt me nu in een sombere stemming. Voortaan lijkt de tweeslachtige schoonheid van Sebastiaan, zijn sensualiteit, zijn gladde huid die gestreeld wil worden, geaccapareerd door het lijden, het martelaarschap en de wrede pijlen – Sebastiaan als een egel vol stekels, zoals in de *Legenda aurea* staat te lezen – de door een chagrijnige God gezonden pijlen van de pest: Sebastiaan, met verkrampd gelaat, met opengereten lichaam, met verminkte en door bruinachtige bloeddruppels besmeurde huid. Een sculptuur – het kunstwerk van het Belgische Paviljoen – drukt haar betekenis en connotaties als een stempel op het beeld van de meest aanbeden stad ter wereld. Zij manifesteert zich via Sebastiaan, de pestheilige, die overal in Venetië aanwezig is in ontelbare voorstellingen. Dezelfde Sebastiaan, gemetamorfoseerd in een wassen boomtrunk, boeit meer dan enig ander werk in de Giardini. Eros en Thanatos. In de uitwasemingen en het zweet van een eeuwenoude boom, een weefsel van vlees en bloed dat met zijn tranen de sterfelijken besprenkelt, zit alle leed van de wereld vervat. *Città dell'amore et della morte*. Venetië van de Sebastiaan-boomstam, metafoor van het mens-zijn.

(H.P.)

« Par la fenêtre de ma classe, je vis un jour un arbre de taille moyenne fouetté par le vent. Comme je le regardais, mon cœur se mit à battre la chamade. C'était un arbre d'une beauté extraordinaire. Sur la pelouse il se dressait tel un triangle légèrement arrondi, la masse de sa frondaison reposant sur d'innombrables branches qui pointaient vers l'intérieur et vers l'extérieur avec la symétrie équilibrée d'un candélabre. » (« Saint Sébastien, poème en prose », extrait de *Confession d'un masque*, de Yukio Mishima)

Mishima embrasse, du fait de son élégance archaïque, la figure de saint Sébastien, si étroitement lié à la ville de Venise en tant que saint protecteur de la peste. Avec *Les Villes invisibles*, Italo Calvino fait lui aussi référence à Venise dans une multitude de villes imaginaires. Dans le souvenir des artistes et des écrivains, Venise est traversée par le déclin, la beauté et la perte ; une vision marquée par le temps, où plusieurs générations d'écriture, d'action et de réflexion sont ancrées dans les commisesures de son histoire. Toi aussi, tu as embrassé cette ville et son inimitable histoire avec *Kreupelhout – Cripplewood*. Le Pavillon belge devient une simple enveloppe, lieu de résidence de ton œuvre qui s'amarre tel un radeau à la page sombre de l'histoire de la ville. Car, du xive au xviiiè siècle, Venise a connu plusieurs épisodes de peste noire. La beauté visionnaire de la ville s'est trouvée plusieurs fois sous le coup de cette épidémie mortelle implacable. Plusieurs églises et un nombre infini de sculptures et de peintures de saint Sébastien témoignent de la foi et de la capacité des Vénitiens à combattre le fléau avec des images. En ta compagnie et celle d'Herman Parret, j'ai eu l'occasion d'observer de près un superbe tableau de Luca Giordano au Querini Stampalia. Dans ta manière d'aborder cette représentation de saint Sébastien, dans la façon dont ton regard a analysé avec une précision nerveuse le corps du saint, je t'ai pour ainsi dire vu réaliser *Kreupelhout – Cripplewood*. Si l'on pouvait faire pivoter d'un quart de tour ce tableau de la taille d'un homme orienté verticalement, on entrerait directement dans le Pavillon belge enveloppé d'une obscurité apaisée. Le corps de saint Sébastien devient un arbre qui redevient un corps. L'arbre est là, résigné, abattu, fier, sacrifié, vaincu, même abandonné. Soutenu par des morceaux de couverture et de coussins et attachée avec du tissu et de la corde, la sculpture en cire devient un objet où l'écorce se transforme en peau, où l'écorce de l'arbre a la translucidité de la peau humaine. Des branches, tels

des bras et des doigts, partent de sombres creux béants à la recherche d'un point appui. Mais, malgré une menace apocalyptique, la statue monumentale *Kreupelhout – Cripplewood* respire la vulnérabilité d'un être déchu, l'humanité d'une piété. *Kreupelhout – Cripplewood* a une beauté obscure insoutenable, une charge érotique menaçante. C'est ici que la collaboration avec J.M. Coetzee devient également perceptible. Je t'entends souvent parler de « soulmates », des âmes sœurs qui t'inspirent ou te défient de pousser ton œuvre à la frontière de l'impossible. J.M. Coetzee est plus qu'un « soulmate » ; d'après mon ressenti, il est quelqu'un qui te souffle des mots et des phrases à l'oreille. Comme s'il soutenait *Kreupelhout – Cripplewood* avec des recueils de texte noués les uns aux autres, qui se cachent dans les creux de la sculpture. Inévitablement, je songe à d'illustres prédécesseurs comme Guillaume Apollinaire et Pablo Picasso, Jean Genet et Alberto Giacometti, Paul Auster et Sophie Calle, pour ne citer que ceux-là. L'écrivain effleure les sculptures de l'artiste, les accueille et tisse autour d'elles un réseau où s'enlacent la lenteur de la lecture et la rapidité de l'observation. Berlinde De Bruyckere et J.M. Coetzee sont cousus bout à bout en pensée et en perception, dans une quête universelle d'un sens présumé de la vie et de la mort, de la beauté et de la perte. Et ceci ne pouvait se passer nulle part ailleurs qu'à Venise, évidemment.

Philippe Van Cauteren,
Gand, le 18 mars 2013

La vieille femme et les chats

J.M. Coetzee

Il éprouve des difficultés à admettre que, pour avoir une conversation banale quoique nécessaire avec sa mère, il doive parcourir tout le chemin qui mène jusqu’au lieu où elle réside, dans ce village enténébré sur le plateau castillan, où l’on a froid tout le temps, où l’on reçoit pour dîner une assiette de fayots et d’épinards, et où, en plus, on ne peut pas dire de mal de ces chats à moitié sauvages qui s’égaillent dans tous les sens dès qu’on entre dans la pièce. Pourquoi, au soir de son existence, ne peut-elle pas s’installer dans quelque endroit civilisé ? C’était compliqué d’arriver ici, ce sera compliqué de repartir ; même être ici avec elle est plus compliqué qu’il n’est nécessaire. Pourquoi tout ce que sa mère touche doit-il devenir si compliqué ?

Les chats sont partout, il y en a tellement qu’ils semblent se diviser et se multiplier sous ses yeux comme des amibes. Il y a aussi l’homme inexpliqué en bas dans la cuisine, assis en silence et penché sur son propre bol de flageolets. Que fait cet étranger dans la maison de sa mère ?

Il n’aime pas les fayots, ils vont lui donner des vents. Suivre le régime alimentaire de la paysannerie espagnole du xix^e siècle simplement parce qu’on est en Espagne lui semble une pédanterie.

Les chats, qui n’ont pas encore été nourris et ne voudront certainement pas des flageolets, sont tout autour des pieds de sa mère, se contorsionnant et se lissant les poils en essayant d’attirer son attention. S’il était chez lui, il les chasserait tous. Mais bien sûr il n’est pas chez lui, il n’est qu’un invité, il doit se comporter poliment, même envers les chats.

«C’est un sacré petit vaurien, fait-il remarquer, en montrant un du doigt ; celui-là, là-bas, avec la marque blanche sur le visage.»

«À strictement parler, dit sa mère, les chats n’ont pas de visage.»

Les chats n’ont pas de visage. S’est-il à nouveau rendu ridicule ?

«Je veux dire celui avec la tache blanche autour de l’œil », se reprend-il.

«Les oiseaux n’ont pas de visage, dit sa mère. Les poissons n’ont pas de visage. Pourquoi les chats en auraient-ils ? Les seules créatures qui ont à proprement parler un visage sont les êtres humains. Notre visage est ce qui prouve notre humanité.»

Bien sûr. Il voit maintenant. Il a commis un lapsus. Les êtres humains ont des pieds, les animaux des pattes ; les êtres humains ont un nez, les animaux un museau. Mais si seuls les êtres humains ont un visage, alors avec quoi, à travers quoi, les animaux se présentent-ils au monde ? *Des traits antérieurs ?*

Un terme comme celui-là assouvirait-il la soif d’exactitude de sa mère ?

«Un chat a une mine, une mine physique, mais pas un visage, dit sa mère. Même nous ne naissons pas avec un visage. Un visage doit être extrait patiemment de nous, tout comme le feu est doucement extrait du charbon. J’ai extrait patiemment un visage de toi, de tes profondeurs. Je me rappelle m’être penchée sur toi et avoir soufflé sur toi, jour après jour, jusqu’à ce qu’enfin toi, l’être que j’appelais *toi mon enfant*, commence à émerger. C’était comme faire surgir une âme.»

Elle se tait.

Le chaton à l’étoile blanche dispute un brin de laine avec un chaton plus âgé.

«Avec ou sans visage, dit-il, j’aime l’entraîn de celui-là. Les chatons sont pleins de promesses. C’est dommage qu’ils soient si rarement à la hauteur.»

Sa mère fronce les sourcils. «Que veux-tu dire par *être à la hauteur*, John ?

«Je veux dire qu’ils semblent promettre de devenir des individus en grandissant, des chats bien particuliers, chacun avec un caractère particulier et un regard particulier sur le monde. Mais, au final, les chatons se transforment juste en chats, des chats interchangeable, génériques, des représentants de leur espèce. Des siècles de cohabitation avec nous ne semblent pas les avoir aidés. Ils ne s’individualisent pas. Ils ne développent pas de caractère propre. Tout au plus affichent-ils des types de caractère : le paresseux, l’irascible, etc.»

«Les animaux n’ont pas de caractère, exactement de la même façon qu’ils n’ont pas de visage, dit sa mère. Tu es déçu parce que tes attentes sont trop grandes.»

Bien que sa mère soit en train de contredire tout ce qu’il dit, il n’a pas le sentiment qu’elle soit hostile. Elle continue d’être sa mère, c’est-à-dire la femme qui l’a porté puis a veillé affectueusement mais distraitement sur lui et l’a protégé jusqu’à ce qu’il trouve sa propre voie dans le monde, et qui l’a ensuite oublié, plus ou moins.

«Mais si les chats ne sont pas des individus, mère, s’ils ne sont pas capables d’être des individus, s’ils sont simplement une incarnation après l’autre du chat platonicien, pourquoi en garder autant ? Pourquoi ne pas en garder simplement un ?»

Sa mère ignore la question. «Un chat a une âme mais pas de caractère, dit-elle. Si tu saisis la distinction.»

«Tu ferais mieux d’expliquer, dit-il. Lentement et simplement, pour l’ignare que je suis.»

Sa mère lui décoche un sourire carrément tendre. «Les animaux n’ont pas de visage, à proprement parler, parce qu’ils n’ont pas autour des yeux et de la bouche la musculature fine que nous, êtres humains, avons la chance de posséder, afin que notre âme puisse se manifester. Donc, leur âme reste invisible.»

«Des âmes invisibles, déclare-t-il songeur. Invisibles pour qui, mère ? Invisibles pour nous ? Invisibles pour eux ? Invisibles pour Dieu ?»

«Pour ce qui est de Dieu, je ne sais pas, dit-elle. Si Dieu voit tout, alors toute chose doit être visible à ses yeux. Mais invisibles pour toi et moi certainement. Invisibles, à strictement parler, pour les autres chats aussi : inaccessibles à la vision. Les chats utilisent d’autres moyens pour s’appréhender mutuellement.»

Est-ce pour entendre cela qu’il a parcouru tous ces kilomètres : des absurdités mystiques à propos de l’âme des chats ? Et l’homme dans la cuisine ? Quand sa mère va-t-elle lui expliquer qui il est ? (Cette petite maison n’est pas faite pour l’intimité, il entend l’homme dans la cuisine renifler doucement, comme un cochon, en mangeant.)

«S’appréhender mutuellement, dit-il : qu’est-ce que ça veut dire au juste – se flairer les parties intimes, ou quelque chose de plus élevé ? Et – devenant tout à coup plus téméraire – qui est l’homme en bas ? Il travaille pour toi ?»

«L’homme dans la cuisine s’appelle Pablo, répond sa mère. Je m’occupe de lui. Je le protège. Pablo est né dans ce village et il a vécu ici toute sa vie. Il est timide, il n’est pas à l’aise avec les étrangers, c’est pour ça que je ne t’ai pas présenté. Pablo a traversé une période difficile il y a quelque temps, parce qu’il faisait de l’hibitionnisme, comme ils disent. Il se dénudait simplement et sans provocation. Pas devant moi – passé un certain âge, les hommes ne se dénudent plus devant vous – mais devant de jeunes femmes, et des enfants aussi.

«Les services sociaux ont voulu emmener Pablo et l’enfermer dans ce qu’ils appellent un asile. Sa famille, c’est-à-dire sa mère et sa sœur célibataire, ne s’y est pas opposée, il leur avait déjà causé suffisamment d’ennuis. C’est alors que je suis intervenue. J’ai promis aux gens des services sociaux que je m’occuperais de lui s’ils lui permettaient de rester. J’ai promis de garder un œil sur lui, de veiller à ce qu’il ne se conduise pas mal. C’est ce que j’ai fait et continue de faire. Voilà qui est l’homme dans la cuisine.»

«C’est donc pour cette raison que tu refuses de voyager. Parce que tu dois rester ici pour surveiller l’hibitionniste du village.»

«Je garde un œil sur Pablo et je garde un œil sur les chats. Les chats aussi ont un rapport malaisé avec le village. Quelques

générations plus tôt, c’étaient de simples chats domestiques. Puis, les habitants de villages comme celui-ci ont commencé à partir s’installer en ville, vendant leur bétail, laissant leurs chats domestiques se débrouiller tout seuls. Les chats sont bien sûr redevenus sauvages. Ils sont retournés à la nature. Quel autre choix avaient-ils ? Mais les villageois qui sont restés n’aiment pas les chats sauvages. Ils les abattent d’un coup de fusil quand ils peuvent, ou ils les prennent au piège et les noient.»

«Ceux qui les avaient domestiqués les ont abandonnés, ils ont donc réoccupé leur âme sauvage », lance-t-il.

La remarque se veut ironique, mais sa mère ne voit pas l’humour. «L’âme n’a pas de qualités, elle n’est pas sauvage ou docile ou quoi que ce soit d’autre, dit-elle. Si l’âme avait des qualités, elle ne serait pas une âme.»

«Mais tu l’as appelée une âme invisible, objecte-t-il. L’invisibilité n’est-elle pas une qualité ?»

«Il n’y a pas d’objets de perception invisibles, répond-elle. L’invisibilité n’est pas une qualité de l’objet. C’est une qualité, une aptitude, une incapacité de l’observateur. Je qualifie l’âme d’invisible si je ne peux pas la voir. Cela dit quelque chose à propos de moi, mais rien à propos de l’âme.»

Il secoue la tête. «Cela t’avance à quoi, mère, dit-il, de rester seule ici, dans ce village perdu dans les montagnes d’un pays étranger, à disserter sur les sujets et les objets, tandis que des chats sauvages pleins de puces et de Dieu sait quels autres parasites rôdent en se cachant sous les meubles ? Est-ce réellement la vie que tu veux ?»

«Je me prépare pour le prochain déménagement, répond-elle. Le dernier.» Elle le regarde dans les yeux ; elle est calme ; elle semble être totalement sérieuse. «Je m’habitue à vivre en compagnie d’êtres dont le mode d’existence est différent du mien, plus différent du mien que ce que mon intellect humain sera jamais capable de saisir. Est-ce que tu comprends ?»

Est-ce qu’il comprend ? Oui. Non. Il est venu ici pour parler de la mort, la perspective de la mort, la mort de sa mère et comment la préparer, mais pas de sa vie après la mort.

«Non, dit-il, je ne comprends pas, pas vraiment.» Il plonge un doigt dans la soupe de flageolets et tend la main. Le chaton à l’étoile blanche s’arrête de jouer, flaire prudemment le doigt, le lèche. Il regarde le chaton dans les yeux, et l’espace d’un instant le chaton lui rend son regard. Derrière l’œil, derrière la fente noire de la pupille, derrière et au-delà, que voit-il ? Y a-t-il un éclair passager, une lueur se réverbérant depuis l’âme invisible qui se cache là ? Il ne peut pas en être sûr. Si éclair il y a eu, c’était plus que probablement son propre reflet dans la pupille.

Le chaton bondit avec légèreté hors du canapé et, la queue dressée, s'éloigne nonchalamment.

«Et?» dit sa mère. Elle affiche un léger sourire peut-être un peu moqueur.

Il secoue la tête, s'essuie le doigt sur sa serviette. «Non, dit-il, je ne vois pas.»

Il dort dans la petite pièce donnant sur la rue. La pièce est tellement froide qu'il se résout difficilement à se déshabiller. Il s'endort roulé en boule sous les draps froids. Au milieu de la nuit, il se réveille, gelé. Il tend la main vers le petit radiateur qu'il a laissé branché à côté du lit. Il est froid. Il pousse sur l'interrupteur de la lampe de chevet, mais elle ne s'allume pas.

Il sort du lit, tâtonne dans l'obscurité pour ouvrir sa valise, enfle des chaussettes, un pantalon, une parka. Il s'enveloppe la tête dans une écharpe. Puis il se remet au lit en claquant des dents et dort par à-coups jusqu'à l'aube.

Sa mère le trouve dans le salon, blotti près des cendres du feu de la veille.

«L'électricité est coupée», dit-il d'un ton accusateur.

Elle acquiesce. «As-tu allumé le radiateur dans ta chambre pendant la nuit?» demande-t-elle.

«J'ai laissé le radiateur branché parce que j'avais froid, répond-il. Je ne suis pas habitué à ce mode de vie primitif, mère. Je viens de la civilisation, et dans le monde civilisé, nous rejetons l'idée que la vie soit nécessairement une vallée de souffrance.»

«Que la vie soit ou non une vallée de souffrance, déclare sa mère, le fait est que, dans cette maison, si tu fais fonctionner un radiateur entre une et quatre heures du matin, alors que l'eau chauffe pour le bain, tu provoques une coupure d'électricité.» Elle s'interrompt, le considère posément. «Ne fais pas l'enfant, John, dit-elle. Ne me déçois pas. Il ne nous reste plus beaucoup de jours à passer ensemble, toi et moi. Laisse-moi voir le meilleur de toi-même, pas le pire.»

Si sa femme lui avait dit ce genre de choses, il y aurait eu une dispute – une dispute, et une atmosphère pesante qui aurait peut-être duré plusieurs jours. Mais, venant de sa mère, il est apparemment prêt à accepter une certaine dose de réprimandes. Sa mère peut le critiquer et il s'inclinera, dans certaines limites, même si la critique est injuste (comment était-il censé

savoir à propos du chauffe-eau?). Pourquoi, en présence de sa mère, redevient-il un gamin de neuf ans, comme si les décennies qui ont passé n'étaient qu'un rêve? Assis devant le feu éteint, il lève le visage vers elle. *Lis en moi*, lui dit-il, bien qu'il ne prononce aucun mot. *C'est toi qui prétends que l'âme s'exprime dans le visage, alors lis ce qu'il y a dans mon âme et dis-moi ce que j'ai besoin de savoir!*

«Mon pauvre chéri, dit sa mère en lui passant une main dans les cheveux. Nous allons devoir t'endurcir. Si tout le monde était comme toi, nous n'aurions jamais survécu à l'Âge de glace.»

«Combien de chats nourris-tu?» demande-t-il à sa mère.

«Cela dépend de la période de l'année, répond-elle. Pour le moment, ils sont une douzaine d'habitues, auxquels il faut ajouter quelques visiteurs occasionnels. En été, leur nombre diminue.»

«Mais à coup sûr, puisque tu les nourris, ils se multiplient.»

«Ils se multiplient, en convient-elle. Telle est la nature des organismes en bonne santé.»

«Ils se multiplient selon une progression géométrique», dit-il.

«Ils se multiplient selon une progression géométrique. D'autre part, la nature réclame son dû.»

«Il n'empêche que je comprends pourquoi tes voisins villageois sont perturbés. Une étrangère s'installe dans leur village et commence à nourrir les chats retournés à l'état sauvage, et il ne faut pas longtemps pour qu'il y ait une pléthore de chats. N'y a-t-il pas un certain équilibre que tu bouleverses ainsi? Et qu'en est-il des chevaux qui doivent finir en nourriture pour chats afin que tu puisses nourrir tes chats? As-tu seulement une pensée pour les chevaux?»

«Que veux-tu que je fasse, John?» dit sa mère. «Veux-tu que je laisse les chats crever de faim? Veux-tu que je n'en nourrisse que quelques-uns triés sur le volet? Veux-tu que je leur donne du tofu au lieu de leur donner de la viande? Qu'es-tu en train de dire?»

«Tu pourrais commencer par les faire stériliser, répond-il. Si tu les faisais capturer et stériliser, tous autant qu'ils sont, à tes frais, alors tes voisins au village te remercieraient peut-être au lieu de te maudire tout bas. La dernière génération de chats,

celle des chats stérilisés, pourrait vivre sa vie tranquillement, point final.»

«Une situation win-win, en fait.» Le ton de sa mère est tranchant.

«Oui, si tu veux présenter ça comme ça.»

«Une situation win-win dans laquelle j'apparais comme un brillant exemple de la façon dont le problème des chats errants peut être traité de manière rationnelle et responsable, et avec humanité malgré tout.»

Il garde le silence.

«Je ne veux pas être un exemple, John.» Dans la voix de sa mère, il reconnaît l'amorce de cette tension dure et insistante qu'en son for intérieur il juge obsessionnelle. «Laisse aux autres le soin d'être des exemples. Moi je vais là où mon âme me dit d'aller. Je l'ai toujours fait. Si tu ne comprends pas ça à propos de moi, alors tu ne comprends rien.»

«Dès que le mot *âme* est employé, en général je cesse de comprendre, dit-il. Je m'en excuse. Une conséquence de mon éducation trop rationnelle.»

Il ne partage pas l'obsession de sa mère pour les animaux. Obligé de choisir entre les intérêts des êtres humains et ceux des animaux, il prendra sans hésitation le parti des êtres humains, sa propre espèce. Bienveillante, mais distante: voilà comment il décrirait son attitude envers les animaux. Distant parce que, tout bien considéré, il y a une grande distance qui sépare l'humain du reste.

S'il ne tenait qu'à lui de résoudre le problème de ce village et de sa pléthore de chats, si sa mère n'était aucunement concernée – si sa mère était décédée, par exemple –, il dirait *Tuez-les tous*, il dirait *Exterminez ces bêtes*. Chats errants, chiens errants: le monde n'a que faire d'eux. Mais comme sa mère est concernée, il ne dit rien.

«Veux-tu que je te raconte, dit-elle, toute l'histoire des chats – de moi et des chats?»

«Raconte-moi.»

«L'une des premières choses que j'ai remarquées quand je suis arrivée à San Juan était que les chats du coin s'éclipsaient dès qu'ils sentaient un être humain approcher. Et pour cause: les êtres humains s'étaient avérés être leurs impitoyables ennemis. J'ai trouvé ça dommage. Je ne voulais être l'ennemie de personne. Mais que pouvais-je faire? Donc je n'ai rien fait.

«Puis, un jour, au cours d'une promenade, j'ai repéré un chat dans un caniveau. C'était une femelle, et elle était sur le point

de mettre bas. Comme elle ne pouvait pas s'enfuir, elle m'a lancé un regard furieux et s'est mise à gronder. Une pauvre créature à moitié morte de faim, mettant ses enfants au monde dans un endroit crasseux et humide, et pourtant prête à donner sa vie pour les défendre. *Moi aussi je suis une mère*, avais-je envie de lui dire. Mais bien sûr elle n'allait pas comprendre. Ne voudrait pas comprendre.

«C'est à ce moment-là que j'ai pris ma décision. Elle est venue en un éclair. Je n'ai pas dû faire de calcul, soupeser le pour et le contre. J'ai décidé qu'en matière de chats, j'allais tourner le dos à ma propre tribu – la tribu des chasseurs – et me ranger du côté de la tribu des proies. Quel que soit le prix à payer.»

Elle a encore des choses à dire, mais il l'interrompt, l'occasion est trop belle. «Un jour faste pour les chats du village, mais un mauvais jour pour leurs victimes, observe-t-il. Les chats aussi sont des chasseurs. Ils traquent leurs proies – oiseaux, souris, lapins – et les mangent vivantes. Comment as-tu résolu ce problème moral?»

Elle ignore la question. «Les problèmes ne m'intéressent pas, John, dit-elle, ni les problèmes ni les solutions aux problèmes. Je déteste la mentalité qui consiste à voir la vie comme une succession de problèmes soumis à notre intellect afin d'être résolus. Un chat n'est pas une série de questions. Cette chatte dans le caniveau m'a lancé un appel, et j'y ai répondu. J'y ai répondu sans me poser de questions, sans me référer à un calcul moral.»

«Ton visage a croisé celui de cette mère chatte et tu n'as pas pu rejeter son appel.»

Elle le considère d'un air interrogateur. «Pourquoi dis-tu ça?»

«Parce qu'il se fait qu'hier, tu m'as dit que les chats n'avaient pas de visage. Et je me souviens qu'à l'époque où j'étais encore enfant, tu me faisais la leçon à propos du regard de l'autre, de l'appel que nous n'osons pas rejeter lorsque nous croisons le visage de l'autre – à moins de renier notre propre humanité. Un appel qui est plus ancien et plus primordial que l'éthique – c'est comme ça que tu le qualifiais.

«Le problème, disais-tu, était que ces mêmes gens qui parlaient de la façon dont nous sommes interpellés par l'autre ne voulaient pas parler d'être interpellés par des animaux. Ils refusaient d'admettre que, dans les yeux de la bête souffrante, nous puissions rencontrer un appel qui, lui aussi, ne peut être nié qu'à un prix très lourd.

«Mais – c'est la question que je me pose aujourd'hui – que renions-nous exactement, selon toi, lorsque nous rejetons l'appel de la bête souffrante? Renions-nous notre animalité commune? Quel genre de statut éthique cela a-t-il: une animalité

abstraite ? Et quel est exactement l'appel qui est lancé par les yeux de l'animal, des yeux qui, d'après toi, sont dénués de la musculature fine nécessaire à l'expression de l'âme ? Si l'œil animal est simplement un instrument optique inexpressif, alors ce que tu prétends voir dans l'œil animal n'est peut-être en réalité que ce que tu souhaites y voir. Les animaux n'ont pas d'yeux à proprement parler, ils n'ont pas de lèvres, pas de visage – je suis prêt à reconnaître tout cela. Mais s'ils n'ont pas de visage, comment nous, êtres dotés d'un visage, nous reconnaissons-nous en eux ? »

« Je n'ai jamais dit que la chatte dans le caniveau avait un visage, John. J'ai dit qu'elle a vu en moi un ennemi et qu'elle a grondé dans ma direction. Un ennemi ancestral. Une espèce ennemie. Ce qui m'est arrivé à ce moment-là n'avait rien à voir avec un échange de regards, mais bien avec la maternité. Je ne veux pas vivre dans un monde où un homme portant des bottines profitera du fait que vous êtes en travail, incapable de vous défendre, incapable de fuir, pour vous tuer à coups de pied. Tout comme je ne veux pas d'un monde où mes enfants ou les enfants de n'importe quelle autre mère sont arrachés à celle-ci et noyés parce que quelqu'un a décidé qu'ils étaient trop nombreux. »

« Il ne peut jamais y avoir trop d'enfants, John. En fait, je t'avoue que j'aurais aimé avoir plus d'enfants. Ceci n'a rien de personnel, mais j'ai commis une terrible erreur quand je me suis limitée à juste vous deux, toi et Helen – deux enfants, un beau nombre précis et rationnel, qui est censé prouver au monde que les parents ne sont pas égoïstes, ne revendiquent pas davantage que leur part équitable de l'avenir. Maintenant qu'il est trop tard, je voudrais avoir eu beaucoup d'enfants. J'aimerais voir à nouveau des enfants courir dans les rues (as-tu remarqué combien un village comme celui-ci est mort sans enfants ?) – des enfants et des chatons et des chiots et d'autres petites créatures, des tas, des tas et des tas. »

« Aux confins de l'être – c'est comme ça que je l'imagine –, il y a toutes ces petites âmes, âmes de chats, âmes de souris, âmes d'oiseaux, âmes d'enfants encore à naître, serrées les unes contre les autres, implorant qu'on les laisse entrer, implorant d'être incarnées. Et je veux les laisser entrer, toutes autant qu'elles sont, ne serait-ce que pour un jour ou deux, ne serait-ce que pour qu'elles aient un bref aperçu de ce monde magnifique qui est le nôtre. Car qui suis-je pour leur refuser l'occasion de s'incarner ? »

« C'est une belle image », dit-il.

« Oui, c'est effectivement une belle image. Que veux-tu dire d'autre ? »

« C'est une belle image mais qui va les nourrir tous ? »

« Dieu les nourrira. »

« Dieu n'existe pas, mère. Tu le sais. »

« Non, Dieu n'existe pas. Mais au moins, dans le monde que j'appelle de mes prières, chaque âme aura une chance. Il n'y aura plus d'êtres encore à naître attendant de l'autre côté de la barrière, pleurant pour qu'on les laisse entrer. Chaque âme pourra à son tour goûter à la vie, qui est sans conteste la douceur suprême entre toutes. Et nous pourrons enfin nous regarder en face, nous les maîtres de la vie et de la mort, nous les maîtres de l'univers. Nous n'aurons plus besoin de barrer le passage en disant *Désolés, vous ne pouvez pas entrer, nous ne voulons pas de vous, vous êtes trop nombreux*. Au lieu de cela, nous pourrons dire *Bienvenue, entrez, nous voulons bien de vous, de vous tous*. »

Il n'est pas habitué à cette humeur dithyrambique chez sa mère. Donc il attend, lui donnant pleinement l'occasion de revenir sur terre, de se donner une contenance. Mais non, cette humeur ne la quitte pas : le sourire aux lèvres, l'éclat d'animation dans les yeux, le regard lointain qui ne semble pas l'inclure.

« Pour ma part, finit-il par dire, il aurait été agréable d'avoir plus que simplement une sœur, je te l'accorde. La question qui me taraude est néanmoins celle-ci : si tu avais dû élever une douzaine d'enfants au lieu de deux, où serions-nous, Helen et moi, aujourd'hui ? Comment nous aurais-tu offert la coûteuse éducation qui nous a préparés au boulot bien payé et à la vie confortable que nous avons aujourd'hui ? Petit garçon, n'aurais-je pas été envoyé ramasser des éclats de charbon au dépôt de chemin de fer ou arracher des pommes de terre dans les champs ? Et toi-même ? Avec tous ces enfants réclamant à grands cris ton attention, comment aurais-tu trouvé le temps d'avoir des pensées élevées, d'écrire des livres et de devenir célèbre ? Non, mère : s'il m'était donné de choisir entre naître dans une petite famille prospère et naître dans une famille nombreuse vivant dans la misère, je choisirais à tous les coups la petite famille. »

« Quelle curieuse façon tu as de regarder le monde, déclare sa mère, songeuse. Tu te souviens de Pablo, que tu as rencontré hier soir ? Pablo avait des tas de frères et sœurs, mais ils sont partis pour la grande ville, le laissant seul derrière eux. Lorsque Pablo s'est trouvé dans le besoin, ce ne sont pas ses frères et sœurs qui sont venus à sa rescousse mais l'étrangère, la vieille aux chats. Frères et sœurs ne s'aiment pas infailliblement, mon garçon – je ne suis pas assez naïve pour croire ça. »

« Tu dis que, si tu devais choisir entre être professeur d'université et être ouvrier agricole, tu choisirais d'être professeur. Mais la vie n'est pas faite de choix. C'est là que tu continues à faire fausse route. Pablo n'était pas au départ quelque âme désincarnée à qui il a été donné de choisir entre être le roi d'Espagne et être l'idiote du village. Il est venu au monde, et quand il a ouvert ses yeux humains et regardé autour de lui, il

était à San Juan Obispo et il était le dernier des derniers. La vie comme une série de problèmes à résoudre ; la vie comme une série de choix à faire : quelle façon bizarre de voir les choses ! »

Il est inutile d'essayer de discuter avec sa mère quand elle est dans cette disposition, mais il a un dernier coup à tenter. « Il n'empêche, dit-il. Il n'empêche que tu as choisi d'intervenir dans la vie du village. Tu as choisi de protéger Pablo du système de sécurité sociale. Tu as choisi de jouer au sauveur pour les chats du village. Tu aurais pu faire des choix assez différents. Tu aurais pu rester assise dans ton bureau, à regarder par la fenêtre, à écrire des billets humoristiques sur la vie dans la campagne espagnole et à les envoyer à des magazines. »

Sa mère l'interrompt d'une voix impatiente. « Je sais ce qu'est un choix, tu n'as pas besoin de me le dire. Je sais quelle impression ça fait de choisir d'agir. Je sais mieux encore quelle impression ça fait de choisir de ne pas agir. J'aurais pu choisir d'écrire ces ridicules articles dont tu parles. J'aurais pu choisir de ne pas me mêler des chats du village. Je sais exactement ce que ce processus de réflexion et de décision implique comme sensations, exactement combien il pèse peu dans la main. L'autre façon de faire dont je parle n'est pas une question de choix. C'est un assentiment. C'est un lâcher-prise. C'est un Oui sans Non. Tu sais de quoi je parle ou tu ne le sais pas. Je ne vais pas m'expliquer davantage. » Elle se lève. « Bonne nuit. »

Sur ce, il se met au lit – sa seconde nuit à San Juan – en portant un bonnet de laine, un pull, un pantalon et des chaussettes, et le fait est qu'il dort mieux. Lorsqu'il entre dans la cuisine en quête de petit déjeuner, il se sent presque de bonne humeur ; il est affamé, c'est sûr.

Il fait agréablement clair et chaud dans la cuisine. Le vieux poêle en fonte émet un joyeux crépitement. À côté du poêle, Pablo est assis dans un rocking-chair, un plaid sur les genoux : il porte des lunettes et est en train de lire le journal. « *Buenos días* », dit-il à Pablo. « *Buenos días, señor* », lui répond Pablo.

Aucun signe de sa mère. Il est surpris : c'était une lève-tôt. Il se prépare du café, se sert des céréales et du lait.

À y regarder de plus près, Pablo n'est pas en train de lire mais de trier une pile de coupures de journaux. La plupart sont glissées, minutieusement pliées, dans une petite boîte en bois qui est ouverte par terre à côté de lui ; il en garde quelques-unes sur les genoux.

Étant donné ce que sa mère lui a dit à propos de Pablo, il s'attend à découvrir des femmes chichement vêtues sur ces coupures de presse. Mais, comme s'il sentait sa désapprobation, Pablo lui en met une sous les yeux. « *El papa* », dit-il.

C'est une photographie de Jean-Paul II, en robe blanche, penché en avant sur son trône, levant deux doigts dans un geste de bénédiction.

« *Muy bien* », dit-il à Pablo, et il fait oui de la tête et sourit.

Pablo lui présente une deuxième image. À nouveau Jean-Paul. À nouveau il sourit. Pablo est-il au courant, se demande-t-il, que le pape polonais est mort, qu'il y a maintenant un Allemand sur le trône ? Combien de temps faut-il pour que les nouvelles arrivent au village ?

Pablo ne lui rend pas son sourire, mais il desserre les lèvres et dévoile ses dents. Ses dents sont minuscules, si petites et si nombreuses qu'elles lui rappellent celles d'un poisson ; elles semblent couvertes d'une pellicule blanche, une pellicule trop épaisse et gluante pour être de la salive. Ce doit être, se dit-il, ce à quoi les dents ressemblent si on ne les brosse jamais d'un bout à l'autre de l'année ; et soudain il est pris d'un tel dégoût qu'il n'arrive plus à manger. Portant sa serviette à sa bouche, il se lève. « *Scusi* », dit-il, et il quitte la pièce.

Scusi : mauvais mot, de l'italien. Comment dire en espagnol qu'on est désolé, mais qu'on ne peut pas supporter de regarder son interlocuteur en face ?

« Est-ce qu'il se lave ? », demande-t-il à sa mère. « Je m'aperçois qu'il ne se brosse pas les dents. Je ne sais pas comment tu supportes de le côtoyer. »

Sa mère rit gaiement. « Oui. Et imagine un peu à quoi ressemblerait le sexe avec Pablo. Mais bon, les hommes en général sont indifférents à l'odeur qu'ils dégagent. Contrairement aux femmes. »

Ils sont assis dans le jardinet à l'arrière de la maison, baignant dans un soleil plutôt blafard.

« Et – si je comprends bien, dit-il – cet homme est censé hériter de ta propriété espagnole ? Est-ce là une démarche judiciaire ? Comment peux-tu être sûre qu'il ne chassera pas les chats dès que tu seras partie ? »

« Comment puis-je être sûre de Pablo, demandes-tu ? Comment pouvons-nous être sûrs de qui que ce soit ? Je pourrais créer une fondation de laquelle Pablo recevrait un traitement mensuel, et engager un agent pour rendre des visites surprises à Pablo afin de vérifier s'il accomplit son devoir. Mais cela ressemblerait trop au château de Kafka – tu ne trouves pas ? Non, les chats devront courir le risque avec Pablo. Si Pablo

s'avère être un pourri, ils devront tout simplement se remettre à chasser pour survivre. D'abord les années fastes sous la bonne reine Élisabeth, puis les heures sombres sous le mauvais roi Pablo : si tu es philosophe comme la plupart des animaux le sont, tu hausseras les épaules et tu te diras qu'ainsi va le monde, et tu continueras à t'appliquer à vivre.»

«Tout de même, mère, pour être sérieux un instant : si tu veux que le village soit mieux loti à ton départ qu'il ne l'était à ton arrivée, une fondation ne serait-elle pas une bonne option ? Pas une fondation destinée à veiller à l'honnêteté de Pablo, mais une fondation qui s'occuperait des animaux sans abri ? Tu pourrais te le permettre.»

«Prendre soin de... Fais attention, John. Dans certains milieux, prendre soin de veut dire se débarrasser de, veut dire faire piquer, veut dire donner une mort humaine.»

«Prendre soin d'eux correctement – voilà ce que je veux dire. Leur offrir un toit et les nourrir et veiller sur eux quand ils sont vieux ou malades.»

«Je l'envisagerai. Même si je dois dire que... ma préférence va à quelque chose de plus simple. Donner ma bénédiction à Pablo et lui dire de nourrir les chats. Parce que cet arrangement, c'est pour lui aussi, aussi peu ragoûtant puisses-tu le trouver. Pour lui montrer qu'on lui fait confiance, à lui à qui personne n'a jamais fait confiance jusque-là. Peut-être en toucherai-je aussi un mot au Pape, en lui demandant de garder un œil sur son serviteur Pablo. Cela fera probablement l'affaire. Pablo est dévoué au Pape, comme tu as dû t'en rendre compte.»

Nous sommes samedi, le moment pour lui de partir, de rouler jusqu'à Madrid et de prendre son vol pour rentrer en Amérique.

«Au revoir, mère, dit-il. Je suis heureux d'avoir eu cette occasion de te voir dans ta cachette dans les montagnes.»

«Au revoir, mon garçon. Transmets mes amitiés aux enfants et à Norma. J'espère que tu as trouvé que ce long périple valait la peine. Mais chuut ! – elle lève l'index, ne le pressant pas tout à fait contre ses lèvres, ce ne serait pas sa façon de faire – tu n'as pas besoin de me dire, tu ne fais que ton devoir, je sais. Il n'y a rien de mal à faire son devoir. C'est le devoir qui fait tourner le monde, pas l'amour. L'amour est agréable, je sais, un agréable bonus. Mais on ne peut pas toujours compter sur lui, malheureusement. Il ne coule pas toujours à flots.

«Dis au revoir à Pablo. Il aime se sentir dans le coup. Dis-lui *Vaya con Dios*. C'est la façon traditionnelle de le dire.»

Il va jusqu'à la cuisine. Pablo est à sa place habituelle, dans le rocking-chair à côté du poêle. Il tend la main. «Adios, Pablo, dit-il. *Vaya con Dios*.» Pablo se met debout, l'enlace, lui donne un baiser sur chaque joue. Il peut entendre le petit bruit sec de la salive quand Pablo desserre les lèvres, sentir la douce puanteur de son haleine. «*Vaya con Dios, señor*», dit Pablo.

(J.M.C.)

Berlinde De Bruyckere
Gand, le 26 septembre 2012

Cher John,

J'ai reçu la semaine dernière la confirmation officielle de ma participation à la Biennale de Venise 2013. Je représenterai mon pays dans le Pavillon belge.

Il est d'usage, pour l'artiste, de collaborer avec un commissaire d'exposition de son choix. Ces derniers mois je me suis profondément plongée dans votre œuvre. J'y puise énormément de choses qui doivent encore se convertir en images. Je ne puis imaginer, pour entamer ce projet délicat, de commissaire qui me nourrisse à ce point. C'est pourquoi je voudrais vous demander d'être le commissaire de mon exposition. Non pour m'aider dans mes choix artistiques ou dans mes soucis pratiques, mais comme source d'inspiration.

Même si *L'Âge de fer* m'a beaucoup apporté, il me semble que ce livre est maintenant derrière moi. Vous m'avez dit précédemment que vous-même, d'une certaine manière, aviez pris de la distance par rapport à votre travail ancien. Peut-être y a-t-il autre chose, quelque chose de neuf, que vous pourriez mettre en relation avec mon travail. Un texte, une nouvelle, un essai peut-être. Quelque chose qui me nourrisse, que je puisse digérer. Et rendre.

Non un commentaire de mon œuvre, comme ont l'habitude de le faire les commissaires d'exposition ou les historiens de l'art, mais plutôt un texte parallèle. Deux univers se côtoyant, qui seraient néanmoins visiblement reliés. La publication que je veux préparer à l'occasion de la Biennale ne contiendrait que des photos de mon installation dans le Pavillon belge et votre texte. Mon travail à Venise et votre texte.

J'aime travailler par couches. Il y aurait donc aussi un troisième aspect que je voudrais faire entrer dans ce livre et c'est Venise, comme cité historique.

Berlinde De Bruyckere – J.M. Coetzee – Venetië. Voilà ce que j'ai en tête.

Je souhaite sincèrement que vous accueilliez ma demande et j'attends avec espoir votre réponse.

Cordialement,
Berlinde

J.M. Coetzee
Adelaïde, le 26 septembre 2012

Chère Berlinde,

Je te félicite d'avoir été sélectionnée pour la Biennale de Venise.

Je peux comprendre que pour la Biennale tu veuilles travailler sur quelque chose de complètement nouveau.

Tu suggères que je devrais me joindre à toi en tant que commissaire d'exposition, et que mon rôle serait de fournir un texte inédit pour une publication commune.

En pièce jointe, tu trouveras une nouvelle qui n'a pas encore été publiée. J'ai donné depuis un an ou deux des lectures incluant cette nouvelle, la plus récente à Utrecht, et j'ai appris que des transcriptions non-autorisées («piratées») circulent, mais d'un point de vue légal c'est une œuvre inédite.

À toi de voir ce que tu en penses. Je ne sais ce que je pourrais te suggérer d'autre.

Bien à toi,
John

Berlinde De Bruyckere
Gand, le 12 novembre 2012

Cher John,

J'ai pris mon temps pour lire ton texte. Quand je le lis, je me sens comme un spectateur dans une salle de théâtre, avec sur scène la mère, le fils, les chats et l'homme étrange. Le décor est réduit au minimum. Il n'y a que ce qu'il y a. Une pièce où deux personnes se retrouvent. J'écoute une conversation entre deux personnes qui tentent de se comprendre, de rendre compte de leurs pensées, de leurs actions, mais qui n'y parviennent pas. Une lutte entre la raison et l'intuition. La beauté et la force cachées dans ce qu'on a laissé derrière soi. Un plaidoyer pour l'inutile, le laissé-pour-compte.

J'aime le cadre dans lequel cela se passe. Sa simplicité, sa solitude aussi. C'est l'environnement idéal pour répondre à des questions difficiles et restées sans réponse. Ce texte m'apparaît comme celui d'une âme-sœur. Un univers parallèle.

D'abord je voudrais te parler de mes projets pour le Pavillon.

Il y a quelques années, j'étais en route vers la Bourgogne. Nous roulions le long d'arbres et de forêts où s'était déchaîné un violent orage de printemps. Partout la tête des arbres avait été arrachée du tronc et gisait éclatée en fœtus. L'odeur du bois pulvérisé était très forte aussi.

Dans une clairière se dressaient les restes d'un arbre gigantesque, fendu en son milieu. Le faite, immense, gisait écrasé sur le sol. Cela m'a fait penser à une cathédrale effondrée dont la charpente aurait été jetée sur le dallage. On pouvait marcher entre les branches, ressentir la force immense qui s'était déchaînée ici. Apercevoir le ciel à travers les débris m'a procuré une sensation où ma propre insignifiance se joignait à la violence brutale de la nature. L'arbre, symbole de vie, ostensiblement mis en lambeaux, la cathédrale effondrée, l'impuissance humaine...

J'ai toujours voulu traduire cette «image» dans mon propre travail, mais je n'ai jamais trouvé l'emplacement juste pour le faire. Je pense qu'elle pourrait être intégrée à mon récit vénitien.

Cet été, j'ai rapporté un vieil orme de France. Il était par terre depuis des années. Cet arbre-là n'a pas été abattu par l'orage. On s'en est débarrassé pour des raisons pratiques. Néanmoins, la force contenue dans sa taille immense, impérieuse, m'a convaincue. Je l'ai transporté dans mon atelier, où il en sera fait un moulage.

Comme je l'ai écrit précédemment, je voudrais réunir plusieurs mondes. Je crois à la complexité d'une image. À la «stratification» d'une image. Ainsi, il y a mon expérience personnelle de l'orage. Il y a aussi ton œuvre, que j'ai relue cet été et qui ne me lâche plus. La nouvelle «The Old Woman and the Cats» m'a inspirée et touchée d'une façon très personnelle.

Et puis, il y a Venise, le lieu et son histoire. J'y vais en janvier pour y faire une recherche sur la figure de saint Sébastien, qui à travers les siècles est devenu le symbole de Venise. Je sens que je pourrais ici créer un lien avec mon travail, et je cherche le moyen d'y faire entrer, de manière implicite, ce personnage. Saint Sébastien est intimement lié à Venise. Lui qui protège de la peste, il est devenu l'un des saints les plus souvent représentés dans une ville si sévèrement touchée par le «mal noir». Le nombre de représentations, peintures et sculptures de saint Sébastien à Venise est incalculable. J'ai déjà beaucoup tourné autour de ce personnage et j'aimerais le faire entrer dans mon récit.

J'aime ce personnage pour sa ténacité. Le jeune officier de l'armée romaine, torturé à mort en raison de son refus d'abjurer la foi chrétienne. La résignation avec laquelle il endure son sort, sa fierté intacte. Jamais, nulle part, la moindre expression de douleur sur son visage. Comme si les flèches ne lui faisaient pas mal, ne le «touchaient» pas, même si visiblement elles lui transpercent le corps. Ceci m'en dit long sur «la force morale» de cet homme, et celle de l'être humain de manière générale –celle que nous pouvons atteindre. J'ai déjà traduit cette idée dans mon travail par le passé.

Cette figure dégage un mélange de beauté et d'abnégation. Une douleur mystique. Ainsi, je perçois une forme de jouissance dans le percement du corps. Une jouissance comparable à celle que trouvait dans la chasse un autre saint, Julien. Peut-être une figure de la puissance. La jouissance qu'éprouve le peintre ou le sculpteur quand il peint, sculpte un beau corps d'homme. La jouissance de le transpercer de flèches qui le blessent à peine et ne font pas couler des flots de sang. La volupté de l'interdit. De l'inaccessible.

La croyance que la peste était transmise par des flèches divines et que Sébastien leur a survécu, en a fait le saint protecteur de la peste.

La peste noire.
Le lien avec l'arbre.

Deux choses que je voudrais faire entrer dans mon récit. La peste noire est quelque chose de «grand», que l'on retrouve aujourd'hui dans des situations politiques inédites, dans le sida, le cancer et d'autres maladies. Elle est lisible dans notre peur de l'incertitude et du danger.

Cette émotion, je veux la traduire dans une forêt, consistant en des arbres de cire qui remplissent l'espace comme si un orage de printemps venait d'y passer. Les troncs, rompus, tombés, restent parfois suspendus aux branches. On dirait des allumettes, une même fragilité en émane. Peints dans ma palette de couleurs des corps humains.

J'ai trouvé un bosquet d'arbres morts le long de mon sentier à Gand. Ils ont perdu leur écorce, leur peau depuis longtemps. Ils sont encore debout dans leur lieu d'origine. Mais pour combien de temps? Ils sont déjà morts. Ils le sont au point qu'on ne peut même plus se chauffer à leur bois. Ils n'ont d'utilité que pour le pivert, qui y fait des trous, et pour un nombre illimité de parasites. Dépouillés de leur écorce, on dirait de la chair, écorchée. Humaine, surtout. Nerfs et os.

Ce qui subsiste est tout ce qui nous reste de la force primitive, monumentale des arbres et des forêts. Et pourtant il y a ce désir de vouloir préserver et

montrer «ce qui reste». C'est une part essentielle de mon travail.

Des «éléments atténuants» feront par ailleurs partie de l'installation. Entre les arbres et les branches brisées il y aura des coussins, remplis de matière douce, faits de couvertures et de draps de lin usés jusqu'à la corde, qui un jour avaient leur place sur un lit. De la douceur dans cette ruine laissée par l'orage.

Tout l'espace est occupé; certains coins ne sont plus lisibles. Ils sont encombrés de branches et de coussins. Pour tout garder en place, j'utilise des cordes, des pièces de métal, des lanières de cuir. Rien que du matériel de récupération, ces éléments provenant d'un autre récit. Ici, ils ont le rôle de porter, un rôle de soutien, d'étayage. Tous les matériaux que j'utilise, je les ai utilisés antérieurement, dans un autre contexte. Parfois avec une autre signification. Ici, ils convergent comme en une synthèse.

Un lieu plein de bois juste bon à brûler. Plus exact serait le mot néerlandais *kreupelhout*, «fourré», littéralement «bois boiteux» (que penses-tu de ce mot?).

Le lien arbre-homme s'est fait sur le même mode qu'ici le lien entre les coussins et les arbres. Il doit être palpable mais retenu, invisible. Comme les flèches dans le corps de saint Sébastien, qui ont une fonction érotisante, qui sont au-delà de la douleur.

Le fourré, prêt à prendre feu –pour éradiquer cette peste noire. Comment éradiquer une épidémie plus sûrement qu'en réduisant tout en cendres? Les arbres faits de cire, plus inflammables que le fourré. Et pourtant rayonnant de respect pour le peu qui nous reste.

Et où est J.M. Coetzee dans ce récit, te demandes-tu peut-être. Non dans une relation directe à l'œuvre; il n'y a pas au sens propre de références à ta nouvelle. Plutôt dans la reconnaissance d'une âme-sœur. J'ai aimé être spectatrice, observatrice de ton propre récit. Je me reconnais dans la rencontre entre la vieille femme et son fils, qui essaient avec les meilleures intentions d'évoquer ce dont ils ne peuvent parler.

J.M. Coetzee

Adelaïde, le 13 novembre 2012

Chère Berlinde,

Merci pour tes réflexions sur les cathédrales effondrées, saint Sébastien et la peste noire; et pour les nouvelles de l'orme de France et des arbres morts de Gand.

Je crois que je connais la peinture de saint Sébastien que tu mentionnes, quoique je ne connaisse pas le peintre.

Le mot *kreupelhout* a pour moi une coloration qu'il n'a sans doute pas pour toi. En Afrique du Sud, le mot *kreupelbos* a été repris pour nommer un arbre de taille modeste produisant un fleur qui ressemble à celle du Protea. Il a un tronc écailleux, noir, tortueux et donc il est proche du *kreupelhout* que tu as sans doute à l'esprit.

Je te souhaite le meilleur,
John

Berlinde De Bruyckere

Gand, le 3 janvier 2012

Cher John,

Je suis retournée à Venise fin novembre pour mettre à l'épreuve mes projets pour le Pavillon. La forêt atteinte par l'orage, qui dans mon imagination occuperait, dominerait tout l'espace central, s'est révélée impossible à réaliser. Essentiellement en raison des impératifs d'accessibilité du public. J'ai vu fondre sur moi un cauchemar de restaurations. L'alternative qui consisterait à rendre la forêt inaccessible et visible seulement à partir des espaces attenants a été rejetée pour des raisons de sécurité.

Les jours à Venise, je les ai passés dans le Pavillon, pour interioriser physiquement l'espace et y inclure mon sentiment du «fourré», du *kreupelhout*. Avant mon départ, l'orme immense était déjà arrivé dans mon atelier, je pouvais donc déplacer en pensée l'image de cet arbre.

Au lieu d'un geste vertical qui se dresserait entre les murs, vers le plafond, j'ai opté maintenant pour une sculpture horizontale, couchée dans l'espace de façon autonome. C'est la sensation, émanant de l'orme, d'un corps humain qui m'a amenée à ce choix.

Cherchant comment intégrer le personnage de saint Sébastien à mon travail, j'ai soudainement aperçu cette corporéité dans le mouvement de l'orme. L'arbre abîmé, dépouillé de toutes les branches qui faisaient obstacle à la parfaite clôture d'un champ. En d'autres termes: un corps dépouillé de ses bras et jambes, sans défense, forcé d'entrer dans un carcan pour satisfaire la volonté d'autrui. La lutte pour s'échapper de ce carcan est visible dans la forme de l'arbre.

Partout où des branches ont été élaguées, on aperçoit des traces. Les blessures sont devenues des cicatrices. Ailleurs, l'écorce a été abîmée. Là où elle a disparu surgissent des surfaces très sensuelles, une peau nue. Saint Sébastien devenu arbre, au lieu d'être supplicé contre un arbre. La puissance retenue de l'arbre, qui m'a immédiatement fait penser, aussi, à un phallus géant, se prolonge sous la forme d'une éjaculation faite d'arbres morts beaucoup plus fins. Éros et Thanatos redevenus un.

J.M. Coetzee
Adelaïde, le 8 janvier 2013

Chère Berlinde,

L'image doit exprimer la résignation, l'acceptation. Pour le montrer, je couvrirai l'arbre et les branches sur des coussins, faits de couvertures et de draps qui renvoient eux-mêmes à l'idée d'un lit. Et qui fonctionnent de ce fait comme des sortes d'« éléments atténuants ».

La deuxième partie du travail consiste dans la recherche du contexte adéquat pour le présenter. Je veux transformer l'espace en un grand socle pour cette œuvre. La « légèreté » de la ville estivale n'est pas à sa place ici. Cet espace, je le vois sombre, avec des murs sombres et un plancher sombre, qui font penser aux murs usés de la ville. Murs qui seront chargés à bloc durant le processus de création. Les espaces attenants, plus petits, restent vides et sont un lieu de réflexion.

Le titre de mon travail, je le trouve toujours approprié pour la nouvelle version. *Kreupelhout* – « bois boiteux », bois à brûler. Être boiteux. Hommage à la secrète beauté qui s'y cache.

Amicalement,
Berlinde

Berlinde De Bruyckere
Gand, le 9 février 2013

Cher John,

En ouvrant le journal la semaine dernière, je lis : « Coetzee écrit un testament. Adieu, monde ancien ». L'introduction de l'article poursuit : « Que serait une vie à laquelle rien ne manque, une vie sans souvenirs, sans désirs ? Avec le « renoncement douloureux à ce qui est habituel et familier », ces questions constituent le noyau de *The Childhood of Jesus*, le nouveau roman de J.M. Coetzee. » (Ludo Teeuwen, *De Standaard der Letteren*).

Et ceci après t'avoir écrit hier ma lettre où j'ai essayé de trouver les mots pour dire ce dont il s'agira à Venise. Il s'agira de juxtaposer laideur et beauté, lumière et obscurité. Pour pouvoir comprendre le monde actuel. De ramener des souvenirs à la surface. J'ai le sentiment de ne pouvoir vivre sans souvenirs. Je n'arrive à supporter ce monde que parce que je suis soutenue par l'histoire et donc par la mémoire. Les faits se répètent ; les épidémies comme la peste, que nous avons vaincues, se reproduisent sous la forme du sida, du cancer, du choléra. Les maladies prennent une autre forme, mais survivent.

Kreupelhout
– seconde version (janvier 2013)

Le bois dévasté par l'orage n'est plus là. Il a cédé la place au vieil orme. « Solitude », voilà ce qui reste de la forêt après la grande tempête. L'orme abattu s'est couché, a cédé. Je prends l'arbre mort comme symbole de vie. Un symbole phallique. L'éjaculation. Il y a là une grande contradiction : le vieil orme est mort, mais devient ici un corps (saint Sébastien, présent de façon implicite), un phallus.

La position horizontale est étayée par des coussins, pour protéger le corps blessé. L'arbre est devenu corps, délesté de tout superflu ; les branches qui feraient fonction de bras et de jambes ont été supprimés. L'homme l'a manipulé jusqu'à devenir ce qu'il est désormais : un tronc sans bras ni jambes.

Les endroits où l'écorce a disparu montrent la tendre peau sous-jacente. L'arbre abîmé devient le protecteur de

saint Sébastien. Saint Sébastien n'est plus attaché à l'arbre. Il est devenu l'arbre. Transpercé par ses propres branches, comme par des flèches qui produisent à peine des blessures, exhibent moins encore la douleur. Elles mettent en scène la volupté du transpercement. Jouissance de l'inaccessible. Du désir inassouvi à jamais.

La force de l'arbre est la même que celle de saint Sébastien, qui ne montre jamais sa douleur. Le tronc comme un torse, dépouillé de bras et de jambes. Rien qu'un corps puissant, mieux, un phallus éjaculant de toutes ses dernières forces.

De même que les coussins soutiennent le corps blessé, de même les lanières, les crochets, retiennent la virilité et forcent vers le bas cette masse énorme, affublée de chiffons effilochés, noués aux branches comme les linges sur les corps nus des peintures anciennes. Les étoffes rouges, comme imbibées de sang, inspirées des rouges des maîtres vénitiens, Bellini, Titien, Véronèse. Un corps « boiteux » qui doit être soutenu de tous côtés, mais serait capable en même temps de convertir la mort en fécondité.

La peste noire

La peur de la peste, qui sévissait fréquemment et pouvait exterminer jusqu'à la moitié ou les trois-quarts de la population en quelques jours, on la retrouve sur les murs. Les murs décadents de Venise, qui montrent les traces de leur passé. Gorgés d'une eau toujours plus tyrannique. La force de l'eau qui fait s'écailler les couches de peinture sur les murs et forme des cicatrices, montre des plaies.

Un noir brillant, comme si l'incendie éradicateur de la maladie avait fait rage, avec au-dessus un gris mat. Devenu mat par l'eau, dont les murs s'imbibent comme des éponges. Jusqu'au moment de saturation, où ils doivent « lâcher ». Ils n'ont rien à cacher. Ils « déversent ». Les murs montrent leurs cicatrices, leurs plaies. Surcharges de sens ; les traces, le passé de la ville. Ces façades sont un patchwork. Couche sur couche. Couche contre couche. Chaque nouvelle couche a sa raison d'être.

Ces murs noirs forment le contexte. Ils deviennent le socle de l'œuvre. Les murs noirs, qui dégagent cette « inquiétante étrangeté », traduisent l'angoisse. Si la peste a désormais été vaincue, il y a une nouvelle peur, adressée aux épidémies nouvelles, à l'inconnu. S'enfuir du « connu » vers « l'inconnu », souvent plus obscur encore que l'obscurité que nous quittons.

Les murs comme socle de l'image

Parallèlement à ma tentative de te décrire mon travail sur le plan du contenu, j'aimerais te faire sentir aussi comment je travaille sur la forme.

Les murs dans le Pavillon forment le socle de l'image. Les murs chargés, que nous retrouvons dans la ville, seront ici aussi établis couche par couche. Les murs seront tapissés de toile de lin, peints en noir, partiellement plâtrés. Dessus sera appliquée de place en place de la peinture à l'huile noire. Ici et là, il y aura même un peu de rouge dans les fonds. Les murs montrent leurs « plaies ». Les couches de plâtre se font jour ici et là. Pour obtenir une unité avec ces murs, le sol sera couvert de bitume gris, les lucarnes cachées derrière un tissu gris translucide, qui laissera transparaître la lumière zénithale.

Les murs sombres avec leurs traces du passé connu ou inconnu de la ville, s'opposent radicalement à la ville radieuse, ensoleillée en cette période, baignant dans la magnifique lumière vénitienne. Comme si l'on rentrait dans un chez-soi où l'on préférerait ne pas être.

Saint Sébastien dans la ville et les commanditaires

Des 43 œuvres qui sont actuellement visibles à Venise, nous en avons vues 37 en trois jours. Ce grand nombre était important pour éprouver à quel point saint Sébastien est indissolublement lié à l'histoire de cette ville. Non que toutes ces œuvres soient précieuses en tant que telles, ou que la plupart d'entre elles m'inspirent. C'est surtout la quête,

la promenade, la lenteur dont j'avais besoin pour comprendre l'omniprésence de saint Sébastien ici. Et pour sentir comment le personnage de saint Sébastien s'est vu octroyer ses quatre attributs : celui de martyr, d'intercesseur auprès de Dieu contre la peste, de symbole de Venise et d'incarnation de la beauté masculine (*nuditas criminalis*). L'œuvre la plus ancienne que nous ayons trouvée à Venise date de 1100, la dernière commande fut faite en 1712. Nous arrivons ainsi au commanditaire, qui, par « gratitude », la peste étant passée une fois de plus, mais par peur aussi d'une nouvelle épidémie, commandait la peinture ou la sculpture d'un saint Sébastien, érigeait une église. J'imagine qu'à côté des œuvres connues, un nombre illimité se trouve dans des collections privées, que nous ne verrons jamais.

Personnellement, j'aime le travail de commande. En fait, j'ai l'impression que toutes mes actions, toutes mes productions sont « sur commande ». Pour mener à bien une commande, il faut se mettre dans la peau d'un autre, répondre à une attente. La Biennale de Venise, je la vois donc comme une commande importante, pour laquelle je m'enfouis dans la matière de ton texte « The Old Woman and The Cats ». Comme dans quelque chose que j'aime relire et traduire dans mon œuvre, peut-être de façon invisible mais sensible. C'est en cela aussi que consiste ma demande envers toi (le commissaire d'exposition) : me donner quelque chose qui me nourrisse et que je retraduirai en une image.

Daphné – Ovide

Dans une de tes lettres, tu me signales l'analogie entre saint Sébastien fait arbre et la métamorphose de Daphné en laurier. J'ai relu cette histoire. Pour le punir de ses remarques moqueuses, Cupidon, dieu de l'Amour, frappe Apollon en plein cœur d'une flèche en or. Immédiatement, Apollon tombe amoureux de Daphné qui, elle, est frappée d'une flèche en plomb tuant en elle toute possibilité d'amour. Le désir d'Apollon pour Daphné, « objet du désir » qu'elle ne veut pas être,

Kreupelhout

voulant à jamais rester vierge. Son corps trop beau l'encombre. Elle veut quitter ce corps. Son père lui vient en aide et la délivre en la transformant en laurier. Les pieds deviennent racines, la tête devient faite. Et pourtant Apollon ne peut cesser de l'aimer. Ses doigts courent le long du tronc, sentent encore son cœur sous l'écorce. Elle devient son arbre.

Je comprends ta remarque. S'il y a une place pour Daphné dans mon œuvre? Je crois que le lien se trouve dans la métamorphose d'un être humain en un arbre. Pour l'un comme pour l'autre, l'arbre est un protecteur. Daphné comme saint Sébastien sont la proie des flèches en raison de leur extrême beauté. Cupidon décoche la flèche qui tue l'amour en Daphné. Saint Sébastien est transpercé de flèches qui ne semblent pas l'atteindre. Ce serait beau en effet si on pouvait sentir sa contrepartie féminine dans mon travail. Je cherche une voie.

Amicalement,
Berlinde

Kreupelhout n'est pas du bois mort. Bois mort, *deadwood* : dans la mythologie du Far West américain, le terme désigne la ville des espoirs déçus où tous les chemins finissent. Le *kreupelhout*, au contraire, est vivant. Comme tous les arbres, le *kreupelhout* aspire au soleil; mais quelque chose dans ses gènes, un mauvais héritage, un poison, tord son ossature.

En anglais comme en néerlandais, il y a une confusion lexicale autour des mots *kreupelhout*–*kromhout* / *cripplewood*–*gnarkwood* (*gnarled*, *knurled*, *knarled*: le même mot dans différentes variantes):

- (1) *kreupel*–*kruipen*–*creep*–*crouch*–*crutch* (*kruk*)
- (2) *gnarl* < *gnarled*, *snarled* (*knotted*) / *knoers* < *knoestig*
- (3) *snarl*: (1) *a snare* (*trap*), (2) *a tangle*, *knot* (*of hair*) / *knoop*: *knobbel*, *kwast* (*knoest*), *kluwen*

Le *kreupelhout* qui ne peut se redresser, qui croît courbé, accroupi; dans les membres duquel nous découpons des béquilles (*crutches*) pour ceux qui ne savent que ramper (*creep*); arbre étêté (*knotted*), noueux (*gnarled*), galeux (*snarled*).

Il y a deux sortes de nœuds: ceux qui sont rationnels, de facture humaine, et qui, ayant été noués, peuvent être dénoués; et ceux qu'on trouve dans la nature, qui ne se défont pas, sans solution, sans *oplossing*.

Cripple–*kreupel* («boiteux»): l'emploi de ce mot n'est plus «politiquement correct». Écarté comme malséant, il a été rejeté dans le monde d'où il venait et auquel il appartenait, un monde de cabanes et de casernes, d'égouts à ciel ouvert et de caves à charbon, de charrettes attelées et de chiens mourants dans la rue. Un monde indésirable, repoussé, réprimé, enterré.

Le *kreupelhout* pousse du passé enterré vers notre présent propre, tendant ses doigts noueux à travers le grillage derrière lequel nous l'avons enfermé.

J.M. Coetzee
Adelaïde, le 14 février 2013

J.M. Coetzee
Adelaïde, le 19 février 2013

Chère Berlinde,

Merci pour ta longue lettre du 9 février, dans laquelle tu explores quelques-unes des idées qui sous-tendent le projet vénitien.

Permetts-moi de réagir à quelques points de ta lettre.

- (1) Tu écris que tu ne pourrais vivre sans la mémoire, sans l'histoire. Moi non plus. La question se pose: qu'en sera-t-il de ne plus vivre mais de mourir? Morts, nous serons dépourvus de mémoire et d'histoire. Comment serons-nous capables de le supporter?
- (2) Tu décris le remplacement récent du fourré de bois mort par le tronc de l'orme. Le tronc n'a pas encore capté mon imagination comme le *kreupelhout* de naguère. Et je ne suis pas encore capable de passer de la vision de Sébastien en corps torturé vers la vision de Sébastien en corps donnant sa fertilité au monde (en éjaculant). Cependant, dans le même ordre d'idée, je joins un poème du poète polonais Zbigniew Herbert, que tu connais peut-être.

Apollon et Marsyas

Le véritable duel entre Apollon et Marsyas (oreille absolue contre très large gamme) a lieu le soir quand c'est bien connu les juges ont déclaré vainqueur le dieu

attaché à un arbre soigneusement dépouillé de sa peau Marsyas hurle avant que le hurlement ne parvienne à ses longues oreilles il repose à l'ombre de son hurlement

dans un frisson de dégoût Apollon nettoie son instrument

en apparence seulement la voix de Marsyas semble être monotone et ne faire entendre qu'une seule voyelle Aaa

Il décrit le châtiment infligé par Apollon au berger Marsyas qui avait eu l'outrecuidance de dire que la musique qu'il faisait était plus douce que celle du dieu. En guise de punition, Marsyas est écorché vif. Je vois Sébastien comme une figure torturée comparable. Mais peut-être Sébastien pourrait-il parler, lui aussi, comme Marsyas? (3) Merci d'avoir exploré plus avant l'histoire de Daphné et Apollon. Mon intention n'était pas tant de t'inciter à incorporer Daphné que de réfléchir au sens profond de la métamorphose. Mon sentiment est que les fables grecques comme celle d'Apollon et Daphné se superposent plus tardivement, et d'une certaine façon plus rationnellement, à ce sentiment profond, propre à la religion primitive, que la vie est une, c'est-à-dire que la force vitale est changeante et s'exprime presque à sa guise, de manière imprévisible. Le corps d'une jeune fille (ou d'un jeune homme) et le tronc d'un arbre ne sont que des manifestations

en réalité Marsyas exprime la richesse infinie de son corps

les montagnes chauves de son foie des ravins blancs d'aliments le bruissement de la forêt de ses poumons les douces collines de ses muscles les articulations la bile le sang et les frissons le souffle hivernal de ses os sur le sel de la mémoire agité par un frisson de dégoût Apollon nettoie son instrument

à ce chœur à présent se joint la colonne vertébrale de Marsyas en principe le même A mais plus profond encore car teinté de rouille

c'est déjà plus que les nerfs de fibre artificielle du dieu ne peuvent en supporter

différentes (des métamorphoses) de la même force profonde. (4) Je ne suis pas sûr de bien te comprendre quand tu dis que tu veux utiliser l'espace de l'exposition comme un socle. Je ne connais le mot français «socle» que dans un sens tout à fait ordinaire, comme la douille dans laquelle on visse une ampoule, par exemple. (5) *Blaas/blaasje* se traduit de deux façons en anglais: *bladder* et *blister*. Les murs humides *blister* (font des cloques): c'est une expression courante en anglais. Mais ces cloques sont en générale sèches. Ce qui serait intéressant, c'est que les *blisters* soient des *bladders* –des ampoules (pleines)–et qu'elles puissent *weep*–le mot anglais pour dire «suinter»; je ne crois pas que les Néerlandais utilisent *wenen* (pleurer) de la même façon.

Bien à toi,
John

le long d'un sentier de graviers bordé de buis le vainqueur s'éloigne et se demande si du hurlement de Marsyas ne s'élèvera pas un jour une nouvelle forme d'art, disons ... concrète

soudain à ses pieds un rossignol tombe pétrifié

il se retourne et voit que l'arbre auquel Marsyas était attaché a les cheveux

complètement blancs

Zbigniew Herbert (1924–1998)

Berlinde De Bruyckere

Gand, le 27 février 2013

Cher John,

J’essaie de répondre à certaines de tes questions.

«Tu écris que tu ne pourrais vivre sans la mémoire, sans l’histoire. Moi non plus. La question se pose : qu’en sera-t-il de ne plus vivre mais de mourir ? Morts, nous serons dépourvus de mémoire et d’histoire. Comment serons-nous capables de le supporter ?»

Savoir que nous n’aurons pas de mémoire, pas d’histoire dans la mort me rassure. Qu’il y aura un temps où, moi aussi, je pourrai tout laisser derrière moi. Mais souvent j’ai l’impression que mon lieu se situe quelque part à mi-chemin. Dans l’instant du détachement. Je me suis accrochée durant des années à des thèmes comme la Pietà–la Pitié. Le premier moment de la mort. Je peux regarder *La Mise au tombeau* du Caravage des heures durant. La beauté, l’amour avec lesquels les personnes qui l’entourent prennent soin de ce corps mort. Ce qui certainement se fait aujourd’hui encore dans les hôpitaux et dans les lieux où les défunts sont exposés.

Le moment de l’adieu, dont nous ne sommes pas véritablement capables. Le moment où nous emmagasinons et incorporons, «embarquons» tous les souvenirs. C’est ce qui nous rend capables de vivre avec la mort. Car la mort est la mort pour celui qui meurt. Mais pas pour celui qui lui survit.

Tu as écrit dans *L’Âge de fer* : «Nous ne regardons pas quand l’âme quitte le corps, mais voilons nos yeux derrière des larmes ou les couvrons de nos mains. Nous ne regardons pas les cicatrices, qui sont des endroits où l’âme a essayé de toutes ses forces de sortir, mais où elle a été repoussée, enfermée, suturée (...)»

Voilà mon lieu, je suis celle qui repousse l’âme, qui l’enferme et la suture, qui ne laisse rien dépérir. Qui rend visibles les cicatrices, qui prend soin des cicatrices. Voilà mon territoire. Ce moment où l’homme renonce à être là.

«Je ne suis pas sûr de bien te comprendre quand tu dis que tu veux utiliser l’espace de l’exposition comme un socle. Je ne connais le mot français “socle” que dans un sens tout à fait ordinaire, comme la douille dans laquelle on visse une ampoule, par exemple.»

Dans tout ce que je fais, le socle fait partie intégrante de l’œuvre. Les œuvres sont faites sur des petits bancs, des soubassements, des tabourets. Du matériel que chaque fois je récupère «ailleurs». Du matériel avec des antécédents, souvent banals et sans valeur aucune. Mais l’image et le socle entretiennent le même rapport que dans ta description : comme entre la douille et l’ampoule qu’on y fixe. Séparées, elles ne produisent pas d’énergie.

Par l’emploi de tels objets, je te contrais à regarder d’une certaine façon. Les images font partie d’un contexte, qui est souvent reconnaissable. Elles se soudent en quelque sorte dans le contexte. Je travaille parallèlement sur les deux, le socle et l’image, et en les unissant je les transforme en autre chose.

À Venise, je fais pareil, mais à une échelle beaucoup plus grande. Tout le Pavillon sera abordé de la même façon que celle utilisée pour aborder les objets de plus petite taille. Je veux créer un état d’âme pour les images et pour le spectateur. Ici, je cherche à faire de la ville et de son histoire le socle de mon travail. Les murs humides qui «cloquent». Voilà l’expression que je voudrais donner aux murs. Les faire suinter effectivement est difficile, et inutile. Cela serait sans doute un trop-plein d’information. *Wenen* (pleurer), non pas *tranen* (répandre des larmes). Il y a là pour moi en effet un autre sens du mot. *Wenen* est tellement plus chargé d’émotion. Tellement plus retenu, aussi. On peut pleurer sans larmes, et, en ce sens, les murs du Pavillon pleureront au lieu de répandre des larmes.

Amicalement,
Berlinde

J.M. Coetzee

Adelaïde, le 9 mars 2013

Chère Berlinde,

Dans ta lettre du 27 février, tu écris (sur *La Mise au tombeau* du Caravage) : «La beauté, l’amour avec lesquels les personnes qui l’entourent prennent soin de ce corps mort. Ce qui certainement se fait aujourd’hui encore dans les hôpitaux et dans les lieux où les défunts sont exposés.»

C’est vrai, il y a des gens qui traitent le corps mort avec douceur et révérence, même s’il n’y a aucune nécessité (temporelle) de le faire. Mais deux images se présentent à mon esprit, qui en l’occurrence ne manquent pas de pertinence par rapport à ton travail.

L’une date de l’été 1945, quand les camps de la mort ont été ouverts. C’est celle d’un bulldozer poussant un grand nombre de cadavres humains décharnés dans une fosse commune. L’autre est plus récente et provient d’un abattoir. C’est celle d’un bulldozer intercalant sa pelle sous le corps d’une vache avec une patte cassée, incapable de bouger ou de résister.

Dans les deux cas, le choc mental vient du choc de l’acier (dur, inhumain) contre la chair et l’os. Quel que soit son statut technique (légal), toute chair est vivante, et dès lors sacrée. Même quand elle brûle, elle demeure sacrée. Obscurément, nous le savons quand nous nous découvrons lors d’une incinération funéraire.

Il m’arrive de penser que l’âme de la bête, regardant d’un autre royaume, est moins malheureuse de nous voir rôtir et dévorer son corps que de nous voir écarter des parties de ce corps comme étant inconsommables–des parties qui ne lui étaient pas moins chères que les autres. Mais alors (c’est ce que je me dis), l’âme qui regarde se souvient des fourmis. Il y a toujours des fourmis pour se nourrir avec gratitude de ce qui est jeté par les négligents et mécréants maîtres du monde.

Bien à toi,
John

Berlinde De Bruyckere

Gand, le 16 mars 2013

Bonjour John,

Je viens de rentrer chez moi après une première phase d’installation à Venise.

Après une semaine de réflexion, j’arrive à mettre des mots sur ce que j’y ai fait et ce que j’y ai laissé. C’est de pouvoir «laisser» qui semble juste. J’ai dû laisser mon oeuvre «en l’état» pour en prendre la mesure. La distance physique est très importante, sans être là-bas je continue de travailler sur l’image.

Cette façon de travailler m’est inhabituelle, j’ai toujours mes œuvres autour de moi. Chez moi, la nécessité de prendre une distance est moins forte, en cas de panne je poursuis mon travail sur une autre œuvre. Cette fois-ci, en raison de l’échelle même du travail dans le pavillon et de l’effort physique qu’il exige, il me faut accepter cet éloignement. Et je m’y sens bien. D’ici, je regarde l’image comme un tas d’os et de nerfs attendant celle qui les «soignera», qui les attachera à l’arbre immense. Ils attendent d’être pansés, comme une plaie.

Il me plaît d’être dans de rôle de soignante, de coudre les doux coussins autour des branches pour les relier au corps puissant de l’arbre. Les branches, le tronc, tout cela semble si étonnamment humain. Si vulnérable, si boiteux ! Je sens l’animal en moi, je sens l’arbre en moi, je sens ma propre chair en voyant ce que j’ai fait. L’image peut encore évoluer en tous sens, elle doit encore croître, être chargée et s’adapter à l’espace environnant.

Dans ta dernière lettre, tu as parlé des fourmis qui se nourrissent de ce que nous, maîtres négligents et mécréants, avons rejeté. C’est une belle pensée, qui cadre avec mon ambition de ne rien laisser dépérir. Mais cela m’a surtout fait penser aux détails de l’arbre : de minuscules petites lignes sont visibles là où l’écorce est tombée. Cet enchevêtrement de lignes est dû aux vers vivant entre l’écorce et le cœur de l’arbre. Détail qui s’exprime merveilleusement dans la cire ; il apparaît là où surgit Saint Sébastien ; il rend sa peau délicate, sa chair plus vulnérable encore.

Tu as parlé aussi de l’incompatibilité entre l’acier et la chair. L’acier est dur et

froid et laisse un goût de sang dans la bouche, la chair est chaude et douce et a une odeur d’animal, d’humain. L’emploi de l’acier, ce matériau étranger à la chair, permet de porter un regard différent sur l’oeuvre. Il y a une beauté dans les crochets rouillés qui soutiennent les branches ou qui contraignent le tronc vers le bas. Ces objets que j’ai récupérés proviennent d’une autre époque, où ils ont eu un usage précis, où ils ont pris leur patine. L’acte qu’ils posent est agressif mais tolérable parce qu’on discerne à travers eux le contexte différent et juste dans lequel ils ont servi. Par leur présence, ils rendent la chair plus charnelle.

Amicalement,
Berlinde

J.M. Coetzee

Adelaïde, le 21 mars 2013

Chère Berlinde,

Merci pour ta lettre. Je suis heureux d’apprendre que l’œuvre est en bonne voie. Il me tarde de la voir–ou plutôt, il me tarde de me tenir devant elle et de la laisser poser son souffle sur moi.

Tu sais sans doute avec quel soin les jardiniers japonais étayent les branches des arbres quand ceux-ci, se faisant vieux et boiteux, éprouvent des difficultés à se tenir droits. J’admire particulièrement les beaux nœuds de corde qui maintiennent en place les béquilles (*krukken*). Un nœud fonctionne sur le même principe que l’arche d’un pont avec une clé de voute: plus on y exerce de pression, plus il devient solide. J’imagine que ces jardiniers doivent avoir tout un répertoire de nœuds à leur disposition.

Bien à toi,
John

Broussailles dans la Venise des Sébastiens

Herman Parret

Arbres, parcs et forêts, il n’y en a pas ou peu à Venise, ville de pierre sur l’eau de la lagune. Toutefois, depuis sa construction au VIII^e siècle, une forêt de piliers en bois du Tyrol sous-tend la Sérénissime, obstination d’une futaie de bois dur, support modeste et invisible de la plus belle ville du monde. Au Pavillon belge de la Biennale de Venise 2013 est exposée une sculpture, une œuvre d’art qui, dans sa matière, est un arbre étalé, un arbre à l’écorce en cire. Il est vrai que le tronc n’est pas de pure nature, il n’est ni vie ni mort, il est souffrant dans son artifice. Dans ses veines ne coule plus le jus du sang vital comme dans les artères des hommes. La souffrance de ce tronc plus que centenaire, aux saillies tentaculaires et à la forme monstrueuse, c’est ce qu’étale cette sculpture dans sa beauté angoissante, dans sa fragilité inquiétante. Venise est la scène où la sculpture s’exhibe. Emblématique de cette Venise est Sébastien, le martyr percé de flèches, autre corps qui souffre, de chair humaine cette fois, corps qui fascine dans tous les recoins de la scène vénitienne. Ainsi, Venise sébastianisée accueille la sculpture du Pavillon belge. Le tronc d’arbre en cire est Sébastien, la pulsation des lymphes de son corps marque la peau de l’écorce, les cicatrices informes de son épiderme dur et agonisant.

On prétend souvent que tout a été dit sur Venise, que Venise fut chantée jusqu’aux confins de sa signifiante, de ses saisons, de ses sons et odeurs, de ses couleurs surtout. Et de ses pierres ruskiniennes, pierres sculptées aux coins des *calli*, pierres érodées, pourries, noircies, ou pierres lumineuses tout en rose, pierres lavées par la brume d’automne ou par l’*acqua alta*, pierres en toute dialectique avec l’eau de la lagune, de la mer, de l’océan, eau qui ne gèle jamais, clapotement de l’eau, horizon de l’intensité du silence. Pierre et eau, culture et nature, vie et mort, Venise iconise la tension entre ses pôles de base : pierres qui s’enfoncent dramatiquement dans l’eau mais triomphent quand même par leur sublimité jaunâtre ; culture ciselée par les citoyennes et citoyens de la République, par ses artisans et ses artistes, gagnée en fait sur l’humidité des cieux et l’arrogance aquatique de la nature ; vie du désir de beauté et d’amour, énergie érotique marquant les couleurs de Bellini, du Porde none, de Titien, de Véronèse, du Tintoret, vie d’une ville qui ne fait que mourir, depuis toujours, et qui puise son esthétique dans l’agonie essentielle. Pierre et eau, culture et nature, vie et mort, et, pourquoi pas, homme et femme, labeur aristocratique produisant de la douceur laiteuse, génération de cette Femme qu’est Venise, douces rondeurs des coupoles, veines des canaux, autant de vulves sillonnant le corps de la cité, blondeur des pierres et des cheveux de la Vénitienne se délectant sur l’*altana*. Chateaubriand, dans les *Mémoires d’outre-tombe* : « Venise est là, assise sur le rivage de la mer, comme une belle femme qui va s’éteindre avec le jour : le vent du soir soulève ses cheveux embaumés ; elle meurt saluée par toutes les grâces et tous les sourires de la nature. » Ce fantasme esthétique est largement justifié, tout comme la synesthésie tensive qui nous envahit quand le pied frôle le léger balancement de la gondole, le gosier goûte le *spriz* au salon oriental

de Florian, le dialogue amoureux se projette contre l’abysse du silence vénitien, le regard touche voluptueusement les surfaces, tout en peau, tout en couleur, de la Renaissance vénitienne.

Tout a été dit sur Venise ? Évidemment, non. Il est vrai que les grandeurs et les secrets de Venise ont été mille fois rêvés et chantés. Dans cette abondance de rêves et de chants, on note un intérêt certain pour le côté « nocturne » de Venise – ses misères, ses mystères, son intimité. Il est vrai que Venise n’est pas le paradis, surtout pas dans la vie quotidienne. Misères du dépeuplement et de la décadence du patrimoine, mystères des venelles tortueuses, des jardins enclos, des univers interdits, intimité des somptueux palais labyrinthiques aux alcôves à double issue, la conjugale et l’amoureuse. Et, pourtant, c’est la lumière diurne et apollinienne qui triomphe sur le versant nocturne et dionysiaque. Le visage n’est pas masqué sans cesse, ni l’âme toujours secrète. Sur le vaste salon de causerie qu’est la Piazza, c’est le soleil qui règne, dans les dorures de San Marco, dans le rose délavé du Palazzo Ducale encadré par la blanche floraison de l’étage et de la tribune dogales, et, tout au loin, au fond de la perspective qu’offre la majestueuse Piazzetta, c’est encore la brillance chatoyante du rose, du blanc et du vert minéral du campanile de San Giorgio Maggiore, mât de ce navire palladien immobilisé dans une lumière surplombante, anesthésiant le cœur. Il est vrai, l’élément de lumière, et par conséquent de couleur, explique Venise, cette fille de Byzance soumise aux flaques lumineuses de la mer et des cieux. Toutefois, cette lumière n’amène aucune limpidité rationnelle, structurale et florentine. Venise est à l’antipode de Florence, elle l’a toujours été, et Vasari, qui ne cachait pas ses préférences toscanes, l’a bien clairement énoncé. C’est que la lumière vénitienne porte une profondeur secrète, libidinale, féminine, sous-jacente aux surfaces éblouissantes. Tension de la pierre et de l’eau, de la culture et de la nature, de la vie et de la mort, de l’homme et de la femme, on l’a dit, tension de la lumière-couleur et des ténèbres. S’il semble y avoir des perspectives lumineuses et de la proportion rationnelle à Venise, c’est bien sur un fond de *trompe-l’œil* généralisé, d’artifice et de distorsion, un fond d’hallucination.

Seule Venise, parmi les cités, n’a que des amants. On admire Florence, on aime Venise. Autre adage souvent énoncé. L’imagination en ce lieu n’est pas uniquement visuelle, même si fastes et splendeurs illuminés offrent un intense luxe poétique à l’œil. C’est que l’expérience visuelle n’est pas une raison suffisante pour *aimer* : on aime avec le corps, on admire avec l’œil. On a le sentiment corporel de flotter à Venise, flux et reflux des eaux : tout flotte ici, les barcasses, les *vaporettos*, les gondoles – c’est en flottant qu’on entre au restaurant, en flottant qu’on sort du théâtre. Sensation de flotter, synesthésie invoquant notre corporéité entière dans son équilibre et dans sa symétrie. Sur ce fond de silence qui règne à Venise, il y a des sons et des tons qui s’impriment dans la cervelle : les cloches en chœur du dimanche matin qui tonnent lourdement,

harmonieusement, les glissades des joueurs d’harmonica, et le *Santa Lucia* des *gondolieri* – glissement de la gondole sous la fenêtre, lors d’une matinée amoureuse –, le cri costaud des éboueurs dans l’étroite *calle* dès que le jour se lève, l’aboi de trop de chiens, et parfois – moment privilégié – lors d’une promenade distraite, sur un pont quelque part, la voix d’un soprano exerçant du Puccini. Odeurs également, insistantes, jamais neutres, augmentées par l’humidité des brumes et l’enchâssement aquatique de la cité, odeurs souvent désagréables, souvent exaltantes aussi quand elles amènent le sel du grand large. La signifiante sensorielle de Venise ne peut être décodée que par les sens conjointement – le corps entier est globalement convoqué, engagé. L’*invitation à Venise* s’adresse au corps en tant que tel, et c’est bien ainsi que nous *aimons* Venise. Nietzsche soupire que, quand il cherche un synonyme pour « musique », il trouve « toujours et seulement Venise » – la musique, précisément, signifie pour lui l’engagement enthousiaste du corps, de la Vie. *Vivre à Venise*, c’est « dire oui à la vie », nous suggère Nietzsche, amoureux fou de Venise.

Ainsi, Venise ne laisse jamais *indifférent*. Même un historien respectable comme Fernand Braudel, tenu par profession au discours descriptif, voire objectif, dans un livre-témoignage attendrissant sur Venise, « lit » Venise et son histoire à travers la grille de ses expériences, de ses solitudes, surtout lors de longs séjours hivernaux. La neutralité indifférente n’a pas droit en ce lieu. La passion est fatalement engagée. Notre relation avec Venise est médiatisée par le fantasme et par l’hallucination. L’expérience de Venise est une herméneutique orientée soumise à des grilles qui « transposent ». Ainsi nous « lisons » Venise à travers toute la poésie du monde, à travers l’histoire entière de notre culture. Que Venise ait été mise en scène par tant d’artistes et surtout par tant d’écrivains n’est pas une anecdote, mais est devenu la source de la manière dont nous percevons la cité. La grille déterminante, filtrant notre rencontre sensible avec Venise, est littéraire et artistique. N’importe quelle promenade à Venise, la plus innocente des flâneries, est « alourdie » par un énorme capital poétique qui nous parvient du livre, du film, du tableau, voire de la musique. Impossible de goûter Venise « en barbare ». Tout au long des *calli*, la flânerie nous mène près de plaques commémoratives évoquant Richard Wagner, Lord Byron, Henri de Régner, John Ruskin, Wolfgang Amadeus Mozart. On croit reconnaître un Marcel Proust rêveur au salon des Grands Maîtres vénitiens du Florian, si ce n’est un Sigmund Freud en conversation avec Lou Salomé à la table en marbre au fond du même salon, juste sous le regard attentif d’Andrea Palladio, tandis que Friedrich Nietzsche, dont nous apercevons l’ombre dans la brume de novembre, enjambe, en furie vitale, les *ponti* à la recherche de sa courtisane préférée. La litanie de ces grilles de lecture ne peut que vous empoigner par son euphonie. Parmi les textes consacrés à Venise, souvenons-nous de la voix amoureuse de William Wordsworth dans ses sonnets, des poèmes et lettres de Percy Bysshe Shelley, des épigrammes vénitiennes de Goethe, du *Journal* de Stendhal, de Friedrich von Schiller et

de Honoré de Balzac, de Friedrich Nietzsche dans *Ecce Homo* et dans bien d’autres passages nostalgiques, proches d’ailleurs de la musique vénitienne de Franz Liszt et de Richard Wagner. Souvenons-nous des fantasmes vénéto-érotiques du baron Corvo ou de Gabriele D’Annunzio, des confidences existentielles de Simone Weil, d’Ernest Hemingway et d’Italo Calvino – « Chaque fois que je décris une ville, je dis quelque chose de Venise » –, et de l’apparent dénigrement de Filippo Tommaso Marinetti dans le Manifeste futuriste : « Oublie Venise ». Et, évidemment, la galerie des Grands Maîtres en Amour fou pour Venise : Lord Byron, Henry James, Hugo von Hofmannsthal, Ezra Pound, Marcel Proust et John Ruskin qui, en snob dandy et pervers, écrit à son père : « Je ne leur ai pas promis de romance, mais rien que des pierres. Je ne sens aucune romance pour Venise. Ce n’est tout simplement qu’un tas de ruines. » Des *Histoires de Venise*, il y en a tant : de Casanova qui soupire « Au cachot de Venise » dans *Histoire de ma vie*, de Jean-Jacques Rousseau sur les « Filles de Venise » dans *Les Confessions*, ou de Charles de Brosses sur « La noblesse de Venise » dans ses *Lettres d’Italie*, jusqu’à Maurice Barrès et Jean Giono, sans oublier les poètes Joachim du Bellay, Alfred de Musset, Yves Bonnefoy. Litanie bien incomplète, le flâneur à Venise ne s’en débarrasse pas – l’imaginaire littéraire et artistique, on la porte sur le dos comme l’escargot sa coquille.

Il est vrai que flâner dans cette ville est observer *et désirer*. Marcel Proust conjugue de mille façons ce syntagme. Ainsi, Venise est un « lieu d’études » – perspicacité de l’observation, exhaustivité de l’information, adéquation de la description, lucidité de l’interprétation, c’est bien l’ambition du flâneur. Toutefois, cette « recherche de la vérité » amène « une jouissance profonde et la volupté en surcroît ». Ce propos proustien nous sert de *leitmotiv* à chaque occasion d’une flânerie à Venise. Observation et désir de Venise, c’est ce qui fait jouir le flâneur à Venise. John Ruskin le réfractaire, qui ne voulait aucune romance, rien que « de la pierre », se méfiait d’une promenade « de désir ». Il n’y parvenait pas. Ses inventaires manifestent évidemment ses préférences, ses enthousiasmes même, mais surtout des exclusions suspectes. Sa visite à la Chiesa di San Sebastiano, haut lieu de la Venise sébastianisée, n’excella pas par une grande empathie. Il dit n’avoit pas eu le temps d’examiner l’ensemble des tableaux et des fresques que Paul Véronèse consacre à Sébastien, et il fixe par contre son attention sur une Madone insignifiante, petite statuette dans une chapelle latérale qu’il proclame « un trésor parfait et sans prix ». L’observation pure est de toute évidence une illusion puisque, on l’a dit, des grilles s’interposent entre la sensorialité du flâneur et ses *sensibilia*. On ne met pas entre parenthèses l’imaginaire façonné par toutes sortes de *mythologies*. Ces mythes de Venise sont vieux comme Venise elle-même. Ils ont été créés plus ou moins consciemment, ils disparaissent et réapparaissent. Les Français du XVI^e siècle – il faut lire Montaigne et Clément Marot sur Venise – étaient tous victimes d’un mythe créé délibérément par quelques notables vénitiens libertins, le mythe de *Venezia città galante*. Si la fin de la République, le

temps autrichien et napoléonien, a été perçu comme une décadence, une catastrophe même, c'est qu'une légende de la *Città ideale* du *Quattrocento* a été cultivée et glorifiée délibérément. La vérité est plus complexe et il suffit de mettre en lumière le sens de l'observation du bon roi de France Henri III en visite à Venise en 1574, rapportant ses impressions dans des lettres émouvantes, signées de son sang, adressées à sa bien-aimée Marie de Clèves. Henri est bon observateur ainsi que fervent amoureux. Il énonce d'emblée ses enthousiasmes : « Je viens de voir tant de choses, et si gorgiasées, qu'en suis encore tout tremblant. Mon impatience de vous en entretenir n'a d'égale que ceste amour que je vous porte, et ne me retient la main autre chose que le désir aussy vous conter par avant ce qui nous advint ceste semayne passée. » Henri change ensuite de registre et excelle en description : « Ceste lagune est fort grande, avec petites isles et terres fort basses, roseaux, et quantité d'oiseaux et poissons. » Il donne maint détail sur le Palazzo Ducale, sur la fabrication des gondoles et l'aspect « des clochers, qu'ils nomment *campanils*, et les dosmes tout dorés ». Cette intelligence du roi Henri, dont l'âme était submergée d'un fol amour, est pourtant proche de celle de Francesco Sansovino, autre promeneur observateur, auteur de ce qu'on pourrait appeler le premier véritable « guide » de Venise, publié quelques ans après la visite du roi Henri. Sansovino énumère dans *Venetia città nobilissima et singolare*, en quatorze *libri*, avec conscience et précision, tous les monuments des six *sestiere* de la cité, les cérémonies et festivités, les costumes, les styles de vie et les comportements des citoyens. Toutefois, l'isotopie discursive générale de ce vaste inventaire est celle de la *laus civitatis*, l'apologie de la cité, de son ultime noblesse et de sa singularité radicale : *Venetia città nobilissima et singolare*. Même si le mythe de Venise est omniprésent, l'attention de Sansovino est vive et perspicace. Lui aussi, tout comme John Ruskin plus tard, visite lors de sa flânerie au Dorsoduro, sans doute vers 1595, la Chiesa di San Sebastiano, tout fraîchement achevée et grandiosement décorée par Paul Véronèse, de 1561 à 1566, et il s'extasie devant sept inscriptions en latin dans l'église, entre autres celle de la tombe du Véronèse. Mais, bizarrement, ce n'est qu'en marge qu'il aperçoit les fresques et tableaux du grand Maître, consacrés à Sébastien, sans faire la description complète de l'iconographie et sans enthousiasme exubérant. Les exemples de Sansovino et de Ruskin confirment qu'une condition est imposée à l'observation : elle doit être dirigée par un certain *intérêt*. On observe, de fait, *en désirant*.

Marcel Proust se révèle grand expert en *désir de Venise*. Dans un grand nombre de pages de la *Recherche, désir et Venise* sont associés comme si l'un appelait l'autre par une sorte d'attraction vocale : « Venise me donnait le *désir* du soleil, des lys, du palais des Doges » ; « le voyage de Venise que j'avais tant *désiré* » ; « par ces temps encore froids, mes anciens *désirs* de partir pour Venise étaient réveillés par ces salles où un printemps déjà avancé et un soleil ardent [...] donnaient la transparence foncée de l'émeraude au Grand Canal » ; « Bloch m'ayant demandé pourquoi j'étais venu à Balbec [...], comme

je lui avais dit que ce voyage répondait à un de mes plus anciens *désirs*, moins profond pourtant que celui d'aller à Venise, il avait répondu : « Oui, naturellement, pour boire des sorbets avec les belles madames, tout en faisant semblant de lire les *Stones of Venaiçe* de Lord John Ruskin, sombre raseur et l'un des plus barbifiants bonshommes qui soient. » » Désir de soleil et de fleurs, le désir de Venise est avant tout un désir de beauté et d'amour. Désir de beauté puisque Venise est rêvée par Proust à travers la beauté des gravures de Titien, des tableaux de Giorgione, de Paul Véronèse et de Vittore Carpaccio, inspirateur de la robe de Fortuny offerte à Albertine. Désir d'amour pour la Venise des Vénitienes et ce qu'elles représentent symboliquement. Le désir de Venise est tant érotique qu'esthétique. Venise, cette cité des Femmes, n'est pas seulement l'objet mais le *lieu du désir*. Les deux voyages à Venise que Marcel Proust effectue en la même année 1900 réunissent les « deux côtés de Venise », les deux pulsations du désir : en mai, avec sa mère, voyage essentiellement esthétique, et, quelques mois plus tard, escapade érotique et clandestine à la recherche des enchantements voluptueux qu'y connurent également Lord Byron et le baron Corvo. En conséquence, puisque Venise est le *lieu* tout comme l'*objet* du désir, il faudrait conclure que, pour Marcel, le désir de Venise, en plus d'un désir de beauté et d'amour, est *désir du désir*. Nulle cité au monde ne cultive autant le désir du désir que Venise. Nul flâneur qui vit en communion avec Venise n'échappe à cette exaltation pulsionnelle où l'esthétique et l'érotique se confondent en toute symbiose.

Ainsi surgissent les Sébastiens de Venise. Comme par un jaillissement sublime, par intuition et par exploration, les Sébastiens – fresques, tableaux, statuettes, sculptures – s'imposent, lors d'éternelles flâneries, comme les icônes par excellence de Venise. On les observe, on les admire, chéris et fréquentés, ces corps en souffrance, dans l'ombre des églises de Venise, sur les façades ensoleillées, dans les musées souvent encombrés. On peut en répertorier plus de quatre-vingt disséminés dans tous les coins des six *sestiere*. Il y a des centaines de représentations de Sébastien, ce personnage historico-légendaire, partout en Europe. Mais c'est le contexte historique à Venise couvrant trois cents ans, du milieu du *Trecento* au milieu du *Seicento*, qui explique cette omniprésence de Sébastien. Il est représenté comme préservateur de peste et comme intercesseur auprès de Dieu en temps de peste. Les flèches qui pénètrent dans le corps de Sébastien sont considérées dans l'imaginaire populaire comme les traits de la peste qui s'abat sur l'homme. Les bubons des pestiférés sont vus comme semblables aux blessures laissées dans la chair par la pointe d'une flèche. Et, comme le saint a survécu au martyre par les flèches, Sébastien devient protecteur contre la peste et un saint « antipesteux » parmi les plus importants. Des tableaux et des sculptures représentant Sébastien étaient commandés au moment d'une épidémie de peste pour implorer la compassion de Dieu ou pour le remercier une fois la peste terminée. La fréquence de la peste à Venise s'explique par son commerce très développé

avec l'Orient. La mort causée par la peste était horrible. Le sang étant infecté, des bubons et des carboncles apparaissaient sur le corps entier, et la mort survenait en général le quatrième jour. Bien que le syndrome de la peste et ses symptômes soient connus, il n'existait aucune thérapeutique puisqu'on ignorait totalement l'origine de la maladie. Le glissement du pestiféré vers Sébastien percé de flèches est facile. Dans l'Ancien Testament déjà, la peste est une indication de la colère et de la vengeance de Dieu. La meilleure manière pour la combattre est la prière, le repentir, la pénitence et la dévotion des saints antipesteux. C'est ce contexte historique qui explique la dévotion de saint Sébastien et le succès extraordinaire de ses représentations picturales et, dans une moindre mesure, sculpturales. L'énorme variété iconographique des œuvres d'art coïncide d'ailleurs avec l'entière histoire de la Renaissance vénitienne. De Vincenzo Bellini à Palma le Jeune, en passant par le Titien, Alessandro Vittoria, Paul Véronèse et le Tintoret, tous les grands artistes du *Quattrocento* et du *Cinquecento* ont vécu avec cette réalité mystérieuse et menaçante de la peste qui frappait durement autour d'eux, jusque dans leurs familles et parmi les confrères : on pense notamment à la mort du jeune Giorgione frappé par la peste en 1510.

Toutefois, il est évident que, pendant ces siècles, Sébastien n'est pas seulement représenté en tant qu'*intercesseur*. L'analyse iconographique parvient à distinguer quatre fonctions de Sébastien, bien que des superpositions et des fusions se manifestent fréquemment. Ainsi, Sébastien est représenté comme *martyr*, comme *intercesseur*, comme *symbole de Venise*, ou comme *corps mâle* exhibant la *nuditas criminalis*. Voici donc quatre types distincts d'intérêt chez les artistes. Le premier intérêt est purement narratif et l'hagiographie se transforme en iconographie. En général, c'est l'épisode le plus dramatique et picturalement le plus émouvant qui est sélectionné, le *martyre*. Le martyre de Sébastien, original en soi puisqu'il n'y a que peu de saints qui ont enduré le supplice sagittal, est induit selon diverses conventions : habillé ou nu, les flèches perçant le corps ou les flèches emblématiques dans la main. L'identité du saint est d'ordinaire facilement reconnaissable. Comme *intercesseur*, Sébastien est souvent accompagné de Roch ou de Vincent Ferrer, ce qui indique que l'artiste focalise précisément sur ce rôle. Le glissement subtil vers l'image, souvent complémentaire, d'un Sébastien en tant que *symbole de Venise*, surtout avec Marc et la Vierge à ses côtés, est fréquent, surtout au Cinquecento. On verra qu'avec les derniers Sébastien de la gamme, vers le Seicento, l'intérêt se détache de l'hagiographie et des « histoires de peste » pour se concentrer sur le *corps mâle triomphant*. Sébastien devient alors un prétexte permettant de représenter la *nuditas criminalis*. Dans ce rôle ultime de Sébastien, le corps nu devient le corrélat d'une imagination désirante et créatrice de fantasmes. La beauté du corps, la dignité suave du visage, la tristesse de l'air, le regard divinement rêveur, l'eurythmie des mouvements, la figure angélique, tant d'aspects qui génèrent une identification fantasmatique...

Pour saisir le sens et la portée de la sculpture du Pavillon belge, il faudrait faire le détour du Sébastien de Mantegna à la Ca' d'Oro. En montant au premier étage et en regardant à droite, le visiteur ne manquera pas d'être fasciné du premier coup par le tableau impressionnant d'Andrea Mantegna représentant le martyr de saint Sébastien. Dans la magnificence d'une chapelle tout en marbre rose et gris qui soutient un plafond aux écussons Renaissance, encastré dans un autel d'honneur où l'or des rayures enveloppe le verdâtre doux de la pierre marbreuse, au centre de cette richesse mondaine, tout juste au milieu pour que le regard focalise selon la perspective albertinienne des proportions et des équilibres, est mise en scène la métaphysique de la souffrance. Sébastien, dans un cercueil d'un modeste bois brunâtre – contraste inquiétant du bois et du marbre s'excommuniant, comme la pauvreté et la richesse, la mort et la vie –, porte dans son corps mutilé, déchiré, transpercé toutes les souffrances du monde. Les blessures sont profondes, grinçantes, pinçantes, les organes internes du corps sont durement atteints. Énormité tragique de la condition humaine. La bouche toute petite, ouverte, de Sébastien émet sans doute de déchirantes lamentations qui ne touchent personne dans ce désert pictural. Ce visage plat comme un masque n'a rien d'angélique, les yeux aux sourcils épais scrutent désespérément l'injustice d'un Dieu quelque part là-haut. La chevelure rousse, épaisse, sale, sauvage, vulgaire, enlève tout brin de noblesse à ce spectacle. Et on assiste en ce lieu à un feu cynique de flèches, quatorze flèches qui outragent le corps du supplicié. Cinq parmi elles, celles qui percent les jambes, sont horizontales. Elles traversent une jambe ou bien les deux en même temps, parfois à fleur de peau, parfois bien ciblées comme celle qui passe par le genou solide. Les flèches supérieures plongent dans la poitrine, dans le ventre. Et le sexe, dont la forme est bien visible, est épargné de peu. Flèches qui pénètrent et sortent ensuite du corps. Le sang coule, mais pas abondamment, d'un corps robuste mais pas sublime, à l'anatomie archaïque.

Le Sébastien d'Andrea Mantegna, parmi tant de Sébastiens dans cette Venise de la Renaissance, est le plus théologico-métaphysique de tous. La force glacée du peintre correspond à la froideur du corps en pierre. Pas de douce sensibilité des chairs, mais une indomptable fascination de la pierre chez Mantegna. C'est comme si Sébastien naissait de la roche. Pierre blanche et dure, fracturée et fragmentée, pierre archaïque de roches imaginées. Plutôt les pierres des vestiges romains, pierres dégradées, pierres de ruines. La figure est taillée et polie comme du marbre, somptueusement parcourue de veines, et on ne parvient plus à distinguer l'œuvre de nature et l'œuvre de peinture. Mantegna ne montre aucune pitié pour les souffrances de son protagoniste. Le supplice de Sébastien est sans salut. C'est bien ce qu'il faut puisque la mort s'inscrit dans la vie. Cette annihilation de la douceur a quelque chose de sublime. Pas de grâce lyrique mais du sublime dans ce corps qui nous dévoile toute une métaphysique de la souffrance dans le minéral des pierres de roches imaginairement ruineuses.

L'esthétique de Mantegna est minéralogique. Le corps de Sébastien est de pierre mais d'une pierre capable de pleurer.

Revenons vers le Pavillon belge, non sans faire encore un petit détour à l'Accademia où s'exhibe dans la Chiesa un autre Sébastien chéri, celui de Carlo Crivelli, les larmes aux joues, aux contorsions grimaçantes, corps torturé, le regard levé vers le ciel : pourquoi me faites-vous cela ? Ces mêmes souffrances se lisent dans les contorsions du Sébastien-tronc, la sculpture du Pavillon belge auprès de laquelle on revient après la flânerie à travers la Venise des Sébastiens. L'univers de l'art de Berlinda De Bruyckere est celui de la globalisation organique de l'humain, de l'animal, du végétatif et du minéralogique. L'univers cosmique est Un, continu et absorbant, organisé par des tensions différentielles enchâssées : homme/femme, nature/culture, amour/haine, beauté/laideur sont soumis à vie/mort, Éros/Thanatos. La souffrance précisément n'est que dans cette tension différentielle : la vie en train de mourir, Éros en quête de Thanatos. C'est ainsi qu'il faut saisir ce qu'il en est de la *métamorphose* qui présuppose la temporalité de la transfiguration des matières. La métamorphose essentielle est la transformation de la vie dans la mort, de l'animé dans l'inanimé, de la chair chaude en corps glacé. C'est la métamorphose par pétrification (la Méduse), par « solidification », par « statufication ». Ovide nous en parle dans des métamorphoses où le corps humain « s'arborifie » (Daphné, Myrrhe). La sculpture du Pavillon belge est un tronc en raideur, en érection, phallus pétrifié, tout comme le Sébastien de Mantegna et de Crivelli dont même les larmes sont de pierre. L'artifice du moule en cire qui momifie toute vie par empreinte, témoigne quand même d'une certaine façon de la vie d'origine, des lymphes du sang vital de l'arbre, cette vie qui pousse ses excroissances tentaculaires, ses polypes qui se tordent comme les serpents de la Méduse, vers l'extérieur. La tension vue dans l'autre direction, vers l'intérieur – ce sont les flèches de la douleur qui pénètrent impitoyablement dans le corps agonisant de la sculpture – effet de la vie, source de la mort. Ce qui nous captive en ce moment dans le Pavillon belge est une *œuvre d'art* puisque la tension vie/mort y est dégagée *par empreinte* – la peau et ses veines, les cicatrices et les renflements sont de cire, soigneusement mis en place par la main caressante de l'artiste.

Quelle est cette matière moribonde aux couleurs d'une chair flasque ? Le Sébastien-tronc cache et montre à la fois l'opacité de la matière menaçante, l'opacité résistante qui, du point de vue de sa réussite esthétique, inquiète gravement le regard du spectateur. C'est que cette matière est une chair qui sème désir et horreur, chair où le sang vital, pâle et mat, coule à peine. Notre Sébastien-tronc est un corps à la peau qui transpire un suc qui se caille, qui secrète la noirceur de la peste. L'écorce-peau ne respire pas un souffle sain mais transpire les liquides cadavériques. Plus de mort que de vie dans cette souffrance. Souffle, non, mais vapeur, écume qui suinte et insuffle. Ce n'est plus l'inquiétude mais l'anxiété qui paralyse le spectateur devant ce mourant de la peste. Cire qui pleure de mornes

larmes aux couleurs blêmes qui ont perdu toute la force vigoureuse de la source vitale. Le Sébastien-tronc, raide comme un cadavre, est enseveli dans cette gigantesque tombe qu'est le Pavillon belge. La lumière n'y pénètre qu'à peine, le sol noir émane le deuil dans les âmes, les parois, dans leur décrépitude dégénérée, exhalent moisissure et corruption. On ne séjourne pas dans le Pavillon belge comme dans un tombeau pharaonique, mais bien plutôt comme dans la fosse des cadavres pesteux.

En sortant des *Giardini*, les Jardins d'art, et de retour sur la Riva dei Schiavoni, je ressens que Venise ne sera plus jamais la Venise que j'ai rêvée et chantée depuis ce temps lointain où j'étais déjà émerveillé par la touche des couleurs et des lumières de la Sérénissime. Du coup, Venise ne révèle que ses maux, sa vulnérabilité, sa mortalité. Un jour, sa magnificence sombrera sous les eaux. La finitude de Venise se lit déjà sur les façades des *palazzi*, sur leurs murs abîmés, dégénérés, qui, dans leur grisaille humide et leur effritement entropique, ont perdu toute fraîcheur saine. Les façades de Venise sont des métonymies des parois de la tombe du Sébastien-tronc, même mort-dans-la-vie. Le circuit des Sébastiens de Venise maintenant nous accable de dysphorie. C'est comme si la beauté androgyne de Sébastien, sa sensualité, sa peau lisse, invitation à la caresse, était absorbée dès à présent par la souffrance, le martyre et les cruelles flèches – Sébastien comme hérisson, c'est ce qui se lit dans la *Légende dorée* –, flèches de la peste envoyées par un Dieu hargneux, Sébastien, le visage crampé, le corps en lambeaux, la peau écorchée, souillée par les gouttes brunâtres de sang.

Une sculpture, l'œuvre d'art du Pavillon belge, impose sa signification et ses connotations à l'essence de la ville la plus adorée du monde. Elle s'impose ainsi par l'intermédiaire de Sébastien, le protecteur anti-pesteux, présent au travers d'innombrables figurations dans tous les recoins de Venise. Ce même Sébastien, métamorphisé en tronc de cire, fascine par-dessus tout dans les Jardins d'art. Éros et Thanatos. Toutes les souffrances du monde sont dans les vapeurs et les écumes d'un arbre centenaire dont la chair en sang arrose les êtres mortels de ses larmes. *Città dell'amore et della morte*. Venise du Sébastien-tronc, métaphore de la condition humaine.

(H.P.)

This book was published
 in conjunction with
 the exhibition:

Berlinde De Bruyckere
Kreupelhout – Cripplewood

Pavilion of Belgium
 55th International Art Exhibition
 – La Biennale di Venezia
 1 June – 24 November 2013

Commissioner
 Joke Schauvliege, Flemish
 Minister of Environment,
 Nature and Culture
 Curator
 J.M. Coetzee
 Co-curator
 Philippe Van Cauteren

Organisation
 S.M.A.K., the Museum of
 Contemporary Art, Ghent
 Coordinator
 Ann Hoste
 Production team
 Bjorn Heyzak
 Brice Muylle
 Filip De Poortere
 Sabine Mistiaen
 Lander Thys
 Communication team
 Els Wuyts
 Eline Verbauwhede

Assistants to the artist
 Guy Cuypers
 Anna De Paepe
 Nele De Roo
 Katrien Driesen
 Kaatje Lannoo
 Ine Meganck
 Leen Van Tichelen

With the support of
 WYCKAERT-COMARIT nv insurance
 division of the MAWYC III Group
 Hauser & Wirth Gallery, Zürich
 – London – New York
 Galleria Continua, San Gimignano
 – Beijing – Le Moulin Boissy-le-Châtel

Publication

Publisher
 Mercatorfonds
 under the direction of
 Bernard Steyaert

Authors
 John Maxwell Coetzee
 Berlinde De Bruyckere
 Herman Parret
 Philippe Van Cauteren

Production
 Tijdsbeeld & Pièce Montée
 under the direction of
 Ronny Gobyn and Rik Jacques

Coordination
 Katrien Driesen, Studio
 Berlinde De Bruyckere
 Hannelore Dufloy, Tijdsbeeld
 & Pièce Montée
 Wivine de Traux, Mercatorfonds
 Ann Mestdag, Mercatorfonds

Translators and editors
 Rokus Hofstede and Caroline Lamarche
 (translation into French: the letters of Berlinde
 De Bruyckere & the letters of J.M. Coetzee)
 Catherine Warnant (translation into
 French: “The Old Woman and the Cats”)
 Carole Daprey (editing in French)
 Irene Schaudies (editing
 and translations in English)
 Irene Smets and Dirk Vandemeule-
 broecke (editing and translations in Dutch)
 Robrecht Vandemeulebroecke
 (translation into Dutch: “The Old Woman
 and the Cats” & the letters of J.M. Coetzee)
 Studio Berlinde De Bruyckere (editing in
 Dutch: the letters of Berlinde De Bruyckere)

Photographer
 Mirjam Devriendt

Design images
 Ine Meganck, Berlinde De Bruyckere,
 Mirjam Devriendt

Pre-press, printing and binding
 Die Keure, Bruges

Copyright © for the works of
 Berlinde De Bruyckere: the artist
 Copyright © for the texts: the authors
 Copyright © for the images: the photographer

We would like to thank all those who have
 worked with us on the preparation of the
 exhibition and the accompanying catalogue:
 Aorta +, Willem Boel, Peter Buggenhout,
 Tashina De Ketele, Tineke De Rijck, Marie-
 Jeanne De Smet, Laure D'hoë, Marjan
 Doom, Dooreman, Anna Drijbooms, Isabelle
 Dumontet, Karen Dumoulin, Jan Dupont,
 Martin Germann, Valentijn Goethals, Frank
 Lewyllie, Alejandra Lopez, Eva Monsaert,
 Jacques Morrens, Tom Opdenakker, Paul
 Robbrecht, Doris Rogiers, Catherine Ruyffe-
 laere, Hélène Vandenberghe, Pieter Vanden
 Broecke, Philippe Vandenweghe, Stefan
 Vanderlinden, Thomas Van Haren, Yves Van
 Herreweghe, Stan Van Pelt, Jos Van Rillaer,
 Elsie Vercaigne, Arsène Verhelst, Maud
 Verlynde, Jan Vermasse, Jacques Wyckaert.

Copyright © 2013 for this publication:
 Mercatorfonds, Brussels

Distributed in France, Belgium,
 the Netherlands and Luxembourg
 by Mercatorfonds, Brussels
 ISBN 978 94 6230 006 4
 D/2013/703/21
 www.mercatorfonds.be

Distributed outside France, Belgium,
 the Netherlands and Luxembourg by Yale
 University Press, New Haven and London
 www.yalebooks.com/art
 www.yalebooks.co.uk
 ISBN 978-0-300-19657-3
 Library of Congress Control Number: 2013939284

All rights reserved.

This book may not be reproduced, in whole or in
 part, including illustrations, in any form (beyond
 that copying permitted by Sections 107 and 108
 of the U.S. Copyright Law and except by
 reviewers for the public press), without written
 permission from the publishers.

Quotations
 Yukio Mishima: p. 5, translated into English
 by Meredith Weatherby, published in *Confessions
 of a Mask*, New Directions Publishing Company,
 1958, pp. 42-43; p. 81, translated into Dutch
 by Jef Last, published in *Bekentnissen van
 een Gemaskerde*, Meulenhoff Millennium,
 2009; p. 105, translated into French by
 Catherine Warnant.
 Zbigniew Herbert: p. 48, translated into English
 by Alissa Valles, published in *The Collected Poems
 1956-1998*, Harper Collins Publishers, 2007,
 pp. 165-166; p. 95, translated into Dutch by Gerard
 Rasch, published in *Verzamelde gedichten*, De Bezige
 Bij, 1999, p. 93; p. 119, translated into French by
 Franck Miroux, published on www.temporel.fr.