

William Monk interview

Toegegeven, zegt William Monk, hij zou het niet erg vinden als je in zijn schilderijen kon verdwalen. Voor wie zijn naam niet meteen herkent: Monk geldt onder schilderliefhebbers al enige tijd als een *geheimtip*. De in Londen woonachtige kunstenaar, mede opgeleid aan De Ateliers, maakt al meer dan tien jaar indringende landschapsschilderijen. Die zijn meestal manshoog, kleurrijk, zeer gedetailleerd geschilderd en er hangt vaak een vaag jaren zeventig-gevoel overheen – of is het het begin van de negentiende eeuw? Hoe het ook zij, Monk verleidt zijn toeschouwers graag om zijn wereld in te stappen. Tijdens zijn laatste solo-expositie bijvoorbeeld, in 2012 bij Galerie Grimm in Amsterdam, had hij drie van zijn *Far-Out*-schilderijen op drie wanden bij elkaar gehangen. Elk van de doeken toonde hetzelfde psychedelische landschap van een blauwe zee met daarboven twee regenbogen. Ging je tussen de drie doeken staan, dan werd je eerst meegezogen door het felle blauw en het diepe zwart om vervolgens door de regenbogen te worden opgetild. Een vervreemdend, bijna extatisch gevoel dat sterk deed denken aan een jaren-zeventig-trip – en typisch Monk. "Dat trippende was wel een beetje m'n bedoeling", zegt de schilder (1977) lachend. "Ik til mijn toeschouwers graag een stukje op. Daarom schilder ik graag landschappen en daarom zijn mijn doeken ook zo groot. Dat is geen kwestie van ijdelheid, ik doe het vooral omdat ik wil dat ze de toeschouwer als het ware kunnen omringen. Ik hang mijn doeken ook graag laag aan de muur, net boven de plint, zodat je er bij wijze van spreken zo in stapt. Tegelijk mogen ze ook niet overkomen als een raam, je moet niet volledig in de illusie opgaan. Daarom hou ik m'n composities heel plat, heel vlak. *Paravent (La Honda)* uit de De Heus-collectie heb ik bijvoorbeeld opgebouwd in drie lagen, een beetje zoals ze dat doen in oude Disney-films als de hoofdpersoon in een auto rijdt. Er is dan altijd de voorgrond met de auto en de inzittenden, daarachter een laag waarop je de bomen langs de weg ziet. Daar weer achter is een bijna oneindige ruimte, maar daar krijg je geen grip op, want die ruimte bestaat vooral bij de gratie van suggestie. Precies dat spel tussen platheid, ruimte en suggestie, daar hou ik van."

In welke laag bevindt de toeschouwer zich dan?

"Dat doet er niet echt toe, wat ik mooi vind als de toeschouwer zich, staande voor mijn schilderijen, bewust wordt van zijn lichaam, van zijn gedachten. Je moet niet opgaan in de illusie, het moet ook niet te *painterly* worden, te lekker geschilderd. Daarom zorg ik er bijvoorbeeld voor dat alle elementen op mijn doeken

altijd even gedetailleerd zijn afgebeeld. Veel schilders houden ervan om een soort dynamiek tussen scherp en vaag te gebruiken, bijna fotografisch, maar daar hou ik niet erg van. Uiteindelijk moeten vooral de zintuigen van de toeschouwer op scherp worden gezet. Bij die *Far-Out*-installatie bij Grimm had ik bijvoorbeeld Mark Rothko in mijn achterhoofd: die had dezelfde houding ten opzichte van zijn toeschouwers. Ook Rothko hing zijn schilderijen heel laag en heel dicht bij elkaar zodat je er bijna door omgeven werd, in een sfeer terecht kwam die je scherper maakte, meer bewust van jezelf."

Is dat ook de reden waarom je landschappen schildert? Dat je mensen wilt confronteren met een gevoel van ruimte terwijl ze toch naar een plat vlak kijken?

"Dat speelt denk ik wel mee. Maar om eerlijk te zijn: ik denk er ook weer niet zo heel veel over na. Voor mij zijn landschappen vooral een armatuur waaraan ik ideeën kan ophangen. Uiteindelijk ben ik, zoals de meeste schilders, vooral geïnteresseerd in mensen, alleen wil ik die niet perse zelf schilderen – een gezicht is zo dwingend, zo alleen maar een gezicht, dat stuurt de interpretatie zo duidelijk. Landschappen zijn veel minder expliciet. Maar het effect op de toeschouwer, de sfeer, de ervaring die je hebt als ze ernaar kijkt, vind ik belangrijker dan het landschap zelf. Weet je, mensen zijn niet meer gewend om naar schilderijen te kijken. Ze hebben de rust niet meer, missen de concentratie. Zelfs de meeste van mijn vrienden begrijpen nauwelijks wat ik doe."

Verklaart dat ook een zeker gevoel van vervreemding dat in je werk lijkt te hangen? Aan de ene kant is er een jaren zeventig-gevoel van psychedelica, aan de andere kant wordt je werk wel vergeleken met kunstenaars van rond de eeuwwisseling als Bonnard, Hodler, Nolde, Klimt. Ben je een escapist?

Monk lacht vrolijk. "Ik vind het altijd wat narcistisch als kunstenaars over de persoonlijke achtergrond van hun werk gaan praten. Maar ja, je kunt zeggen dat er veel biografische elementen in mijn schilderijen zitten. Dat schilderij van De Heus bijvoorbeeld, *Paravent*, was een van de eerste doeken die ik maakte nadat ik een paar jaar niet meer had geschilderd. En ik geloof er sterk in dat je geheugen pas echt op gang komt als je een jaar of zes, zeven bent, maar dat dingen die daarvoor gebeuren wel een enorme invloed op je hebben. Alleen: die herinner je je niet, dus voor



William Monk
Paravent (La Honde)
2013, olieverf op doek, 230 x 270 cm

JAMES COHAN GALLERY



William Monk
The Institute
2006, olieverf op doek, 190 x 240 cm

je visuele ervaringen ben je afhankelijk van de dingen die je je van daarna herinnert. En ja, dan zijn jeugdervaringen heel belangrijk.”

Waar ben je opgegroeid?

“De eerste paar jaar van mijn leven woonden we in de buurt van Bushy Park. Dat is een buurt van Londen met veel enorme parken. Daarna zijn we uit Londen vertrokken, naar het platteland. We hadden daar een groot huis met een tuin die uitkeek op de bossen en de velden, de hele toestand.”

Het verband lijkt voor de hand te liggen.

“Mmmh, ik weet het niet. Ik was nooit zo met dat landschap bezig, ik trok me als kind sowieso een beetje uit het leven terug. Voor mijn gevoel zijn de film en tv-beelden uit mijn jeugd veel belangrijker. *Yellow Submarine* van de Beatles, Stanley Kubricks *2001 A Space Odyssey*. Als kind hadden we ook VHS-videobanden, het beeld daarvan, die kwaliteit...”

Zoek je die sfeer op in je doeken?

“Nee, niet bewust, maar vermoedelijk kan ik er niet omheen, denk je niet? Maar het heeft ook met mijn stijl te maken. Weet je wat het is: in de hedendaagse schilderkunstige traditie is het modernisme heel belangrijk, en van iedere schilder wordt eigenlijk verwacht dat hij braaf het pad terug volgt, naar de wortels van het vroege modernisme. Maar ik ben er zo langzamerhand achter dat je ook andere paden kunt volgen. Zelf zie ik het zo: tot het begin van de negentiende eeuw keken schilders over hun ezel naar de werkelijkheid en probeerde die zo goed mogelijk vast te leggen – om het doek bekommerde ze zich nauwelijks. Vanaf de impressionisten werd dat ongeveer fifty-fifty, toen werden het doek, materiaal en buitenwereld even belangrijk. Maar vanaf het modernisme sloeg dat om: het doek, het schilderen zelf werden eigenlijk belangrijker dan de buitenwereld. Als je het zo bekijkt, dan zie ik mezelf op die schaal net na het post-impressionisme. Wereld en doek zijn ongeveer even belangrijk, misschien met net iets meer aandacht voor het schilderij zelf, net als bij schilders als Bonnard en Nolde en andere vroege expressionisten.”

Hoe begin je aan een schilderij? Werk je naar foto's?

Monk zucht diep. “Beginnen gaat bij mij altijd heel moeizaam en traag... Een nachtmerrie eigenlijk. Eerst ben ik altijd heel lang bezig met bedenken wat ik ga schilderen en hoe ik dat ga aanpakken. Ik heb een uitgangspunt nodig, een handvat en dat is soms enorm lastig te vinden. Pas wilde ik bijvoorbeeld aan een nieuw bomenschilderij beginnen, maar ik wist niet hoe. Toen zag ik een documentaire over een museumsuppoost die de hele dag voor de *Primavera* van Botticelli zat, in het Uffizi in Florence. Er kwam een close-up van dat schilderij voorbij en meteen wist ik: dat is 'm, hiermee kan ik verder. Iets soortgelijks gebeurde met het Paravent schilderij: daarvoor kwam ik een afbeelding tegen van de kunstenaar Alphons Mucha in een soort jaren zestig paisley-shirt. Het gaat me dan niet om Mucha of dat shirt, ik heb zo'n 'beeld-idee' nodig om een uitgangspunt te hebben voor zo'n schilderij, te weten waar de sfeer naartoe gaat. Dan kan ik verder. Maar het gaat altijd wel traag.”

Waarom vind je het zo moeilijk, schilderen?

“Ik denk... een schilderij gaat over zo veel dingen. Maar waar het op neer komt: als ik aan een schilderij werk, verandert het elke dag, simpelweg omdat ik er verf aan toevoeg, de compositie verandert. Maar ik als mens verander tegelijk ook. Die telkens veranderende verhouding tussen mij en het schilderij, waardoor je nooit echt houvast hebt, ik vind dat verschrikkelijk.”

Is het feit dat je vooral landschappen schildert in die zin een steun of maak je het jezelf door dat genre alleen maar moeilijker?

“Weet je: ze zeggen altijd dat mensen niet langer dan tien seconden naar een schilderij kijken. Mensen zijn het gewoon niet meer gewend, weten niet waarnaar ze moeten kijken. Mijn doel is heel simpel: twaalf seconden. Daarvoor zijn landschappen heel goed, daarin kun je complex zijn, en rijk... Maar uiteindelijk denk ik dat landschappen voor mij goed werken omdat ze zowel letterlijk als figuurlijk een ruimte vormen, een arena, een podium waar ik de bespeler van ben. Landschappen geven me ruimte.”