

JOOST PAUWAERT

JOOST PAUWAERT

A BOOK BY

HANS THEYS

TORNADO EDITIONS

DDXXIII

TABLE OF CONTENTS



Elisabeth Noels opgedragen

Introduction / Inleiding / Introduction	7
On Blocked Cylinders, Hollowed-out Tree Trunks and Varnished Pig Bladders	9
Over versuikerde cilinders, uitgeholde boomstammen en gelakte varkensblazen	17
À propos de cylindres grippés par du sucre, de troncs d'arbre évidés et de vessies de porc vernies	27
On Anti-Dreariness, Ripping off Bandages and Mechanics	127
The Flying 12-Pounder	132
Twenty-five Kilos of Potassium Nitrate	135
Over anti-saaiheid, kopontwindeling en mechanica	139
De vliegende twaalfpounder	141
Vijfentwintig kilo kaliumnitraat	153
Déchirer les bandelettes	157
Le canon volant	160
Vingt-cinq kilos de nitrate de potassium	163
List of Exhibitions	167
Colophon	168



Scale Model spotted at workstation

INTRODUCTION

As a 25-year-old, freshly baked intellectual, I paid my first visit to Panamarenko in November 1988. He was 48. We had an animated conversation that lasted well into the night. His favourite macaw, recognizable by a silver leg ring, immediately adopted me, sat on my shoulder and nibbled the collar buttons of my best shirt. That evening I understood little of what Panamarenko told me, except that his thoughts had some connection to Susan Sontag's plea not to look for a 'meaning' when we look at a work of art, but for a better knowledge of the thing itself. Later I came to realise that some of the words Panamarenko used that evening (thin thinking, broadened art) came from Joseph Beuys, who in 1968 made Panamarenko's oeuvre possible by inviting him to exhibit *Das Flugzeug* in the entrance hall of the Düsseldorf Academy. Beuys saw Panamarenko as someone who shaped his life in such a way that its waste products could be considered works of art. Everyone, Beuys believed, could shape a conscious, meaningful and rich life. A life devoted exclusively to making objects that resemble art would be thin, as thin as a life that sought to reduce everything to logic and 'meaning'. Poetry, it seemed, had less to do with calligraphy and grammar than with the unbridled, uncontrollable, often unknowable, ever-changing reality of atoms, crystals, molecules, cells, plants, animals, materials, techniques, chains, gears, batteries, motors, ball bearings, transistors, solar cells, levers, coil springs, radio waves, clouds, lightning and pyroclastic eruptions. This world view is so important to me that I have tried never to betray it. I'm not a mystic. I don't believe in a hidden intelligence steering everything. The fact that Evolution happens blindly does not make it meaningless. That it leads to beauty is unbelievably wondrous. I like artists who celebrate our existence by working beyond the limits of what has already been documented, by getting their hands dirty, by practising crafts, by reading, dreaming and trying out stuff, by wresting poetry from the things themselves: from the properties of materials, from the possibilities of techniques, from gravity and means of outwitting it for a brief moment. Joost Pauwaert is one such artist. His erudition, inventiveness and drive are exceptional. His approach to life serves as an example to me.

INLEIDING

In november 1988 bracht ik als vijfentwintigjarige versgebakken intellectueel voor het eerst een bezoek aan Panamarenko, toen 48 jaar oud. We hadden een geanimeerd gesprek dat tot diep in de nacht duurde. Zijn lievelingsara, herkenbaar aan een zilveren pootring, adopteerde mij meteen, kwam op mijn schouder zitten en knabbelde de boordknoopjes van mijn mooiste hemd los. Die avond begreep ik weinig van wat Panamarenko vertelde, behalve dat zijn betoog aansloot bij Susan Sontags oproep om bij het ervaren van een kunstwerk niet te zoeken naar een 'betekenis', maar naar een betere kennis van het ding zelf. Later begreep ik dat sommige woorden die Panamarenko gebruikte (dundenken, verbrede kunst) afkomstig waren van Joseph Beuys, die Panamarenko's oeuvre had mogelijk gemaakt door hem in 1968 uit te nodigen *Das Flugzeug* tentoon te stellen in de inkomhal van de Düsseldorfsche academie. Voor Beuys was Panamarenko een persoon die zijn leven zodanig gestalte gaf, dat de afvalproducten ervan kunstwerken waren. Iedereen, dacht Beuys, kon vormgeven aan een bewust, zinvol, rijk bestaan. Een leven dat uitsluitend gewijd zou zijn aan het vervaardigen van voorwerpen die op kunst lijken, zou dun zijn, even dun als een leven dat alles wilde herleiden tot logische verbanden en zogenaamde betekenissen. Poëzie, zo leek het, had minder te maken met schoonschrift en spraakkunst, dan met de ongebreidelde, onbeheersbare, vaak onkenbare, eeuwig veranderende werkelijkheid van atomen, kristallen, moleculen, cellen, planten, dieren, materialen, technieken, kettingen, tandwielen, batterijen, motoren, kogellagers, transistoren, zonnecellen, hefbomen, springveren, radiogolven, wolken, bliksem en pyroclastische erupties. Zo belangrijk is dit wereldbeeld voor mij, dat ik mijn hele leven geprobeerd heb het niet te verraden. Ik ben geen mysticus, ik geloof niet in een verborgen intelligentie die alles stuurt. Dat de Evolutie blind verloopt, maakt haar niet zinloos. Dat ze tot schoonheid leidt is ongelooflijk wonderlijk. Ik hou van kunstenaars die ons bestaan vieren door aan de slag te gaan voorbij de grenzen van het geboekstaafde, door hun handen vuil te maken, door ambachten te beoefenen, door te lezen, te dromen, uit te proberen, door poëzie te ontfsutelen aan de dingen zelf, aan de eigenschappen van materialen, aan de mogelijkheden van technieken, aan de zwaartekracht, aan middelen om de zwaartekracht heel even te verschalken. Joost Pauwaert is zo'n kunstenaar. Zijn eruditie, inventiviteit en werkkracht zijn uitzonderlijk. Zijn manier van leven strekt mij voorbeeld.

INTRODUCTION

En novembre 1988, jeune intellectuel de vingt-cinq ans, fraîchement cuit dans le four académique, je rends visite pour la première fois à Panamarenko, qui en a alors 48. Ce jour-là, nous avons une conversation animée qui dure jusqu'à tard dans la nuit. Son ara préféré, reconnaissable à sa bague en argent, m'adopte d'emblée : il se déambule sur mes épaules et grignote les boutons du col de ma plus belle chemise. Ce soir-là, je n'ai pas compris grand-chose aux propos de Panamarenko, si ce n'est qu'il rejoignait l'appel de Susan Sontag à vivre une œuvre d'art non pas pour chercher une 'signification', mais pour mieux connaître la chose en soi. Plus tard, j'ai compris que certaines des mots que Panamarenko avait utilisées (la pensée étroite, l'art élargi) venaient de Joseph Beuys, qui avait rendu possible l'œuvre de Panamarenko en l'invitant en 1968 à exposer *Das Flugzeug* dans le hall d'entrée de l'Académie de Düsseldorf. Pour Beuys, Panamarenko était une personne qui avait façonné sa vie de manière telle que les déchets de celle-ci pouvaient être considérés comme de l'art. Chacun d'entre nous pouvait, selon Beuys, se façonner une existence riche, consciente et remplie de sens. Une vie consacrée exclusivement à la fabrication d'objets qui veulent ressembler à de l'art serait aussi étroite qu'une vie où tout est réduit à des connexions logiques et à de prétendues significations. La poésie, semblait-il, était moins une question de calligraphie et de grammaire que d'une réalité débridée, incontrôlable, souvent inconnaisable, en constante évolution : une réalité faite d'atomes, de cristaux, de molécules, de cellules, de plantes, d'animaux, de matériaux, de techniques, de chaînes, d'engrenages, de batteries, de moteurs, de roulements à billes, de transistors, de cellules solaires, de leviers, de ressorts hélicoïdaux, d'ondes radio, de nuages, d'éclairs et d'éruptions pyroclastiques. Or, cette vision du monde s'est avérée tellement importante pour moi que, durant toute ma vie, j'ai essayé de ne jamais la trahir. Je ne suis pas un mystique et je ne crois pas à une intelligence cachée qui dirige tout. Le fait que l'Évolution se passe aveuglément ne la dénue pas de sens. Qu'elle crée de la beauté est incroyablement merveilleux. J'aime les artistes qui célèbrent notre existence en travaillant au-delà des limites de ce qui est documenté, en se salissant les mains, en pratiquant l'artisanat, en lisant, en rêvant, en expérimentant, en soutirant la poésie aux choses mêmes, aux propriétés des matériaux, aux capacités de la technique, à la force de gravité et aux moyens de la déjouer. Joost Pauwaert est un tel artiste. Son érudition, son inventivité et sa force de travail sont exceptionnelles. Son mode de vie me sert d'exemple.

ON BLOCKED CYLINDERS, HOLLOWED-OUT TREE TRUNKS AND VARNISHED PIG BLADDERS

A TRIBUTE TO CRAFTSMANSHIP



'Heavy Sledgehammer Racing Charriot' (2021)

¹ Especially since Paul Feyerabend demonstrated, with numerous examples, that even scientific theories cannot be conclusively ‘proven’ and that scientists (even theoretical physicists) usually start from concrete data (things, not ‘facts’), which they study while acting. In so doing, they never apply a conclusive method, but work with constantly changing ad hoc hypotheses. It is not a case of having an idea first and acting afterwards. “Creation of a thing, and creation plus full understanding of a correct idea of the thing, are very often parts of one and the same indivisible process and cannot be separated without bringing the process to a stop. (...) It is guided rather by a vague urge, by a ‘passion’ (Kierkegaard).” (Paul Feyerabend, *Against Method*, Verso, London/New York, 2010, p. 54) “We now have a situation where social and psychological *theories* of human action and thought have taken the place of this thought and action itself.” (ibid: 348) “It is clear, then, that the idea of a fixed method, or of a fixed theory of rationality, rests on too naive a view of man and his social surroundings. (...) It will become clear that there is only one principle that can be defended under all circumstances and at all stages of human development. It is the principle: *anything goes.*” (ibid: 55) “Von Weizsäcker showed how quantum mechanics arose from concrete research. (...) a person trying to solve a problem whether in science or elsewhere must be given complete freedom.” (ibid: 346) “The attempt to break through the boundaries of a given conceptual system is an essential part of such research (it also should be an essential part of any interesting life).” (ibid: 221) Pre-eminent scholars, such as Ludwig Wittgenstein and Karl Popper, plus the dramatist Bertolt Brecht, asked Feyerabend to become their assistant. He studied history, mathematics and physics, but only after first immersing himself in theatre and singing. As a young man he sang and created plays.

² Viktor Chklovski, *Le voyage de Marco Polo*, Payot, Paris, 1938, p. 22
³ cf. Viktor Chklovski, *Le voyage de Marco Polo*, Payot, Paris, 1938, p. 59
⁴ Viktor Sjklovski, *Sentimentele reis*, Uitgeverij de Arbeiderspers, Amsterdam, 1980, p. 298

GENGHIS KHAN

From a sculpted pulpit, seven theologians smile at me benevolently.
Could I theoretically substantiate Joost Pauwaert’s oeuvre?

Everyone knows that theories, in the narrow sense of the word referred to here, are little more than smokescreens designed to shield us from fear.¹

For Joseph Brodsky, history was steered by numbers and quantities. How many people? How much food? How hot, cold, wet or dry the climate? The numbers determine the events.

But also, perhaps, by the dreams of a few individuals: Alexander, Mohammed, Genghis Khan, Napoleon.

Mohammed and Khan thought alike: that Muslims and Mongol tribes must stop fighting amongst themselves. All the Mongol tribes thus became one, until they collectively controlled a territory stretching across the longitudes from eastern China to Budapest and across the latitudes from Siberia to Persia and Crimea, or from northern China to the Indian Ocean.

In his introduction to Viktor Shklovsky’s *Le voyage de Marco Polo*, M.K. Kounine writes that the Mongol conquests were supported logically and financially by wealthy merchants who benefited from the creation of one great empire, in which their caravans could travel freely and in which they could organise the “systematic exploitation of large sections of the population”.² Rulers wanted to collect taxes, traders wanted to move cheap commodities and sell them elsewhere for a hundredfold profit. (In the second half of the third century in Rome, you could sell a pound of silk for a pound of gold: it was literally worth its weight in gold.)

The world is no different today. We expend virtually all our available energy on creating mindless consumers out of children, taming and breaking them in the process, or on manufacturing ever cheaper food, clothing and hollow entertainment. Wars are outlets for arms manufacturers.

From their pulpit, the seven judges look down at me in boredom. “And what does this have to do with Joost Pauwaert?” they ask.

The Mongols used to ransack and destroy large cities and cut the throats of all the inhabitants. Soldiers were occasionally spared and conscripted into their armies (to profit from their know-how or to use them as a bumper). In 1221, when two of Genghis Khan’s sons captured the city of Urgench after a seven-month siege, they massacred all the inhabitants but spared the artisans. Why the artisans and not the theologians?

The Mongols knew freedom of religion. They were pagans, not bigots. The few sins they recognised were: “touching a flame with a dagger, fishing meat out of a cauldron with a sword, disturbing a fire with an axe, leaning on a whip, whipping a horse with the reins, urinating in a tent, spitting out food, washing clothes, picking boletus”.³ Practical guidelines, as it were, that prevented the blunting of swords and knives. Theological tidbits were irrelevant in this respect.

In the poignant *Sentimental Journey*, in which he strings the fragments of his life on a skewer, Viktor Shklovsky writes: “People who master their craft are always good people”. As a counterpoint to these people, he places a snitch: “If Semyonov hadn’t been a half-baked intellectual, if he had mastered a craft, he wouldn’t have become an informer,” he wrote. “But there was a Torricellian vacuum in his soul, his hands were idle, he didn’t know how to do anything, so he wanted to do politics.”⁴ And thirty pages on, one reads: “My arrest was an accidental thing. A concoction of Semyonov, a man without *craft*.⁵

NAPOLEON BONAPARTE

Pauwaert reads books about Napoleon. Why? Who was Napoleon?

In his exhaustive biography, published in 1901, John Holland Rose describes Napoleon as a "master craftsman"⁶ who, like Julius Caesar, was both "visionary and practical"⁷ and able to marry philosophical ideals with "practical statesmanship".⁸ He was an "encyclopaedic genius" who, as a general, diplomat and politician, never lost himself in "strategic soothsaying" and always stuck to "a close watching of events".⁹

Multiple committees had made repeated attempts to modernise the French legal code during the period 1789-1793. It was an intractable knot. Napoleon ordered a fresh effort in 1793. Four lawyers worked for four months on a first draft, which was subsequently simplified, refined and polished over the course of 102 eight-to-ten-hour sessions, over half of which were personally chaired by Napoleon. The result demonstrates architectural dexterity, writes Holland Rose, with Napoleon's numerous personal interventions contributing to the strength, simplicity and symmetry of the 2,281 articles.

During the winter of 1797-98, prior to the Egyptian campaign, Napoleon attended Berthollet's chemistry lessons.¹⁰ And when he departed, it was in the company of engineers, geologists, geographers, archaeologists and painters. He established a university during a stopover in Malta. Napoleon also travelled with a library that, in addition to historical works, novels and poetry, contained a Bible, the Vedas and the Koran.

When crossing the Alps in 1800, his army ground to a halt before a five mile-stretch of rocky terrain over which it was impossible to transport the artillery. The soldiers detached the gun barrels from their mounts and put them into hollowed-out pine trunks, which were dragged over the rocks and snow. The guns survived intact.¹¹ It was not Napoleon's idea, but that of two companions, Marmont and Gassendi, who, like him, were permitted to think out of the box. When they encountered a heavily guarded, alpine fortress after the crossing, they covered the streets of the lower town with straw and dung in the night, allowing much of the army to pass by in silence. And there are hundreds of other tactical improvisations that could be mentioned. What matters is that these men thought like *bricoleurs*, in the sense that Claude Lévi-Strauss gave to the word: the improper use of pre-existing materials and techniques to obtain a practical result.¹²

VIKTOR SHKLOVSKY

In *Sentimental Journey*, Shklovsky describes his attempt to make grenades with "German-made white cylinder casings", which he suspected were primers:

"They did have an opening for the Bickford fuse, but it was actually far too wide. You could stick your little finger into it and the slit was made so that you couldn't compress the edges."

I asked my men to prepare me a fuse from the material of a smoke screen bomb and then walked to the edge of a ravine to take a test.

I started sliding the wick cord into the cylinder, which resembled some kind of schoolboy metal pen tube, with the diameter of a three-kopek piece and about 15 centimetres long. The fuse did not want to remain in the slit; it was too thin.

I wrapped the fuse with paper. I made it a two-second length.

I lit a cigarette. You light a Bickford fuse with a cigarette, not a match. Everything according to the rules of the art."¹³

In the moment the short fuse caused the grenade to explode in his hand, Shklovsky thought of his book *The Subject as a Phenomenon of Style*. "Who would be able to write it now?" he wondered. Shklovsky argued that literature was defined by form: enumerating, mirroring, delaying, repeating, opposing. According to him, the content of a literary work emerges from the manner in which these devices ('prioms') are deployed.

⁵ Ibid: 330 (my italics)
⁶ John Holland Rose, *The Life of Napoleon I*, G. Bell and Sons, London, 1919, p. 271

⁷ Ibid: 177

⁸ Ibid: 301

⁹ Ibid: 245

¹⁰ Ibid: 182

¹¹ cf. "It was a tough trek. The mules could not carry the mountain artillery. The Assyrians carried it over the mountains on their shoulders."

Sentimentele reis, Uitgeverij de Arbeiderspers, Amsterdam, 1980, p. 103

¹² cf. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962, pp. 29-33

¹³ Viktor Shklovsky, *Sentimentele reis*, Uitgeverij de Arbeiderspers, Amsterdam, 1980, pp. 264-265

'Homemade Bronze Grenade' (2022)



¹⁴ Ibid: 231

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid: 17

¹⁷ Ibid: 126

¹⁸ Ibid: 283

¹⁹ Ibid: 285

²⁰ Ibid: 202

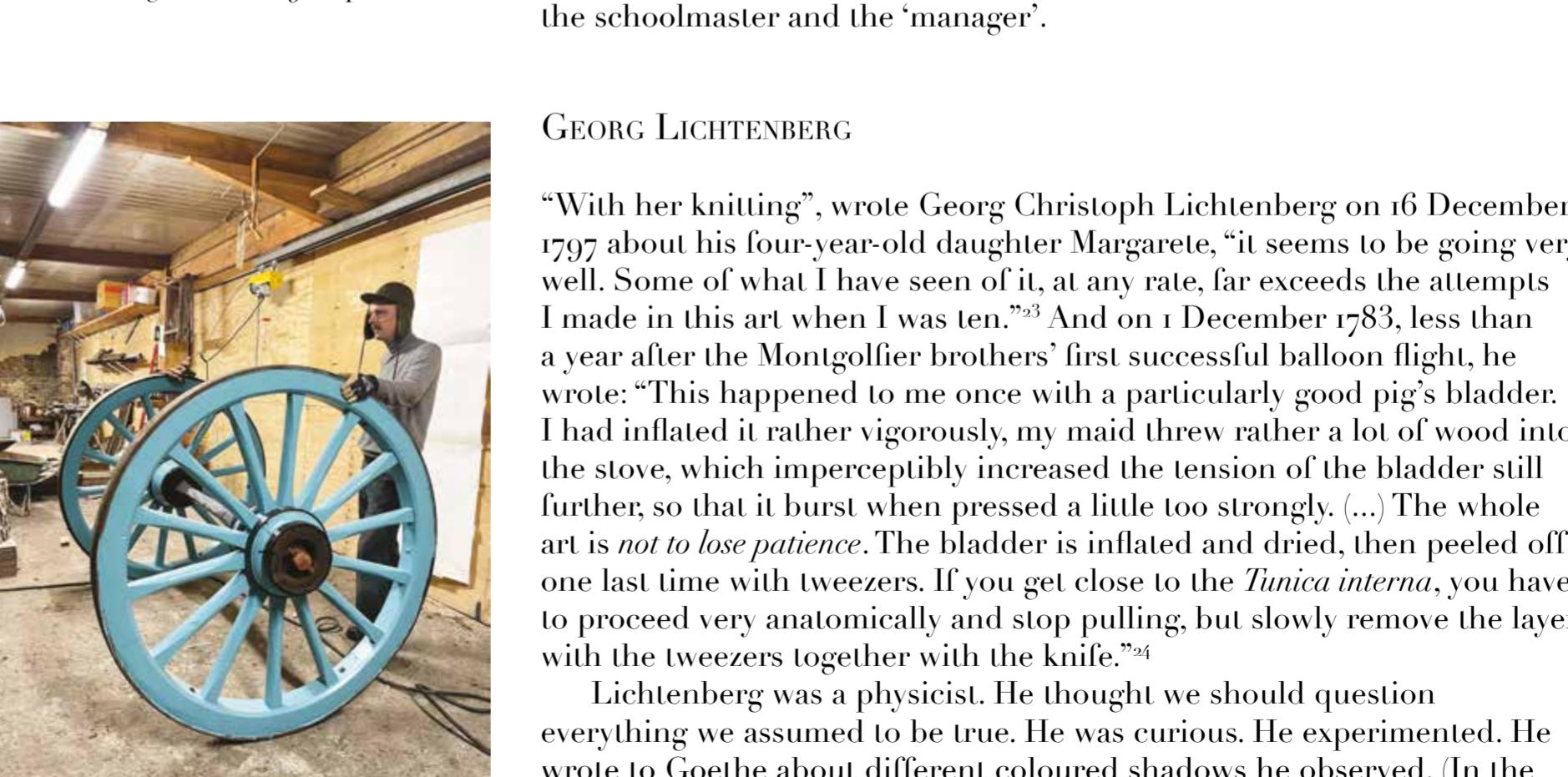
²¹ Ibid: 284 Shklovsky distinguishes between the haughty irony of intellectuals and irony as a blind meeting of two semantic systems. (ibid: no, 15) "What we need is not irony, but free hands." (ibid: 327)

²² Ibid: 166 (my italics)

²³ Georg Christoph Lichtenberg, *Gekleurde schaduwen. Brieven 1770-1799*, Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam/Antwerp, p. 235, cf. Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe. Vierter Band. Briefe*, Carl Hauser Verlag, Munich, 1968, p. 974
Georg Christoph Lichtenberg, *Gekleurde schaduwen. Brieven 1770-1799*, De Arbeiderspers Publishers, Amsterdam-Antwerp, pp. 149-150, cf. Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe. Vierter Band. Briefe*, Carl Hauser Verlag, Munich, 1968, p. 540

²⁴ Georg Christoph Lichtenberg,

²⁵ "With her knitting", wrote Georg Christoph Lichtenberg on 16 December 1797 about his four-year-old daughter Margarete, "it seems to be going very well. Some of what I have seen of it, at any rate, far exceeds the attempts I made in this art when I was ten."²³ And on 1 December 1783, less than a year after the Montgolfier brothers' first successful balloon flight, he wrote: "This happened to me once with a particularly good pig's bladder. I had inflated it rather vigorously, my maid threw rather a lot of wood into the stove, which imperceptibly increased the tension of the bladder still further, so that it burst when pressed a little too strongly. (...) The whole art is *not to lose patience*. The bladder is inflated and dried, then peeled off one last time with tweezers. If you get close to the *Tunica interna*, you have to proceed very anatomically and stop pulling, but slowly remove the layer with the tweezers together with the knife."²⁴



"The anarchism of life, its subconsciousness, the fact that a tree knows best how to grow – that is something they (Bolsheviks and theologians) cannot grasp,"⁴ he wrote. And also, in a phrase reminiscent of Brodsky's theory of numbers: "everything an individual organises is external to him, her or them. The individual is nothing more than the point where lines of force intersect."⁵ Of the first Bolsheviks, he wrote: "Of course, at that time they were not yet exerting any influence on events. The masses were moving like schools of herring or Caspian roach during the shoot – they were only following their instincts."⁶

"Mistakenly," he wrote, "we think that in politics we are so bright and so far-sighted. If we did not try so hard to make history all the time, but rather tried to be responsible for the single events of which it consists, the results might be less ridiculous. The point is not to make history, but to produce a biography."⁷

Shklovsky was not only an explosives expert, but also a skilled mechanic. He explains somewhere how sugar in a petrol tank will jam the cylinders and that you have to blow them clean. Elsewhere, he describes the "paradoxical" workings of the Gnome engine that, due to its shoddy construction, continued to operate even when the army mechanics confused the gasoline and the oil lines. (Bolshevik society sputters in a similar fashion, he concluded).

"The formal method is fundamentally simple. It's the return to craft. The most wonderful thing about it is that it doesn't deny the content of art but considers this so-called content to be emerging from form."⁸

"Art unfolds through the logic of its technique. (...) Hamlet is the product of stagecraft."⁹

Can a craftsman be *bricoleur*? This is the key question.

"I am not the brightest of people," Shklovsky wrote, "I am a slow thinker. I belong to another semantic realm as well – I'm like a samovar used as a hammer to drive nails."¹⁰

Elsewhere he writes: "Art is, at its heart, ironic and destructive. It animates the world. Its task consists in creating inequalities. It creates them by confronting oppositions."¹¹

"I was very popular with the soldiers in my section; the narrowness of my political horizon, my constant desire to get everything done immediately, my *tactics* – not strategy – all these things made the soldiers understand me."¹²

What do we mean by an improper use of materials or techniques? The craftsman improvises, listens to the material, pushes the technique to its limits, refines existing instruments, creates new materials, new instruments, new techniques. Craft is alive, it moves, it dances, it lives. It thinks in the hands of the tactician, it dies in the head of the strategist, the schoolmaster and the 'manager'.

GEORG LICHTENBERG

"With her knitting", wrote Georg Christoph Lichtenberg on 16 December 1797 about his four-year-old daughter Margarete, "it seems to be going very well. Some of what I have seen of it, at any rate, far exceeds the attempts I made in this art when I was ten."²³ And on 1 December 1783, less than a year after the Montgolfier brothers' first successful balloon flight, he wrote: "This happened to me once with a particularly good pig's bladder. I had inflated it rather vigorously, my maid threw rather a lot of wood into the stove, which imperceptibly increased the tension of the bladder still further, so that it burst when pressed a little too strongly. (...) The whole art is *not to lose patience*. The bladder is inflated and dried, then peeled off one last time with tweezers. If you get close to the *Tunica interna*, you have to proceed very anatomically and stop pulling, but slowly remove the layer with the tweezers together with the knife."²⁴

Lichtenberg was a physicist. He thought we should question everything we assumed to be true. He was curious. He experimented. He wrote to Goethe about different coloured shadows he observed. (In the

debate between Goethe and Newton, he sided with Newton. Only in the late twentieth century was Goethe partially vindicated: one colour can change how we perceive the tone and hue of another when the two are placed side by side.)

Lichtenberg once had himself lashed to a ship's mast in order to observe a storm. In a letter, he made a sketch of what he saw reminiscent of Hokusai's wave.

In one of his most famous letters, he described a bustling street in eighteenth-century London. Nobody else has done this. Elsewhere, he describes what he hears during a beautiful spring evening:

- 1) the murmur of the water at the big mill
- 2) passing carts and carriages
- 3) clear, excited cries of children who are probably trying to catch maybugs on the city walls
- 4) barking from various distances, voices indicating different moods
- 5) three or four nightingales in the surrounding gardens or the city
- 6) countless frogs
- 7) the clatter of falling skittles
- 8) a badly played horn, the least pleasant sound of all²⁵

Lichtenberg witnessed the French Revolution and was a contemporary of Kant and the practical murderer Napoleon. He taught physics at university. At home, he was a dreamer and ponderer. He jotted down thousands of observations, some of which were razor-sharp and which later, with little or no additions, evolved into the oeuvres of Wittgenstein, Freud²⁶ and Nietzsche.

Of the French Revolution, he wrote: "It is fermenting in France, but we do not know whether it will produce wine or vinegar." And he described himself as singularly unfit to govern a country on account of his inability to maintain a tidy desk.

Many ideas converge in these thoughts. For instance they imply that history is not made by people, but makes itself.²⁷ In general, Lichtenberg thinks that humans instinctively look for a meaning in everything,²⁸ because this helps the mind to remember things. There is no 'real meaning' outside our way of knowing. Lichtenberg does more than parrot Kant here because he consistently applies this idea to everything he encounters.

In several places, he describes our thought processes as "a thinking" that occurs within us. *It thinks* (in us), just as it rains.²⁹ There is no subject. The word "I", he writes, is a practical but unnecessary concept. Nietzsche reiterated this idea, arguing that our illusion about an acting "I" arises from our accidental use of personal pronouns.

"A tool," Shklovsky writes in *Zoo*, "not only extends our body, but it also extends itself within us."³⁰

Our manner of perceiving and ordering makes us believe, time and time again, that there is an ordering and meaningful principle in the world. Not realising that every 'perceived' order arises from our way of perceiving and remembering. Not realising that our brain 'thinks' from a biological necessity.³¹

Lichtenberg often pointed out that a really efficient social reform can only be a slow process.³² He welcomed the desire for change in France but immediately foresaw the danger of a hastily imposed 'new order' (one that rapidly lead to arbitrary terror and, after Lichtenberg's death, to Napoleon's absolute power). "Free France," he wrote, "where today you are free to hang anybody."³³

The order we discern around us stems from ourselves. We know nothing with certainty. Our first task is to question everything we believe. Reading too many books, or too soon, is harmful. They merely fill our heads with explanations and categories that prevent us from seeing, hearing, experiencing.³⁴

Education is just as detrimental. We are drowning in fashionable fake knowledge that inhibits independent thought and prevents us from being as free as the Greeks, who made amazing discoveries without reading much. Greeks did not learn dead languages, Lichtenberg stated.³⁵

²⁵ Georg Christoph Lichtenberg. *Schriften und Briefe. Erster Band*. *Sudelbücher*, Carl Hauser Verlag, Munich, 1968, p. 794 (J 1004)

²⁶ "Dreams can be useful because, without the constraint of contrived reason, they represent the uninhibited sum of our full being. This thought deserves consideration." Ibid: 663 (J 72)

²⁷ cf. "The great events of the world are not made, they take place." Georg Christoph Lichtenberg. *Schriften und Briefe. Zweiter Band*. *Sudelbücher II*, Carl Hauser Verlag, Munich, 1968, p. 429 (K 170)

²⁸ "In order to incorporate something into our memory, we always try to attach a meaning or some kind of order to it." Georg Christoph Lichtenberg. *Schriften und Briefe. Erster Band*. *Sudelbücher*, Carl Hauser Verlag, Munich, 1968, p. 710 (J 392)

²⁹ "Es denkt, sollte man sagen, so wie man sagt: es blitzt. Zu sagen *cogito*, ist schon zu viel, so bald man es durch *Ich denke* übersetzt. Das *Ich* anzunehmen, zu postulieren, ist praktisches Bedürfnis." [One should say *it thinks* just as one says: it rains. To say *cogito* becomes too much when it is translated by *I think*. To assume an *I*, to postulate it, is a practical requirement.] Georg Christoph Lichtenberg. *Schriften und Briefe. Zweiter Band*. *Sudelbücher II*, Carl Hauser Verlag, Munich, 1968, p. 412 (K 76) See also, Ibid: 501 (L 806)

³⁰ Victor Chklovski, *ZOO*, L'Esprit des Péninsules, Paris, 1998, p. 23

³¹ "How can we learn to see only the best in everything, to suspect something good in everything, to always hope and rarely fear? Our species has survived evolution because, as individuals, we well remember what is toxic and dangerous." Ibid: 404 (K 43)

³² "Building a republic from the materials of an overthrown monarchy is not easy. In fact, it is impossible before you have given every stone a new cut, and that takes time." Ibid: 429 (K 167)

³³ Georg Christoph Lichtenberg. *Schriften und Briefe. Erster Band*. *Sudelbücher*, Carl Hauser Verlag, Munich, 1968, p. 784 (J 935)

³⁴ "Reading too much and too soon makes our memory displace or overpower our sensitivity and taste." cf. Ibid: 114 (B 264)

³⁵ cf Ibid: 862 (L 76). Cf. Paul Feyerabend, *Tegen de methode*, Lemniscaat, Rotterdam, 2002, p. 197 en 208

³⁶ cf. "Man has made himself a pet, that is why he is so depraved." Ibid: 220 (C 341)

³⁷ cf. Georg Christoph Lichtenberg. *Schriften und Briefe. Zweiter Band*. *Sudelbücher II*, Carl Hauser Verlag, Munich, 1968, p. 455 (K 313, K 314)

³⁸ Thomas S. Kuhn, *De structuur van wetenschappelijke revoluties*, Boom Meppel, Amsterdam, p. 106

³⁹ Georg Christoph Lichtenberg. *Schriften und Briefe. Zweiter Band*. *Sudelbücher II*, Carl Hauser Verlag, Munich, 1968, p. 453 (K 308)

⁴⁰ Ibid: 501 (L 806)

⁴¹ Ibid: 181 (H 25)

⁴² Viktor Shklovsky, *Sentimentele reis*, Uitgeverij de Arbeiderspers, Amsterdam, 1980, p. 285. Lichtenberg writes somewhere that Hamlet springs from an idea. Could they both be right? Can form and idea coming into being simultaneously? For Borges, the greatness of *Hamlet* is due to the play within the play, just as the modernity of the *Quijote* derives from the second part, in which Don Quixote encounters readers who have already read the first section and (like Sancho Panza) debate the veracity of certain incidents. (What we learn from both books is that we ourselves are characters in a story we do not oversee.) In both cases, the depth of the work comes from a technical artifice.



Books and schools turn people into pets³⁶ that can no longer think for themselves. We need to free ourselves, to the maximum extent, from all the common falsehoods and theories. Lichtenberg was one of the first people (perhaps the first) to use the word paradigm to describe the form that shapes and frames, but also freezes and inhibits our perception.³⁷ Gombrowicz later formulated the same idea (and argued for immaturity). Two hundred and fifty years later, the philosopher Thomas Kuhn wrote that paradigm shifts are often unconscious and can even happen while the scientist is asleep.³⁸

Lichtenberg had anticipated this as well, pointing out that we think more freely when asleep, rather than when awake. Our brain is probably unable to clean itself up while it is functioning, he writes. And indeed, many new insights arise from similar patterns occurring in our brains, in the same neural circuits, during the nocturnal clean-up process. Inadvertently, in other words. From a biological need for economy and stylisation. It sounds logical that our brain cannot do this during our waking hours, because we need our paradigms to survive (identify danger, find edible food, chose the right partner). Sleep, as we know today, is indispensable to neural plasticity.

Lichtenberg's miraculous inventiveness seems to stem from his powerlessness as a physicist. He paid meticulous attention to every scientific branch but failed to make a major discovery in the field of physics. He pinpointed what was missing: an ability to see the relationship between two seemingly different things. (Natural laws are equations, which establish the equivalence between two 'different' forces, for example mass and energy.)

"How many ideas hover dispersed in my head of which many a pair, if they should come together, could bring about the greatest of discoveries! But they lie as far apart as Goslar sulphur from East India saltpetre, and both from the dust in the charcoal piles on the Eichsfeld which three together would make gunpowder", he wrote.³⁹

"If only we could make discoveries by following certain rules," he sighed. "It is obvious that discoveries result from some kind of chance, even if they seem to be the result of a great effort (...), but the main leaps of discovery do not seem to be the work of our will any more than the contractions of our heart."⁴⁰

The seven theologians stare at me in annoyance from the pulpit.

"What does all this have to do with Joost Pauwaert?" asks the first.

"Yes, and what does your story have to do with art?" queries the second.

"And where is your theory?" demands the third.

Their colleagues nod in approval at these pertinent questions. And in so doing, their stiff grey beards rise and fall like the tails of birds that are hopping around in search of worms.

"We have the need to believe that everything has a cause, just as we believe that spiders spin their web in order to catch flies. But they do this before knowing that there are such things as flies", Lichtenberg wrote.⁴¹

"Hamlet," Shklovsky said, "emerged from stagecraft."⁴²

Is it possible? Can an artist spin a web, weave a texture, create an object, perform an act, without knowing what might emerge from this form, without knowing what our meaning-seeking brains will subsequently add to the deed (or its fruit)? Can we think blindly? And to what extent can we use the term *thinking* to describe the making of objects, or messing around with materials and techniques, or playing blindly with images, words and ideas? Does thinking through action exist? And can it be blind, like a spider building its first web?

In other words, don't we need a theory before embarking on something? As per our political parties and art theorists, who purport to know everything beforehand? But what is a theory? First there is the paradigm, the form that prescribes a certain behaviour, a certain way of thinking. And then there is the hypothesis. Which surely leads to experiments? Af-

ter which a theory is established, which seeks to explain the results? And does it not all boil down to breaking the paradigm and making new discoveries? The broader view? The new insight? A richer experience?

"The great men of this world," Lichtenberg said, "should publicly praise not only the heroes, nor the man stammering an ode in a poetic intoxication, but also the just and stern judge, the able and conscientious lawyer, the *sensible and industrious craftsman*."⁴³

"I observed something that has often been confirmed," he writes elsewhere: "the most astute scholars often practise an art. Or they tinker."⁴⁴

JOSEPH BRODSKY

According to Brodsky, who once worked in a factory, history has nothing to teach us about the future. It is useless to study it with this objective in mind, simply because events are as unpredictable as a game of chance. (And because it is possible to repeat history just because we know it: Napoleon wanted to conquer Egypt and advance to India, because he strove to emulate Alexander.) You can, however, dabble in history if you want to examine the unforeseeable nature of historic events.

According to Gombrowicz, Hitler was propelled and pushed upwards by a 'Form' that the people projected onto him. His self-satisfied, hateful and paranoid character did the rest. And Napoleon? Did he not single-handedly rearrange history? Looking open-mindedly at his thirst for conquest, we see the same movements over and over again. The Greeks, Romans, Carthaginians, Russians, Moors, Venetians, Genovese, French, Germans have perpetually fought over Sardinia, Cyprus, Gibraltar or Crimea: islands and coastlines that enable control of the Mediterranean. Just as the current Russian tyrant does today, as if grain and earthenware jars of olive oil still have to be shipped from North Africa to Rome. Looking at the size of Russia on the world map, one wonders what the Russian army is doing in Crimea or Ukraine, other than responding to the secret provocations of the US war machine, which serves the same merchants who financed Genghis Khan. There are few new insights to be gleaned. And no workable theories.

What we term 'theory' today, vis-à-vis contemporary art, is a fashionable collection of preformed, counterfeit ideas about a field of research that cannot be defined. And they are rarely, if ever, tested against a practice. No one can formulate a precise definition of 'art'. Why? Because its principal characteristic is perpetual self-renewal. There is no boundary. There are no indispensable rules. There is only an ignoring, breaking or transcending of rules. But how? From practice. From action. From thinking through action.

Which was not the case with the intellectual and murderer Lenin, who also believed he needed a theory. "Lenin read Marx not from necessity," Brodsky wrote (for what did rural Russia have to do with London and industrial England?), "but from an inferiority complex, from his provincialism."⁴⁵

Only provincials need theories. And only city dwellers. And only people with two left hands. It is provincial to strive for universal truths or norms. Just as 'universal' works always spring from a focus on the specific and local (Shakespeare who wanted to make captivating theatre, Homer, Satie, Warhol, Dylan, Colette, Toni Morrison, Nina Simone, Morandi and so on).

If we did not read so much and were not ruined by teachers who pretend that there is nothing left to discover (while impressing follies upon us), we could all be Greeks, writes Lichtenberg, and see and think as open-mindedly as the ancients.

Perhaps he did not yet know about the Vedas and other Eastern writings, which were picked up by his admirer Schopenhauer.

For Brodsky, a poem is a confluence of Western (Cartesian) and Eastern (intuitive, synergistic) thought.

The connection, of course, being Russia, or the Silk Road, which stretches from east to west and vice versa, to the extent that Brodsky pre-

⁴³ "Dem sinnreichen und emsigen Handwerker" [The sensible and industrious craftsman], Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe. Erster Band. Sudelbücher*, Carl Hauser Verlag, Munich, 1968, p. 232 (D20 – my italics).

⁴⁴ "... die nebenher sich mit einer Kunst beschäftigen oder wie man im Plattdeutschen sagt *klütern*." Ibid: 268 (D229) (my italics). Translated by Jean François Billeter as: "... ceux qui pratiquent aussi un art ou bricolent". Jean François Billeter, Lichtenberg, Éditions Allia, Paris, 2014, p. 40

⁴⁵ Joseph Brodsky, *On Grief and Reason*, Penguin Books, London, 1995, p. 112

'Heavy Sledgehammer Racing Chariot' (2021)



fferred the name 'West Asia' for Eastern Europe. The Russia of the Ukrainian writer Gogol, Russian history with its extraordinary, literary attention to sound (Pushkin), texture (Shklovsky), form (Nabokov) and incongruity (Tarkovsky).

"The first mode of cognition", writes Brodsky, "puts a high premium on the rational, on analysis. In social terms, it is accompanied by man's self-assertion... (...) The second relies mainly on intuitive synthesis, calls for self-negation, and is best represented by Buddha. In other words a poem offers you a sample of complete, not slanted, intelligence at work."⁴⁶

Lichtenberg, who was unfamiliar with Eastern philosophy, failed to see that the Presocratic philosophers, primarily the so-called obscure Heraclitus, were in fact Eastern thinkers. (My thoughts, not Brodsky's.)

"The purpose of evolution" Brodsky writes, "whether you believe it or not, is beauty."⁴⁷ For it is beauty that "survives it all and generates truth simply by a fusion of the mental and the sensual". And elsewhere he writes: "Art shows a man his positive potential."⁴⁸

VIRGINIA WOOLF

I have not mentioned any women, alas. I could write about Karen Blixen (Isak Dinesen) or Hannah Arendt's *The Human Condition* (the 'revealing character of deeds') or many other women who have shaken up my world, but I'd rather consider the moment when one of the greatest authors who ever lived formulated her initial ideas about her future masterpiece, *To the Lighthouse*, which took her two years to write:

"I think a little story, perhaps a review, this fortnight; having a superstitious wish⁴⁹ to begin *To the Lighthouse* the first day at Monk's House. I now think I shall finish it in the two months there. (...) I think, though, that when I begin it I shall enrich it in all sorts of ways; thicken it; give it branches – roots which I do not perceive now. (...) A new problem⁵⁰ like that breaks fresh ground in one's mind; prevents the regular ruts."⁵¹

Can art be anything other than pushing boundaries, through a craft, and the (at the time) improper use of that craft? Can it be anything other than a problem? How can something be art if doesn't pose problems? Who wants to get out of bed to tackle an issue that has already been solved?

CONCLUSION

Shaking their heads, the seven theologians peer down at me and consult their fashionable wristwatches. I suddenly notice that their beards aren't real, but the stick-on kind. These are young, educated brats looking down on me from on high, bolstered by their hastily cobbled together, short-sighted, fake knowledge.

"And what does all this have to do with Joost Pauwaert?" one of them asks. She has a tattoo on her neck, I note. She's hip and trendy. "Yes!" shout the others, "what has it got to do with Pauwaert?"

"That Pauwaert has two hands," I reply, "a head on his shoulders, a heart in his chest and a soul that connects everything. But since this means nothing to you if I don't quote an auctoritas, I'll have to dust off Lichtenberg again."

"If anyone in this world ever wants an ethic tattooed on his hand," he writes, "with a needle or with gunpowder, I suggest a quote that I found somewhere in *The Spectator*: 'the whole man must move together'. This doesn't usually happen, which causes severe and irreparable damage. A man, to me, also means the head, the heart, the mouth and the hands. It takes consummate dexterity to keep your body together in all weathers, until the end, when all movement stops."⁵²

"Pauwaert," I tell the pulpit rhetoricians, "moves beyond recognised categories. He acts, makes, feels and thinks. And he leaves objects for us to look at. He makes us look, feel and think with him. He can't help but be doing good because he is doing good. He reads and watches, tells sto-

Nelson's strategy for Trafalgar



OVER VERSUIKERDE CILINDERS, UITGEHOLDE BOOMSTAMMEN EN GELAKTE VARKENSBLAZEN

EERBETOON AAN HET AMBACHT

DZJENGIS KHAN

Vanop een gebeeldhouwde kansel grijnen zeven godsgedeelten mij schijnbaar welwillend aan. Of ik het oeuvre van Joost Pauwaert theoretisch kan onderbouwen?

Iedereen weet dat theorieën, in de hier bedoelde benepen betekenis van het woord, weinig meer zijn dan het breiwerk van drukmakers, rookgordijnen eigenlijk, die ons moeten behoeden voor de angst.¹

Volgens Joseph Brodsky is de geschiedenis louter het gevolg van aantallen en hoeveelheden. Hoeveel mensen wonen er? Hoeveel voedsel is er voorradig? Hoe warm of koud is het? Die getallen bepalen wat er gebeurt.²

En misschien ook de ijldromen van een handvol enkelingen: Alexander, Mohammed, Dzjengis Khan, Napoleon.

Mohammed en Dzjengis Khan hadden hetzelfde idee: dat moslims of Mongoolse stammen elkaar niet meer mochten belagen. Zo werden alle Mongoolse stammen verenigd tot ze samen een grondgebied beheersten dat zich over de lengtegraden uitstrekte van oostelijke China tot Boedapest en over de breedtegraden van Siberië tot Perzië en de Krim, of van Noord-China tot de Indische Oceaan.

In zijn inleiding bij *Le voyage de Marco Polo* van Victor Sjklovski, schrijft M.K. Kounine dat de Mongoolse veroveringen logistiek en financieel gesteund werden door rijke handelaren die baat hadden bij het ontstaan van één groot rijk, waarin hun karavanen onbelemmerd konden reizen en waarin ze 'een systematische uitbuiting van grote delen van de bevolking konden organiseren'.³ Heersers wilden belastingen innen, handelaars wilden goedkope grondstoffen verplaatsen en elders voor het honderdvoudige verkopen. (In de tweede helft van de derde eeuw kon je in Rome één pond zijde verkopen voor één pond goud: het was zijn gewicht in goud waard.)

Vandaag is de wereld niet anders. Vrijwel alle beschikbare energie wordt besteed aan het temmen of breken van vrijwel alle kinderen tot wilzame consumenten en tot het vervaardigen van steeds goedkoper en smakelozer voer, kleding en hol amusement. Oorlogen scheppen afzetmarkten voor wapensfabrikanten.

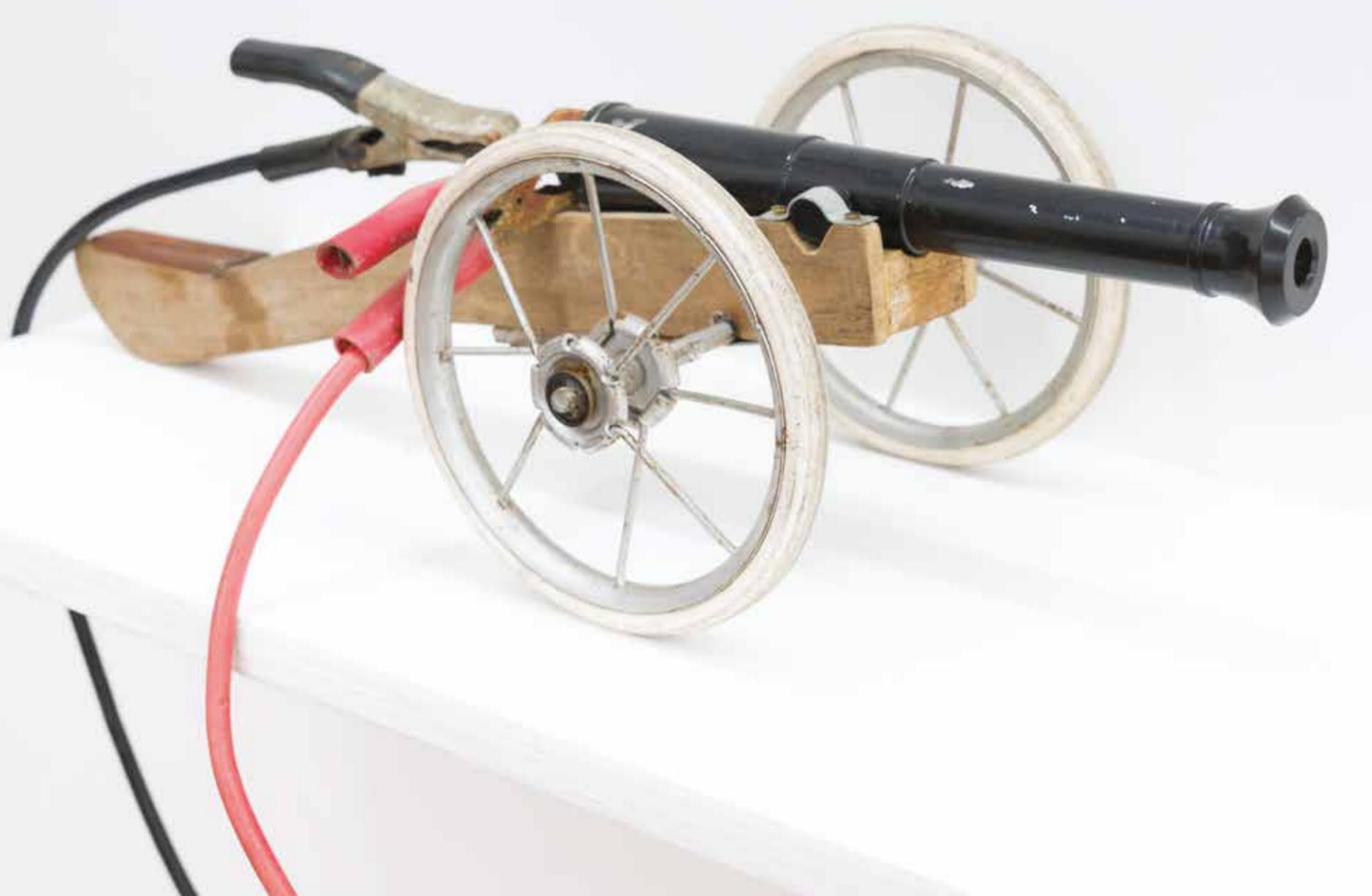
Vanop hun kansel kijken de zeven rechters verveeld op mij neer. 'En wat heeft dat met Joost Pauwaert te maken?' vragen ze.

De Mongolen hadden de gewoonte grote steden volledig te plunderen en te verwoesten en alle bewoners de keel over te snijden. Soldaten werden soms gespaard en ingelijfd bij het eigen leger (om gebruik te maken van hun technieken en hun te gebruiken als stoottuksen). Ook toen twee zonen van Dzjengis Khan in 1221 na een belegering van zeven maanden de stad Oergentsj innamen, werden alle inwoners uitgemoord, behalve de ambachtslieden. Waarom de ambachtslieden en niet de godsgedeelten?

De mongolen lieten alle volkeren hun eigen godsdienst beoefenen. Ze waren heidenen, geen kwezels. De weinige zonden die ze kenden waren: een vlam aanraken met een dolk, vlees uit een ketel vissen met een zwaard, een vuur verstoren met een bijl, op een zweep leunen, een paard afranselen met de teugels, in een tent plassen, voedsel uitspuwen, kleren wassen, boleten plukken.⁴ Praktische richtlijnen dus, onder meer ter voorkeuring van het bot worden van zwaarden en messen. Theologische fijnzinnigheden waren daarbij niet van node.

In het aangrijpende *Sentimentele reis*, waarin hij de brokstukken van zijn leven aan een satéstok rijgt, schrijft Victor Sjklovski: 'Mensen die hun

'A Big Bang. Scale Model with Sparkplugs' (2022)



ries, saws, forges, welds, casts bronze, tries, experiments, fails, acts, feels. And his thoughts are revealed in all this, not external to these actions, but inside and in-between them, not obeying a known paradigm, not underpinned by a static theory, and not following a well-defined hypothesis.

Why your need for theories, venerable theologians? Why your need for meaning, direction and purpose? Why must history have a purpose? Why must an artwork have a meaning? Why can't it just mean something to you, like a tree? Do you know a tree that means something to you? Why are you afraid of the blindness of evolution? Knowing that it has led to the most beautiful animals and plants? Blindsight! Because it makes you see your own futility, like something wet beneath your feet? And why do you need interpretations, explanations and elucidations? Because ultimately, you are petrified at the thought of personal responsibility? Because, in other words, you cannot grasp how to be responsible in an utterly indifferent world, a world in which the profoundest truth will always be pre-human, because to nature we are nothing but new-born frauds, as light as the insect on your nose?

"To lose a poet," Brodsky writes, "is like a brain cell busted."⁵³ Without artists, there is no thinking, and without Pauwaert, no civilisation, no insight, no poetry, no wonder, no fun, no laughter, no open-mindedness, no dreams of freedom, no life worth living.

And we don't need theories in the process. "The academics with their ideological bickering," Brodsky said, "should be kept out of it. For no one has the authority to prescribe in this field on any grounds other than taste. Beauty and its attendant truth are not to be subordinated to any philosophical, political or even ethical system, since aesthetics is the mother of ethics and not the other way around."⁵⁴

And those who don't feel it, can still learn it.

Montagne de Miel, 5 February 2023



¹ Vooral sinds Paul Feyerabend met tal van voorbeelden heeft aangegetoond dat ook wetenschappelijke theorieën niet sluitend 'bewezen' kunnen worden en dat wetenschappers (zelfs theoretische natuurkundigen) meestal vertrekken van concrete gegevens (dingen, geen 'feiten'), die ze al handelend bestuderen. Daarbij passen ze nooit een algoronde methode toe, maar werken ze met gedurig wisselende ad-hoc hypothesen. Het is niet zo dat we eerst een idee hebben en nadien handelen. 'De creatie van een ding en de creatie van, plus het volledige inzicht in, een juist idee van een ding zijn heel vaak onderdelen van een en hetzelfde ondeelbare proces en kunnen niet worden gescheiden zonder het proces tot stilstand te brengen. Het proces zelf wordt niet geleid door een goed afgabakend programma en kan niet door een dergelijk programma worden geleid (...). Het wordt eerder geleid door een vage drang, door een 'passie' (Kierkegaard).' (Paul Feyerabend, *Tegen de methode*, Lemniscaat, Rotterdam, 2002, p. 55) 'We hebben nu een situatie waarin sociale en psychologische theorieën over menselijk denken en handelen de plaats hebben ingenomen van dit denken en handelen zelf.' (ibid: 275) 'Het is duidelijk dat het beeld van een vastgestelde methode, of van een vastgestelde theorie over rationaliteit, op een te naïeve visie op de mens en zijn sociale omgeving berust. (...) Het zal duidelijk worden dat er maar één principe bestaat dat onder alle omstandigheden en gedurende alle fasen van de menselijke ontwikkeling kan worden verdedigd. Dat is het principe: anything goes, alles moet kunnen.' (ibid: 57) 'Von Weizsäcker liet me zien dat de quantummechanica uit concreet onderzoek was ontstaan. (...) Aan iemand die een probleem probeert op te lossen, in de wetenschap of elders, moet volledige vrijheid gegeven worden.' (ibid: 275) 'De poging om de grenzen van een conceptueel gegeven te doorbreken is een essentieel onderdeel van dergelijk onderzoek (en zou ook een interessant onderdeel moeten zijn van een boeiend leven).' (ibid: 183) Topwetenschappers als Ludwig Wittgenstein en Karl Popper, maar ook de theatermaker Bertold Brecht hebben Feyerabend gevraagd om hun assistent te worden. Hij studeerde geschiedenis, wiskunde en natuurkunde, maar niet na eerst theater en zang gestudeerd te hebben. Hij heeft als jongeman gezongen en theaterstukken gemaakt.

² Ik kan de plek niet terugvinden.

³ Victor Chklovski, *Le voyage de Marco Polo*, Payot, Parijs, 1938, p. 22

⁴ cf. Ibid: 59

vak verstaan, zijn altijd goede mensen'. Tegenover die mensen plaatst hij een verklikker: 'Als Semjonov geen halfintellectueel was geweest,' schrijft hij, 'als hij zijn vak had verstaan, dan had hij mij niet aangegeven. Maar in zijn ziel lag een leegte à la Torricelli, zijn handen hadden niets te doen en stonden overal scheef voor, hij zou het erg spijtig gevonden hebben als hij niet aan politiek kon doen.'⁵ En dertig pagina's verder luidt het: 'Mijn arrestatie was een toevallig iets. Een bedenksel van Semjonov, een man zonder ambacht'.⁶

NAPOLEON BONAPARTE

Pauwaert leest boeken over Napoleon. Waarom? Wie was Napoleon?

In zijn gedetailleerde biografie, gepubliceerd in 1901, omschrijft John Holland Rose Napoleon als een 'master craftsman'⁷ die, net als Julius Caesar, zowel 'visionair als praktisch'⁸ was en filosofische idealen kon combineren met 'practical statemanship'.⁹ Hij was een 'encyclopaedic genius' die zich als legeraanvoerder, diplomaat en politicus niet verloor in 'strategische waarzeggerij'¹⁰ maar wijdde aan een nauwgezet observeren van de gebeurtenissen.

Tussen 1799 en 1803 hadden verschillende commissies herhaaldelijk gepoogd het Franse wetboek te moderniseren. Het bleef een onontwarbaar nest. In 1803 gaf Napoleon opdracht tot een nieuwe poging. Vier juristen werkten vier maanden lang aan een eerste ontwerp, dat nadien vereenvoudigd, versijnd en gepolijst werd tijdens 102 acht tot tien uur durende vergaderingen, waarvan meer dan de helft door Napoleon werd voorgezeten. Het resultaat getuigt van een architecturale behendigheid, schrijft Holland Rose, waarbij talloze persoonlijke ingrepen van Napoleon bijdroegen aan de kracht, eenvoud en symmetrie van de 2281 artikelen.

Tijdens de winter van 1797-98, voorafgaand aan de Egyptische veldtocht, woont Napoleon de scheikundelessen van Berthollet bij.¹¹ Op de veldtocht laat hij zich vergezellen door ingenieurs, geologen, geografen, archeologen en schilders. Tijdens een tussenstop in Malta richt hij een universiteit op. Hij brengt ook een bibliotheek mee, die behalve historische werken, romans en poëzie ook een Bijbel, de Veda's en de Koran bevat.

Als het leger tijdens de overtocht van de Alpen in 1800 op 5 mijl terrein stuit dat het gebruik van rollend materieel onmogelijk maakt, worden de kanonslopen losgemaakt van de affuiten en geborgen in uitgeholtedennen, zodat ze over de rotsen gesleept kunnen worden zonder ze te beschadigen.¹² Het idee komt niet van Napoleon, maar van twee kompanen, Marmont en Gassendi, die net als hij uit de doos mogen denken. Als ze na de overtocht op een zwaar bewaakt, hooggelegen fort stuiten, beslissen ze 's nachts de straten van het lager gelegen stadje met stro en mest te bedekken, zodat een groot deel van het leger in stilte kan voorbijtrekken. Zo zouden we honderden tactische improvisaties kunnen noemen. Waar het om gaat, is dat deze mannen bricolerend konden denken, in de betekenis die Claude Lévi-Strauss aan dit woord heeft gegeven: het oneigenlijk gebruik van voorwerpen en technieken met het oog op een praktisch resultaat.¹³

VICTOR SJKLOVSKI

In *Sentimentele reis* beschrijft Sjklovski hoe hij bruikbare granaten probeerde te maken met 'witte cilinderhulzen van Duitse makelij' waarvan hij vermoedde dat het ontstekingen waren:

'Ze hadden weliswaar een opening voor het Bickford-lontsnoer, maar die was eigenlijk veel te breed. Je kon er je pink in steken en de spleet was zo gemaakt dat je de randen niet kon samendrukken.'

Ik vroeg mijn mannen een lontsnoer voor mij klaar te maken uit het materiaal van een rookgordijn bom en liep toen naar de rand van een ravin om een proef te nemen.

⁵ Victor Sjklovski, *Sentimentele reis*, Uitgeverij de Arbeiderspers, Amsterdam, 1980, p. 298

⁶ Ibid: 330 (mijn cursivering)

⁷ John Holland Rose, *The Life of Napoleon I*, G. Bell and Sons, Londen, 1919, p. 271

⁸ Ibid: 177

⁹ Ibid: 301

¹⁰ Ibid: 245 ('no strategic soothsaying, only a close watching of events')

¹¹ Ibid: 182

¹² cf. 'Het was een zware tocht. De muilezels konden het berggeschut niet torsen. De Assyriërs hebben het op hun schouders de bergen overgedragen.' Victor Sjklovski, *Sentimentele reis*, Uitgeverij de Arbeiderspers, Amsterdam, 1980, p. 103

¹³ cf. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Parijs, 1962, p. 29-33



'The Flying Anvil' (2022), Emergent, Veurne

Ik begon het lontsnoer in de cilinder te schuiven, die er als een soort metalen pennenkoker van een schooljongen uitzag, met de doorsnede van een drie-kopekenstuk en ongeveer vijftien centimeter lang. Het snoer wilde niet blijven vastzitten in de spleet, het was te dun.

Ik omwikkelde het snoer met papier. Ik maakte een snoerlengte voor twee seconden.

Ik stak een sigaret aan. Bickford-snoeren steek je niet aan met een lucifer, maar met een brandende sigaret. Alles volgens de regels van de kunst.¹⁴

Op het ogenblik dat de granaat in zijn hand ontploft, omdat de lont te kort is, denkt Sjklovski aan zijn boek *Het onderwerp als stijlverschijnsel*. 'Wie zou dit boek nu nog kunnen schrijven?' vraagt hij zich af. Voor Sjklovski groeit de inhoud van een literair werk uit de vorm: tegenstellingen, omkeeringen, herhalingen, spiegelingen, vertraging of versnelling, rekenkundige reeksen. De manier waarop je deze kunstgrepen ('prioms') hanteert, bepaalt de inhoud van het voortgebrachte werk.

'Het anarchisme van het leven, zijn onderbewustzijn, het feit dat een boom het beste weet hoe hij groeien moet – dat is iets dat zij (bolsjewieken en godgeleerden) niet kunnen vatten,'¹⁵ schrijft hij. En ook, in eenzin die doet denken aan de getallenleer van Brodski: 'Alles wat de mens organiseert, ligt buiten hemzelf. Hij is zelf een snijpunt van krachten'.¹⁶ Over de eerste bolsjewieken schrijft hij: 'Uiteraard oefenden zij op dat ogenblik nog geen invloed uit op de gebeurtenissen. De massa's waren in beweging gekomen als scholen haring of Kaspische voorn tijdens het uitschieten zij volgden alleen nog hun instinct'.¹⁷

'Ten onrechte,' schrijft hij, 'denken wij dat we in de politiek zo pionier en zo vooruitziend zijn. Wanneer wij in de plaats van te pogen geschiedenis te maken gewoon zouden proberen ons voor de aparte gebeurtenissen, waaruit de geschiedenis is samengesteld, verantwoordelijk te beschouwen, dan zou wat er te voorschijn kwam wellicht niet zo potsierlijk zijn. Het gaat er niet om geschiedenis te maken, maar een biografie te brengen'.¹⁸

Sjklovski was niet alleen explosievendeskundige, hij wist ook veel van mechanica. Ergens legt hij uit hoe suiker in een benzinetank cilinders laat vastlopen en dat je ze moet schoonblazen. Elders beschrijft hij de werking van de 'paradoxe' Gnome-motor, die door zijn slordige bouw een tijdje kon blijven draaien als je de benzine- en olietoever wisselde. (Op dezelfde manier, schreef hij, bleef de bolsjewistische maatschappij sputterend draaien.)

'In wezen is de formele methode eenvoudig. Het gaat om een terugkeer naar het vakmanschap. Het opmerkelijkste eraan is dat deze methode de ideeëinhoud van de kunst niet afwijst, maar die zogenaamde inhoud als een verschijning van de vorm ziet'.¹⁹

'Kunst ontploot zich door de logica van haar techniek. (...) Hamlet is het produkt van de toneeltechniek'.²⁰

Bestaan er bricolerende vakli? Dat is de hoofdvraag.

'Ik heb het buskruit niet uitgevonden,' schrijft Sjklovski, 'ik ben vaak langzaam van begrip, ik ben ook van een andere semantische orde, ik ben als een samovar die je als hamer gebruikt om spijkers in te slaan'.²¹

'In de kern,' schrijft hij elders, 'is kunst ironisch en destructief van aard. Kunst vitaliseert de wereld. Het is haar taak om ongelijkheden te creëren. En bereikt die door de confrontatie van tegenstellingen'.²²

'Ik was bij de soldaten van mijn afdeling erg populair; de beperktheid van mijn politieke horizon, mijn voortdurende wens om alles meteen voor elkaar te hebben, mijn *tactiek* niet strategie – al die dingen maakten dat de soldaten mij begrepen'.²³

Wat betekent het een materiaal of techniek oneigenlijk te gebruiken? De vakman improviseert, luistert naar het materiaal, drijft de techniek op de spits, versijnt bestaande instrumenten, maakt nieuwe materialen, nieuwe instrumenten, nieuwe technieken. Het ambacht leeft, het beweegt, het danst. Het denkt zich in de handen van de tacticus, het sterft in het hoofd van de strateeg, de schoolmeester en de 'manager'.



GEORG LICHTENBERG

'Met het breien,' schrijft Georg Christoph Lichtenberg op 16 december 1797 over zijn vierjarige dochtertje Margarete, 'zou het, naar ik hoorde, heel behoorlijk gaan. Een deel van wat ik daarvan heb gezien, overtreft in elk geval veruit de pogingen die ik op mijn tiende in deze kunst heb gewaagd.'²⁴

'Dit overkwam me eens bij een bijzonder goede varkensblaas,' schrijft hij op 1 december 1783, minder dan één jaar na de eerste geslaagde balllonvaart door de gebroeders Montgolfier. 'Ik had hem nogal krachtig opgeblazen, mijn dienstmeid gooide nogal veel hout in de kachel, wat de spanning van de blaas ongemerkt nog verder opvoerde, zodat hij bij een wat al te sterke druk kapotsprong. (...) De hele kunst is *het geduld niet te verliezen*. De blaas wordt opgeblazen en gedroogd, daarna met een pincet nog één keer afgepeld. Kom je dicht bij de Tunica interna, dan moet je heel anatomisch te werk gaan en niet meer trekken, maar het laagje met het pincet samen met het mes langzaam verwijderen.'²⁵

Lichtenberg was fysicus. Hij vond dat we alles wat we voor waar aanamen in vraag moesten stellen. Hij was nieuwsgierig. Hij experimenteerde. Aan Goethe schrijft hij een brief over verschillend gekleurde schaduwen die hij heeft waargenomen. (In het debat tussen Goethe en Newton, staat hij aan de kant van Newton. Pas aan het eind van de twintigste eeuw, konden we bewijzen dat Goethe gedeeltelijk gelijk had: dat kleuren elkaar inderdaad beïnvloeden tijdens de waarneming.)

Op een dag liet Lichtenberg zich vastbinden aan een scheepsmast om te kunnen zien hoe een storm eruitzag. In een brief maakt hij een schetsje dat doet denken aan de golf van Hokusai.

In een van zijn beroemdste brieven beschrijft hij een drukke straat in het achttiende-eeuwse Londen. Hij is de enige die dit heeft gedaan. Elders beschrijft hij wat hij hoort op een mooie lenteavond:

- 1) het gemurmel van het water bij de grote molen
- 2) voorbijrijdende karren en koetsen
- 3) heldere, opgewonden kreten van kinderen die waarschijnlijk meikevers proberen te vangen op de stadsmuren
- 4) geblaf op verschillende afstanden, met stemmen die getuigen van verschillende gemoedsdstredheden
- 5) drie of vier nachtegaal in de omringende tuinen of de stad
- 6) ontelbare kikkers
- 7) de klap van omvergestoten kegels
- 8) een slecht bespeelde hoorn, het minst aangename geluid van allemaal²⁶

Lichtenberg was een tijdgenoot van Kant, de Franse revolutie en de praktische moordenaar Napoleon. Hij doceerde fysica aan de universiteit. Thuis droomde en dacht hij. Hij noteerde duizenden bevindingen, waarvan sommige haarscherp waren en later, met weinig of geen toevoegingen, uitgroeiden tot het oeuvre van Wittgenstein, Freud²⁷ en Nietzsche.

Over de Franse revolutie schrijft hij: 'Het gist in Frankrijk, maar we weten niet of het wijn of azijn zal opleveren.' Over zichzelf schrijft hij dat hij zeker geen land zou kunnen besturen, want dat hij zelfs zijn schrijftafel niet op orde kan houden.

Veel gedachten verzamelen zich hier. Want zijn opmerkingen impliceerden dat de geschiedenis niet gemaakt wordt door de mens, maar zichzelf maakt.²⁸ In het algemeen denkt hij dat de mens instinctief gedreven wordt overal een betekenis in te zoeken,²⁹ omdat dit het geheugen helpt dingen te onthouden. Een 'echte betekenis' bestaat niet buiten onze manier van kennen. Hij doet hier meer dan Kant napraten, omdat hij deze gedachte consequent toepast op alles dat hem voor ogen komt.

Ons eigen denken beschrijft hij op verschillende plaatsen als 'een denken' dat zich in ons afspeelt. *Het denkt zich* (in ons) zoals het regent of het bliksem.³⁰ Er is geen subject. Het woord 'ik', schrijft hij, is een praktisch maar overbodig ding. Later herneemt Nietzsche deze gedachte,stellend dat onze illusie over een agerend 'ik' voorkomt uit ons toevallige gebruik van persoonlijke voornaamwoorden.

²⁴ Georg Christoph Lichtenberg, *Gekleurde schaduwen. Brieven 1770-1799*, Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam-Antwerpen, p. 235. cf. Georg

Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe. Vierter Band. Briefe*, Carl Hauser Verlag, München, 1968, p. 974
²⁵ Ibid: 149-150. cf. Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe. Vierter Band. Briefe*, Carl Hauser Verlag, München, 1968, p. 540

²⁶ Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe. Erster Band. Sudelbücher*, Carl Hauser Verlag, München, 1968, p. 794 (J 1004)
²⁷ 'Dromen kunnen nuttig zijn omdat ze, zonder de dwang van de vaak gekunstelde rede, de onbevange som van ons volledige wezen voorstellen. Deze gedachte verdient het in overweging genomen te worden.' Ibid: 663 (J 72)

²⁸ cf. 'De grote gebeurtenissen in de wereld worden niet gemaakt, ze vinden plaats.' Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe. Zweiter Band. Sudelbücher II*, Carl Hauser Verlag, München, 1968, p. 429 (K 170)
²⁹ 'Om iets te kunnen inlijven in ons geheugen proberen we er altijd een betekenis of een soort ordening mee te verbinden.' Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe. Erster Band. Sudelbücher*, Carl Hauser Verlag, München, 1968, p. 710 (J 392)

³⁰ 'Es denkt, sollte man sagen, so wie man sagt: es blitzt. Zu sagen cogito, ist schon zu viel, so bald man es durch Ich denke übersetzt. Das Ich anzunehmen, zu postulieren, ist praktisches Bedürfnis.' Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe. Zweiter Band. Sudelbücher II*, Carl Hauser Verlag, München, 1968, p. 412 (K 76). Zie ook ibid: 501 (L 806)

Scale Model of 6-Pounder' (2023)



'Een instrument,' schrijft Sjklovski in Zoo, 'verlengt niet alleen ons lichaam, het verlengt zich ook in ons.'³¹

Onze manier van waarnemen en ordenen laat ons telkens weer geloven dat er in de wereld een ordenend en zingevend principe aanwezig is. Niet beseffend dat elke 'waargenomen' orde voorkomt uit onze manier van waarnemen en onthouden. Niet beseffend dat ons brein dingen 'denkt' vanuit een biologische noodzaak.³²

Vaak wijst Lichtenberg erop dat een echt doeltreffende maatschappelijke verandering alleen maar traag kan verlopen.³³ Hij verheugt zich over de wens tot verandering in Frankrijk, maar ziet meteen de gevaren van een plots opgedrongen 'nieuwe' orde (die zeer snel tot willekeurige terreur en meteen nadien, na Lichtenbergs dood, tot de absolute macht van Napoleon zal leiden). 'Het vrije Frankrijk,' schrijft hij, 'waar je vandaag kan laten opknopen wie je maar wil'.³⁴

De orde die we rond ons ontwaren, komt voort uit onszelf. We kennen niets met zekerheid. Onze eerste taak is al onze overtuigingen in vraag te stellen. Het te vroeg of te veel lezen van boeken is schadelijk, omdat het ons hoofd vult met verklaringen en categorieën die ons beletten te zien, te horen, te ervaren.³⁵

Ook het onderwijs is schadelijk. We worden overspoeld met modieuze namaak-kennis die ons belet zelf te denken, die ons belet even vrij te zijn als de Grieken, die zonder veel lectuur verbazingwekkende ontdekkingen hebben gedaan. De Grieken leerden geen dode talen, zegt hij.³⁶

Boeken en scholen maken van de mensen huisdieren³⁷ die niet langer zelf kunnen denken. We moeten ons zoveel mogelijk bevrijden van alle gangbare schijnwaarheden en theorieën. Als een van de eersten (misschien als eerste), gebruikt Lichtenberg het woord paradigma voor de denkvormen die onze waarneming vormgeven, kaderen, maar ook bevriezen en beletten.³⁸ Gombrovic herneemt later dezelfde gedachte (en pleit voor onrijpheid). De wetenschapsfilosoof Thomas Kuhn schrijft tweehonderdvijftig jaar later dat de overgang van één paradigma naar een volgend onbewust plaatsvindt en soms tijdens de slaap van de wetenschapper.³⁹

Ook dit had Lichtenberg voorzien, erop wijzend dat we in onze slaap vrijer denken dan tijdens het waken. Waarschijnlijk kan ons brein zichzelf niet opruimen terwijl het werkt, schrijft hij. En inderdaad komen veel nieuwe inzichten voort uit gelijklopende patronen die door ons brein 's nachts, tijdens de opkuis, in dezelfde neuronale circuits ondergebracht worden. Per abuis dus. Vanuit een biologische noodzaak tot economie en stilering. En het klinkt logisch dat het brein dit niet kan doen als we wakker zijn, omdat we onze paradigmata nodig hebben om te overleven (gevaar te zien, eetbaar voedsel te vinden, de juiste partner te kiezen). De slaap, zo luidt het vandaag, is onontbeerlijk voor de breinplasticiteit.

Studying 12-Pounders in Paris



De miraculeuze vindingrijkheid van Lichtenberg lijkt voort te komen uit zijn machtelosheid als fysicus. Hij volgt alle wetenschappen op de voet, maar slaagt er niet in een belangrijke natuurkundige ontdekking te doen. Hij beschrijft exact wat er ontbreekt: het zien van een verwantschap tussen twee ogen schijnlijk verschillende zaken. (Natuurwetten zijn vergelijkingen, die de evenwaardigheid tussen twee 'verschillende' krachten vaststellen, bijvoorbeeld massa en energie.)

'Hoeveel ideeën zweven niet verstrooid door mijn hoofd die, als ze aan elkaar gekoppeld zouden worden, de grootste ontdekkingen zouden betekenen,' schrijft Lichtenberg. 'Maar ze zijn evenzeer van elkaar gescheiden als zwavel uit Goslar, salpeter uit Oost-Indië en stof van de houtskoolbergen in Eichsfeld die, samengebracht, buskruit zouden vormen.'⁴⁰

'Konden we maar ontdekkingen doen door bepaalde regels te volgen,' verzucht hij. 'Het is duidelijk dat ontdekkingen voortvloeien uit een soort van toeval, zelfs als ze het gevolg lijken van een grote inspanning (...), maar de voornaamste sprongen van de ontdekking lijken net zomin het werk van onze wil als de samentrekkingen van ons hart'.⁴¹

Vanop de kansel staren de zeven godsgeleerden mij geërgerd aan.

'Wat heeft dit allemaal te maken met Joost Pauwaert?' vraagt de eerste.

'Ja, en wat heeft uw verhaal te maken met kunst?' vraagt de tweede.

'En waar blijft de theorie?' vraagt de derde.

Hun collega's knikken ter bevestiging van deze pertinente vragen. Hun stijve grijze baarden wippen daarbij op en neer als de staarten van rondhoppende vogels, op zoek naar insecten.

'We hebben te behoefté te geloven dat alles een oorzaak heeft, zoals een spin haar web zou spinnen om vliegen te vangen,' schrijft Lichtenberg. 'Maar ze doet dit al voor ze weet dat er vliegen bestaan.'⁴²

'Hamlet,' schrijft Sjklovski, 'is het product van de toneeltechniek.'⁴³

Is dit mogelijk? Zou een kunstenaar een web kunnen spinnen, een textuur kunnen weven, een voorwerp kunnen maken, een handeling kunnen verrichten, zonder te weten welke inhoud uit deze vorm kan voortkomen, zonder te weten welke betekenis zoekende breinen later aan deze handeling (of de vrucht ervan) zullen toevoegen? Kunnen we blind denken? En kunnen we het maken van voorwerpen, het knoeien met materialen en technieken, dergelijk blind spel met beelden, woorden en ideeën, wel *denken* noemen? Bestaat er een handelend denken? En kan dit blind zijn, als een spin die haar eerste web bouwt?

Met andere woorden: hebben we een theorie nodig voor we ergens aan beginnen? Zoals onze politieke partijen en kunsttheoretici, die alles al vooraf weten? Maar wat is een theorie? Eerst is er het paradigma, de vorm die een bepaald gedrag voorschrijft, een bepaalde manier van denken. En dan is er de hypothese. Maar komen dan niet de experimenten? En pas nadien de theorie, die een verklaring zoekt voor de uitkomsten? En is het, uiteindelijk, niet de bedoeling het paradigma te doorbreken en het nieuwe te vinden? De bredere blik? Het nieuwe inzicht? Een rijkere ervaring?

'De groten van deze wereld,' aldus Lichtenberg, 'moeten in het openbaar niet alleen de helden ophemelen, of de mens die in een poëtische roes een ode stamelt, maar ook de rechtvaardige en strenge rechter, de bekwame en gewetensvolle advocaat, *de vindingrijke en onvermoeibare ambachtsman*.'⁴⁴

'Ik heb iets waargenomen dat vaak bevestigd werd,' schrijft hij elders: 'de meest scherpzinnige geleerden beoefenen vaak een kunst. Of ze brodelen.'⁴⁵

JOSEPH BRODSKI

Volgens Brodski, die fabrieksarbeider is geweest, is het zinloos de geschiedenis te bestuderen als werktuig voor de toekomst, omdat de wereldgebeurtenissen zich onvoorspelbaar gedragen, als in een kansspel. (En omdat het best mogelijk is dat we geschiedenis net herhalen omdat we haar kennen, zoals Napoleon Egypte wilde veroveren en nadien doorstoten naar India, omdat hij Alexander wilde evenaren.) Wel kan je grasduinen in het verleden, om je ervan te doordringen dat het wereldgebeuren onvoorspelbaar is.

Volgens Gombrovicz werd Hitler voortgestuwd en omhoog geduwd door een Vorm die het volk op hem projecteerde. Zijn eigenwaan en haatdragende, paranoïde karakter maakten hem daartoe geschikt. En Napoleon? Had die niet eigenhandig de geschiedenis herschikt? Kijken we onbevangen naar zijn veroveringsdrift, dan zien we dat het telkens weer om dezelfde bewegingen gaat. Grieken, Romeinen, Carthagers, Russen, Moren, Venetianen, Genovezen, Fransen, Duitsers: altijd weer moeten ze vechten om Sardinië, Cyprus, Gibraltar of de Krim: eilandjes en kusten die de controle van de Middellandse zee mogelijk maken. Vandaag ook weer de huidige Russische despoot, alsof er nog altijd graan en aarden kruiken met olifolie van Noord-Afrika naar Rome verscheept moeten worden. Wie op de wereldkaart kijkt naar de omvang van Rusland, vraagt zich af wat het Russische leger in de Krim of Oekraïne gaat zoeken, anders dan reageren op de Amerikaanse machinaties, die ten dienste staan van dezelfde handelaren die Dzjengis Khan financierden. Veel nieuwe inzichten vallen hier niet te rapen. En ook geen werkbare theorieën.

⁴² Ibid: 181 (H 25)

⁴³ Victor Sjklovski, *Sentimentele reis*, Uitgeverij de Arbeiderspers, Amsterdam, 1980, p. 285. Lichtenberg schrijft ergens dat Hamlet voortkomt uit een idee. Zouden ze allebei gelijk hebben? Zouden vorm en idee tegelijk geboren worden? Voor Borges bestaat de grootsheid van *Hamlet* in het opvoeren van het toneelstuk binnen het toneelstuk, net zoals de moderniteit van de *Quijote* voortvloeit uit het tweede deel, waarin Don Quijote lezers ontmoet die het eerste deel al hebben gelezen en (net als Sancho Panza) met hem discussiëren over de ware toedracht van bepaalde voorvalen. (Wat we uit beide boeken leren, is dat we zelf personages zijn in een verhaal dat we niet overzien.) In beide gevallen komt de diepte van het werk voort uit een technische kunstgreep.

⁴⁴ 'dem sinnreichen und emsigen Handwerker', Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe. Erster Band. Sudelbücher*, Carl Hauser Verlag, München, 1968, p. 232 (D 20 - mijn cursive-ring)

⁴⁵ '... die nebenher sich mit einer Kunst beschäftigen oder wie man im Plattdeutschen sagt klütern.' Ibid: 268 (D 229). Door Jean François Billeter vertaald als: '... ceux qui pratiquent aussi un art ou bricolent'. Jean François Billeter, *Lichtenberg*, Éditions Allia, Parijs, 2014, p. 40



Wat vandaag 'theorie' genoemd wordt, met betrekking tot de hedendaagse kunst, is een modieuze verzameling van gereedgemaakte, zelden of nooit aan de praktijk getoetste namaak-gedachten over een onmogelijk af te bakenen onderzoeksgebied. Niemand kan precies bepalen wat 'kunst' is. Waarom? Omdat haar voornaamste eigenschap is dat ze zich onafgebroken vernieuwt. Er is geen grens. Er zijn geen onmisbare regels. Alleen een negeren, doorbreken of overstijgen van regels. Maar hoe dan? Vanuit de praktijk. Vanuit de handeling. Vanuit een handelend denken.

Niet zo bij de intellectueel en moordenaar Lenin, die ook dacht een theorie van node te hebben. 'Lenin las Marx niet vanuit een noodzaak,' schreef Brodski (want wat had het rurale Rusland te maken met Londen en het industriële Engeland?), 'maar vanuit een minderwaardigheidscomplex, vanuit zijn provincialisme'.⁴⁶

Alleen provincialen hebben een theorie van node. En alleen stedelingen. En alleen mensen met twee linkerhanden. De wens universeel te zijn is provinciaal. Net zoals 'universelle' werken altijd voortkomen uit een aandacht voor het specifieke en lokale (Shakespeare die boeiend toneel wilde maken, Homeros, Satie, Warhol, Dylan, Colette, Toni Morrison, Nina Simone, Morandi enzovoort).

Als we niet zoveel lazien en niet verpest werden door onderwijzers die ons wijsmaakten dat alles al geweten is (terwijl ze ons dwaasheden imprennen), zouden we Grieken kunnen zijn, schrijft Lichtenberg, en onbevangen kunnen kijken en denken als de ouden.

Allicht had hij nog geen weet van de Veda's en andere Oosterse geschriften, die wel opgepikt werden door zijn bewonderaar Schopenhauer.

Voor Brodski is een gedicht de plek waar het westerse Cartesiaanse denken en het Oosterse intuïtieve, synthetische denken elkaar ontmoeten en samensmelten.

De verbinding is natuurlijk Rusland, of de zijderoute, zich uitstrekend van oost naar west en omgekeerd, in die zin dat Brodski Oost-Europa liever West-Azië noemt. Het Rusland van de Oekraïner Gogol, de Russische geschiedenis met zijn buitengewone, literaire aandacht voor klank (Poesjin), textuur (Sjklovski), vorm (Nabokov), incongruentie (Tarkovski).

De eerste kenwijze, schrijft Brodski, 'geeft voorrang aan het rationele, aan analyse. In sociale termen gaat dit gepaard met zelfbevestiging (...) De tweede kenwijze berust hoofdzakelijk op intuïtieve synthese, vraagt om zelfontkennung en wordt het best vertegenwoordigd door Boeddha. Met andere woorden, een gedicht biedt je een staal van volledige, niet vervormde intelligentie'.⁴⁷

Omdat Lichtenberg de Oosterse filosofie niet kende, zag hij niet dat de presocratische, de 'duistere' Herakleitos voorop, eigenlijk Oosterse filosofen waren. (Dat zeg ik, niet Brodski.)

'Of je het gelooft of niet,' schrijft Brodski, 'het doel van de evolutie is de schoonheid, die alles overleeft en waarheid voortbrengt door het geestelijke en het sensuele te laten versmelten'.⁴⁸ En elders schrijft hij: 'Kunst toont de mens wie hij kan zijn'.⁴⁹

VIRGINIA WOOLF

Vrouwen zijn hier nog niet ter sprake gekomen, helaas. Ik zou kunnen schrijven over Karen Blixen (Isak Dinesen) of over *The Human Condition* van Hannah Arendt (de 'zelfonthulling van de handelende') of over veel andere vrouwen die mijn wereld doorengeschud hebben, maar liever kijk ik naar het moment waarop een van de grootste auteurs die ooit hebben geleefd haar eerste voornemens formuleert over een komend meesterwerk, *To the Lighthouse*, waar ze twee jaar lang aan zal schrijven:

'In de komende veertien dagen denk ik aan een kortverhaal en een recensie; ik word namelijk gedreven door de bijgelovige wens⁵⁰ om de eerste dag dat we in Monk's House zijn te beginnen aan *To the Lighthouse*. Ik heb inmiddels het idee dat ik het in de twee maanden dat we daar zullen zijn af kan krijgen. (...) Overigens denk ik dat als ik eenmaal begonnen ben ik het op allerlei manieren zal kunnen verrijken; indikken, voorzien van tak-



ken en wortels, waarvan ik me nu nog geen voorstelling kan maken. (...) Zo'n nieuw probleem⁵¹ vormt in je geest een braakliggend terrein; het haalt je van het geijkte spoor.⁵²

Kan kunst iets anders zijn dan het verleggen van grenzen, vanuit een ambacht, door een (op dat ogenblik) oneigenlijk gebruik van dat ambacht? Kan het iets anders zijn dan een *probleem*? Hoe kan iets kunst zijn als het geen problemen stelt? Wie wil er uit zijn bed komen om een vraagstuk aan te pakken dat al is opgelost?

⁵¹ Vergelijk met Feyerabend: ‘iemand die een *probleem* probeert op te lossen’ (*ibid*: 275), zie hoger in voetnoot 1.

⁵² Virginia Woolf, *A Writers Diary*, Triad Panther, 1978, p. 84-85. Vertaald door Joop van Helmond. cf. Virginia Woolf, *Schrijversdagboek*, Atlas, Amsterdam/Antwerpen, 1976, p. 105 (mijn onderstreging)

⁵³ ‘... mit hülfe von Nadelstichen und Schießpulver...’ Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe. Erster Band. Sudelbücher*, Carl Hauser Verlag, München, 1968, p. 259 (D 195)

⁵⁴ Joseph Brodsky, *On Grief and Reason*, Penguin Books, Londen, 1995, p. 181

BESLUIT

Hoofdschuddend en op hun modieuze polshorloges kijkend, zien de zeven godsgeleerden op mij neer. Ineens zie ik dat hun baarden niet echt zijn, maar opgeplakt. Het zijn jonge, gestudeerde snoeshanen die daar op mij neerzien, gesteekt door hun snel samengeharkte, kortzichtige namaakweten.

‘En wat heeft dat allemaal met Joost Pauwaert te maken?’ vraagt een van hen. Ze heeft een tattoo in de nek, zie ik. Ze is hip en up to date. ‘Ja!’ roepen de anderen, ‘wat heeft dat met Pauwaert te maken?’

‘Dat Pauwaert twee handen aan zijn lijf heeft,’ antwoord ik, ‘een hoofd op zijn schouders, een hart in zijn borstkas en een ziel die alles verbindt. Maar omdat dit niets voor jullie betekent als ik geen auctoritas aanhaal, zoals jullie leermeesters de scholastici plachten te doen, zal ik Lichtenberg nog eens vanonder het stof halen.’

‘Als iemand op deze wereld ooit een ethiek op zijn hand wil laten toetoeën,’ schrijft hij, ‘met een naald of met buskruit, dan stel ik een zin voor die ik aantrof in ik weet niet welk artikel in *The Spectator*: “the wole man must move together”. Ontelbare keren is dit niet het geval en de schade die hieruit voortvloeit is ernstig en vaak onherstelbaar. Voor mij omvat de mens het hoofd, het hart, de mond en de handen. Het vergt een volmaakte behendigheid om je lichaam bij weer en ontij samen te houden, tot het einde, wanneer alle beweging stopt.’⁵³

‘Pauwaert,’ zeg ik tegen de kanselredenaars, ‘beweegt voorbij erkende categorieën. Hij doet, maakt, voelt en denkt. En hij laat voorwerpen achter, die we mogen bekijken. Hij laat ons mee kijken, meevoelen, meedenken. Hij kan niet anders dan goed bezig zijn, want hij is goed bezig. Hij leest en kijkt, vertelt verhalen, zaagt, smeedt, last, giet brons, probeert, experimenteert, mislukt, handelt, voelt. En in al deze zaken toont zich zijn denken, dat zich niet buiten dit handelen afspeelt, maar binnenin en tussenin, en dat niet gehoorzaamt aan een bekend paradigma, niet geschraagd wordt door een roerloze theorie en zelfs niet volgt op een welbepaalde hypothese.

Vanwaar uw nood aan theorieën, achtenswaardige godsgeleerden? Vanwaar uw behoefte aan betekenis, richting en zin? Waarom moet de geschiedenis een doel hebben? Waarom moet een kunstwerk een betekenis hebben? Waarom kan het niet gewoon iets voor u betekenen, zoals een boom? Kent u een boom die iets voor u betekent? Waarom bent u bang voor de blindheid van de evolutie? Wetend dat die tot de mooiste dieren en planten heeft geleid? Geblinddoekt! Omdat u anders uw eigen nietigheid voelt, als iets nats onder uw voeten? En waarom hebt u behoefte aan duidingen, verklaringen en interpretaties? Omdat u, uiteindelijk, versteend bent van angst, denkend aan uw persoonlijke verantwoordelijkheid? Omdat u, met andere woorden, niet kan vatten hoe u verantwoordelijk kan zijn in een wereld die volstrekt onverschillig is en waarin de allerdiepste waarheid altijd voormenselijk zal zijn, omdat wij voor de natuur niets anders zijn dan pasgeboren nieuwlichters, niets meer wegend dan het insect op uw neus?’

‘Een dichter die verloren gaat voor de samenleving,’ schrijft Brodski, ‘is als een kapotte hersencel.’⁵⁴ Zonder kunstenaars geen denken. Zonder Pauwaert geen beschaving, geen inzicht, geen poëzie, geen verwondering, geen plezier, geen lach, geen onbevangenheid, geen droom van de vrijheid, geen levenswaardig leven.

Casting bronze grenades, 2022



Try out

En theorieën hebben we daarbij niet nodig. ‘De academici met hun ideo-logisch gekibbel,’ aldus Brodski, ‘moeten erbuiten gelaten worden. Want niemand heeft het gezag om in deze iets voor te schrijven op andere gronden dan die van de smaak. Schoonheid en de bijbehorende waarheid kunnen niet ondergeschikt worden aan enig filosofisch, politiek of zelfs moreel systeem, omdat de esthetica de moeder is van de ethiek en niet andersom.’⁵⁵

En wie het niet voelt, kan het altijd nog leren.

55 Ibid: 179-180

Montagne de Miel, 5 februari 2023

HOMMAGE À L'ARTISANAT

GENGIS KHAN

Du haut d'une chaire sculptée, sept théologiens me sourient avec une apparente bienveillance. Si je suis capable de donner un fondement théorique à l'œuvre de Joost Pauwaert?

Tout le monde sait que les théories, au sens étriqué du mot, ne sont ni plus ni moins que les élucubrations d'agitateurs, des écrans de fumée censés brider nos peurs.¹

D'après Joseph Brodsky, l'histoire est le pur produit de nombres et de quantités. Combien d'habitants y a-t-il? De combien de réserves de nourriture dispose-t-on? Quel est le degré de fraîcheur ou de chaleur? Ce sont ces nombres qui déterminent ce qu'il se passe.²

Et peut-être aussi les délires d'une poignée d'individus : Alexandre, Mohammed, Gengis Khan, Napoléon.

Mohammed et Gengis Khan poursuivaient un même but : faire en sorte que les musulmans ou les tribus mongoles cessent de s'assautiller. Ainsi, les tribus mongoles ont été progressivement réunies jusqu'à réigner toutes ensemble sur un grand territoire s'étendant, en longitude, de l'Est de la Chine jusqu'à Budapest et, en latitude, de la Sibérie jusqu'à la Perse et la Crimée, soit du Nord de la Chine jusqu'à l'océan Pacifique.

Dans son introduction au *Voyage de Marco Polo* de Victor Chklovski, M.K. Kounine écrit que les conquêtes mongoles bénéficiaient du soutien logistique et financier de riches marchands qui avaient intérêt à voir naître un seul et grand empire, au sein duquel leurs caravanes pourraient voyager sans entraves et où ils pourraient « organiser une exploitation systématiques de larges couches de la population ».³ Les seigneurs voulaient prélever des impôts, les commerçants voulaient déplacer les matières premières bon marché pour les revendre ailleurs au centuple. (Dans la deuxième moitié du 3^e siècle, une livre de soie s'échangeait contre une livre d'or à Rome : la soie valait son poids en or.)

Le monde d'aujourd'hui n'a changé en rien. Presque toute l'énergie disponible est mobilisée pour apprivoiser et réduire les enfants à d'apathiques consommateurs, pour confectionner des aliments et des vêtements toujours moins chers et toujours plus insipides et pour créer du divertissement toujours plus creux. Les guerres offrent des débouchés aux fabricants d'armes.

Du haut de leur chaire, les sept juges me toisent d'un air ennuyé. « Et quel est le rapport avec Joost Pauwaert ? » me demandent-ils.

Les Mongols avaient coutume de piller et de raser de grandes villes et d'égorguer tous les habitants. Les soldats étaient parfois épargnés et se voyaient incorporés à leur propre armée, pour copier leurs techniques et les utiliser comme bouclier humain. De même, lorsque deux des fils de Gengis Khan s'emparèrent en 1221, après un siège de sept mois, de la ville d'Ourgensk, les habitants furent tous massacrés, hormis les artisans. Pourquoi avoir épargné les artisans plutôt que les théologiens?

Les Mongols laissaient tous les peuples pratiquer leur propre religion. Eux-mêmes étaient des païens. Les rares péchés qu'ils reconnaissaient étaient : « toucher la flamme avec un poignard, tirer la viande de la marmite à l'aide d'un couteau, blesser le feu en agitant la hache, s'appuyer sur un fouet, frapper le cheval avec la bride, uriner dans une tente, cracher la nourriture, laver les vêtements, cueillir des cèpes ».⁴ Des consignes pratiques, donc, notamment pour éviter d'émousser les épées et les couteaux. En l'occurrence, les raffinements théologiques n'étaient d'aucune utilité.



¹ Surtout depuis que Paul Feyerabend a démontré à l'aide de nombreux exemples que même les théories scientifiques ne peuvent être « prouvées » par des éléments concluants et que les scientifiques (y compris les théoriciens de la physique) se basent le plus souvent sur des données concrètes (des choses, non des « faits »), qu'ils étudient en les manipulant. Pour ce faire, jamais ils n'appliquent de méthode fixe, mais ils travaillent avec des hypothèses ad hoc qui changent constamment. En effet, il est faux de croire que, d'abord, nous avons une idée et qu'ensuite, nous agissons. « La création d'une chose et la création, ainsi que la compréhension totale d'une idée juste à propos d'une chose sont très souvent des composantes d'un seul et même processus indivisible, lesquelles ne peuvent être scindées sans mettre le processus à l'arrêt. Le processus même n'est pas commandé par un programme clairement délimité et ne peut être commandé par un tel programme (...). Il est davantage mû par une pulsion vague, par une « passion » (Kierkegaard). » (Paul Feyerabend, *Tegen de methode*, Lemniscaat, Rotterdam, 2002, p. 55) « Nous sommes actuellement arrivés à une situation où les théories sociales et psychologiques sur la pensée et l'action humaines se sont substituées à cette pensée et à cette action mêmes. » (ibid. 275) « Il est clair que l'image d'une méthode établie, ou d'une théorie établie sur la rationalité, repose sur une vision trop naïve de l'humain et de son milieu social. (...) Il en ressort clairement qu'il n'existe qu'un seul principe qui puisse être défendu en toutes circonstances et durant toutes les phases du développement humain. Tel est le principe : anything goes, toute approche doit être possible. (ibid. 57) « Von Weizsäcker m'a montré que la mécanique quantique était née de travaux de recherche concrets. (...) Qui cherche à résoudre un problème, que ce soit dans le domaine des sciences ou ailleurs, doit pouvoir jouir d'une liberté totale. » (ibid. 275) « Tenter de percer les limites d'une donnée conceptuelle fait partie intégrante de ce type de recherche (et devrait également constituer un pan intéressant d'une vie passionnante). » (ibid. 183) Des scientifiques de renom, comme Ludwig Wittgenstein et Karl Popper, mais aussi l'homme de théâtre Bertold Brecht, ont proposé un poste d'assistant à Feyerabend. Ce dernier avait étudié l'histoire, les mathématiques et la physique, non sans avoir commencé par apprendre le théâtre et le chant. Dans sa jeunesse, il a donc chanté et écrit des pièces de théâtre.

² Je ne retrouve plus le passage en question.

³ Victor Chklovski, *Le voyage de Marco Polo*, Payot, Paris, 1938, p. 22

⁴ cf. Ibid. : 59



Dans son poignant roman *Le Voyage sentimental*, dans lequel il enfile les bries de sa vie sur une brochette, Victor Chklovski écrit : « Les gens qui connaissent leur métier sont toujours de bonnes personnes ». A l'opposé de ces gens, il y a, selon lui, un traître : « Si Semjonov n'avait pas été un semi-intellectuel », écrit-il, « s'il avait compris son métier, il ne m'aurait pas dénoncé. Mais son âme contenait un vide à la Torricelli, ses mains n'avaient rien à faire et il était gauche en tout, il aurait amèrement regretté ne pas pouvoir faire de politique. »⁵ Et trente pages plus loin, il ajoute : « Mon arrestation était le fruit du hasard. Une invention de Semjonov, un homme sans *artisanat*. »⁶

NAPOLÉON BONAPARTE

Pauwaert lit des livres sur Napoléon. Pourquoi ? Qui était Napoléon ?

Dans sa biographie détaillée de Napoléon, publiée en 1901, John Holland Rose décrit Napoléon comme un « master craftsman »⁷, c.-à-d. un maître artisan, qui, à l'instar de Jules César, était à la fois « visionnaire et pragmatique »⁸, capable de combiner des idéaux philosophiques avec un « practical statesmanship »⁹ : le pragmatisme d'un homme d'État. C'était un « encyclopaedic genius », un génie encyclopédique, qui, en tant que général des armées, diplomate et homme politique, ne se perdait pas en « prophéties stratégiques »¹⁰, mais se voulait à une observation assidue des événements.

Entre 1789 et 1793, plusieurs commissions avaient tenté de moderniser le code français. Cela demeura un sac à noeuds. En 1793, Napoléon ordonna une nouvelle tentative. Quatre juristes travaillèrent pendant quatre mois sur un avant-projet, qu'ils simplifièrent, peaufinèrent et bichonnèrent au cours de 102 réunions, longues de huit à dix heures, dont plus de la moitié sous la présidence de Napoléon. Le résultat témoigne d'une grande habileté architecturale, écrit Holland Rose, où les innombrables interventions personnelles de Napoléon contribuèrent à la force, la simplicité et la symétrie des 2281 articles.

À la fin de l'hiver 1797-98, préalablement à la campagne en Égypte, Napoléon assiste aux cours de chimie de Berthollet.¹¹ Durant la campagne, il s'entoure d'ingénieurs, de géologues, de géographes, d'archéologues et de peintres. Au cours d'une escale à Malte, il fonde une université. Il emporte également une bibliothèque, qui, outre des ouvrages historiques, des romans et de la poésie, compte aussi un exemplaire de la Bible, du Veda et du Coran.

Lorsque l'armée traverse les Alpes en 1800 et doit franchir un terrain impraticable de cinq milles avec son matériel roulant, décision est prise de détacher les canons de leur affût et de les loger dans des sapins évidés de façon à pouvoir les tirer dans la neige et à travers la montagne sans les endommager.¹² L'idée ne vient pas de Napoléon, mais de deux compagnons, Marmont et Gassendi, qui, tout comme lui, ont le droit de penser hors du cadre. Passé les Alpes, ils ont affaire à une forteresse en surplomb, qui garde la frontière. La nuit tombée, ils décident de recouvrir de paille et de fumier les rues de la petite ville, située en contrebas, de sorte qu'une grande partie de l'armée puisse traverser l'endroit dans le silence. Et nous pourrions encore mentionner des centaines d'autres improvisations tactiques de ce genre. Ce qui importe, c'est que ces hommes étaient capables de penser en bricolant, dans le sens donné par Claude Lévi-Strauss à ce mot : l'usage impropre d'objets et de techniques en vue d'un résultat pratique.¹³

VICTOR CHKLOVSKI

Dans *Voyage sentimental*, Chklovski décrit comment il essaie de confectionner des grenades avec des « manchons de cylindre de fabrication allemande » qu'il supposait être des dispositifs de mise à feu :

⁵ Victor Sjklovski, *Sentimentele reis*, Uitgeverij de Arbeiderspers, Amsterdam, 1980, p. 298. Traduction française du néerlandais.

⁶ Ibid : 330 (mes italiques)

⁷ John Holland Rose, *The Life of Napoleon I*, G. Bell and Sons, Londres, 1919, p. 271

⁸ Ibid : 177

⁹ Ibid : 301

¹⁰ Ibid : 255 (« no strategic soothsaying, only a close watching of events »)

¹¹ Ibid : 182

¹² cf. « La traversée fut éprouvante. Les mullets n'arrivaient pas à porter l'artillerie de montagne. Ce sont les Assyriens qui se sont chargés de la transporter de l'autre côté de la montagne sur leurs épaules. » (traduction du néerlandais) Victor Chklovski, *Sentimentele reis*, Uitgeverij de Arbeiderspers, Amsterdam, 1980, p. 103

¹³ cf. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962, p. 29-33

Preparing the kinetic action 'A New Study for an End of the World. Homage to Jean Tinguely', hosted by Pizza Gallery (Antwerp) at a non disclosed location in Beernem (2022)



« Ils présentaient certes une ouverture pour le cordon de mèche Bickford, mais celle-ci était beaucoup trop large, en fait. On pouvait y introduire le petit doigt et la fente était telle que l'on ne pouvait pas resserrer les bords.

Je demandai à mes hommes de me préparer un cordon de mèche avec le matériel d'une bombe à écran de fumée et prit ensuite position au bord d'un ravin pour réaliser un test.

Je commençai à glisser le cordon de mèche dans le cylindre, qui ressemblait à un plumier d'écolier ayant le diamètre d'une pièce de trois kopeks et une longueur d'environ quinze centimètres. Mais le cordon ne voulait pas rester coincé dans la fente, car il était trop fin.

J'enveloppai le cordon de papier. Je calculai une longueur de cordon censée durer deux secondes.

J'allumai une cigarette. On n'allume pas un cordon Bickford avec une allumette, mais bien avec une cigarette qui brûle. Tout dans les règles de l'art. »¹⁴

Au moment où la grenade explose dans sa main, parce que la mèche est trop courte, Chklovski repense à son livre *Le sujet comme phénomène de style*. « Qui, de nos jours, serait encore capable d'écrire ce livre ? » se demande-t-il. Pour Chklovski, le contenu d'une œuvre littéraire dérive de sa forme : oppositions, inversions, répétitions, ralentissements, agrandissements ou réductions systématiques. La façon dont on manie ces moyens (« priomes ») détermine le contenu de l'œuvre engendrée.

« L'anarchisme de la vie, son subconscient, le fait qu'un arbre sache le mieux comment il doit croître — c'est quelque chose qu'eux (les bolchéviques et les théologiens) sont incapables de comprendre », écrit-il.¹⁵ Il dit aussi, dans une remarque qui rappelle la théorie des nombres de Brodsky : « Tout ce que l'homme organise se situe hors de lui-même. Il est lui-même un plan d'intersection de forces. »¹⁶ À propos des premiers bolchéviques, il écrit : « Bien sûr qu'à ce moment-là, ces forces ne s'exerçaient pas encore sur les événements. Les masses étaient entrées en mouvement, tels des bancs de harengs ou de gardons caspiens en train de frayer — elles ne faisaient plus que suivre leur instinct. »¹⁷

« C'est à tort », écrit-il, « que nous croyons être tellement brillants et tellement prévoyants en politique. Si, au lieu de nous efforcer d'écrire l'histoire, nous nous contentions de nous considérer comme responsables des événements distincts dont l'histoire se compose, alors ce qui se passerait ne serait sans doute pas aussi grotesque. Il ne s'agit pas d'écrire l'histoire, mais de créer une biographie. »¹⁸

Chklovski n'était pas seulement un expert en explosifs, il s'y connaît aussi en mécanique. Il explique quelque part comment la présence de sucre dans un réservoir d'essence gripe les cylindres et qu'il faut alors les nettoyer en soufflant. Ailleurs, il décrit le fonctionnement du « paradoxal » moteur Gnome, capable de continuer à tourner pendant quelque temps lorsqu'on avait inversé l'aménée de l'essence et celle de l'huile, et ce en raison de sa mauvaise conception. (De même, écrit-il, la société bolchévique continuait à tourner malgré tout.)

« Au fond, la méthode formelle est simple. C'est un retour à l'artisanat. Le plus remarquable à cela est que cette méthode ne rejette pas le contenu à idées de l'art, mais qu'elle voit ce soi-disant contenu comme une manifestation de la forme. »¹⁹

« L'art se déploie par la logique de sa technique. (...) Hamlet est le produit de la technique dramatique. »²⁰

Existe-t-il des hommes de métier qui bricolent ? Telle est la grande question.

« Je n'ai pas inventé la poudre à canon », écrit Chklovski. « Je suis souvent lent à comprendre, je suis également d'un autre ordre sémantique, je suis comme un samovar qu'on utilise comme un marteau pour enfourcer des clous. »²¹

« En essence », écrit-il ailleurs, « l'art est de nature ironique et destructrice. L'art vitalise le monde. Il a pour tâche de créer des inégalités. Et il y parvient en confrontant des oppositions. »²²



« J'étais très populaire auprès des soldats de ma division; l'étroitesse de mes horizons politiques, mon désir incessant de tout régler sur-le-champ, ma *tactique* pas ma stratégie tout cela faisait que les soldats me comprenaient. »²³

Que signifie utiliser un matériau ou une technique d'une façon impropre? L'homme de métier improvise, écoute le matériau, exacerbe la technique, peaufine des instruments existants, crée de nouveaux matériaux, de nouveaux instruments, de nouvelles techniques. L'artisanat vit, il se meut, il danse. Il pense entre les mains du tacticien, il meurt dans la tête du stratège, du maître d'école et du 'manager'.

GEORG LICHTENBERG

« Pour ce qui est de ses travaux de tricotage », écrit Georg Christoph Lichtenberg le 16 décembre 1797 à propos de sa fillette de quatre ans, Margarete, « elle s'en sortirait plutôt bien, à ce que j'entends. Une partie des travaux que j'ai pu voir surpassé, en tout cas, de loin les essais auxquels je me suis risqué dans cet art alors que j'avais *dix* ans. »²⁴

« Voici ce qu'il m'arriva, un jour, avec une vessie de porc pourtant de très bonne qualité », écrit Lichtenberg le 1er décembre 1783, moins d'un an après le premier voyage en ballon réussi des frères Montgolfier. « Je l'avais plutôt bien gonflée, ma servante avait enfourné pas mal de bûches dans le poêle, ce qui, imperceptiblement, fit encore augmenter la pression de la vessie, de sorte qu'elle finit par exploser sous l'effet de la pression trop forte. (...) Tout l'art consiste à *ne pas perdre patience*. On gonfle la vessie et on l'a fait sécher, puis on la pèle une dernière fois avec des pincettes. Si vous vous approchez trop de la Tunica interna, il faut alors procéder d'une manière très anatomique et non plus tirer, mais enlever lentement la fine couche avec, à la fois, les pincettes et le couteau. »²⁵

Lichtenberg était physicien. Il estimait qu'il fallait remettre en question tout ce que nous acceptions pour vrai. Il était curieux. Il expérimentait. Ainsi, il écrira une lettre à Goethe sur la coloration différente des ombres qu'il a observées. (Dans le débat entre Goethe et Newton, il prend position pour Newton. Ce n'est qu'à la fin du 20^e siècle, que nous avons pu prouver que Goethe avait en partie raison, à savoir qu'au cours de leur observation, les couleurs agissent, effectivement, les unes sur les autres.)

Un jour, Lichtenberg se fit attacher au mât d'un bateau afin de pouvoir observer une tempête au plus près. Dans une lettre, il dessinera une esquisse qui rappelle la vague d'Hokusai.

Dans une de ses lettres les plus célèbres, il décrit une rue animée de Londres au 18^e siècle. Il est le seul à avoir fait cela. Ailleurs, il décrit ce qu'il entend par une belle soirée printanière :

- 1) le murmure de l'eau près du grand moulin
- 2) des charrettes et des carrosses qui passent
- 3) les cris vifs et exaltés d'enfants sans doute en train d'essayer d'attraper des hennetons sur les murs de la ville
- 4) des aboiements à distances variables, avec des voix trahissant des humeurs diverses
- 5) trois ou quatre rossignols dans les jardins avoisinants ou en ville
- 6) d'innombrables grenouilles
- 7) le bruit sec de quilles renversées
- 8) le son discordant d'un cor, le bruit le moins agréable de tous²⁶

Lichtenberg était un contemporain de Kant, de la Révolution française et du tueur pragmatique qu'était Napoléon. Il enseignait la physique à l'université. À la maison, il rêvait et réfléchissait. Il nota des milliers d'observations, dont certaines ont été reprises par Wittgenstein, Freud²⁷ et Nietzsche.

À propos de la Révolution française, il écrit : « Cela ferment en France, mais nous ignorons si cela tournera en vin ou au vinaigre. » Sur lui-même, il écrit qu'il serait certainement incapable de gouverner un pays, car il n'arrive même pas à maintenir son bureau en ordre.

Pouring concrete slabs for 'The Large Cannonball Collider' in 2021, Verbeke Foundation, Kemzeke



²³ Ibid : 166 (mes italiques)

²⁴ Georg Christoph Lichtenberg, *Gekleurde schaduwen. Briefen 1770-1799*, Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam-Anvers, p. 235, cf. Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe. Vierter Band. Briefe*, Carl Hauser Verlag, Munich, 1968, p. 974

²⁵ Ibid : 149-150, cf. Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe. Vierter Band. Briefe*, Carl Hauser Verlag, Munich, 1968, p. 540

²⁶ Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe. Erster Band. Sudelbücher*, Carl Hauser Verlag, Munich, 1968, p. 794 (J 1004)

²⁷ « Les rêves peuvent être utiles, car, sans la contrainte de la raison souvent pédante, ils représentent la somme sans préjugés de notre être en tout entier. Cette pensée mérite d'être prise en considération. » Ibid : 663 (J 72)

²⁸ cf. « Les grands événements du monde ne sont pas produits, ils se produisent. » Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe. Zweiter Band. Sudelbücher II*, Carl Hauser Verlag, Munich, 1968, p. 429 (K 170)

²⁹ « Pour pouvoir incorporer quelque chose dans notre mémoire, nous nous efforçons toujours d'y associer un sens ou une sorte d'agencement. » Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe. Erster Band. Sudelbücher*, Carl Hauser Verlag, Munich, 1968, p. 710 (J 392)

³⁰ « Es denkt, sollte man sagen, so wie man sagt: es blitzt. Zu sagen cogito, ist schon zu viel, so bald man es durch Ich denke übersetzt. Das Ich anzunehmen, zu postulieren, ist praktisches Bedürfnis. » Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe. Zweiter Band. Sudelbücher II*, Carl Hauser Verlag, Munich, 1968, p. 412 (K 76). Voir aussi Ibid : 501 (L 806)

³¹ Victor Chklovski, *ZOO, L'Esprit des Péninsules*, Paris, 1998, p. 23

³² Comment pouvons-nous apprendre à ne voir que le meilleur en tout, à s'imaginer quelque chose de bien en tout, à toujours espérer et à rarement apprêter? Notre espèce a survécu à l'évolution parce qu'en tant qu'individus, nous avons une bonne mémoire de ce qui est venimeux, vénéneux et dangereux. Ibid : 404 (K 43).

³³ « Ériger une république avec les matériaux d'une monarchie renversée n'est pas simple. Cela est même impossible, car chaque pierre est taillée différemment, et il faut du temps pour cela. » Ibid : 429 (K 167)

³⁴ Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe. Erster Band. Sudelbücher*, Carl Hauser Verlag, Munich, 1968, p. 784 (J 935)

³⁵ Lire trop ou trop tôt a pour effet que notre mémoire refoule ou domine notre sensibilité et notre goût, cf. Ibid : 114 (B 264)

³⁶ L 70, p. 135 cf. Paul Feyerabend, *Tegen de methode*, Lemniscaat, Rotterdam, 2002, p. 197 et 208

³⁷ cf. « L'homme a fait de lui-même un animal domestique, c'est pourquoi il est si corrompu. » Ibid: 220 (C 341)

³⁸ cf. Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe. Zweiter Band. Sudelbücher II*, Carl Hauser Verlag, München, 1968, p. 455 (K 313, K 314)

³⁹ Thomas S. Kuhn, *De structuur van wetenschappelijke revoluties*, Boom Meppel, Amsterdam, p. 106

Pouring concrete slabs for 'The Large Cannonball Collider' in 2021, Verbeke Foundation, Kemzeke



Beaucoup de pensées convergent ici. Car ses remarques impliquent que l'histoire n'est pas façonnée par l'homme, mais qu'elle se façonne elle-même.²⁸ En règle générale, il croit que l'homme est instinctivement poussé à chercher une signification à tout,²⁹ car cela permet à la mémoire de retenir les choses. Il n'existe pas de « véritable signification » en dehors de notre mode de connaissance. Ainsi, il fait plus qu'imiter la pensée de Kant, dans la mesure où il applique cette pensée d'une façon systématique à tout ce qui se présente à ses yeux.

À plusieurs endroits, il décrit notre propre pensée comme une chose qui se déroule en nous sans aucune décision de notre part. *Ça pense* (en nous), tout comme il pleut ou il tonne.³⁰ Il n'y a pas de sujet. Le mot « je », écrit-il, est une chose pratique mais superflue. Nietzsche reprendra plus tard cette idée, en postulant que notre illusion d'un « je » agissant provient de notre usage de pronoms personnels.

« Un instrument », écrit Chklovski dans *Zoo*, « ne prolonge pas seulement notre corps, il se prolonge également en nous. »³¹

Notre façon d'observer et d'agencer nous porte chaque fois à croire qu'un principe agençant et signifiant est présent dans le monde. Sans avoir conscience que tout ordre « perçu » provient de notre façon d'observer et de retenir. Sans avoir conscience que notre cerveau « pense » des choses par nécessité biologique.³²

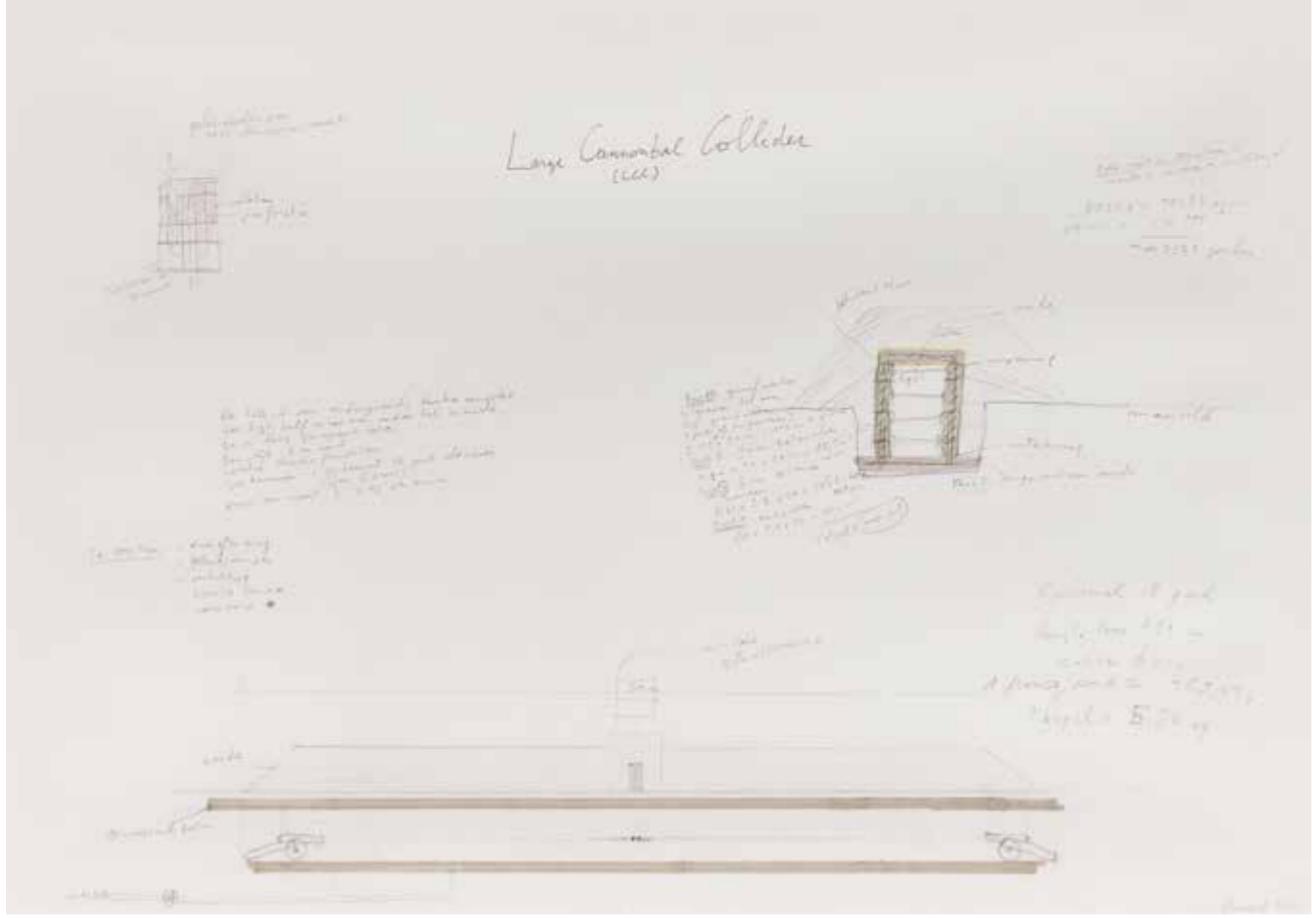
Souvent, Lichtenberg indique qu'un changement social vraiment efficace ne peut que s'opérer lentement.³³ Certes, il se réjouit du désir de changement en France, mais il entrevoit immédiatement les dangers d'un « nouvel » ordre imposé soudainement (qui conduira très vite à une terreur arbitraire et plus tard, après la mort de Lichtenberg, au pouvoir absolu de Napoléon). « La France libre », écrit-il, « où, de nos jours, on peut faire pendre n'importe qui. »³⁴

L'ordre que nous démêlons autour de nous provient de nous-mêmes. Nous ne connaissons rien avec certitude. Notre premier devoir consiste à remettre en question nos convictions. Lire des livres trop tôt ou lire trop de livres est nuisible, car cela encombre notre esprit de mythes et de catégories qui nous empêchent de voir, d'entendre, d'éprouver.³⁵

L'enseignement aussi est nuisible. Nous sommes inondés d'un pseudo-savoir à la mode qui nous empêche de réfléchir par nous-mêmes, qui nous empêche d'être aussi libres que les Grecs, qui, sans avoir beaucoup lu, ont fait des découvertes stupéfiantes. Les Grecs n'apprenaient pas les langues mortes, dit-il.³⁶

Les livres et les écoles ont transformé les humains en animaux domestiques³⁷ qui ne sont plus capables de penser par eux-mêmes. Le premier conseil qu'il s'adresse à lui-même est de se soustraire à son époque. Nous devons nous libérer le plus possible de toutes les fausses vérités et les théories communément acceptées. Lichtenberg est parmi les premiers (si pas le premier) à utiliser le mot « paradigme » pour désigner les formes de pensée qui façonnent et cadrent notre perception, mais qui les figent et les obstruent aussi.³⁸ Gombrovicz reprendra plus tard la même idée (et plaidera pour l'immaturité). Quant au philosophe des sciences Thomas Kuhn, il écrira, deux-cent-cinquante ans plus tard, que le passage d'un paradigme à un autre s'opère inconsciemment et parfois même durant le sommeil du scientifique.³⁹

Cela aussi, Lichtenberg l'avait prévu, tout en précisant que dans notre sommeil, nous pensons plus librement qu'à l'état de veille. Sans doute notre cerveau est-il incapable de faire du rangement lorsqu'il travaille, écrit-il. Et, effectivement, bon nombre de nouvelles idées proviennent de modèles parallèles que notre cerveau range la nuit, lors du nettoyage, dans les mêmes circuits neuronaux. Par erreur, donc. Par une nécessité biologique d'économie et d'épuration. Et cela semble du coup logique que le cerveau soit incapable de le faire quand nous sommes éveillés, parce que nous avons besoin de nos paradigmes pour survivre (pour voir le danger, pour trouver de la nourriture comestible, pour choisir le bon partenaire). Le sommeil, selon les connaissances actuelles, est indispensable à la plasticité cérébrale.



*Drawing and model for
'The Large Cannonball Collider'
(2023)*

*Next page: Mounting the concrete
slabs of 'The Large Cannonball
Collider' (2023), Verbeke Founda-
tion, Kemzeke*





Mounting the concrete slabs of 'The Large Cannonball Collider' 2023. Verbeke Foundation, Kemzeke



Mounting the concrete slabs of 'The Large Cannonball Collider', 2023, Verbeke Foundation, Kemzeke

L'ingéniosité miraculeuse de Lichtenberg semble découler de son impuissance en tant que physicien. Il suit de près toutes les sciences, mais ne parvient pas à réaliser une seule découverte majeure en physique. Il décrit exactement ce qui manque pour cela : la découverte d'une analogie entre deux phénomènes en apparence différents. (Les lois naturelles sont des comparaisons, qui constatent l'équivalence entre deux forces « différentes », par exemple la masse et l'énergie.)

« Combien d'idées ne vagabondent pas en ordre dispersé dans ma tête, lesquelles donneraient lieu aux plus importantes découvertes si elles étaient connectées entre elles », écrit Lichtenberg. « Mais elles sont séparées les unes des autres comme le soufre, le salpêtre et le charbon qui, une fois réunis, constitueraient de la poudre à canon. »⁴⁰

« Si nous pouvions seulement faire des découvertes en suivant certaines règles », soupire-t-il. « Il est clair que les découvertes découlent d'une sorte de hasard, même si elles semblent être la conséquence d'un gros effort (...), mais à l'instar des pulsations de notre cœur, les principaux bonds de la découverte sont loin d'être le fruit de notre volonté. »⁴¹

Du haut de la chaire, les sept théologiens me fixent d'un air irrité.

« Mais quel rapport tout cela a-t-il avec Joost Pauwaert? », demande le premier.

« Oui, et quel est le rapport entre votre propos et l'art? » enchérît le second.

« Et où est passée la théorie dans tout cela? » demande le troisième.

Leurs collègues confirment la pertinence de ces questions en opinant de la tête. Leurs barbes grises figées oscillent de haut en bas, telles des queues d'oiseaux sautillant en quête de nourriture.

« Nous avons besoin de croire que toutes les choses ont une cause, tout comme il semble que l'araignée tisse sa toile pour piéger des mouches, » écrit Lichtenberg. « Mais l'araignée le fait avant de savoir que les mouches existent. »⁴²

« Hamlet », écrit Chklovski, « découle de la technique dramatique. »⁴³

Est-ce possible? Un artiste saurait-il tisser une toile, tisser une texture, fabriquer un objet, accomplir une action, sans savoir quel contenu peut naître de cette forme, sans savoir quelle signification des cerveaux investigateurs donneront plus tard à cette action (ou le fruit de celle-ci)? Sommes-nous capables de penser aveuglément? Et sommes-nous bien en droit de qualifier la fabrication d'objets, le bricolage avec des matériaux et des techniques, ce jeu aveugle avec des images, des mots et des idées, de formes de pensée? Existe-t-il une pensée de l'action? Et peut-elle être aveugle, comme l'araignée qui tisse sa première toile?

En d'autres mots : avons-nous besoin d'une théorie avant de nous lancer dans une quelconque activité? Comme nos partis politiques et nos théoriciens de l'art, qui savent déjà tout par avance? Mais qu'est-ce qu'une théorie? D'abord, il y a le paradigme, la forme qui prescrit un certain comportement, une certaine façon de penser. Et puis, il y a l'hypothèse. Mais est-ce que les expérimentations ne viennent pas d'abord? Et ensuite seulement la théorie, qui cherche une explication aux résultats? Et, au final, le but ne consiste-t-il pas à casser le paradigme pour en trouver un autre? Pour élargir notre vision? Pour trouver une nouvelle idée? Une expérience plus riche?

« Les grands de ce monde », conclut Lichtenberg, « se doivent de faire l'éloge public non seulement des héros ou de l'homme qui, dans un élan poétique, improvise une ode, mais aussi du juge droit et sévère, de l'avocat compétent et consciencieux, de l'artisan inventif et infatigable. »⁴⁴

« J'ai perçu quelque chose qui a souvent été confirmé », écrit-il ailleurs : « les savants les plus sagaces pratiquent souvent un art. Ou bien ils boudouillent. »⁴⁵

⁴⁰ Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe. Zweiter Band. Sudelbücher II*, Carl Hauser Verlag, München, 1968, p. 453 (K 308).

⁴¹ Ibid: 501 (L 806).

⁴² Ibid: 181 (H 25).

⁴³ Victor Sjklowski, *Sentimentele reis*, Uitgeverij de Arbeiderspers, Amsterdam, 1980, p. 285.

Lichtenberg écrit quelque part qu'*Hamlet* est issu d'une idée. Auraient-ils tous les deux raison? La forme et l'idée naîtraient-elles en même temps? Pour Borges, le génie de *Hamlet* consiste à représenter une pièce de théâtre dans la pièce de théâtre, tout comme la modernité de *Don Quichotte* découle de la deuxième partie, où *Don Quichotte* rencontre des lecteurs qui ont déjà lu la première partie et qui (tout comme Sancho Panza) discutent avec lui des vraies circonstances de certains événements. (Ce que nous apprenons de ces deux livres, c'est que nous sommes nous-mêmes les personnages d'une histoire que nous ne cernons pas.) La profondeur de l'œuvre découle, dans les deux cas, d'un artifice technique.

⁴⁴ « dem sinnreichen und emsigen Handwerker » Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe. Erster Band. Sudelbücher*, Carl Hauser Verlag, Munich, 1968, p. 232 (D20) (mes italiques).
⁴⁵ « ... die nebenher sich mit einer Kunst beschäftigen oder wie man im Plattdeutschen sagt *klütern*. » Ibid: 268 (D 229). Jean François Billeter traduit cet extrait en français comme suit : « ... ceux qui pratiquent aussi un art ou bricolent ». Jean François Billeter, *Lichtenberg*, Éditions Allia, Paris, 2014, p. 40.

Wooden model for the guntube of a Griebeauval 12-Pounder



JOSEPH BRODSKY

D'après Brodsky, qui fut ouvrier d'usine, il est insensé d'étudier l'histoire comme instrument pour l'avenir, car les événements mondiaux se comportent d'une manière imprévisible, comme dans un jeu du hasard. (Et parce qu'il est fort probable que l'on répète justement l'histoire parce qu'on la connaît, tout comme Napoléon voulait conquérir l'Égypte pour pouvoir ensuite continuer vers l'Inde, parce qu'il voulait égaler Alexandre le Grand.) En revanche, on peut sureter dans le passé afin de s'imprégner de l'imprévisibilité des événements mondiaux.

D'après Gombroviez, Hitler était propulsé en avant et vers le haut par une Forme que le peuple projetait sur lui. Sa suffisance et son caractère haineux et paranoïde s'y prétaient bien. Et Napoléon, alors? N'a-t-il pas remodelé l'histoire de ses propres mains? Si l'on examine, en toute neutralité, sa soif de conquêtes, on remarquera qu'il s'agit, à chaque fois, des mêmes mouvements. Grecs, Romains, Carthaginois, Russes, Maures, Vénitiens, Génois, Français ou Allemands; à chaque fois, ils doivent reprendre les armes pour assiéger ou défendre la Sardaigne, Chypre, Gibraltar ou la Crimée, autrement dit de petites îles et côtes qui rendent le contrôle de la Méditerranée possible.

Et de nos jours encore, un despote russe remet cela, comme s'il y avait encore du blé et des amphores remplies d'huile d'olive à transporter par bateau de l'Afrique du Nord vers Rome. Qui examine sur une carte du monde l'étendue de la Russie se demande quelles peuvent bien être les intentions l'armée russe en Crimée ou en Ukraine, si ce n'est réagir, en réalité, aux provocations de la machine de guerre américaine, qui est à la solde des mêmes marchands qui financèrent Gengis Khan. Il y a donc peu de nouvelles idées à glaner en l'occurrence. Et encore moins de théories pour fonder une action.

Ce que l'on nomme aujourd'hui la « théorie », pour tout ce qui a trait à l'art contemporain, est une jolie collection de pseudo-idées bien scellées, mais rarement voire nullement mises à l'épreuve, au sujet d'un terrain de recherche impossible à délimiter. Personne ne sait déterminer avec précision ce qu'est « l'art ». Pourquoi? Parce que sa caractéristique principale est de se renouveler sans arrêt. Il n'y a pas de limites. Il n'existe pas de règles indispensables. Il n'y a que déni, rupture d'avec ou dépassement des règles. Mais comment, alors? En partant de la pratique. En partant de l'action. En partant d'une pensée de l'action.

Pas tellement chez l'intellectuel et meurtrier Lénine, qui pensait également avoir besoin d'une théorie. « Lénine a lu Marx non par nécessité », écrit Brodsky (car qu'est-ce que la Russie rurale avait en commun avec Londres et l'Angleterre industrielle?), « mais en raison d'un complexe d'infériorité, en raison de son provincialisme. »⁴⁶

Seuls les provinciaux ont besoin d'une théorie. Et seuls les citadins. Et seuls les gens qui sont gauches de leurs deux mains. Est provincial le désir d'être universel. Tout comme les œuvres « universelles » naissent toujours d'un intérêt pour la spécificité et la réalité locale (Shakespeare qui voulait faire un théâtre passionnant, Homère, Satie, Warhol, Dylan, Colette, Toni Morrison, Nina Simone, Morandi, etc.).

Si nous ne lisions pas autant et si nous n'avions pas été bousillés par des enseignants qui nous ont fait croire que tout se sait déjà (tout en nous inculquant des âneries), nous pourrions être des Grecs, écrit Lichtenberg, et nous pourrions regarder et penser sans préjugés, comme les anciens.

Sans doute n'avait-il pas encore connaissance des Védas et autres écrits orientaux, contrairement à son admirateur Schopenhauer qui, lui, n'a pas manqué de les adopter.

Pour Brodsky, un poème est l'endroit où la pensée occidentale cartésienne rencontre la pensée orientale synthétique et intuitive et où elles se fondent l'une dans l'autre.

La liaison n'est autre que la Russie, bien sûr, c.-à-d. la route de la soie, qui s'étend d'est en ouest et inversement. Au point que Brodsky préfère appeler l'Europe de l'Est l'Asie de l'Ouest. La Russie de l'Ukrainien Gogol, l'histoire russe avec sa prédilection littéraire toute particulière pour le

⁴⁶ Joseph Brodsky, *On Grief and Reason*, Penguin Books, London, 1995, p. 112.

Varnished wooden model for the guntube of a Griebeauval 12-Pounder



son (Pouchkine), la texture (Chlovski), la forme (Nabokov), l'incongruence (Tarkovski).

« La première façon d'appréhender », écrit Brodsky, « donne la priorité au rationnel, à l'analyse. En termes sociaux, cela va de pair avec la confirmation de soi... (...) La deuxième façon d'appréhender repose essentiellement sur la synthèse intuitive, elle requiert de l'abnégation et est le mieux représentée par Bouddha. En d'autres mots, un poème vous offre un échantillon d'intelligence complète, non déformée. »⁴⁷

Et c'est parce que Lichtenberg ne connaît pas la philosophie orientale qu'il n'a pas vu que les présocratiques, avec « l'obscur » Héraclite en tête, étaient en réalité des philosophes orientaux. (C'est moi qui le dis, et non Brodsky.).

« Qu'on le croie ou non », écrit encore Brodsky, « le but de l'évolution est la beauté, qui survit à tout et qui engendre la vérité en unissant le spirituel et le sensoriel. »⁴⁸ Et ailleurs, il déclare : « L'art montre à l'humain qui il peut être. »⁴⁹

VIRGINIA WOOLF

⁴⁷ Ibid: 178. Voir également p. 107 : « Un des épisodes les plus tristes de notre civilisation fut la confrontation entre le polythéisme gréco-romain et le monothéisme chrétien, avec l'issue que l'on connaît. Cette confrontation n'était pas nécessaire ni intellectuellement, ni spirituellement. Notre aptitude métaphysique est suffisamment robuste pour supporter la convergence, voire la fusion, de ces systèmes de croyance. (...) Était-il vraiment nécessaire de jeter par-dessus bord tant de fruits intellectuels d'avant Jésus-Christ? »

⁴⁸ Ibid : 179

⁴⁹ « If art teaches men anything, it is to become like art : not like other men. » / « Si l'art enseigne quelque chose à l'homme, c'est de devenir comme l'art : non comme d'autres hommes. » Joseph Brodsky, *Less than One*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1986, p. 273. Voir également : « A poem, as it were, tells its reader: *Be like me*. » / « En fait, un poème dit à son lecteur : *sois comme moi*. » Joseph Brodsky, *On Grief and Reason*, Penguin Books, Londres, 1995, p. 178

⁵⁰ cf. la « pulsion vague » de Feyerabend. cf. Paul Feyerabend, *Tegen de methode*, Lemniscaat, Rotterdam, 2002, p. 55. Voir plus haut à la note 1

⁵¹ Comparez avec Feyerabend : « Quelqu'un qui cherche à résoudre un problème » (ibid : 275), voir plus haut à la note 1.

⁵² Virginia Woolf, *A Writers Diary*, Triad Panther, 1978, p. 84-85. (mes italiques)

Flobert 9 mm longshot cartridge for shotgun stuffed with pigment



CONCLUSION

Les sept théologiens me toisent tout en opinant de la tête et en regardant leur élégante montre. Soudain, je vois qu'ils ne portent pas de vraies barbes, mais des postiches. Ce sont de jeunes fansfarons érudits qui me toisent à distance, confortés par leur faux savoir superficiel amassé à la va-vite.

« Et quel est le rapport de tout cela avec Joost Pauwaert ? » demande l'un d'entre eux. Je vois qu'elle a un tatouage dans la nuque. Elle est branchée et à la page. « Oui ! » s'exclament les autres, « quel est le rapport avec Pauwaert ? »

« Que Pauwaert est doté de deux bras et de deux mains », rétorqué-je, « d'une tête sur les épaules, d'un cœur dans la poitrine et d'une âme qui relie le tout. Mais comme cela ne signifie rien pour vous si je ne cite pas d'autorité, je vais, une fois encore, ressusciter Lichtenberg. »

« Si quelqu'un de ce monde voulait, un jour, se faire tatouer une devise », écrit-il, « avec une aiguille ou de la poudre à canon, alors je lui pro-

poserais une phrase que j'ai lue dans je ne sais plus quel article du *Spectator* : "the whole man must move together", c.-à-d. l'homme entier doit bouger ensemble. Il arrive beaucoup trop souvent que ce ne soit pas le cas et le préjudice qui en découle est grave et souvent irréparable. Pour moi, l'humain comprend une tête, un cœur, une bouche et des mains. Il faut faire preuve d'une parfaite habileté pour maintenir son corps ensemble par tous temps, jusqu'à la fin, lorsque tout mouvement cesse. »⁵³

« Pauwaert », dis-je aux prêcheurs, « évolue au-delà des catégories reconnues. Il fait, façonne, sent et pense. Et il nous lie à des objets que nous pouvons regarder. Il nous laisse regarder, sentir, penser avec lui. Il ne peut que faire du bon travail, car il fait du bon travail. Il lit et regarde, raconte des histoires, scie, forge, soude, coule du bronze, essaie, expérimente, échoue, agit, sent. Et au travers de tout cela, sa pensée se manifeste, laquelle ne se déploie pas en dehors de cette activité, mais à l'intérieur et dans les entrelacs, sans qu'elle n'obéisse à un paradigme connu, sans qu'elle s'appuie sur une théorie immobile et sans même suivre une hypothèse bien précise. »

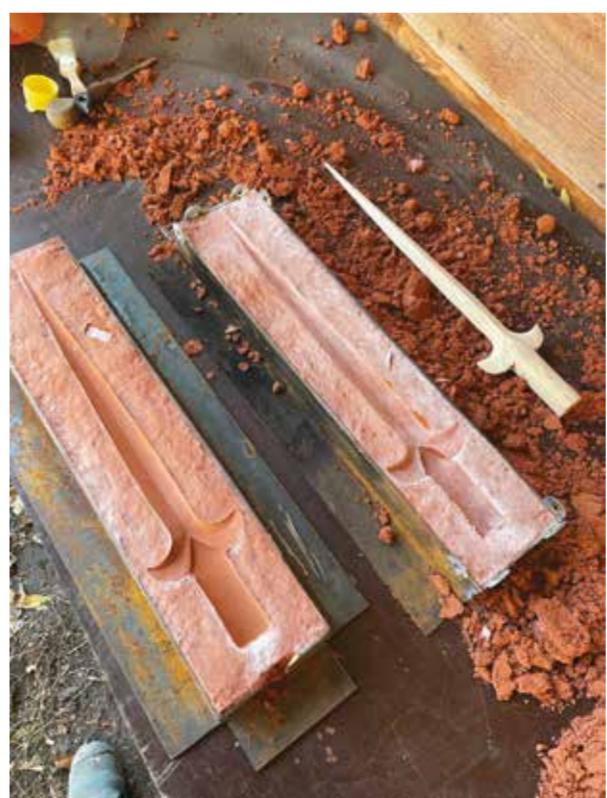
« D'où vient votre besoin de théories, honorables théologiens ? D'où vient votre besoin de signification, de direction et de sens ? Pourquoi l'histoire doit-elle avoir un but ? Pourquoi une œuvre d'art doit-elle avoir une signification ? Pourquoi ne peut-elle pas simplement *signifier* quelque chose pour vous, comme un arbre ? Connaissez-vous un arbre qui signifie quelque chose pour vous ? Pourquoi redoutez-vous la cécité de l'évolution ? Sachant qu'elle a conduit aux plus beaux animaux et aux plus belles plantes ? Les yeux bandés ! Parce que, sinon, vous ressentiriez votre propre nullité comme quelque chose de mouillé sous vos pieds ? Et pourquoi avez-vous besoin de significations, d'explications et d'interprétations ? Parce que, en définitive, vous n'arrivez pas à saisir comment vous pouvez être responsable dans un monde totalement indifférent et dans lequel la vérité la plus profonde sera toujours préhumaine, parce que pour la nature, nous ne sommes rien d'autre que de nouveau-nés, ne pesant pas plus lourd que l'insecte sur votre nez ? »

« Un poète qui est perdu pour la société », écrit Brodsky, « est comme une cellule de cerveau pétée. »⁵⁴ Sans artistes, pas de pensée. Sans Pauwaert, pas de civilisation, pas de compréhension, pas de poésie, pas d'émerveillement, pas de plaisir, pas de rire, pas de liberté d'esprit, pas de rêve de liberté, pas de vie décente.

Et nous n'avons pas besoin de théories pour cela. « Les académiciens avec leurs querelles idéologiques », déclare Brodsky, « doivent rester en dehors de tout cela. Car, en la matière, personne n'a le pouvoir de prescrire sur d'autres fondements que ceux du goût. La Beauté et la vérité correspondante ne peuvent être subordonnées à un quelconque système philosophique, politique ou même moral, car l'esthétique est la mère de l'éthique et non l'inverse. »⁵⁵

Et celui qui ne le sent pas, peut encore l'apprendre.

Montagne de Miel, 5 février 2023





'13 Years of Hysteria' (life size boxing game, 2018)



'Triltafel' (Vibrating Table, 2017)



'Tranquilliser Chair', 2017



'Pendule met hamers' (Pendula with Hammers, 2017)



'Mechanische bloem' (Mechanical Flower, 2018)



'Bromtol' (Humming Top, 2017)



'Horizontale lintzaag' (Horizontal Bandsaw, 2019)

"You can buy this type of saw blades in rolls of 100 metres. You cut the desired piece and weld the ends together. The hardest part was keeping the blade from slipping off the wheels. You do this by letting the wheels bulge in the middle, because the ribbon always tends to run to the highest point."

'Dit soort zaagbladen kan je op rollen van honderd meter kopen. Je knipt het gewenste stuk af en last de uiteinden aan elkaar. Het moeilijkste was ervoor te zorgen dat het blad niet van de wielen afgleed. Dat doe je door de wielen in het midden te laten opbollen, want het lint heeft de neiging altijd naar het hoogste punt te lopen.'

'On peut acheter ce type de lames de scie en rouleaux de 100 mètres. On détermine la longueur souhaitée et on soude les extrémités. Le plus difficile était d'empêcher la lame de glisser des roues. Pour cela, il faut rendre convexe la surface des roues, car le ruban a toujours tendance à glisser vers le point le plus haut.'



'Twee grote hamers' (Two Large Hammers, 2019)
Permanent installation at Verbeke Foundation, Kemzeke



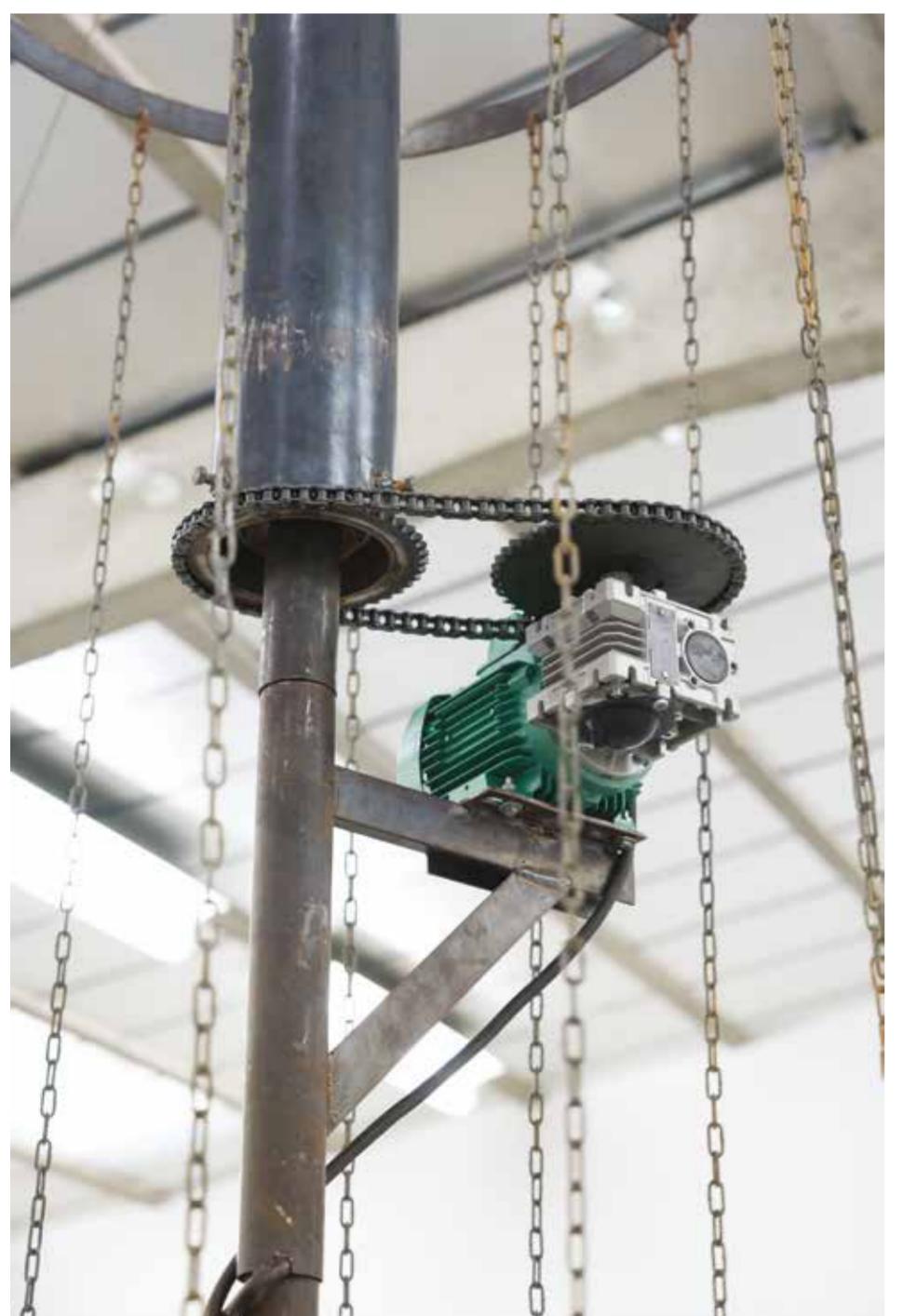


'Het vliegende aambeeld' (The Flying Anvil, 2021)

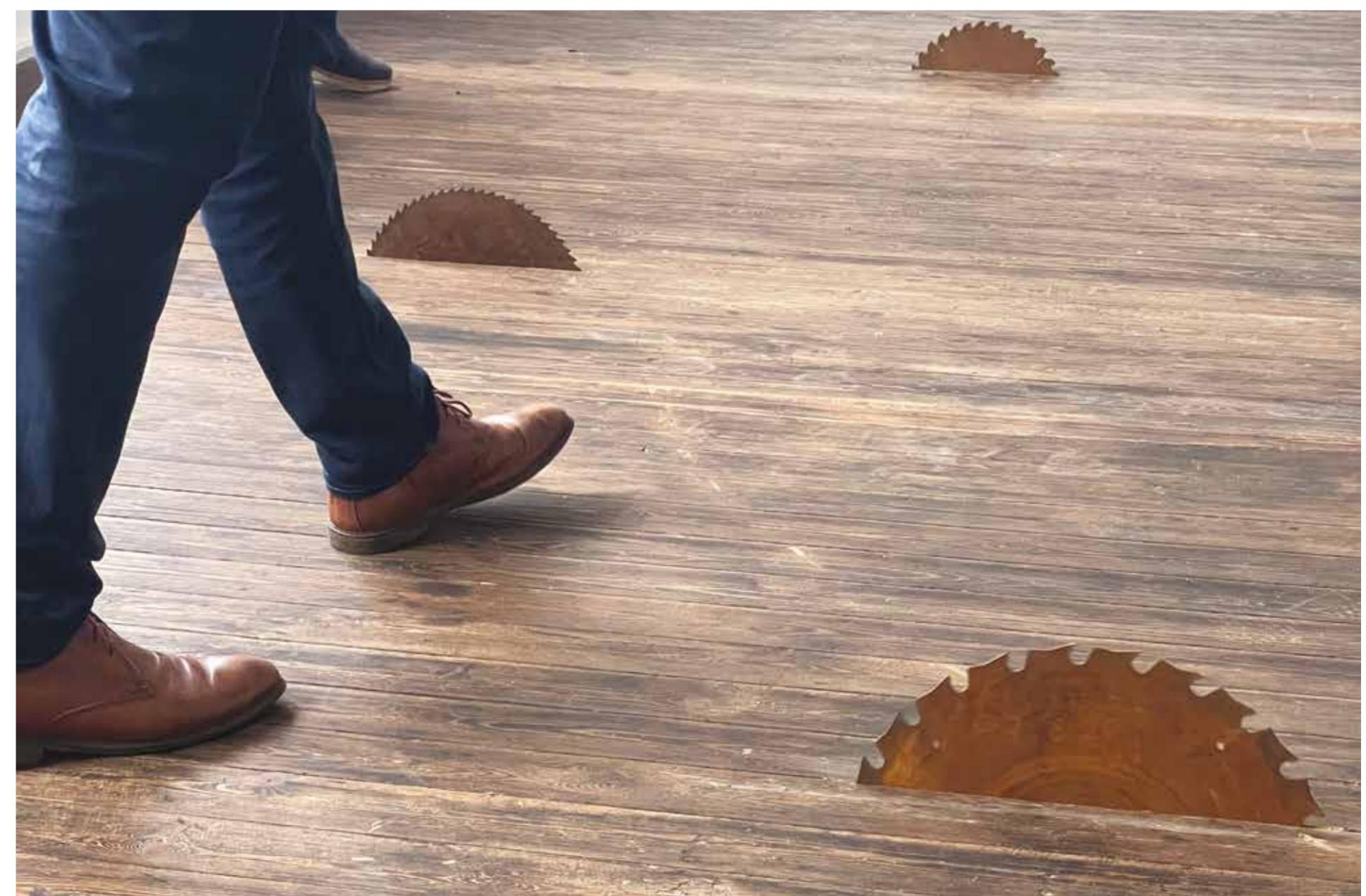
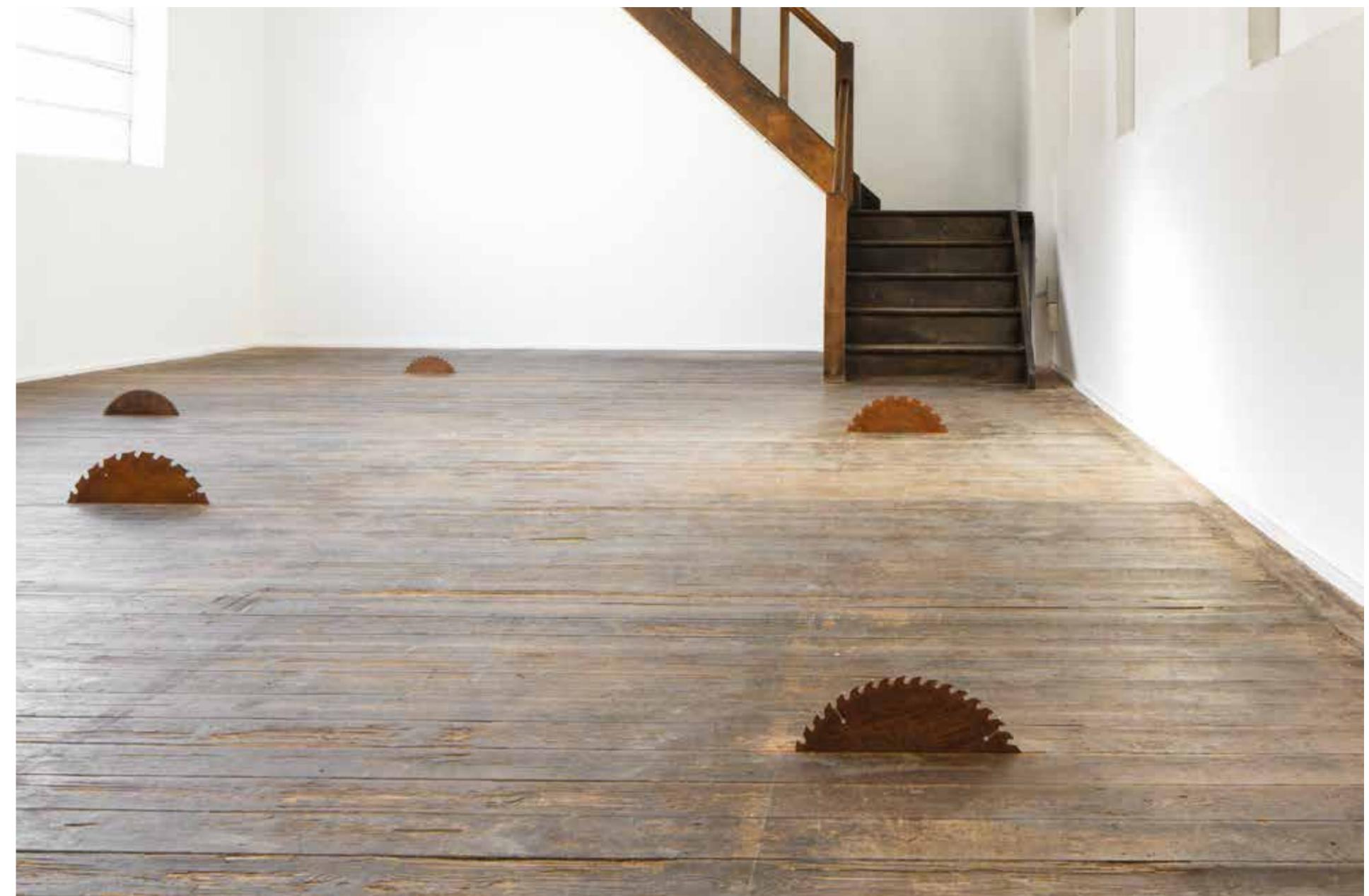
"The anvil rests on a spring that is put under tension with a hoist that can pull 750 kilos. the spring is held in position with a tension strap. To launch the anvil, the tension strap is cut with a utility knife."

'Het aambeeld rust op een veer die wordt opgespannen met een takel die 750 kilo kan trekken. De veer wordt in positie gehouden met een spanriem. Om het aambeeld te lanceren wordt de spanriem doorgesneden met een breekmes.'

« L'enclume repose sur un ressort qui est tendu à l'aide d'un palan pouvant tirer 750 kilos. Le ressort est maintenu en position par une sangle de tension. Pour lancer l'enclume, la sangle de tension est coupée avec un cutter. »

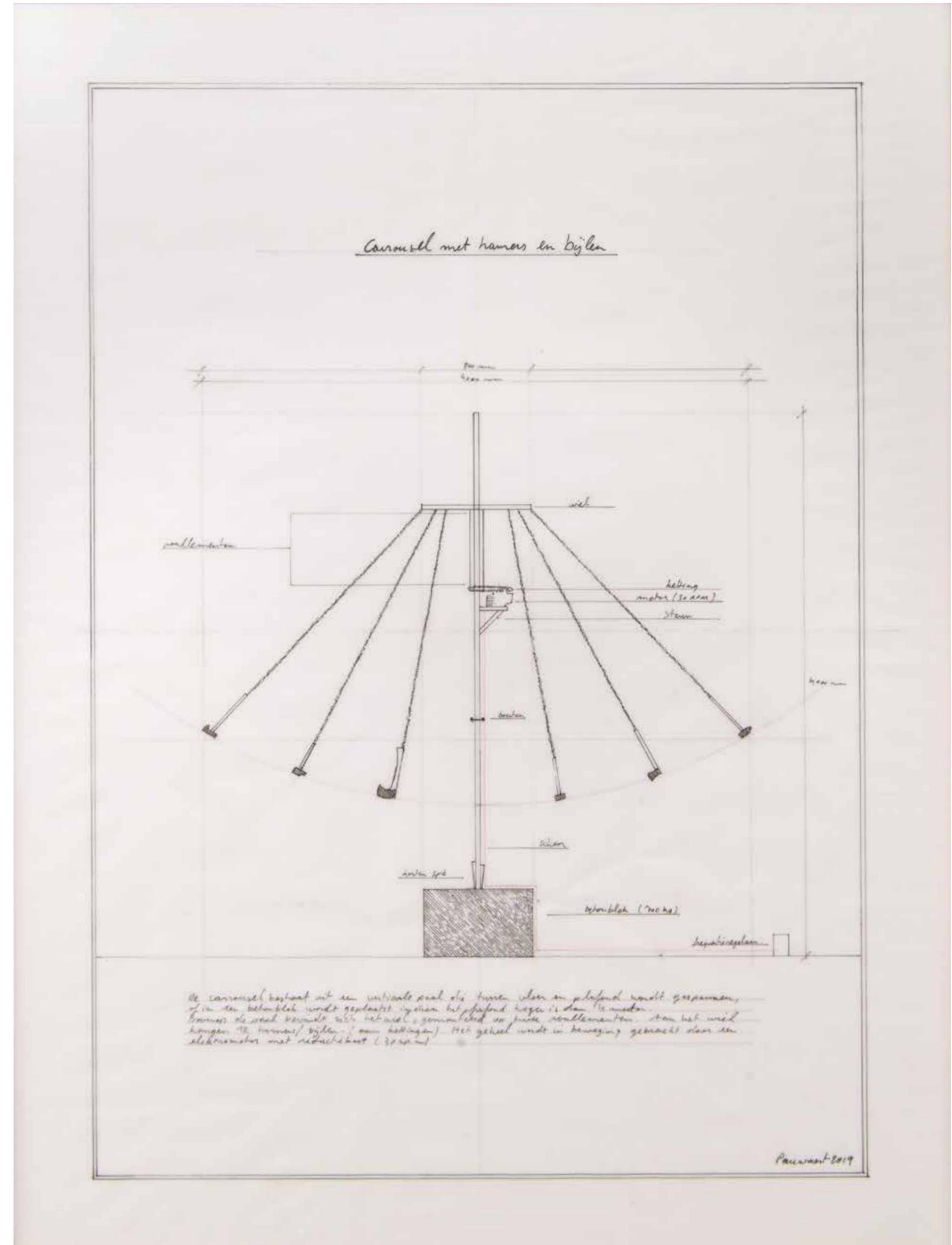
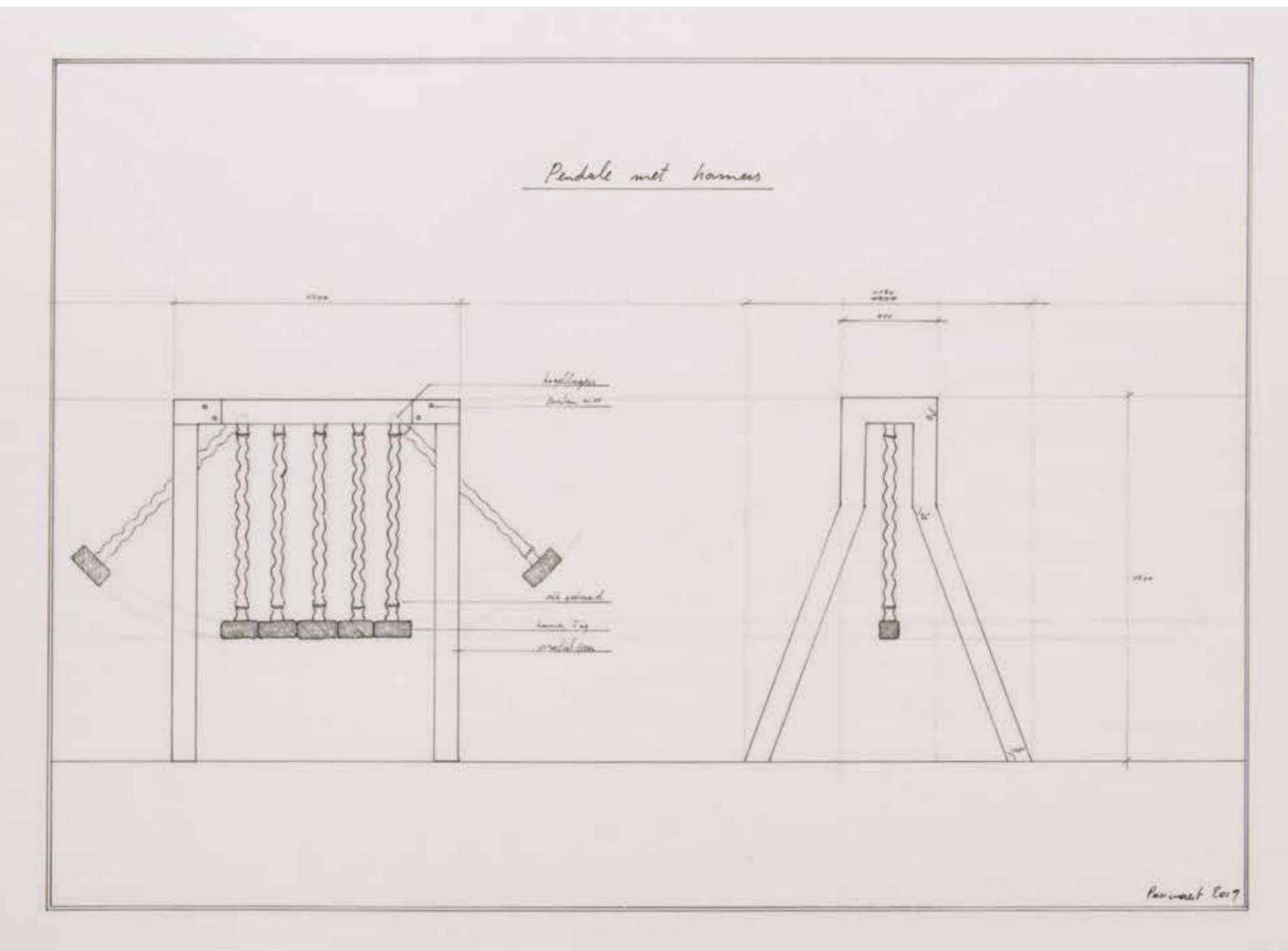
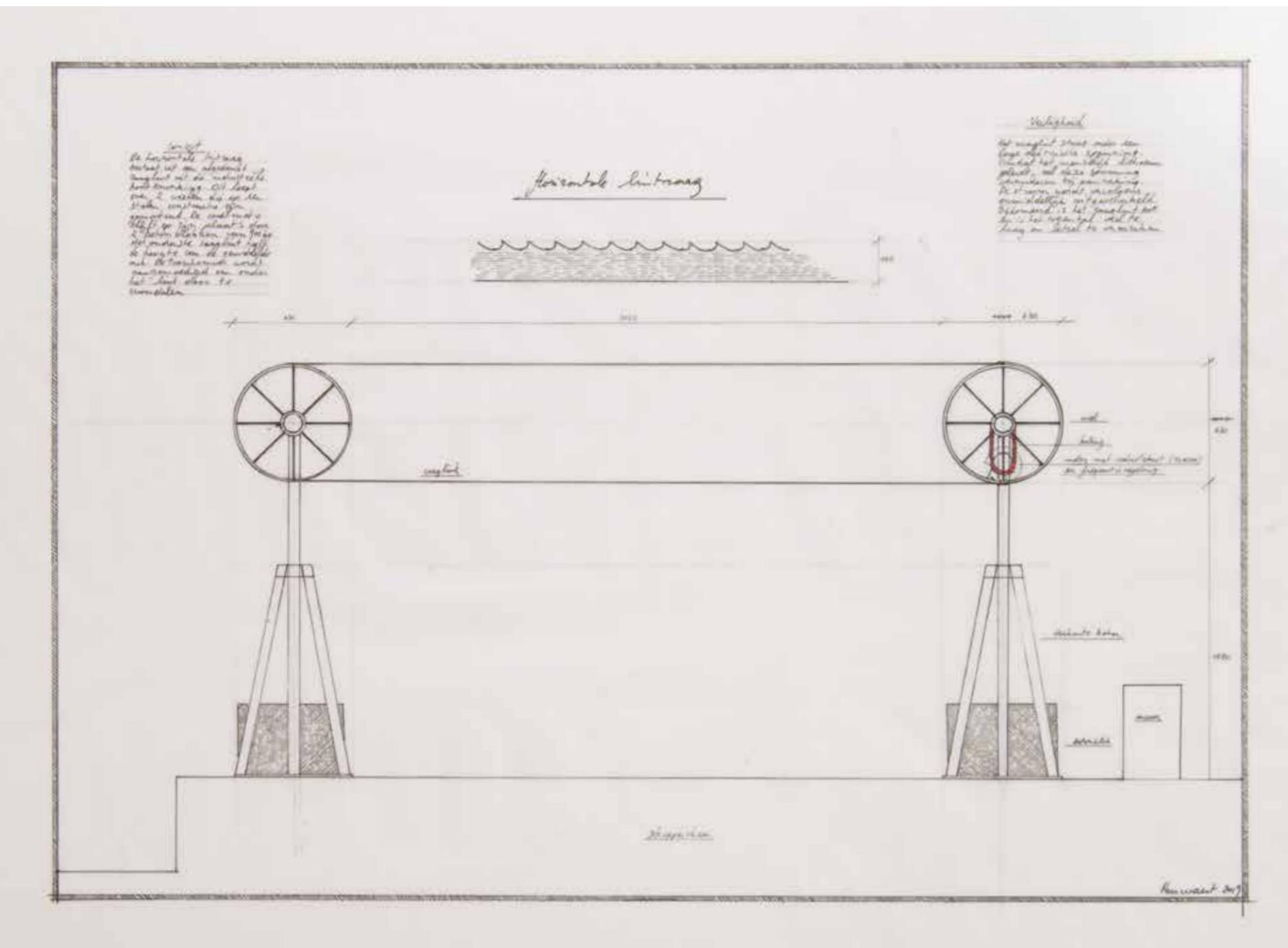


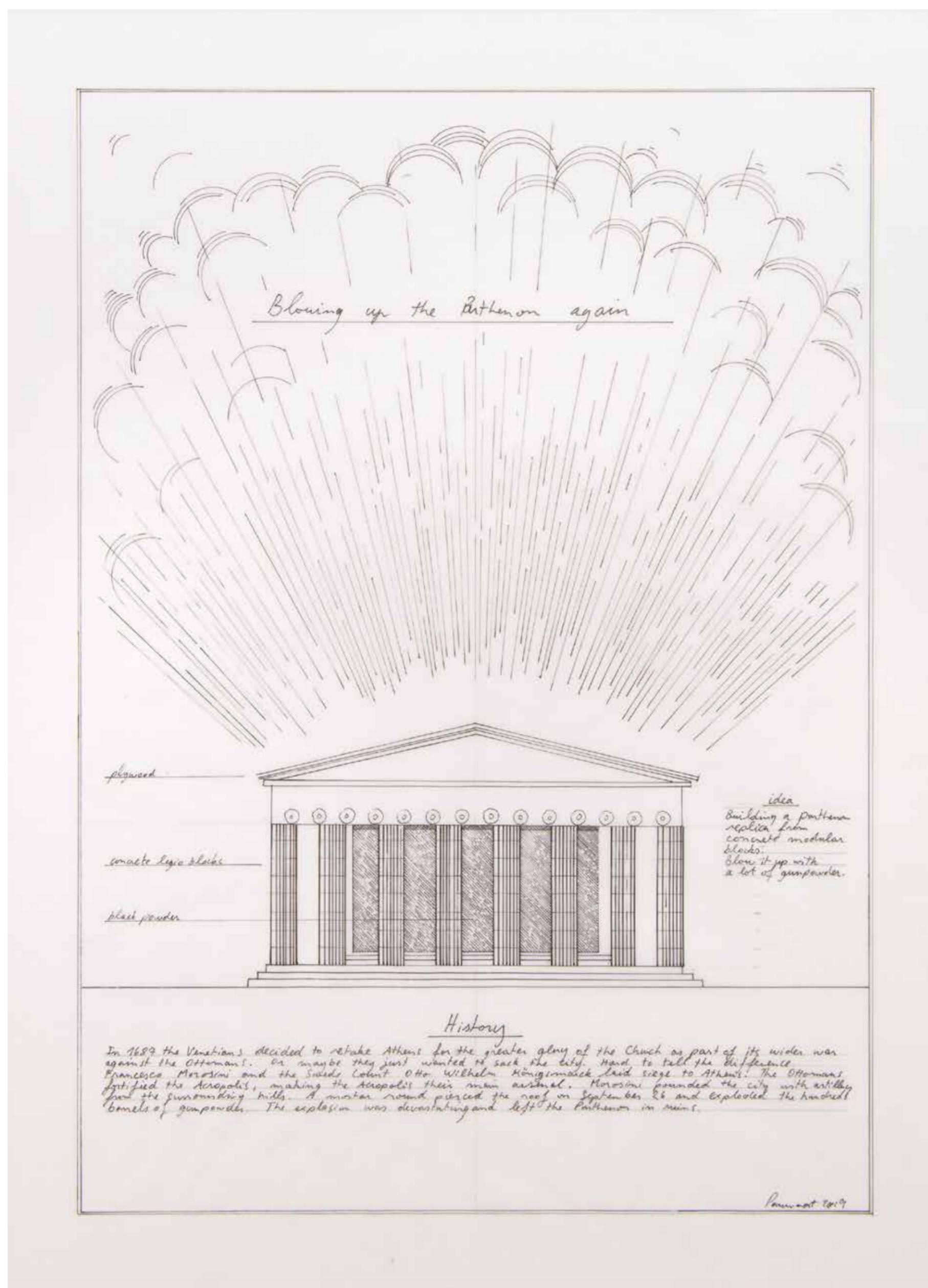
'Carousel with Hammers and Axes' (2019)



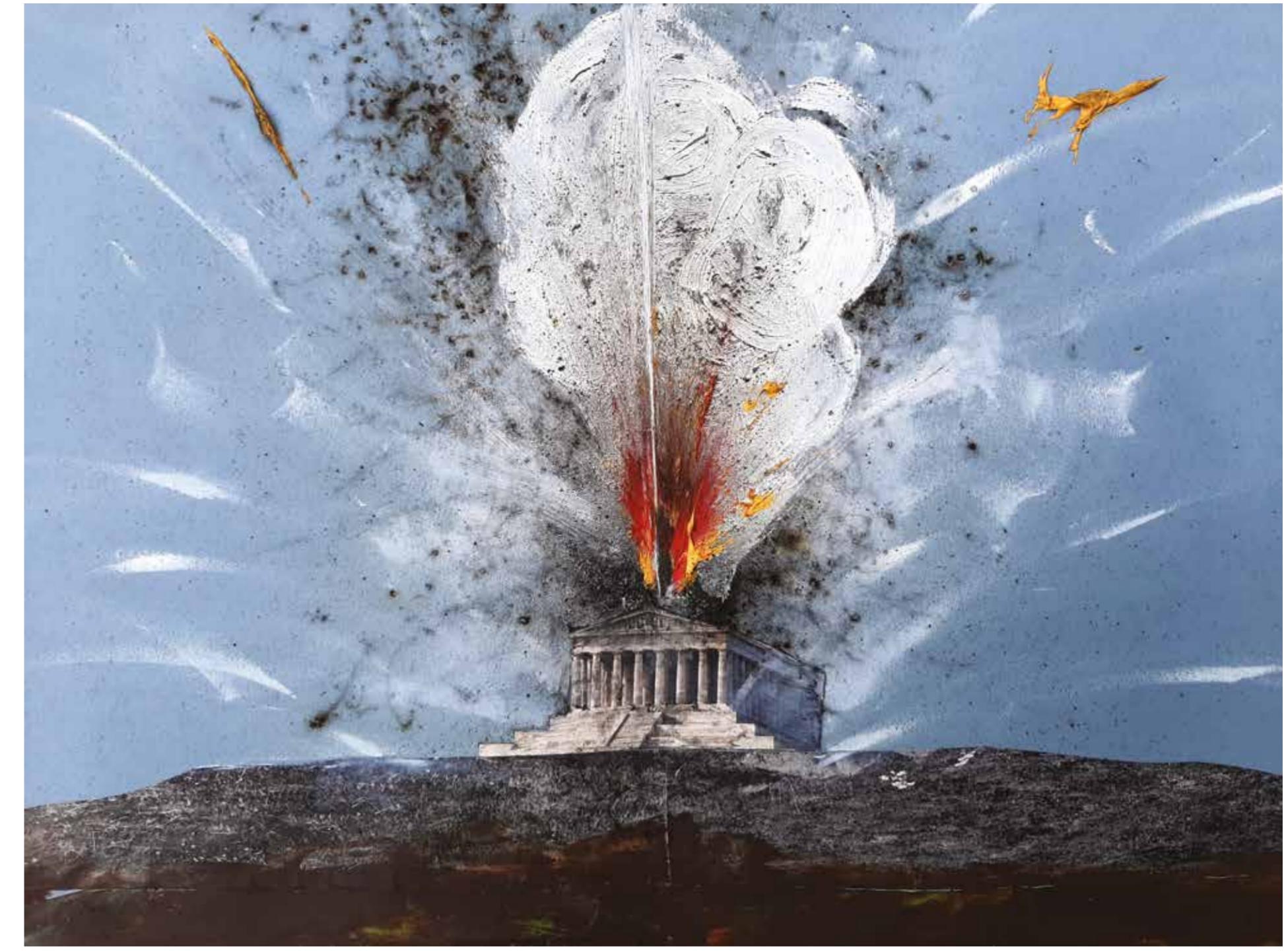
'Zagvloer' (Saw Floor, 2022), Gevaertsdreef'01, Oudenaarde







'Blowing up the Parthenon Again' (Study for a kinetic action, 2019)





'Blowing up the Parthenon Again', Kinetic action at Gevaertsdreef 01, on location in Ronse, 2021

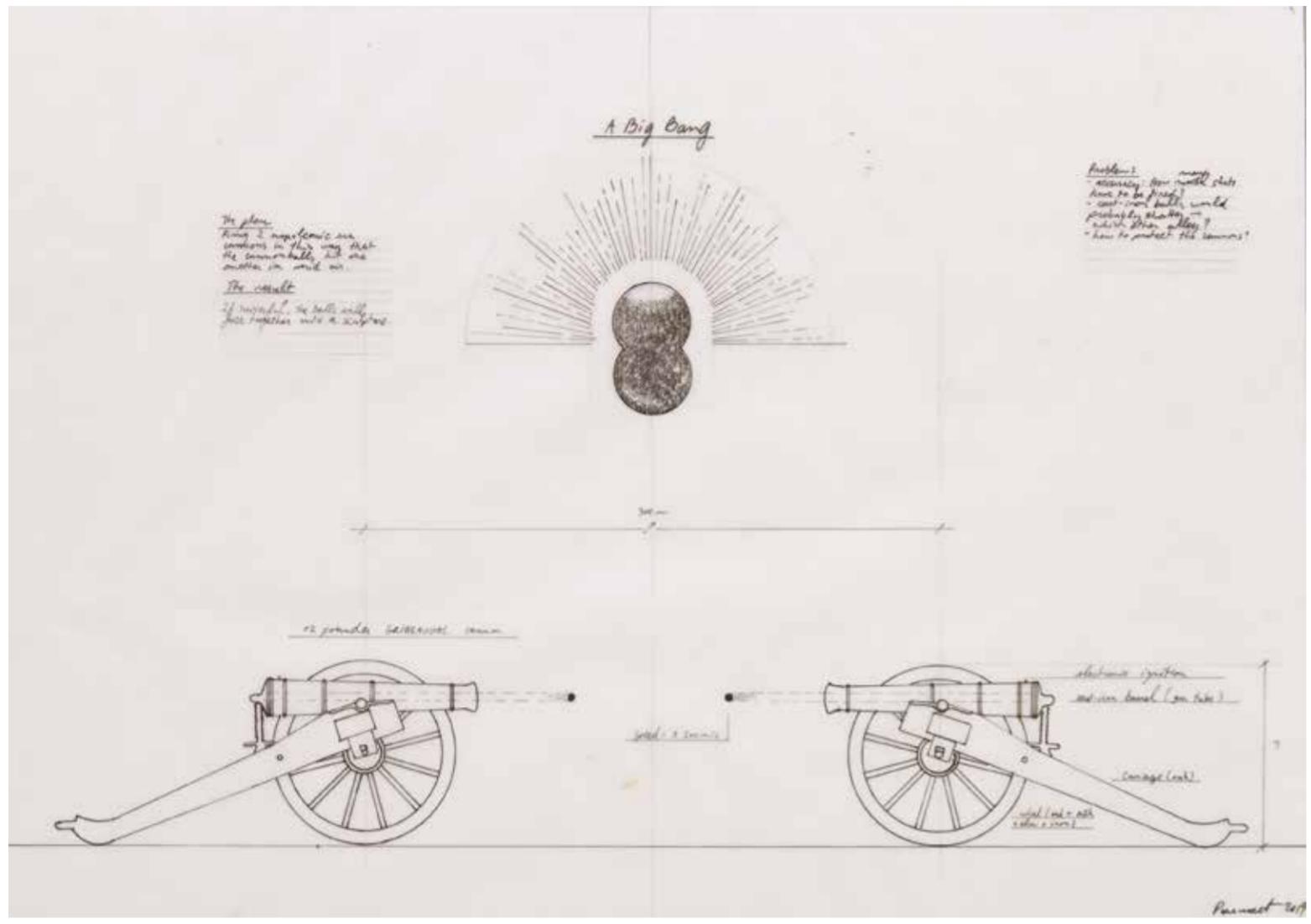


"In the 17th century, the Parthenon was in Ottoman hands. They had made it their arsenal, thinking that the Venetians would not dare to lay siege to this monument. But they did. A Venetian shell went through the roof and detonated all the Turkish gunpowder. The Parthenon exploded and burned for three days. My ultimate goal is to recreate the Parthenon with concrete on a scale of 1/1 (+ 1000 m³ concrete) and to have it explode. I have already built and blown up a 1/200 scale model as a preliminary study.'

'In de 17de eeuw was het Parthenon in Ottomaanse handen. Ze hadden er hun arsenaal van gemaakt in de veronderstelling dat de Venetianen dit monument niet zouden durven beleggeren. Wel dus. Een Venetiaanse granaat ging door het dak en bracht al het Turkse buskruit tot ontsploffing. Het Parthenon explodeerde en brandde drie dagen lang. Mijn uiteindelijke doel is het Parthenon nabouwen met beton op schaal 1/1 (+ 1000 m³ beton) en opnieuw te laten exploderen. Ik heb al een maquette op schaal 1/200 gebouwd en laten exploderen bij wijze van voorstudie.'

« Au XVIIe siècle, le Parthénon était aux mains des Ottomans. Ils en avaient fait leur arsenal, pensant que les Vénitiens n'oseraient pas assiéger ce monument. Eh bien si. Un obus vénitien a traversé le toit et a détonné toute la poudre à canon turque. Le Parthénon a explosé et brûlé pendant trois jours. Mon but ultime est de recréer le Parthénon avec du béton à l'échelle 1/1 (+ 1000 m³ de béton) et de le faire exploser à nouveau. J'ai déjà construit et fait exploser une maquette à l'échelle 1/200 comme étude préliminaire. »





'A Big Bang' (Ignition with Christmass Lighting and Batteries. Presented in Bullet Proof Showcase, 2019)



Testing 'A Big Bang' (2019)





'Big Circular Saw' (2021), presented at 'Concerto for Two Cannons, a Saw, an Anvil and Some Hammers', Barbé Urbain, Ghent, 2021



For a kinetic action on the occasion of 'Concerto for Two Cannons, a Saw, an Anvil and Some Hammers' (Barbé Urbain, Ghent, 2021) the windows of the gallery were removed and replaced by metal plating and two rows of sandbags.



'Concerto for Two Cannons, a Saw, an Anvil and Some Hammers', Barbé Urbain, Ghent, 2021





'Concerto for Two Cannons, a Saw, an Anvil and Some Hammers', Barbé Urbain, Ghent, 2021

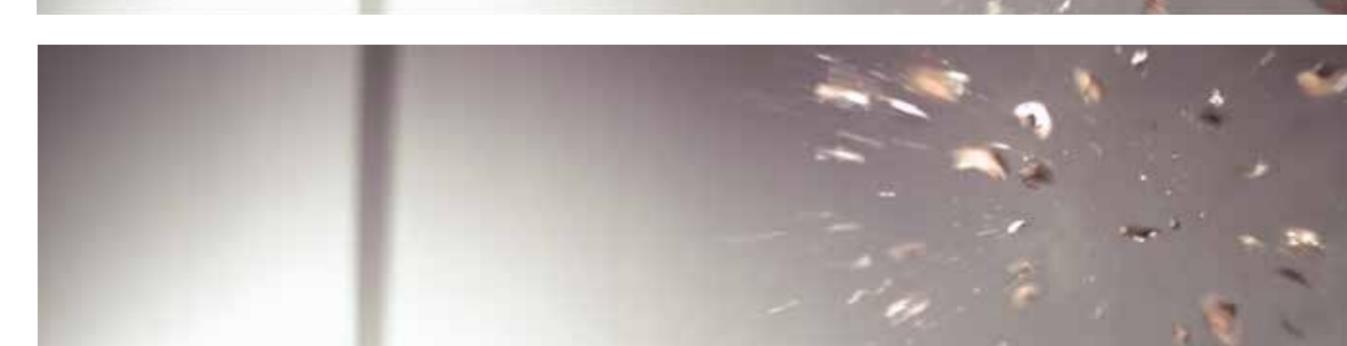
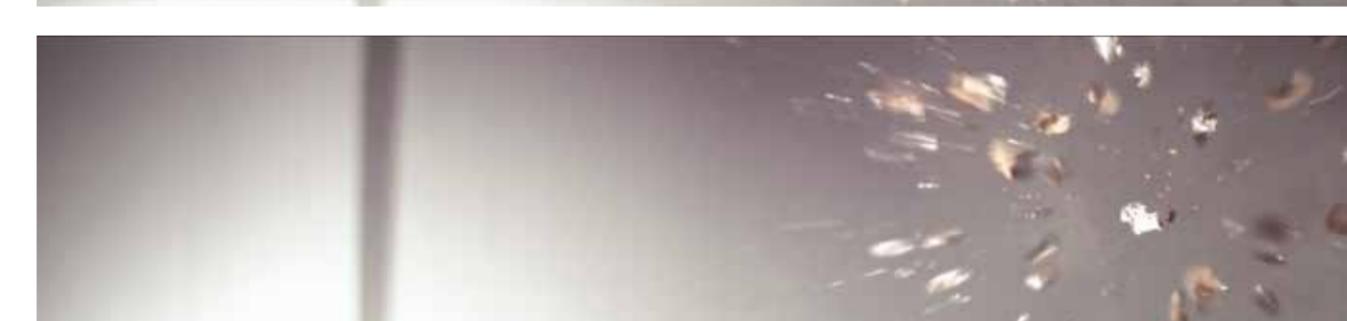
Next pages:

During the opening, Pauwaert succeeded in having two cannonballs collide. The balls shattered, leaving shrapnel in the wall. The impact was filmed. Pauwaert in an email: "Hans, about time: if the cannonball has a speed of 100 to 200 m/s and the cannons find themselves at 5 meters from the center, then the time between ignition and impact = 0.05 at 0.025 seconds! I still don't understand how it worked."

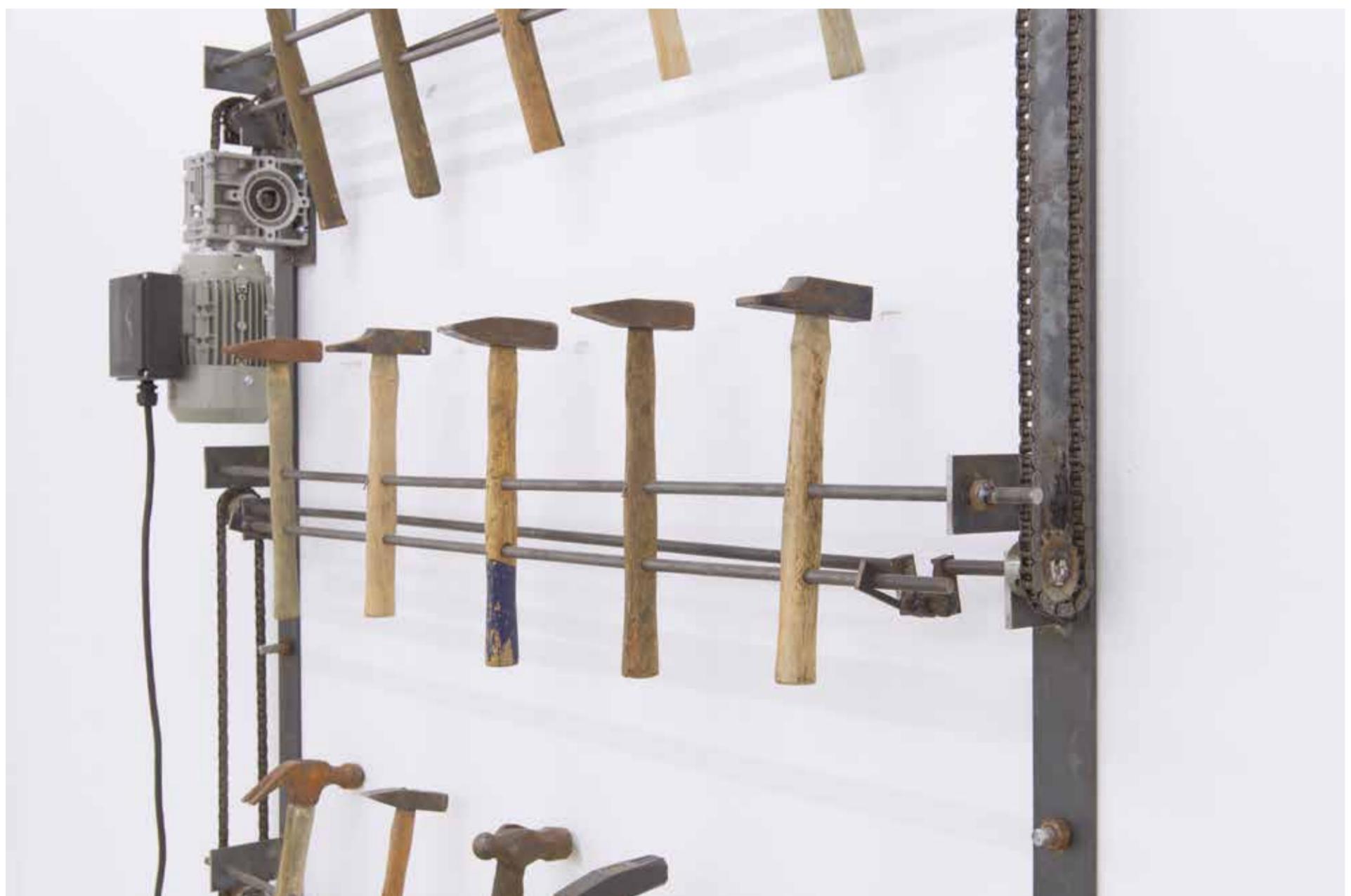
Tijdens de vernissage is Pauwaert erin geslaagd twee kanonskogels elkaar te laten raken. De kogels spatten uiteen en lieten fragmenten achter in de muur. De impact werd gefilmd. Pauwaert in een mail: 'Hans, over de tijd: als de kanonbal een snelheid heeft van 100 à 200 m/s en de kanonnen staan 5 meter van het middelpunt, dan is de tijd tussen ontsteking en impact = 0,05 à 0,025 seconde! Ik begrijp nog steeds niet dat het gelukt is.'

Lors du vernissage, Pauwaert réussit à faire s'entrechoquer deux boulets de canon. Les boulets ont explosé, laissant des fragments dans le mur. L'impact a été filmée. Pauwaert dans un mail : « Hans, à propos du temps : si le boulet a une vitesse de 100 à 200 m/s et que les canons sont à 5 mètres du centre, alors le temps entre l'allumage et l'impact = 0,05 à 0,025 secondes ! Je ne comprends toujours pas que ça a réussi. »

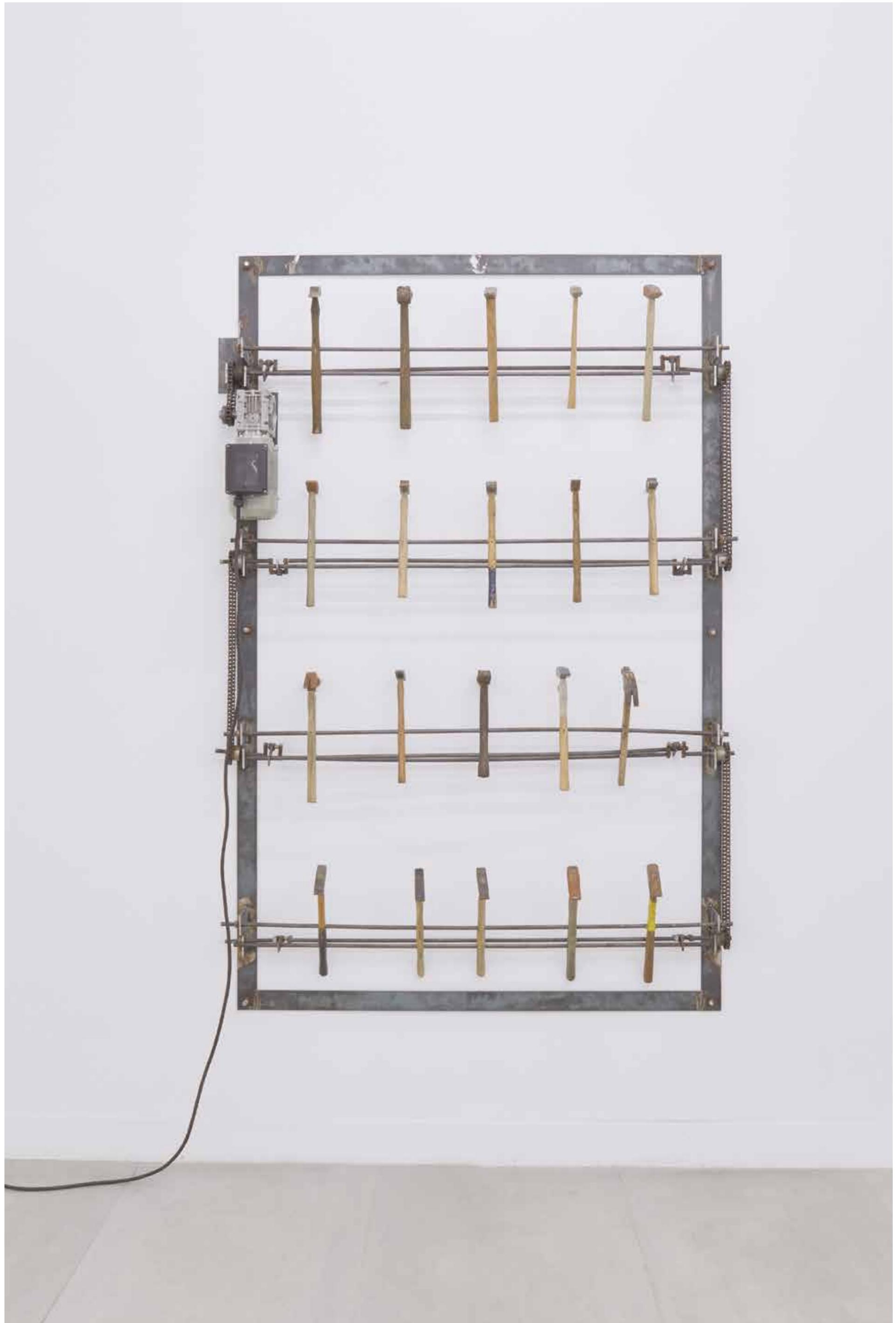




Two cannonballs colliding and exploding (videostills)



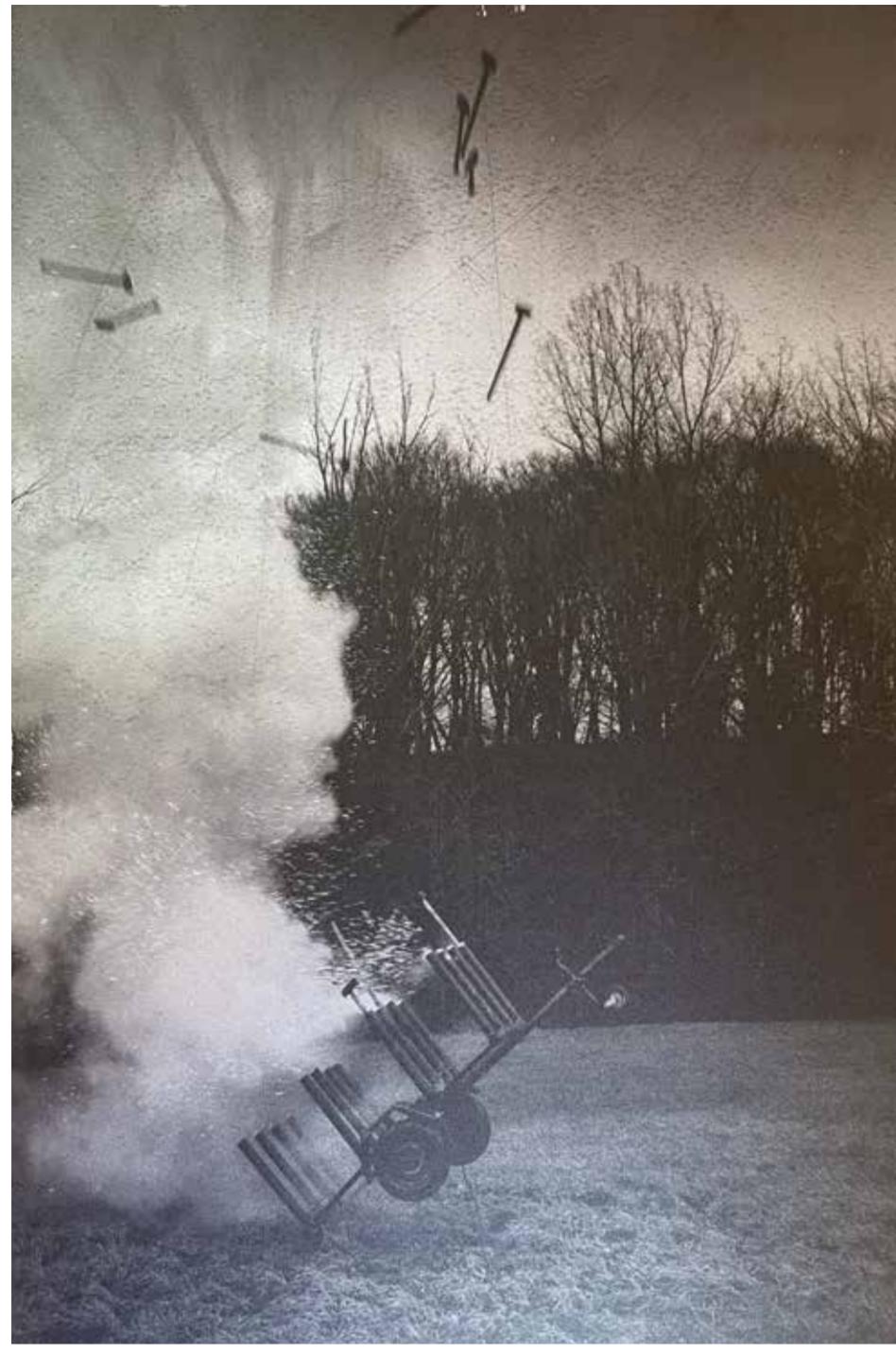
'Some Hammers' (2021), Presented at 'Concerto for Two Cannons, a Saw, an Anvil and Some Hammers', Barbé Urbain, Ghent, 2021



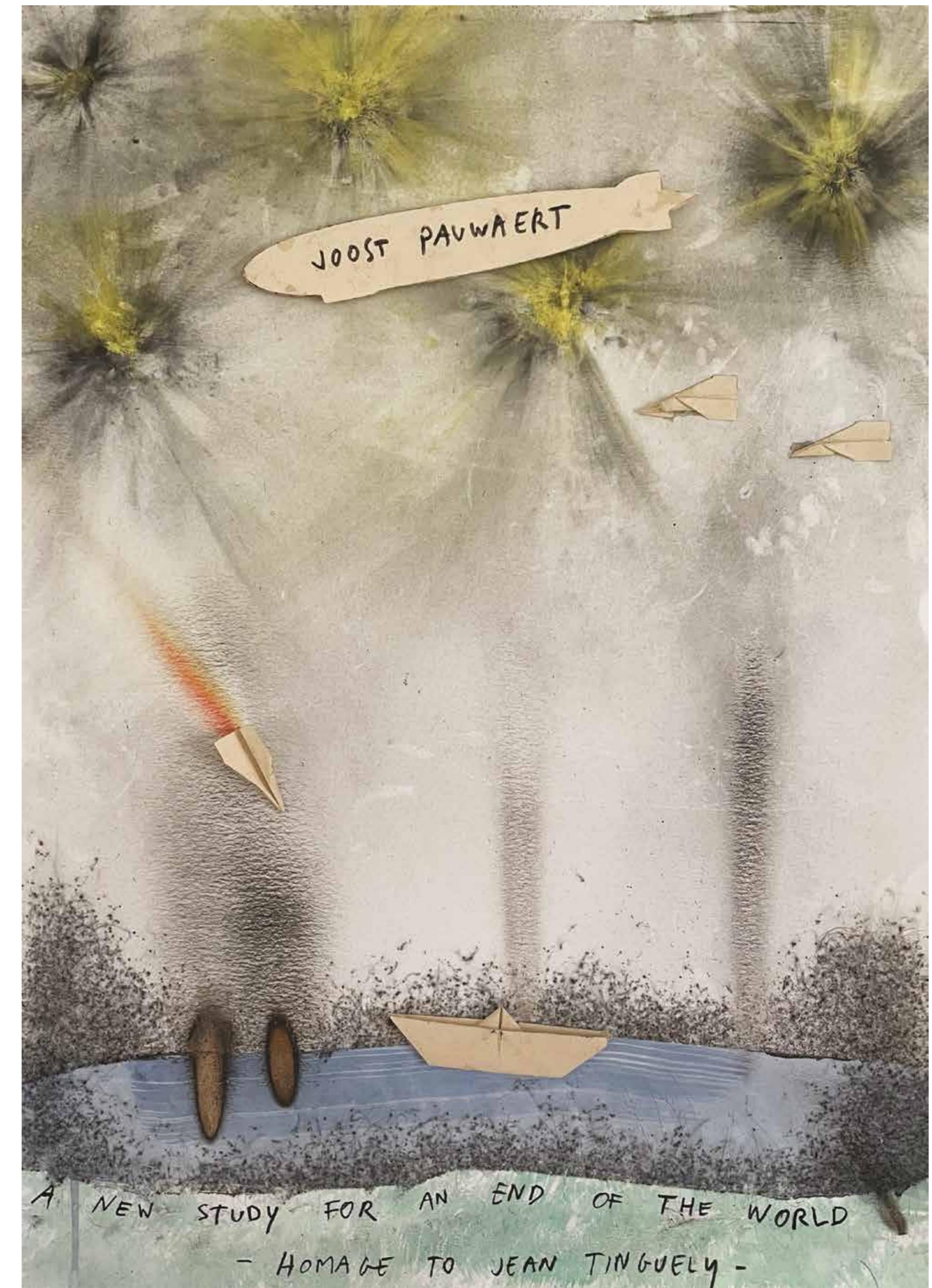


'Claw Hammer Mobile' (2022). Presented at Dauwens & Beernaert Gallery, Brussels

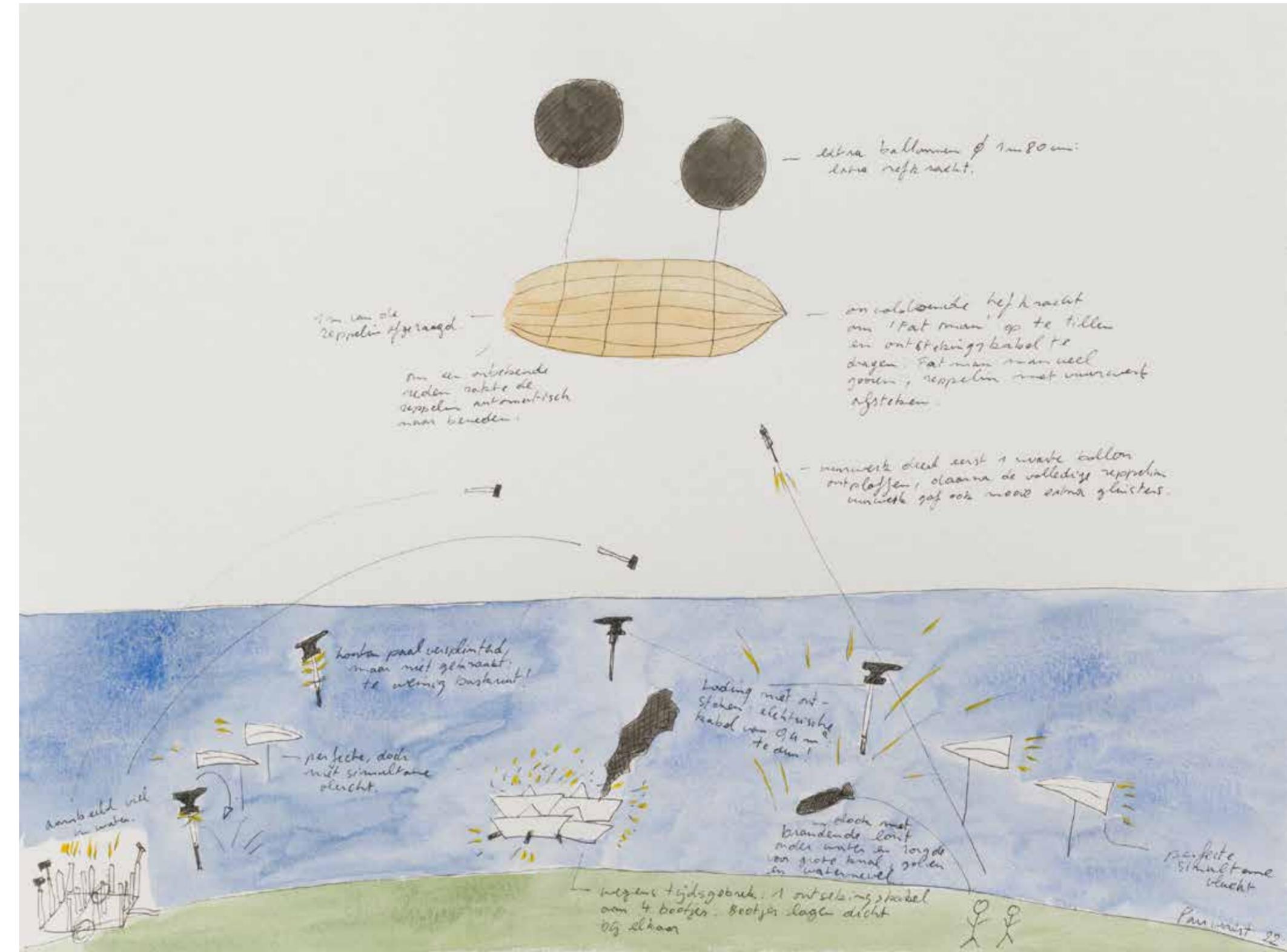
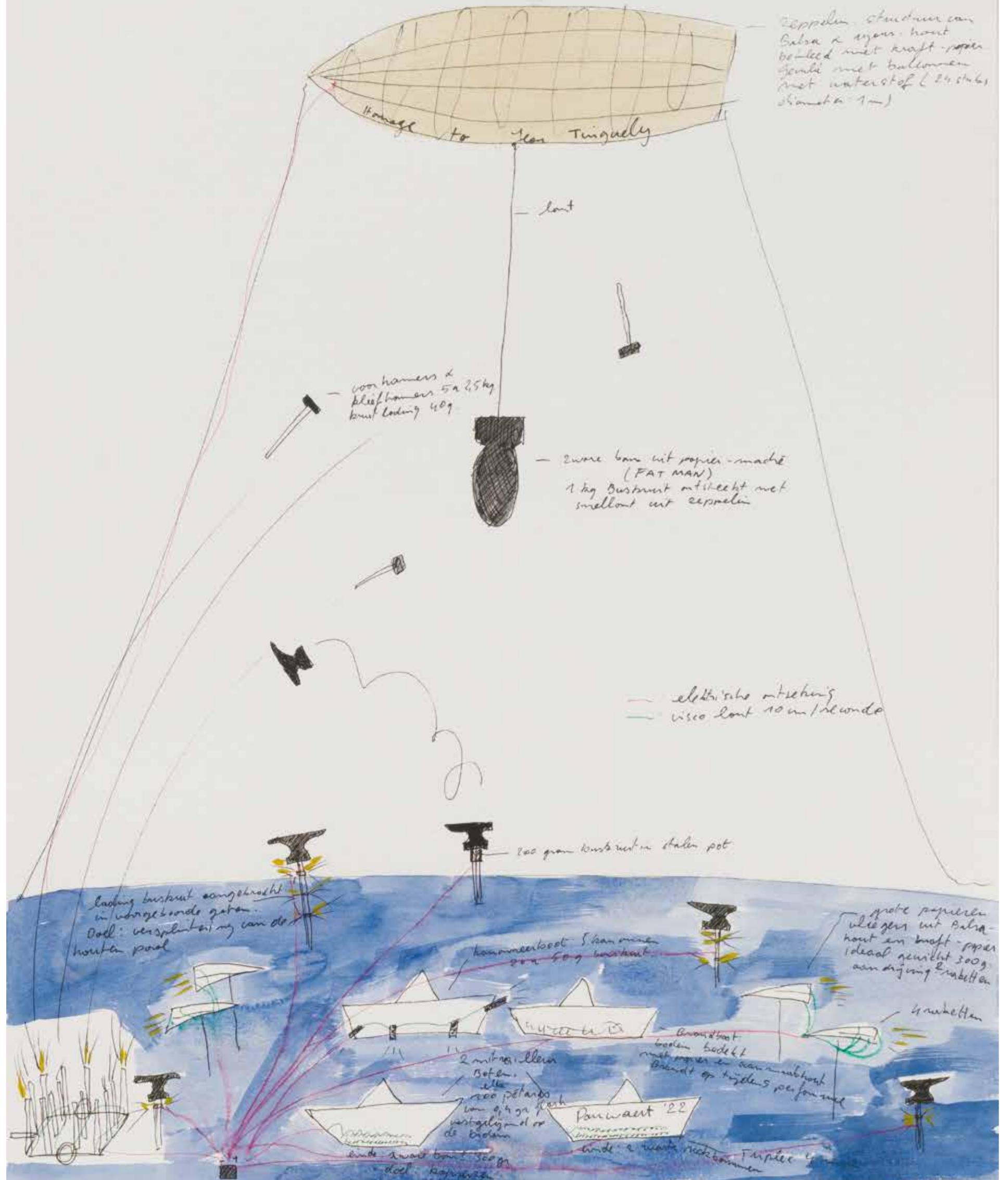
'A Big Bang. Scale Model with Sparkplugs' (2022)



'The Mobile Sledgehammer Launching Chariot' (2021)



A new study for an end of the world.





'A New Study for an End of the World. Homage to Jean Tinguely', kinetic action
hosted by Pizza Gallery (Antwerp) at a non disclosed location in Beernem (2022)



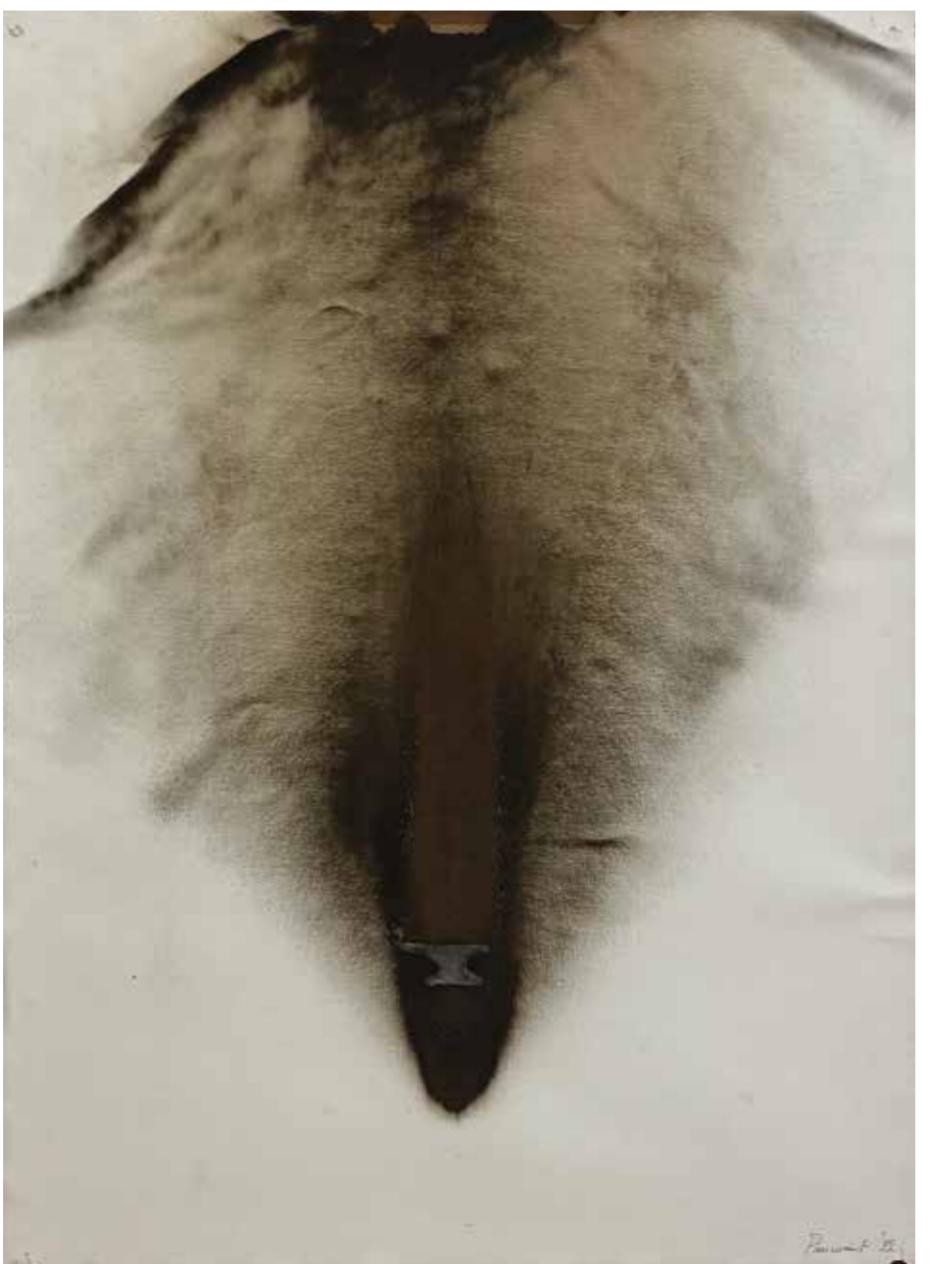
"The Mobile Sledgehammer Launching Chariot" (2021) deployed for "A New Study for an End of the World. Homage to Jean Tinguely", kinetic action hosted by Pizza Gallery (Antwerp) at a non disclosed location in Beernem (2022)





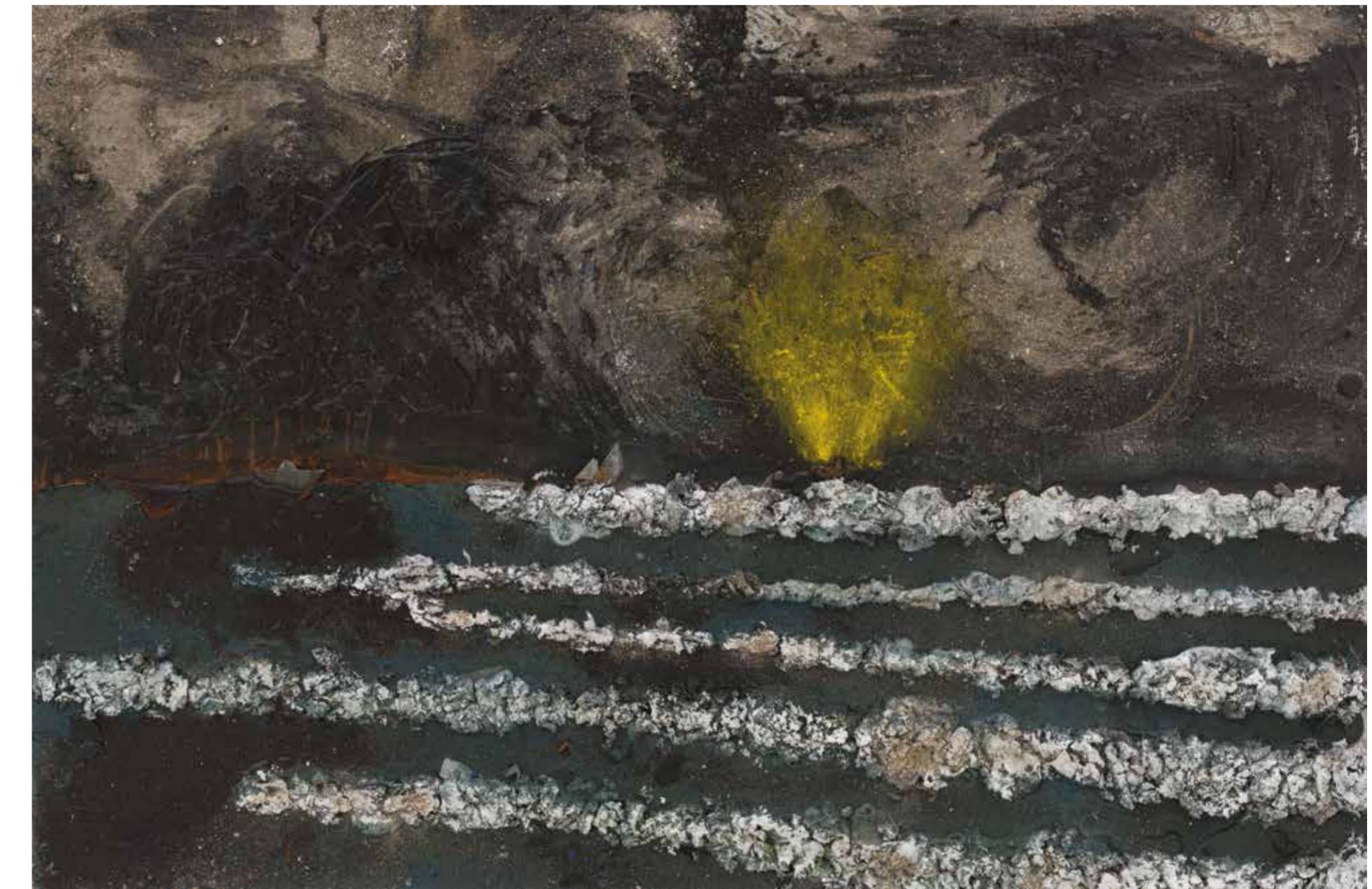


Left page: 'A New Study for an End of the World N°10' (2022). Print on altered metal, 150 x 100 cm
Top: 'A New Study for an End of the World N°15' (2022). Print on metal, 100 x 150 cm
Below: 'A New Study for an End of the World N°2' (2022). Print on metal, 100 x 150 cm

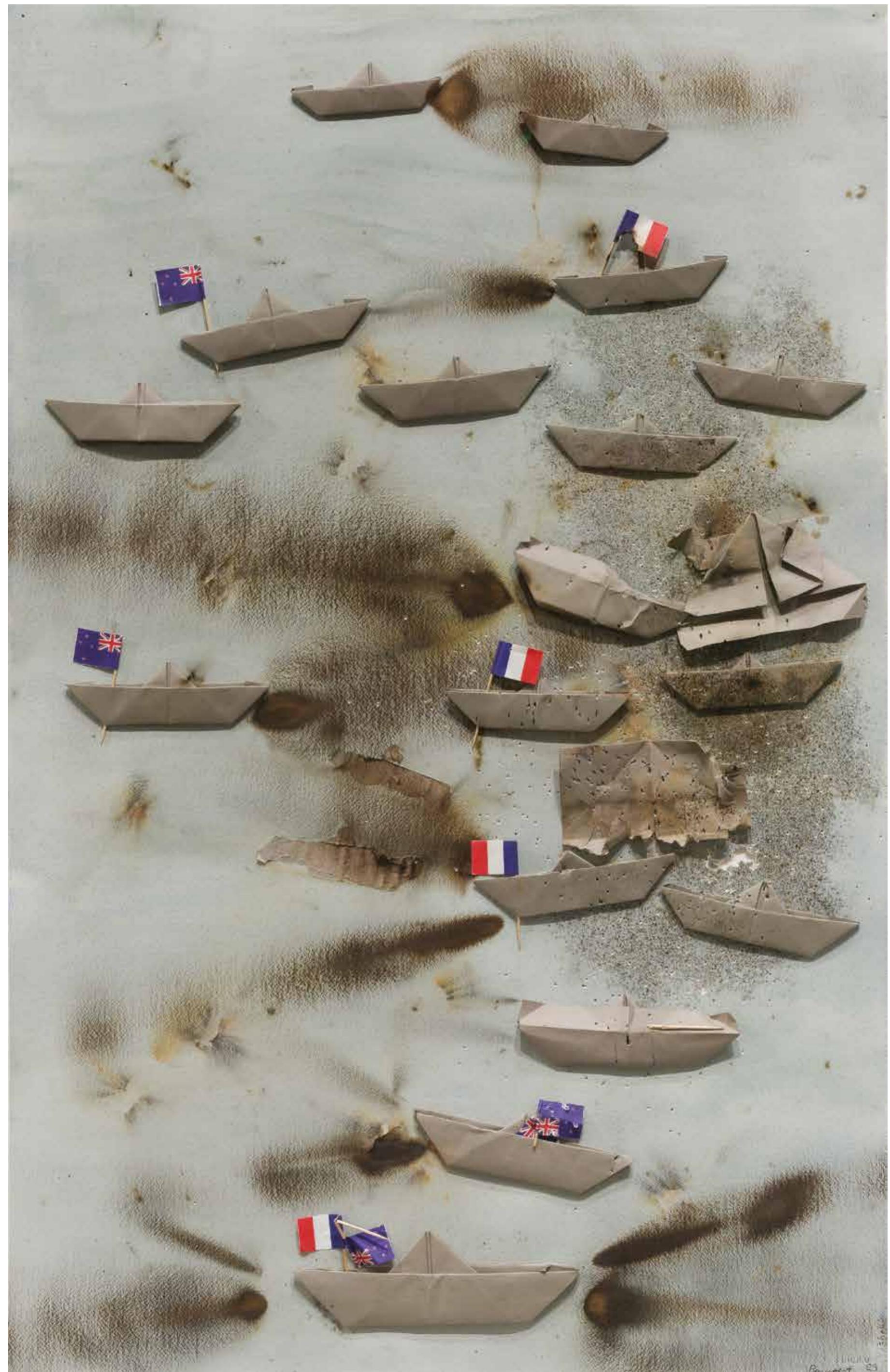
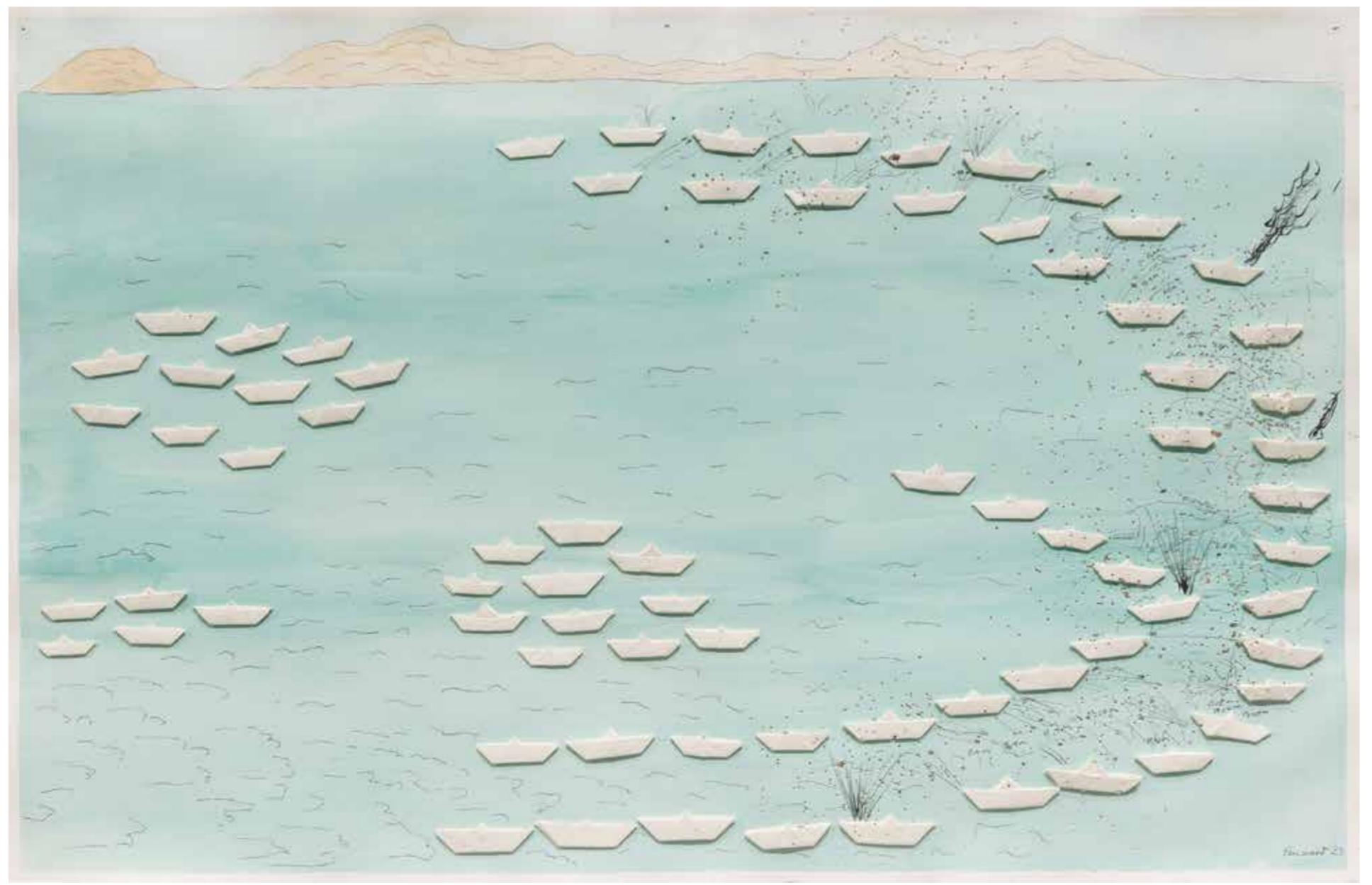


Top: 'A New Study for an End of the World N°11' (2022).
Collage on metal, 200 x 100 cm
Below: 'The Flying Anvil' (2022), Approx. 110 x 80 cm
Next page: 'A New Study for an End of the World' N°17
(2022). Collage on metal, 150 x 100 cm





Above: 'A New Study for an End of the World N°7' (2022). Print and collage on metal, 100 x 150 cm
Previous page top: 'A New Study for an End of the World N°13' (2023). Collage on metal, 200 x 300 cm
Previous page below: 'A New Study for an End of the World N°12' (2022). Collage on metal, 200 x 300 cm

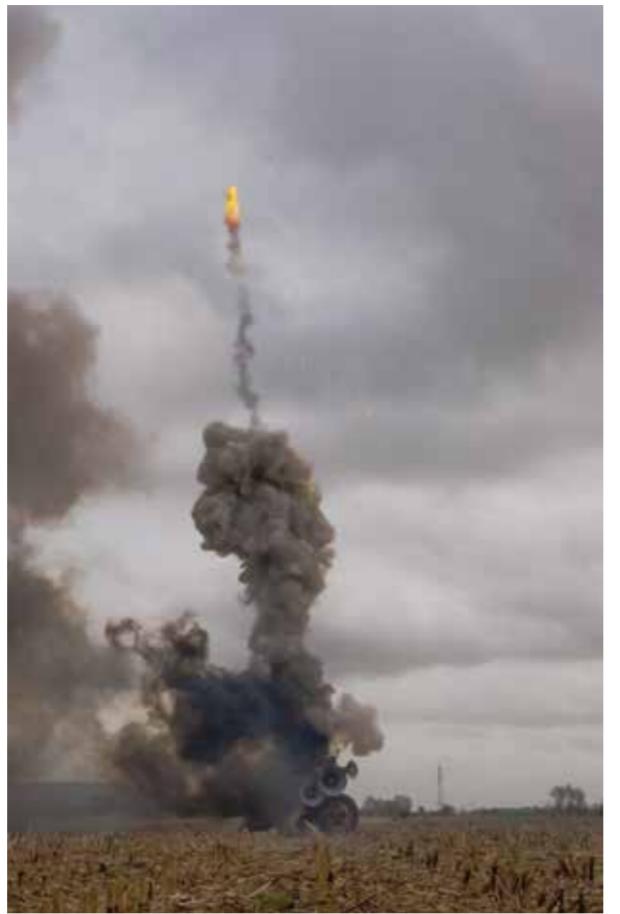




'Hammer Fountain' (2022), Collage with tiny hammers on paper with gunpowder traces



Paauwiet '88

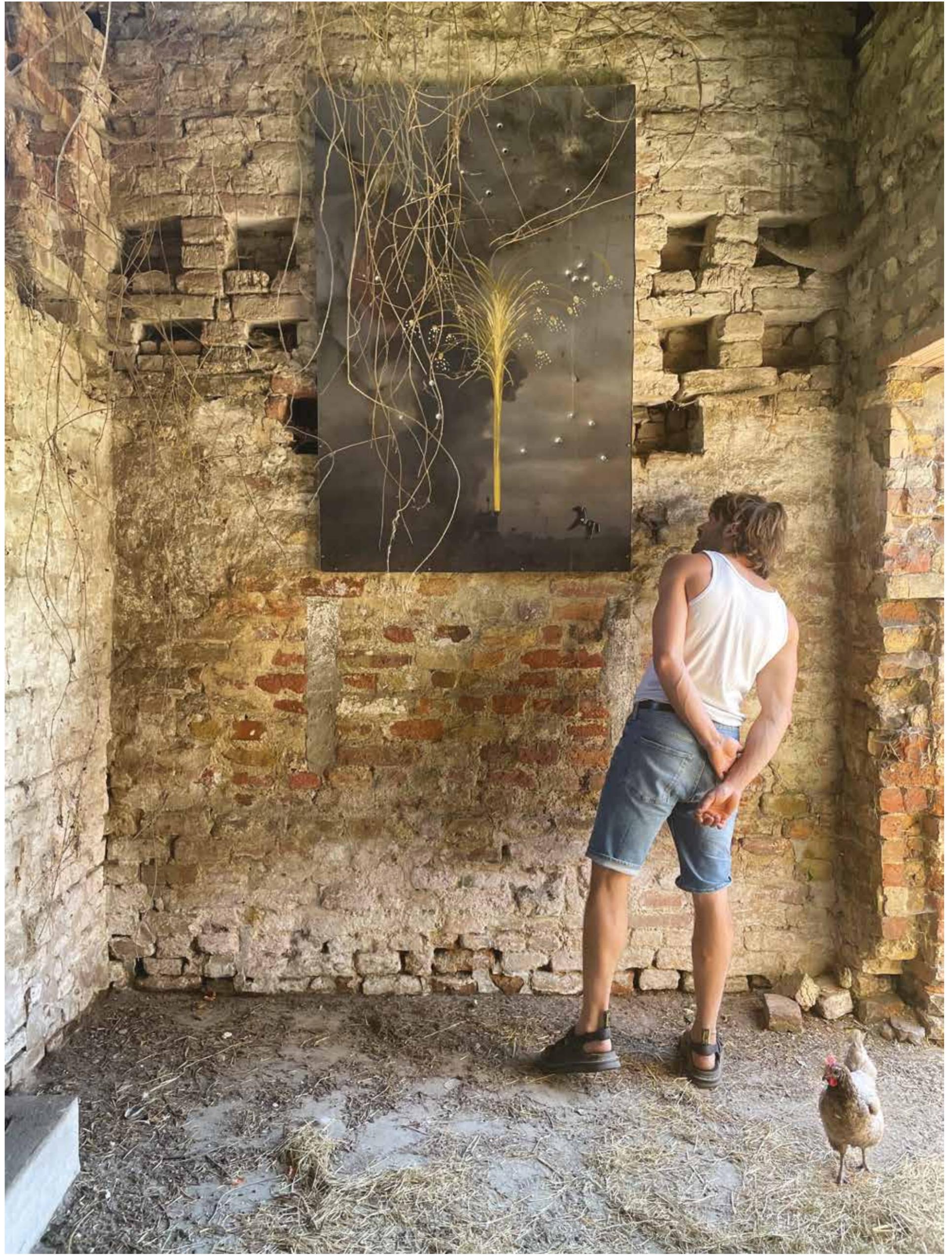


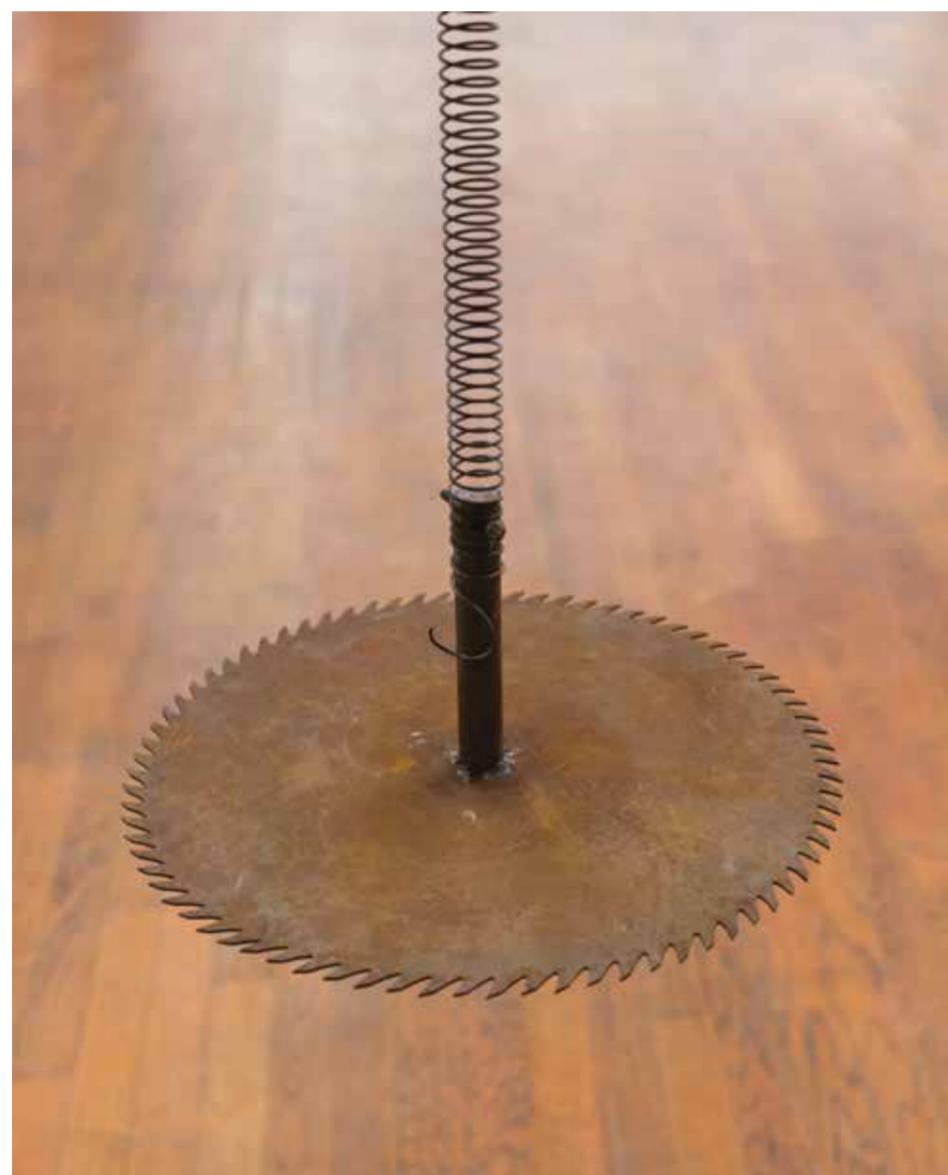


106



107





'Saw Mobile' (2022). 'Claw Hammer Mobile' (2022)
Presented at Dauwens & Beernaert Gallery, Brussels



'Splitting Axe & Anvil Racing Chariot' (2022)
Presented at Dauwens & Beernaert Gallery, Brussels



'Sledgehammer Assault Chariot' (2022)
Presented at Dauwens & Beernaert Gallery, Brussels

Next pages:

'De Ballonvaarders I, II en III' (The Balloonists, 2022). Photograph on bronze cast.
'Anvil on Spring' (2021)
'Axe on Spring' (2022)



n2



n3



*'Orgeltoeterkar' (Organ Horn Cart, 2023) deployed for the kinetic action
'A New Study for an End of the World II' (2023)*

"Pauwaert lights a 20-meter-long fuse and operates several electronic ignitions. The three-wheeled farm cart with the double triangular organ produces loud bangs, smoke and fireworks. The recoil generated by one of the explosions has completely bent an iron section and driven a rear wheel seven centimetres into the ground."

"Pauwaert steekt een twintig meter lang lont aan en bestuurt enkele elektronische ontstekingen. De driewielige boerenkar met het dubbele driehoekige orgel produceert heftige knallen, rook en vuurwerk. Eén ontplissing heeft voor zo'n hevige terugslag gezorgd dat een ijzeren profiel helemaal verbogen is en een achterwielen zeven centimeter in de akker geduwd werd."

"Pauwaert allume une mèche de vingt mètres de long et commande quelques allumages électroniques. La charrette à trois roues, équipée des doubles orgues triangulaires, produit de fortes déflagrations, de la fumée et un feu d'artifice. Une des déflagrations a provoqué un recul tellement violent qu'un profil en fer est complètement tordu et qu'une roue arrière s'est enfoncée de sept centimètres dans le sol."



'Grote wip met aambeeld' (Big Seasaw with Anvil, 2019)

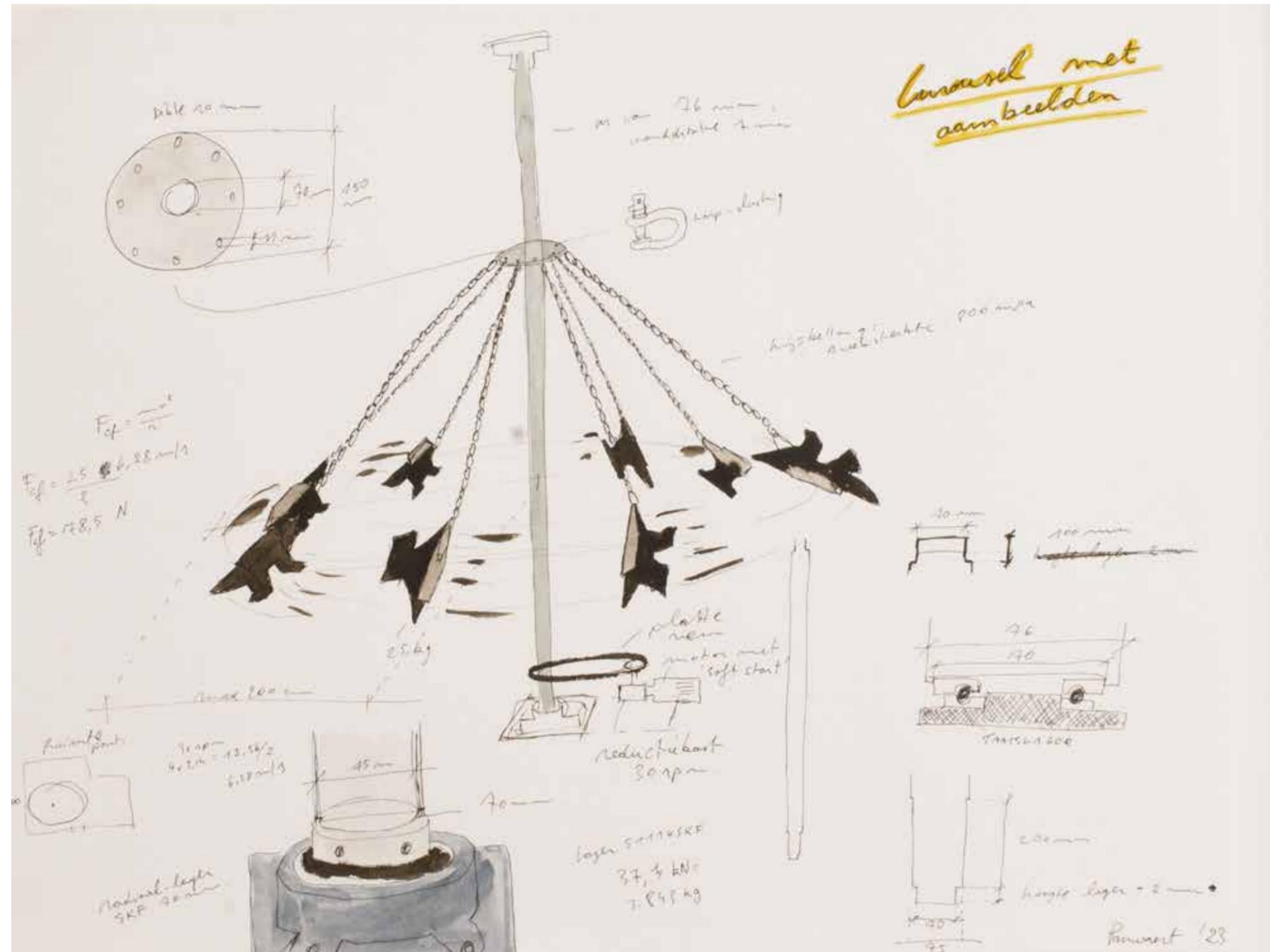


'The Flying Anvil' (2022), Emergent, Veurne

"I would love to shoot an anvil through the window of a gallery, but I don't know if that will be allowed. At Verbeke I'd like to have an anvil fly through the roof of the greenhouse, which is ten meters high. I can already picture the glass shattering all around, glistening in the light, while the anvil rises millimetre by millimetre."

'Ik zou graag een aambeeld door de ruit van een galerie schieten, maar ik weet niet of het zal mogen. Bij Verbeke zou ik graag een aambeeld door het dak van een metershoge serre laten vliegen. Ik zie het glas al in het rond spatten, glinsterend in het licht, terwijl het aambeeld zich millimeter per millimeter verheft.'

'J'aimerais lancer une enclume à travers la vitre de la galerie, mais je ne sais pas si j'aurai l'autorisation de le faire. Chez Verbeke, j'aimerais catapulter une enclume à travers la toiture d'une serre haute de plusieurs mètres. Je vois déjà le verre voler en éclats, scintillant dans la lumière, tandis que l'enclume s'élève dans les airs millimètre par millimètre.'



Below: 'The Flying Anvil', Fort V, Edegem, 2023

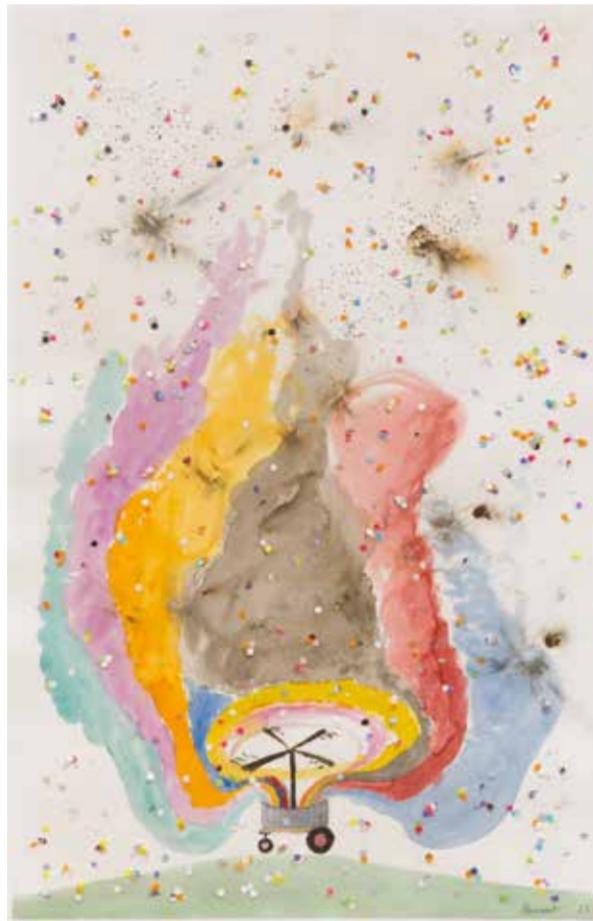


'Hold Your Horses', Ponti Gallery, Antwerp, 2023



Next pages: 'Marengo' (2023),
Dauwens & Beernaert Gallery, Brussels





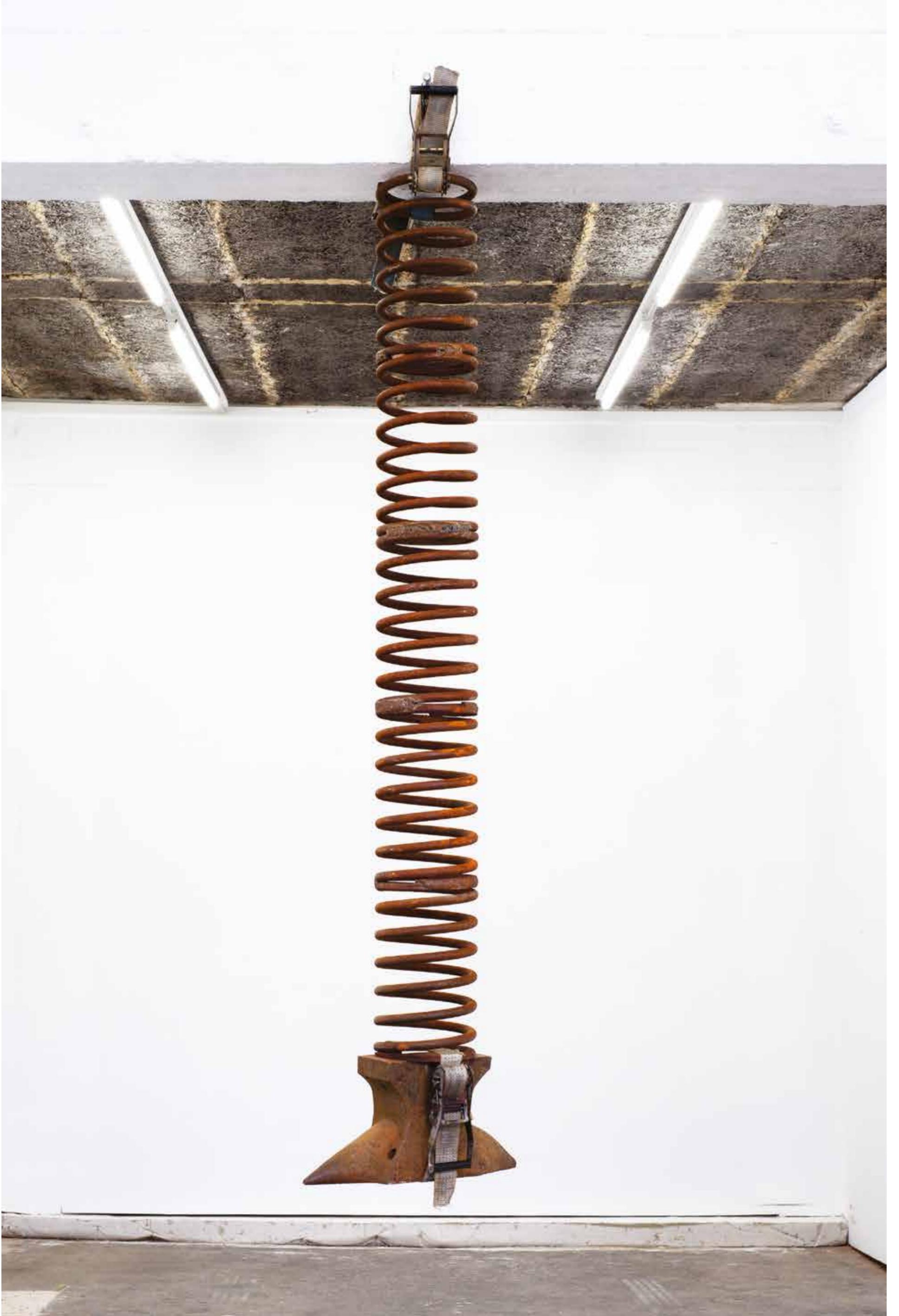
'Griebeauval Twaalfpounder' (Griebeauval 12-Pounder, 2023), Dauwens & Beernaert Gallery, Brussels (at Art Brussels, 2023)

"Thanks to Griebeauval, 12-pounders were standardized in 1765. Before that cannons were always one-offs. But if, for example, a wheel broke, it took a long time to replace it. Napoleon had spares with him." (Laughs)

'Dankzij Griebeauval waren de twaalfponders sinds 1765 gestandaardiseerd. Voordien waren kanonnen altijd uniek. Maar als er bijvoorbeeld een wiel stuk ging, kostte het veel tijd om dit te vervangen. Napoleon had hulpsluiken bij.' (Lacht)

« Grâce à Griebeauval, les douze livres ont été standardisés à partir de 1765. Avant cela, les canons étaient toujours des pièces uniques. Mais quand une roue cassait, par exemple, il fallait attendre longtemps avant de pouvoir la remplacer. Napoléon, lui, prévoyait des pièces de rechange. » (Rires)

ON ANTI-DREARINESS, RIPPING OFF BANDAGES AND MECHANICS



Previous page: 'Anvil on Spring' (2022)
Below: 'Paper Plane' (2023)



Close to the city of Ghent, sheltered by ancient trees and interconnecting waterways, is a secret place where at the turn of the 19th century wealthy grocers built opulent villas where they could come and relax with their mistresses at weekends. One of these 'pleasure palaces' houses the workshop of Joost Pauwaert. In the grounds of the house, partly shaded by fifteen-metre-high maple trees, while looking for a doorbell, I come across the suspended, almost two-metre-wide serrated enlargement of a table saw blade. (See ill. on p. 68.) In the first room I enter, I find a suicide machine: a robust wooden construction, consisting of a chair, a pedal drive system and a large axe. There is something droll about the machine, perhaps because a single turn of the pedal would most probably be enough to perform the definitive incision. A little further along I find a marathon carriage without wheels and lying next to it, somewhat dazed, the gleaming black leather harness, carefully polished by the previous owner. Then I enter the heart of the workshop, which is heated by a roaring heat gun.

On the workbench are scores of old hammers, some fitted with new handles. On the floor is a heavy anvil, which has been attached to a massive spring by means of a wide tension belt. Next to it is a cannon: a 1:2 scale replica of a 6-pounder French gun. Pauwaert tells me that he wants to use the hammers to make a work for a wall. Three different rows of hammers on a carousel would hammer in rotation, the different length handles differentiating each blow. Initially he also wanted to attach the anvil and the thick spring to a wall, but he fears the walls are not strong enough. "I'd like to make a flying anvil", says Pauwaert. "It would have to rest on a strong spring which I can tighten and release. And then I would build a large funnel to catch the anvil."

We walk over to an adjacent space. On a table is a maquette of the Barbé Urbain Gallery. Behind it I see a large metal funnel. Pauwaert shows me a tin anvil he cast himself. He puts it down somewhere and shoots with a pistol. I don't see exactly what happens because I'm filming, but the little anvil does fly through the air and lands in the funnel. Then I see two metal plates displaying the impact of a cannonball in the middle, and on the back an elegant bulge.

Joost Pauwaert: I'd like to exhibit plates like these as sculptural proof of cannon fire. But of course they would also have to be fired for real. For the upcoming exhibition at Barbé Urbain, I want to fire two cannons simultaneously in the hope that the cannonballs hit each other. The gallery is long and so really lends itself to this. On one side I will have to build a twenty-centimetre-thick concrete wall with a steel door. People will be able to view the exhibition and the display, then they will go outside and I will fire the cannons. At the moment I'm carrying out tests in the cellar to make the firing more precise. The bullets are a bit smaller than the barrel so that they don't get stuck. But consequently this allows a margin on the trajectory. I am also considering making bronze bullets, so that they can dent each other. But first I have to learn to shoot more accurately.

- Where do the cannons come from?

Pauwaert: I made them. I had the barrels turned, but the rest is my own work. The wood came from an old wardrobe. The wheels from the marathon carriage in the entrance. After studying at the academy I got into conflict photography, in Palestine and China among other places. I enjoyed it, but there was a sort of imbalance between taking the photographs and all the rigmarole that was entailed. After that, I went and worked as an apprentice to a cabinetmaker. And suddenly I was in great demand as a cabinetmaker, which left me with no time for art. Five years ago I called it a day.

- Your cabinet-making skills are apparent in the suicide machine.

Pauwaert: Yes, that was my first sculpture. I like to make everything myself. Unless I don't have the right tools, of course. I don't have the equipment to turn a cannon barrel. And the enlarged saw blade you saw outside was cut out with a plasma cutter. I don't have one of those here either.

- You are treating the blade so that it rusts?

Pauwaert: First I tried with nitric acid, but that only works once. Now I spray the blade with a mixture of hydrochloric acid, water and a dissolved copper wire. That was recommended by someone on Wikihow.

- The saw blade will rotate at eye height?

Pauwaert: No, lower. At hip height. The displacement of air means it will also dance slightly, I think.

- You like movement?

Pauwaert: I find most exhibitions extremely dull. I once saw a Chris Burden exhibition, which I thought was beautiful. And the Jean Tinguely exhibition at the Stedelijk Museum. I find Leo Copers extraordinary. And Chris Burden's *Beamdrops*. And his *Samson*: a large jack connected to two timbers placed against the walls of a building. Every time a visitor passes through the turnstile, the jack clicks to the next position. You feel you could bring the building down...

In your big book about Panamarenko you write that we all have bandages round our heads and that art can sometimes rip them off. That passage seemed to have been written for me.

- Do you collect pistols?

Pauwaert: No, I bought this pistol because I want to make a pinball machine which uses a pistol rather than a spring to launch the bullet. The case will then fill with smoke.

- Did you know that Panamarenko also made a pinball machine?

Pauwaert: No, I didn't. Which objects did you make with him?

- The last pastillemotor, 'The Flying Jungle and Mountain Machine K2', 'Bernouilli', 'Prince Misjkin', 'Scotch Gambit'. I also welded the submarine.

Pauwaert: Those lovely wide welding joints are yours?

- It had to be watertight. That's why we spread three wider and wider layers one on top of the other.

Pauwaert: Later today I'm going to carry out a few tests in the cellar. You'll have to see that! Gun smoke so thick you can't see your hand in front of your eyes, the taste of sulphur and saltpetre in your mouth, smarting eyes and tickling lungs, holes in the wall, debris on the tiles, the ground trembling with each shot. That's the experience I want to take to the gallery.



Testing 'Heavy Sledgehammer Racing Chariot'
(2021)





'The Apocalyptic Carousel' (2023), De Goudblomme, Dudzele



THE FLYING 12-POUNDER

Joost Pauwaert loves heavy wooden and metal machines and objects such as anvils, cannons and gigantic saw blades. He sets himself the technical challenge of making these objects himself. Can he get a heavy anvil to balance on a spring? Or catapult it and catch it in a funnel? Can he make a cannon himself? Or have two cannons fire at each other simultaneously so that the cannonballs collide and deform? The poetry of these undertakings emanates from the originality of the questions he poses, taking him beyond the usual forms of artistic expression. Actually, they precede them and take us back to times when science and art were closer than they are today. Or they lead back to fundamental questions in sculpture, which always had to do with balance, stability, gravity and density. By this I mean that we come closer to a fundamental poetry, which derives from the beauty of the things themselves.

The above lines were written last summer, which lay wet under a cheerless sky. Today, six months on, we are ploughing our way through an equally wet winter. The land has turned into a misty swamp, vehicles have ground to a halt, the carts are mired, the ironwork has rusted and the leather harness turned mouldy. I slide open the meters-wide, hanging, rough-board door and enter a newly-built workshop, risen from the ruins of a pigsty. Glowing in the middle is an ancestral stove. Pauwaert fills a Bialetti with water and coffee, clamps the jug in a vice and heats it with a gas burner as he welcomes me.

He is currently working on two big cannons (Gribeauval 12-pounders) and a large catapult with which to blast off 20-kilo anvils. The largest wooden core of the gun barrels is in the making on a lathe. It will serve to make the casting moulds. Glued-together beams have already been sawn into the shape of the gun carriages, but have yet to be finished. Sawn-up pieces of the steel suspension of a marathon carriage, which earlier this year provided the wheels for the scale models of two 6-pounders, were used to make the arch of the catapult. The slats of the arch are held together by spurious welding joints in the form of rings. (See ill. on p. 163.) Lying glowing in the stove is a thick iron bar. "I want to forge a sledge from it for the anvil to slide on," says Pauwaert. He takes the bar out of the fire, places it on a large anvil and whacks the end three times to create a 90-degree angle.

Pauwaert: I'm on good terms with the scrap iron man. I pay 60 cents a kilo. Last week I needed a metal chair. "Screw it off that tractor", he said.

- What material are you going to use for the gun barrels?

Pauwaert: Each barrel is going to weigh 800 kilos. A kilo of bronze costs ten euros. That means one barrel would cost 8,000 euros, just for the material. So it'll be cast iron, which is cheaper. Originally field artillery was made of bronze. As bronze was stronger than cast iron and less likely to crack or explode, they could make the barrels thinner so that the pieces were not as heavy and easier to transport. But nowadays we have better quality cast iron, so we can make the barrels as thin and light as bronze barrels. Cannons used at sea were made of cast iron because they could be heavier. These cannons are 12-pounders. But at sea they used cannons that were three or four times larger and heavier. At some stage, I want to build 32- or 48-pounders.

- How do you make the barrel hollow?

Pauwaert: Barrels used to be drilled out, with water. A good, clean bore took several days. You need a lathe that is twice as long as your barrel. So five meters. I make a core of sand and then leave it to rest on a couple of pieces of iron in the mould. It has to be very precise, otherwise I'll never be able to get two cannonballs to collide.



- You are building a concrete tunnel at the Verbeke Foundation where you want to fire the guns at each other. (See ill. on pp. 32-37.)

Pauwaert: I once managed to have two cannonballs collide and also to film it. (See ill. on pp. 74-75.) Now I'd like to photograph the whole trajectory of both balls. Cannonballs travel so fast that you can't see them, unless they are coming towards you. Two hundred metres per second. Over the whole length of the bunker there will be a horizontal embrasure with cameras set up behind it. I need special flash bulbs, air gap or air spark flashes, which emit light for one millionth of a second at exactly the right moment. You need 15,000 volts for that. I hesitate to build them myself because it is so dangerous. In the USA there are people who have combined their passion for weapons with photography and have those sort of installations, but I don't know anyone in Europe.



'Fighter Jet Carousel' (2023) Homemade aluminium toy jets mounted on adjustable engine

- You are also building a catapult to shoot anvils.

Pauwaert: I would love to shoot an anvil through the window of a gallery, but I don't know if that will be allowed. At Verbeke I'd like to have an anvil fly through the roof of the greenhouse, which is ten meters high. I can already picture the glass shattering all around, glistening in the light, while the anvil rises millimetre by millimetre.

- You sound as if you are describing photographs.

Pauwaert: Yes, that could well be. I can visualize it clearly and I'd like to capture it. I also want to place cameras behind every gun in the tunnel. But of course I can't do that. I will have to build periscopes.

- You are still a photographer.

Pauwaert: I love photography, but when I was younger it felt like a dead medium. I got fed up with the plethora, the randomness, the infinity of it all. But when I photograph my own work, it is precise, limited and exciting again. The pictures are unique.

- 12-pounders were used by Napoleon.

Pauwaert: Among others. Thanks to Griebeauval, they were standardized in 1765. Before that cannons were always one-offs. But if, for example, a wheel broke, it took a long time to replace it. Napoleon had spares with him (he laughs). The French writer Chateaubriand recounts that he was walking along the Brusselse steenweg – the Brussels Road – in Ghent when he heard the rumble of thunder in the distance. It was the Battle of Waterloo starting. I hope my guns don't make too much noise, that the earth wall around the tunnel sufficiently muffles the sound. But I really don't know. One day, when I am world-famous in America, I want to have two cannons fire at each other on a salt lake.

- What does the word 12-pounder mean?

Pauwaert: It's the weight of the projectile. All the other measurements of the cannon are in exact proportion to that weight. When you make your own cannon, you realize just how many working hours must have gone into one battle. It is staggering.

- You mentioned that you have not yet made up your mind about the colour.

Pauwaert: When you see a cannon in a museum, it is always the colour of oak. But that is historically incorrect. Until 1760 cannons were red. The next thirty years they were bluish-grey and from 1790 olive green.

- You don't make the wheels yourself.

Pauwaert: I buy them. Most wheels were made around 1900. More carriages were built then than ever before or since. That may seem strange because trains and barges were already in existence, but that new bulk transportation meant that many more carriages were needed to carry goods to their final destination.

- Where does your fascination with flying anvils come from?

Pauwaert: Anvils are heavy, beautiful and difficult to find. After the Second World War, you saw them piled up everywhere. But these days they are rare. And in Looney Tunes they often fall on someone's head because they are recognizable heavy objects. Anvils are archetypal heavy objects just crying out to fly around.

December 14th 2021



'Cannonball Pyramid' (2023)

TWENTY-FIVE KILOS OF POTASSIUM NITRATE

February 15th 2023. I pay a visit to Pauwaert in his new workshop, the repurposed pigsty on a former farm, tucked away on overgrown estate land surrounding an eighteenth-century castle. At the start of this winter, the workshop was enlarged by covering a part of the garden with circus tent fabric. I remark that it is very tight. Pauwaert points to the 'chicken feet' knot used: two ropes attached to the fabric leading down to one rope with which it is connected by means of a bolt snap to prevent friction between the ropes. Whatever Pauwaert tackles shows a quiet but complete commitment, which always goes hand-in-hand with expertise and sometimes pushes boundaries.

Sheltered by the tent fabric he has spent the last month working on a sort of merry-go-round horse, fashioned from a heavy industrial compressor, which forms the body. First to emerge was a neck with a head made with tar-smeared zinc from a gutter, then the horse was speared with a vertical central axis. Unlike a real merry-go-round, the spear itself forms the centre of a mill, which turns heavy objects around the horse.

"Tar is a magical material," says Pauwaert. "It is not really solid."

"That's why you can use it to make a roof or a gutter watertight," I add. "It remains flexible."



'Grenade' (2023)

On the edge of the covered garden is a three-wheeled, triangular farm cart. The absence of two protruding corners at the front probably made it more manoeuvrable in certain situations (woodland? a market? a busy street?). Pauwaert tells me that triangular carts also have a smaller turning circle. And that very few have survived because they were used so often. On the two trapezium sides of the cart, Pauwaert has welded upright metal pipes, approximately 12 centimetres in diameter. The pipes gradually get higher from front to back, creating two new triangles. It resembles an organ. (See ill. on p. 114.) There are a total of 26 pipes. Pauwaert tells me he will fill them with gunpowder, a wad of tamped cat litter and confetti.

Lying next to the cart is a 25-kilo bag of potassium nitrate, also known as saltpetre, which is one of the three constituents of gunpowder (along with charcoal and sulphur).

"They asked what I needed it for," says Pauwaert. "To remove tree-stumps," I said. In England they used to extract saltpetre from urine-soaked earth. They would come and dig it up. In churches, for example, where ladies without underwear urinated standing up. Or in kitchens where a lot of urinating went on as well. They would taste that soil to see if it contained much saltpetre."

While he is telling me all this, Pauwaert takes aluminium baking tins from a large pile and smashes them up with a sledgehammer. The tins come from a factory where liver paté was made. The fragments are thrown into a melting furnace: an insulated vessel heated with a jet flame. As the aluminium melts, scum rises to the surface. Pauwaert scoops the scum off the bubbling metal and drapes it over a metal painting, where it is meant to give the illusion of a curving wave. It is also sprinkled with pigment and molten bitumen is poured over it. (See ill. on pp. 96-99.) The pigment is standing by in glass jars, the bitumen is simmering in a pan over a camping stove. Meanwhile, Pauwaert also folds little metal boats, which he sticks into the solidifying aluminium and the drying bitumen. All these operations are carried out simultaneously. Quite amazing really, when you know that the first photographs on metal are less than a year old. They have since evolved into sculptural paintings or photographic bas-reliefs, which take on a different form each time.

In the workshop proper, I find one such photographic bas-relief depicting Admiral Nelson's basic strategy for the Battle of Trafalgar: rather than

past the Spanish and French fleets in a parallel direction, he wanted to cut their line into three by sailing two divisions straight through it, while a third, reserve division was positioned to the side. A chilling story when you consider that Nelson himself was commanding the very first ship, the HMS Victory. Though under constant fire during the preliminary manoeuvre, she was unable to return fire. (After the battle, Nelson's mortal remains were kept in a cask of rum to preserve them. He was buried in St Paul's Cathedral.)

Most of the photographs also contain bullet hits or traces of explosions. How did this come about? One day Pauwaert was waiting for a courier who was coming to pick up some photographs. When the latter phoned to say that he would be an hour late, Pauwaert decided to pass the time experimenting. He shot at the photographs with three different guns. Disappointed at the result, he fired lead musket balls with a cannon, though to



'Hammer Fountain' (2022)

little effect as the balls were not compressed enough. He therefore decided to use the pellets together with a cannonball 40 mm in diameter. The cannonball went right through the photograph, five sheets of plywood and the brick wall behind them. (At the Battle of Trafalgar, numerous masts were badly damaged. How much force does it take to snap a mast?) This 'double shot', a combination of grapeshot and a cannonball, was used by Wellington at the Battle of Waterloo to inflict maximum damage, Pauwaert explains.

"How do you turn this potassium nitrate into gunpowder?", I ask.

"I mix 75% saltpetre with 10% sulphur and 15% charcoal from a fast-burning wood such as willow or alder, not oak," he replies.

"Everything is ground separately first and then together in a little mill with lead balls located behind the workshop. It is outside because there is always a chance that the whole thing will explode!" (laughs).

We talk about my essay on craftsmanship and my belief that craftsmen improvise. And that Leonardo da Vinci's wish not to be regarded as a craftsman, but as a thinker ("it is a mental thing") did not mean he was looking down upon craftsmanship, but upon the condescending attitude of intellectuals with regard to craftsmanship. Pauwaert agrees but quotes a fellow cabinetmaker who confided in him one day: "You can earn money with it, but only if you can stand the repetition". Pauwaert adds: "If you want to make a living as a craftsman, you have to work at speed like a sort of automaton... Otherwise, I totally agree with your evocation of the improper use of a craft. It was only possible to live in high-rise buildings in America because of a coachbuilder's invention. They already could build high, but nobody could tackle all those stairs. High-rise only became possible because of the invention of the lift. And the lift only became possible because of a safety brake invented by a coachbuilder. He demonstrated his invention at a world fair by standing in a lift and having the cables cut. So the wagon brake was used in an improper way... I often ask myself: am I doing the right thing here? For example, with this aluminium scum. But then I think of your essay and whistle as I work."

I look at a strange picture of large French soldiers on small horses. (See ill. on p. 154.)

"They are Cuirassiers returning from Russia on horses seized from the Cossacks. Cuirassiers were very big men. Normally they also had larger, more robust horses. They were part of the heavy cavalry. That's why the contrast here is so great. Napoleon had very tall bodyguards as well. As they had to be tall, they were recruited from all over Europe. That's why the horses look so small. And that's also why people thought Napoleon was short. In reality he was 1.68 metres: a normal height for a man at that time."

I say nothing, but recall a passage from a book by my grandfather in which he talks about a certain Jean Wets, a man from our village, who enjoyed a life-long pension as one of Napoleon's former bodyguards. How tall would the man have been? It didn't say. While Pauwaert goes on smashing up baking tins, scooping away and distributing aluminium scum, melting bitumen, scattering pigment and folding zinc boats, I think of the 4,778 cannons deployed at the Battle of Trafalgar, of the 2,667 dead and 2,401 wounded (and the administrative precision with which these numbers were recorded), of Nelson's marinating remains and of his fortunate decision to give all the captains as much autonomy as possible during the battle. (Let's not forget that his own tactics were improper, improvised by a craftsman.)

Outside is a 12-pounder, a home-made cannon based on an eighteenth-century model. The gun carriage and the spokes of the wheel are turquoise. I remark that the wheels point outwards at the top. "That", explains Pauwaert, "is so that the mud falls next to the wheels instead of in front of them."

March 12th 2023. My daughter and I attend a performance along with a hundred or so other interested individuals. Pauwaert lights a 20-meter-long fuse and operates several electronic ignitions. The three-wheeled farm cart with the double triangular organ produces loud bangs, smoke and fireworks. The spectacle over, the audience returns to the museum for drinks, nibbles and interesting conversation. Unable to appreciate any of the three, I remain by the cart. The recoil generated by one of the explosions has completely bent an iron section and driven a rear wheel ten centimetres into the ground. Assisted by two students, Pauwaert collects the debris and considers how to display the cart inside. I suggest he also puts the debris on show. Then I leave with my daughter. Along



OVER ANTI-SAAIHEID, KOPONTWINDELING EN MECHANICA

'Marengo' (2023),
Dauwens & Beernaert
Gallery, Brussels



the way we stop at a small nameless pub which, according to a number of photographs, Stijn Streuvels sometimes visited. Streuvels is one of our greatest writers. Though a city boy, he wrote memorably about country folk, seemingly using old Flemish but often inventing words. Baker and writer.

We order ice-cream. Watching my daughter wielding a spoon and dreaming, I wonder what all this means. Pauwaert loves the work of Jean Tingueley and Chris Burden. We both admire Panamarenko. Why? Why are we drawn to someone who studied his whole life without ever managing to rise above the status of village idiot? Why does Pauwaert fill me with a zest for life in a world that otherwise seems to me idiotic, dead and idiotic? Thirty years ago, I asked Panamarenko how the Romans could make ice-cream with snow they had brought down from the Alps. We were sitting in a roadside restaurant in Germany on our way to Berlin zoo where we were going to admire a Poitou donkey. It was already nightfall. I still remember every word as if in a nightly-recurring dream: "Most chemical processes produce heat," he told me. "For example, a fire. But some processes extract heat from their surroundings. For example, melting ice. If you first whisk an egg yolk with milk and sugar and then mould a ball of snow around it, allowing it to melt on the forum in the scorching sun, the melting process extracts heat from your slushy concoction, causing it to freeze." My young daughter lifts the glass dish to her mouth, savouring every last drop. I pay the bill. We head home.

April 30th 2023

'Impact tests' (2021) (See also on p. 70)



Vlak bij de stad Gent, beschermd door eeuwenoude bomen en kruisende waterwegen, bevindt zich een geheime plek waar begoede kruideniers rond de vorige eeuwwisseling rijkelijk opgezette verblijven bouwden om zich tijdens het weekeinde met hun maîtresse te ontspannen. In een van deze lustkasteeltjes bevindt zich de werkplek van Joost Pauwaert.

Zoekend naar een soort van deurbel vind ik in het omliggende park gedeeltelijk beschaduwde door vijftien meter hoge esdoorns een zwevende, bijna twee meter brede uitvergrotende van het gekartelde blad van een tafelzaag. (Zie ill. op p. 68.) In de eerste ruimte die ik betreed, vind ik een zelfmoordmachine: een stevige, houten constructie die bestaat uit een stoel, pedaalaandrijving en een grote bijl. (Zie ill. op p. 43.) Omdat een halve pedaalomwenteling allicht zou volstaan voor de voltrekking van het definitieve gebaar, heeft de machine iets grappigs. Een beetje verder vind ik een marathonkoets zonder wielen: het zwartgloeiende leren paardentuig, netjes gepoetst door de vorige eigenaar, ligt er verdwaasd bij. Dan betreed ik het hart van het atelier, dat verwarmd wordt door een loeiend warmtekanon.

Op de werktafel liggen tientallen oude hamers, sommige voorzien van nieuwe stelen. Op de vloer rust een zwaar aanbeeld, dat door middel van een brede spanriem bevestigd werd aan een massieve springveer. Daarnaast staat een kanon: een replica op schaal van een zesonder. Pauwaert vertelt dat hij met de hamers een muurwerk wil maken. Vier op een carrousel boven elkaar aangebrachte rijen hamers zouden tegelijkertijd hameren. (Zie ill. op pp. 76-77.) Het aanbeeld en de dikke veer wilde hij aanvankelijk ook aan een muur bevestigen, maar hij vreesde dat de muren niet stevig genoeg zijn. 'Ik zou graag een vliegend aanbeeld maken,' vertelt Pauwaert. 'Het zou moeten rusten op een sterke veer die ik kan oppassen en loslaten. En dan bouw ik een grote trechter die het aanbeeld moet opvangen.'

We wandelen naar een aanpalende ruimte. Achterin zie ik een metalen trechter. Pauwaert toont mij een tinnen aanbeeldje dat hij zelf heeft afgotten, hij legt het ergens neer en schiet met een pistool. Ik zie niet goed wat er eigenlijk gebeurt, omdat ik aan het filmen ben, maar het aanbeeldje vliegt inderdaad door de lucht en landt in de trechter. Dan zie ik twee metalen platen die in het midden een inslag vertonen, omdat ze geraakt zijn door een kanonskogel. Aan de achterzijde zie ik een elegante uitstulping.

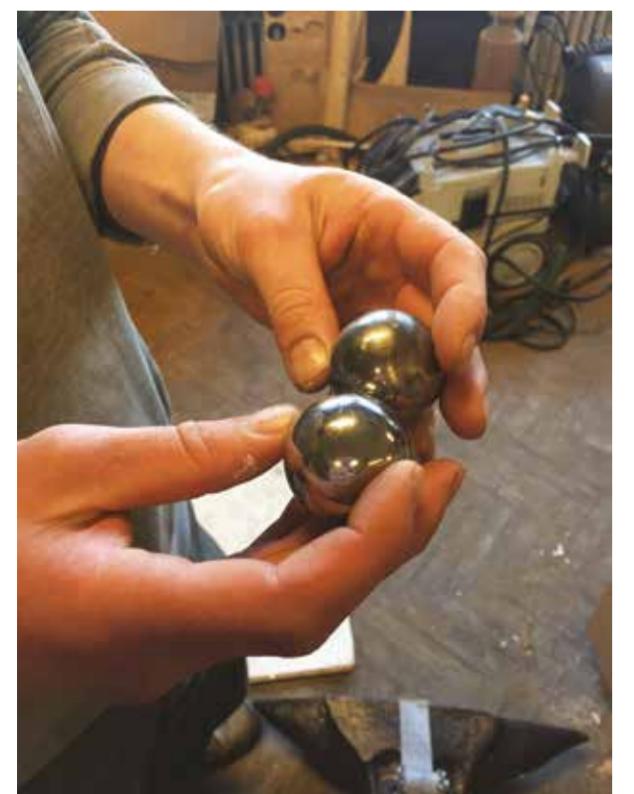
Joost Pauwaert: Ik wil zulke platen tentoonstellen als sculpturaal bewijs voor een kanonschot. Maar er moeten natuurlijk echte schoten plaatsvinden. Voor de komende tentoonstelling in Barbé Urbain wil ik twee kanonnen tegelijk afvuren in de hoop dat de kogels elkaar raken. De galerie is langwerpig en heel geschikt. Aan één zijde moet ik wel een twintig centimeter dikke betonnen muur met een stalen poort voorzien. De mensen mogen de tentoonstelling en de opstelling bezoeken, dan gaan ze naar buiten en laat ik de kanonnen vuren. Momenteel ben ik in de kelder tests aan het doen om het schot preciezer te maken. De kogels zijn een beetje kleiner dan de loop, zodat ze niet vast komen te zitten. Maar daardoor zit er ook spel in de baan. Ik denk er ook over kogels van brons te maken, zodat ze elkaar kunnen blussen. Maar eerst leren preciezer schieten.

- Waar komen de kanonnen vandaan?

Pauwaert: Die heb ik zelf gemaakt. De lopen heb ik laten draaien. Het houtwerk is afkomstig van een oude kleerkast. De wielen zijn afkomstig van de marathonkoets die in de inkomhal staat. Na mijn opleiding aan de academie ben ik bezig geweest met conflictfotografie, onder andere in Palestina en China. Ik deed dat heel graag, maar er was een soort van onevenwicht tussen het maken van de foto's en alle rompslomp die erbij



Scale Model of a 6-Pounder French Gun



kwam kijken. Toen ben ik voor een meubelmaker gaan werken, die mij de knepen van het vak heeft geleerd. En ineens was ik een veelgevraagd schrijnwerker, zodat er geen tijd overbleef voor kunst. Vijf jaar geleden ben ik daarmee gestopt.

- Je kan het schrijnwerkervak nog aflezen van de zelfmoordmachine.

Pauwaert: Ja, dat was mijn eerste sculptuur. Ik maak graag alles zelf. Tenzij ik het gereedschap niet heb, natuurlijk. Ik heb het gerief niet om zelf een kanonsloop te draaien. En het uitvergrote zaagblad dat je buiten hebt gezien, is uitgesneden met een plasmasnijder. Die heb ik hier ook niet staan.

- Je bent het blad aan het behandelen om het te laten roesten?

Pauwaert: Eerst heb ik het geprobeerd met salpeterzuur, maar dat werkt maar één keer. Nu besproei ik het met een mengsel van zoutzuur, water en opgeloste koperdraad. Dat raadt iemand aan op Wikihow.

- Het zaagblad zal ronddraaien op ooghoogte?

Pauwaert: Neen, lager. Op heuphoogte. Door de luchtverplaatsing zal het ook een beetje dansen, denk ik.

- Je houdt van beweging?

Pauwaert: Meestal vind ik tentoonstellingen verschrikkelijk saai. Ik zag eens een tentoonstelling van Chris Burden, die ik mooi vond. En de tentoonstelling van Jean Tinguely in het Stedelijk Museum. Leo Copers vind ik bijzonder. En de *Beamdrops* van Chris Burden. Of zijn *Samson*: een grote krik die verbonden is met twee balken die tegen de wanden van een gebouw geplaatst zijn. Elke keer als er een bezoeker langs zo'n wentelhekje passeert, klikt de krik een positie verder. Je voelt dat het gebouw kan openbarsten...

In je grote boek over Panamarenko schrijf je dat we allemaal windels rond ons hoofd hebben en dat kunst die soms kan losscheuren. Die passage leek voor mij geschreven.

- Verzamel je pistolen?

Pauwaert: Neen, dit pistool heb ik gekocht omdat ik een flipperkast wil maken waarbij je de kogel niet lanceert met een veer, maar met een pistol. De kast zal zich dan vullen met rook.

- Wist je dat Panamarenko ook een flipperkast heeft gemaakt?

Pauwaert: Neen. Welke werken heb je met hem gemaakt?

- De laatste pastillemotor, 'The Flying Jungle and Mountain Machine K2', 'Bernouilli', 'Prins Misjkin', 'Scotch Gambit'. Ik heb ook de duikboot gelast.

Pauwaert: Die mooie brede lasnaden zijn van jou?

- Het moet waterdicht zijn. Daarom papten we drie lagen over elkaar; steeds breder...

Pauwaert: Straks ga ik nog enkele tests doen in de kelder. Dat moet je meemaken! Dichte kruidampen waardoor je geen hand voor ogen ziet, de smaak van zwavel en salpeter in je mond, prikkende ogen en kriebelende longen, gaten in de muur, puin op de tegels, de grond die davert bij elk schot. Die ervaring wil ik meenemen naar de galerie.

1 april 2021

DE VLIEGENDE TWAALFPONDER

Joost Pauwaert houdt van zware houten en metalen machines en voorwerpen zoals aambeelden, kanonnen en reusachtige zaagbladen. Die voorwerpen maakt hij zelf, vertrekend van technische uitdagingen. Kan hij een zwaar aambeeld laten balanceren op een veer? Of katapulteren en in een trechter opvangen? Kan hij zelf een kanon maken? Of twee kanonnen tegelijkertijd naar elkaar laten schieten zodat de kanonskogels elkaar raken en vervormen? De poëzie van deze ondernemingen vloeit voort uit de oorspronkelijkheid van de vraagstellingen, voorbij de gangbare artistieke uitingsvormen. Eigenlijk gaan ze eraan vooraf en brengen ze ons terug naar tijden waarin wetenschap en kunst dichter bij elkaar lagen dan vandaag. Of leiden ze opnieuw naar fundamentele vragen in de beeldhouwkunst, die altijd te maken hadden met evenwicht, stabiliteit, zwaartekracht en densiteit. We komen hier dichter bij een fundamentele poëzie, bedoel ik, die voortkomt uit de werking van de dingen zelf.

Bovenstaande regels werden geschreven tijdens de voorbije zomer, die nat lag onder een vreugdeloze hemel. Vandaag, een half jaar later, doorploegen wij een even natte winter. Het land is veranderd in een nevelig moeras, overal stremt het vervoer, de karren lopen vast, het ijzerwerk verroest en het leren tuig schimmelt. Ik schuif de metersbrede, hangende, ruwpanken schuifdeur open en betreed een pas gebouwd atelier, verrezen uit de ruïne van een varkensstal. In het midden gloeit een voorouderlijke kachel. Pauwaert vult een bialetti met water en koffie, klemt het kantelje in een bankschroef en verhit het met een gasbrander die hij losjes in de hand houdt terwijl hij mij verwelkomt.

Momenteel werkt hij aan twee manshoge kanonnen (Gribeauval twaalfponders) en een grote katapult waarmee hij twintig kilo zware aambeelden kan wegshieten. Op een draibank is de grootste houten kern van de kanonslopen in de maak. Hij zal dienen voor het maken van de gietmallen. Aan elkaar gelijmd kepers zijn al in de vorm van de affuiten gezaagd, maar moeten nog afgewerkt worden. De boog van de katapult werd samengesteld uit de in stukken gezaagde, stalen vering van een marathonkoets die ook al de wielen leverde voor twee schaalmodellen van zenders, eerder dit jaar. De latten van de boog worden samengehouden door oneigenlijke lasnaden in de vorm van ringen. (Zie ill. op p. 163.) In de kachel ligt een dikke ijzeren lat te gloeien. 'Daar wil ik een sleet van smeden om het aambeeld op te laten glijden,' zegt Pauwaert. Hij neemt de lat uit het vuur, legt hem op een groot aambeeld en mept het uiteinde met enkele tikken in een hoek van 90 graden.

Pauwaert: Ik zit op een goede frequentie met de man van het oud ijzer. Ik betaal 60 cent per kilo. Vorige week had ik een metalen stoeltje nodig. 'Ga maar van die tractor schroeven,' zei hij.

- Van welk materiaal worden de kanonslopen gemaakt?

'Scale Model of Two Big Hammers' (2020)



'Tranquilliser Chair' (2017)

Pauwaert: Elke loop gaat 800 kilo wegen. Een kilo brons kost tien euro. Eén loop zou dus 8000 euro kosten, enkel voor het materiaal. Daarom wordt het gietijzer, wat goedkoper is. Oorspronkelijk werd veldartillerie van brons gemaakt. Omdat brons sterker was dan gietijzer en minder snel barstte of ontplofte, konden ze de lopen dunner maken, waardoor de stukken minder zwaar waren en gemakkelijker vervoerd konden worden. Maar vandaag beschikken we over gietijzer van betere kwaliteit, zodat we de lopen even dun en licht kunnen maken als bronzen lopen. Kanonnen die op zee gebruikt werden, waren van gietijzer omdat ze zwaarder mochten zijn. Deze kanonnen worden twaalfponders. Maar op zee gebruikten ze kanonnen die drie of vier keer groter en zwaarder waren. Later wil ik zo'n 32- of 48-ponders bouwen.

- Hoe maak je de loop hol?

Pauwaert: Vroeger werden die lopen uitgeboord, met water. Dat duurde een paar dagen voor een schone, zuivere boring. Je hebt daar wel een draaibank voor nodig die twee keer zo lang is als je loop. Vijf meter dus. Ik maak een kern van zand. Die laat ik dan op een paar stukjes ijzer in de gietvorm rusten. Het moet wel heel precies zijn, anders kan ik nooit twee kogels tegen elkaar laten botsen.

- Je bent bij Verbeke Foundation een betonnen tunnel aan het bouwen waarin je de kanonnen naar elkaar wil laten schieten. (Zie ill. op pp. 32-37.)

Pauwaert: Ik ben er al één keer in geslaagd twee kanonskogels tegen elkaar te laten botsen en dit te filmen. (Zie ill. op pp. 74-75.) Nu zou ik het hele traject van beide kogels willen fotograferen. Kanonskogels vliegen zo snel dat je ze niet kan zien, tenzij ze op je afdelen. Tweehonderd meter per seconde. Over de hele lengte van de bunker komt een horizontaal schietgat waarachter camera's opgesteld zullen staan. Ik heb wel speciale flitsen nodig, *air gap of air spark flashes*, die op het juiste moment één miljoenste van een seconde licht geven. Daar heb je 15.000 volt voor nodig. Ik deins er een beetje voor terug om ze zelf te bouwen, omdat het zo gevaarlijk is. In de Verenigde Staten zijn er mensen die hun passie voor wapens gecombineerd hebben met fotografie en over zulke installaties beschikken, maar in Europa ken ik niemand.

- Je bent ook een katapult aan het bouwen om aambeelden weg te schieten.

Pauwaert: Ik zou graag een aambeeld door de ruit van een galerie schieten, maar ik weet niet of het zal mogen. Bij Verbeke zou ik graag een aambeeld door het dak van een metershoge serre laten vliegen. Ik zie het glas al in het rond spatten, glinsterend in het licht, terwijl het aambeeld zich millimeter per millimeter verheft.

- Het is alsof je foto's beschrijft.

Pauwaert: Ja, dat zou kunnen. Ik zie het helder voor mij en ik zou het graag vastleggen. Ik zou ook camera's willen plaatsen achter elk kanon. Maar dat kan natuurlijk niet. Ik zal periscopen moeten bouwen.

- Je bent nog altijd fotograaf.

Pauwaert: Ik vind fotografie fantastisch, maar toen ik jonger was, leek het wel een dood medium. Ik was die overvloed beu, die willekeur, die oneindigheid. Maar als ik foto's maak van mijn eigen werk, wordt het opnieuw precies, beperkt en boeiend. Het worden unieke beelden.

- De twaalfponders werden gebruikt door Napoleon.

Pauwaert: Onder andere. Dankzij Gribouval waren ze sinds 1765 gestandaardiseerd. Voordien waren kanonnen altijd uniek. Maar als er bijvoorbeeld een wiel stuk ging, kostte het veel tijd om dit te vervangen. Napoleon had hulpstukken bij (lacht). De Franse schrijver Chateaubriand vertelt dat hij over de Brusselsesteenweg in Gent liep toen hij plotseling een onweer hoorde rommelen in de verte. Het was de slag bij Waterloo die zich op gang trok. Ik hoop dat mijn kanonnen niet te veel lawaai maken, dat de aarden wal rond de tunnel het geluid genoeg zal dempen. Maar ik weet het eigenlijk niet. Later, als ik wereldberoemd ben in Amerika, wil ik twee kanonnen op een zoutmeer naar elkaar laten schieten.

- Wat betekent het woord twaalfpounder?



Pauwaert: Dat is het gewicht van de kogel. Alle andere maten van het kanon staan in een precieze verhouding tot dit gewicht. Door zo'n kanon zelf te maken, ga je beseffen hoeveel werkuren één veldslag gevorderd moet hebben. Dat is duizelingwekkend.

- Je vertelde dat je nog tobt over de kleur.

Pauwaert: Als je een kanon in een museum ziet, heeft het altijd de kleur van eikenhout. Maar dat is historisch onjuist. Tot 1760 waren kanonnen rood. De volgende dertig jaar waren ze blauwgrijs, vanaf 1790 olijfgroen.



- De wielen maak je niet zelf.

Pauwaert: Die koop ik. De meeste wielen werden gemaakt rond 1900. Er zijn toen meer karren gebouwd dan ooit tevoren of nadat. Dat lijkt vreemd, omdat er al treinen en binnenschepen waren. Maar juist door dit nieuwe massatransport waren er veel meer karren nodig om de goederen naar hun eindbestemming te brengen.

- Vanwaar je fascinatie voor vliegende aambeelden?

Pauwaert: Aambeelden zijn zwaar, mooi en moeilijk te vinden. Na de tweede wereldoorlog vond je ze overal, ze hoopten zich op. Maar nu zijn ze zeldzaam geworden. En in Looney Tunes vallen ze vaak op iemands hoofd, omdat het herkenbare zware voorwerpen zijn. Aambeelden zijn archetypische zware voorwerpen die ernaar vragen rond te vliegen.



"The hardest part was anchoring the tension cables that stabilised the axle. The merry-go-round was set in motion by a nicely coiled and greased steel cable of 50 meters long, which was pulled by a tractor that slowly drove away."

"Het moeilijkste was de verankering van de spankabels die de as stabiliseerden. De draaimolen werd in beweging gebracht door een mooi opgerolde en ingevette staalkabel van 50 meter lang die voortgetrokken werd door een zachjes wegrijdende tractor."

"Le plus difficile a été d'ancrer les câbles de tension qui stabilisaient l'essieu. Le carrousel était mis en mouvement par un câble d'acier joliment enroulé et graissé de 50 mètres de long, qui était tiré par un tracteur qui s'éloignait lentement."



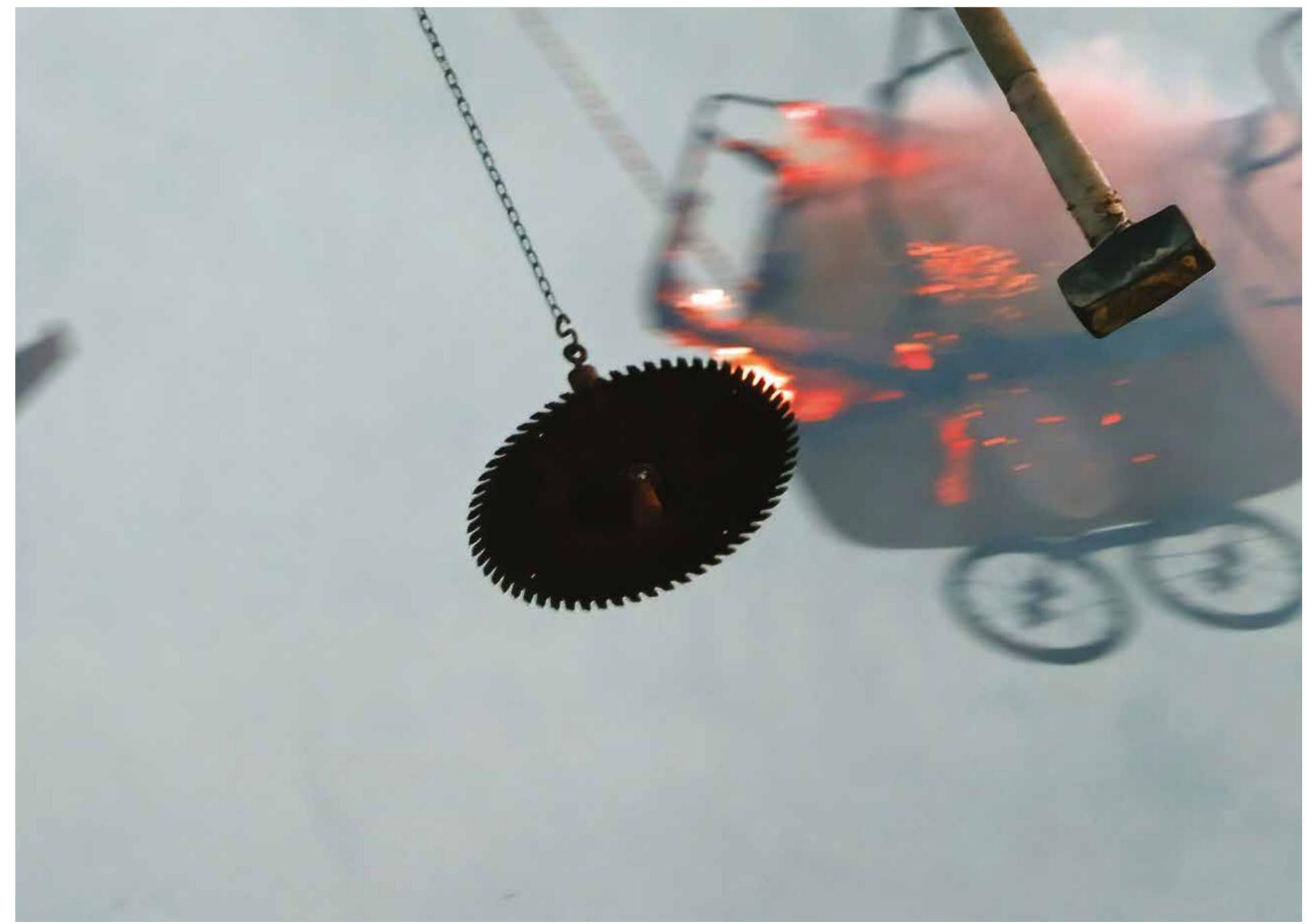
'The Apocalyptic Carousel' (2023), De Goudblomme, Dudzele



'The Apocalyptic Carousel' (2023), De Goudblomme, Dudzele



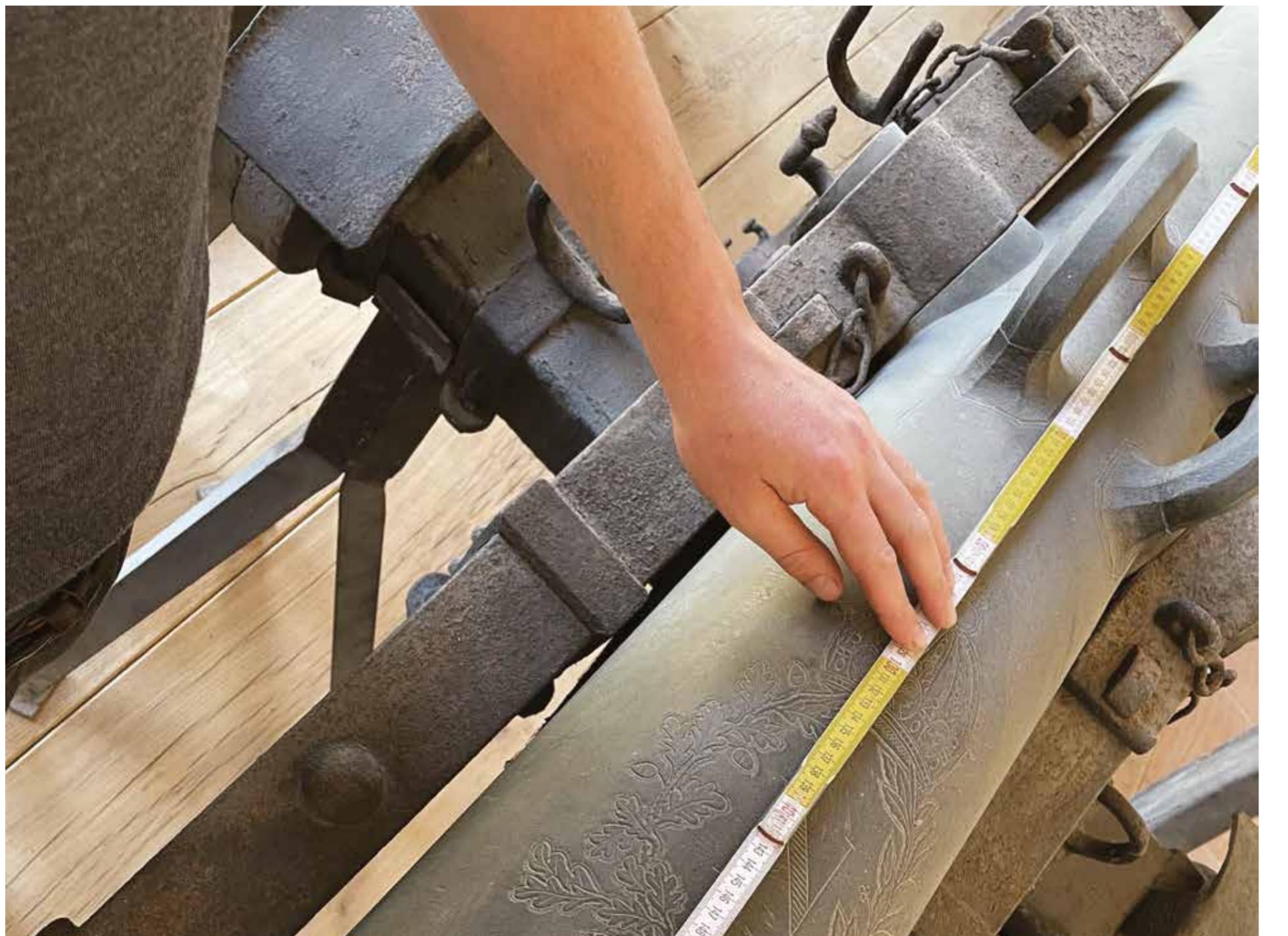
'The Apocalyptic Carousel' (2022), De Goudblomme, Dudzele



VIJFENTWINTIG KILO KALIUMNITRAAT



'A New Study for an End of the World II',
kinetic action (2023)



15 februari 2023. Ik bezocht Pauwaert in zijn nieuwe atelier, de opgewaardeerde varkensstal van een voormalig pachthof, diep verscholen in een verwilderde park rond een 18de-eeuws kasteel. Bij de aanvang van deze winter werd het atelier vergroot door een deel van het erf te overdekken met het zeil van een circustent. Ik merk op dat het zeer strak staat. Pauwaert wijst op de gebruikte techniek met 'hanenpoten': twee aan het zeil bevestigde touwen die worden aangeleid naar één touw, gekoppeld met een musketonhaak om wrijving tussen de touwen te vermijden. Wat Pauwaert ook aanpakt, er blijkt een rustige gedrevenheid uit, die altijd gepaard gaat met vakkennis en soms met een verleggen van grenzen.

Beschut door dit zeil werkte hij de voorbije maanden aan een soort van draaimolen-paard, gegroeid uit een zware industriële compressor, die de romp werd. Eerst groeide er een nek met hoofd uit, gemaakt uit gevonden, met teer besmeurd zink van een dakgoot, daarna werd het paard gespeist met een verticale middenas. Anders dan bij een echte draaimolen, werd deze spies zelf het centrum van een molen die zware voorwerpen rond het paard laat draaien.

'Teer is een magisch materiaal,' zegt Pauwaert, 'eigenlijk is het geen vaste stof.'

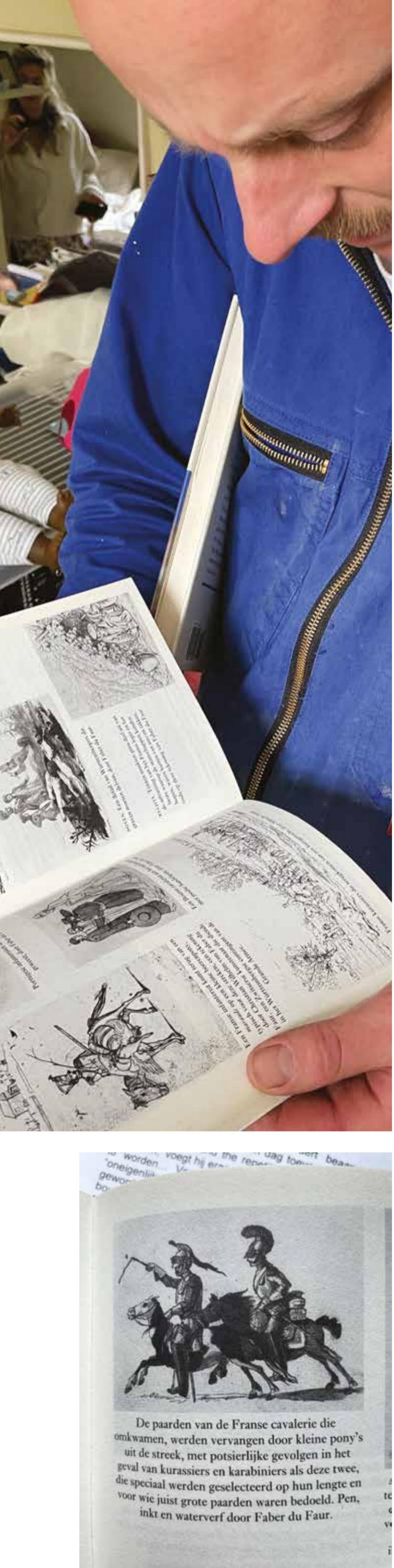
'Daarom kan je er een dak of een dakgoot waterdicht mee maken,' zeg ik. 'Het blijft soepel.'

Op de rand van de overdekte tuin staat een driewielige, driehoekige boerenkar, die door de afwezigheid van twee uitstekende hoeken vooraan waarschijnlijk handiger was in bepaalde situaties (een bos? een markt? een drukke straat?). Pauwaert vertelt dat driewielige karren ook een kleinere draaicirkel hebben. En dat er heel weinig exemplaren overgebleven zijn omdat ze vaker gebruikt werden. Op de twee gelijkbenige zijden van de kar heeft Pauwaert opstaande metalen buizen gelast, met een diameter van ongeveer 12 centimeter. Van voor naar achter worden de buizen geleidelijk hoger, zodat er twee nieuwe driehoeken ontstaan. Het lijkt op een orgel. De buizen hebben wanden van verschillende diktes, waardoor ze misschien een verschillende klank zullen voortbrengen. In totaal zijn er 26 buizen. Pauwaert vertelt dat hij ze zal vullen met buskruit, een prop van aangestampt kattengrit en confetti.

Naast de kar ligt een zak met 25 kilo kaliumnitraat, ook bekend als salpeter: een van de drie bestanddelen van buskruit (naast houtskool en zwavel).

'Ze vroegen waar ik het voor nodig had,' vertelt Pauwaert. 'Om boomstronken te verwijderen, zei ik. In Engeland haalden ze vroeger salpeter uit aarde waar vaak op geplast was. Die aarde kwamen ze dan afgraven. In kerken, bijvoorbeeld, waar dames zonder ondergoed rechtstaand plasten. Of in keukens, waar ook veel geplast werd. Ze proefden die aarde om na te gaan of er veel salpeter in zat.'

Terwijl hij dit vertelt, neemt Pauwaert aluminium bakvormen van een grote stapel en verbrijzelt ze met een voorhamer. De bakvormen zijn afkomstig uit een fabriek waar leverpastei bereid werd. De scherven worden in een smeltoven gegooid: een geïsoleerd vat dat wordt verhit met een steekvlam. Bij het smelten van het aluminium komt schuim bovenrijven. Pauwaert schept het van het borrelende metaal en drapeert het over een metalen schilderij, waar het de illusie van een kantelende golf moet oproepen. (Zie ill. op pp. 96-99.) Er wordt ook pigment over gestrooid en gesmolten bitumen over gegoten. Het pigment staat te wachten in glazen potten, de bitumen staat te pruttelen in een pannetje boven een kampeervuur. Ondertussen plooit Pauwaert ook metalen bootjes, die hij in het



stollende aluminium en de opdrogende bitumen propt. Al deze handelingen gebeuren tegelijkertijd. Heel verbazend, eigenlijk, als je beseft dat de eerste foto's op metaal nog geen jaar oud zijn. Intussen zijn ze geëvolueerd tot sculpturale schilderijen of fotografische bas-reliëfs, die elke keer een andere vorm aannemen.

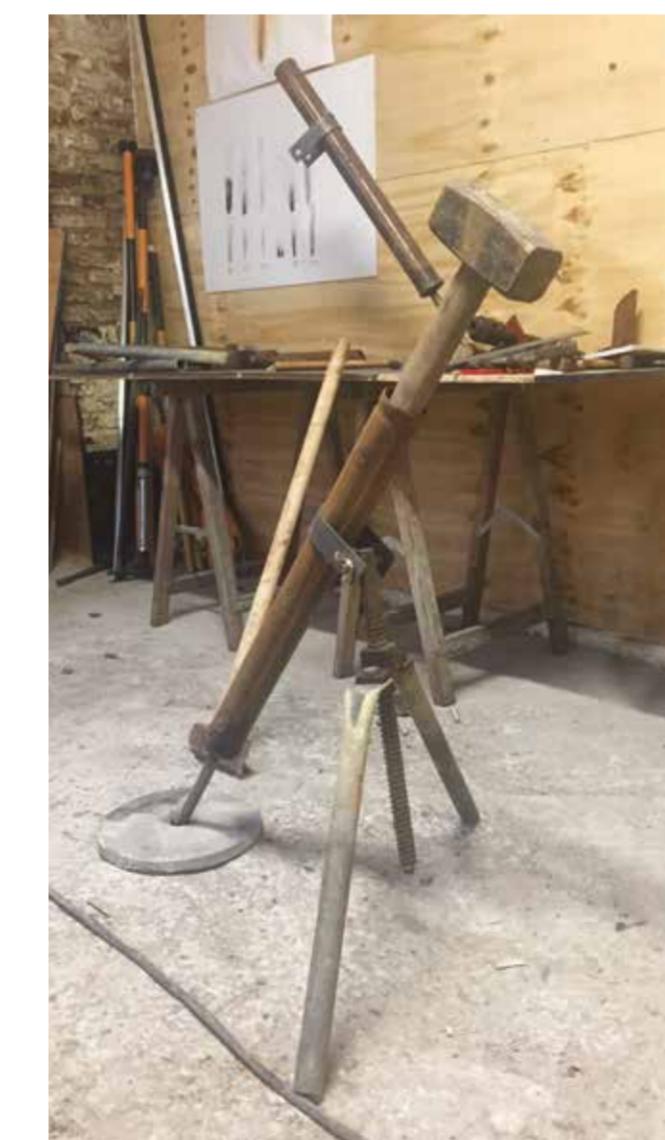
In het eigenlijke atelier vind ik zo'n fotografisch bas-reliëf dat de basisstrategie van admiraal Nelson voor de Slag bij Trafalgar voorstelt: in plaats van de Spaans-Franse schepen in parallelle richting voorbij te varen, wilde hij hun linie in drie stukken knippen door er met twee divisies dwars doorheen te varen, terwijl een derde divisie als reserve-eenheid terzijde bleef. Een huiveringwekkend verhaal, als je bedenkt dat Nelson zelf het allereerste schip aanvoerde, de HMS Victory, dat tijdens het inleidende manœuvre onophoudelijk onder vuur lag zonder dat het kon terugvuren. (Na de slag werd zijn stoffelijk overschat bewaard in een vat met rum om het te conserveren. Hij werd begraven in St Paul's Cathedral.)

De meeste foto's bevatten ook kogelinslagen of sporen van ontploffingen. Hoe dat gekomen is? Op een dag wachtte Pauwaert op een transporteur, die enkele foto's kwam ophalen. Toen die belde om te zeggen dat hij een uurtje later zou zijn, besloot Pauwaert de tijd te maken met enkele experimenten. Hij beschoot de foto's met drie verschillende pistolen. Teleurgesteld door het resultaat, besloot hij loden musketballetjes af te vuren met een kanon. Weinig effect, omdat de balletjes niet genoeg samengedrukt waren. Daarom besloot hij de balletjes samen met een kanonskogel van 40 mm doorsnede te gebruiken. De kogel ging dwarsdoor de foto, vijf multiplex platen en de achterliggende bakstenen muur. (Tijdens de Slag bij Trafalgar sneuvelden heel veel masten. Hoeveel kracht heb je nodig om een mast te laten knakken?) Dit 'dubbel schot', een combinatie van kartets of 'grape shot' met een kanonskogel, werd door Wellington gebruikt tijdens de slag bij Waterloo om zoveel mogelijk schade te veroorzaken, vertelt Pauwaert.

'Hoe verwerk je salpeter tot buskruit?' vraag ik. 'Ik meng 75% salpeter met 10% zwavel en 15% houtskool van een snel brandende houtsoort zoals wilg of els,' antwoordt hij. 'Geen eik. Alles wordt eerst apart en dan samen gemalen in een molentje met loden balletjes dat achterin de tuin staat. Het staat buiten omdat er toch altijd een kans is dat het hele zaakje ontploft (lacht).'

We spreken over mijn tekst over het ambacht en mijn overtuiging dat ambachtslieden improviseren. En dat Leonardo da Vinci's wens niet als een ambachtsman te worden beschouwd, maar als een denker ('het is een mentaal iets') niet tegenover het ambacht staat, maar tegenover de neerbuigende, intellectuele of schoolse benadering ervan. Pauwaert beaamt dit, maar citeert een collega schrijnwerker die hem op een dag toevertrouwde: 'You can earn money with it, but only if you can stand the repetition'. 'Als je op een ambachtelijke manier geld wil verdienen,' voegt Pauwaert eraan toe, 'moet je snelheid halen door een soort van automaat te worden... Verder ben ik het helemaal eens met je omschrijving van het "oneigenlijke gebruik van een ambacht". De hoogbouw in Amerika is pas mogelijk geworden door de uitvinding van een wagenmaker. Want ze konden wel al hoog bouwen, maar niemand kon al die trappen nemen. Leven in torengebouwen werd pas mogelijk door de uitvinding van de lift. En de lift werd pas mogelijk door de uitvinding van een bepaald soort rem door een wagenmaker. Die demonstreerde zijn uitvinding op een wereldtentoonstelling. Hij ging zelf in een lift staan en liet de kabels doorknippen. Een oneigenlijk gebruik van de wagenrem, dus... Vaak vraag ik mij af: ben ik hier wel correct bezig. Bijvoorbeeld met dit aluminiumschuim. Maar dan denk ik aan je tekst en ga ik fluitend verder.'

Ik kijk naar een vreemde afbeelding van grote Franse soldaten op kleine paardjes. 'Dat zijn kurassiers die terugkeren uit Rusland op uitgemaakte



'Hamermortier' (Sledgehammer Mortar), 2022

kozakkenpaardjes,' verklaart Pauwaert. 'Kurassiers waren heel grote mannen. Normaal gezien hadden ze ook grotere, sterker paarden. Ze maakten deel uit van de zware cavalerie. Daardoor is het contrast hier zo groot. Napoleon had ook heel grote lijfwachten. Ze kwamen uit heel Europa, omdat ze zo groot moesten zijn. Daarom zien de paardjes er zo klein uit. Daarom dachten de mensen ook dat Napoleon klein was. In werkelijkheid was hij 1,68 meter groot: een normale lengte voor een man in zijn tijd.'

Ik zeg niets, maar herinner mij een passage uit een boek van mijn grootvader, waarin hij het heeft over een Jean Wets, een man uit ons dorp, die een levenslang pensioen had overgehouden aan zijn dienst als lijfwacht van Napoleon. Hoe groot zou de man geweest zijn? Dat stond er niet bij. Terwijl Pauwaert doorgaat met het stukslaan van bakvormen, het wegscheppen en distribueren van aluminiumschuim, het smelten van bitumen, het strooien van pigment en het plooien van zinken bootjes, denk ik aan de 4778 kanonnen die werden ingezet bij de Slag bij Trafalgar, aan de 2667 doden en 2401 gewonden (en de administratieve precisie waarmee deze getallen werden overgeleverd), aan het marinerende overschat van Nelson en aan diens fortuinlijke beslissing alle kapiteins zoveel mogelijk autonomie te geven tijdens de slag. (We mogen niet vergeten dat zijn tactiek oneigenlijk was, geïmproviseerd door een vakman.)

Buiten staat een twaalfpolder, een zelfgemaakt kanon naar achttiende-eeuws model. De affuit en de spaken van het wiel zijn turkooiskleurig. Ik merk op dat de wielen aan de bovenzijde naar buiten wijzen. 'Dat is voor de modder,' zegt Pauwaert, 'die valt dan naast de wielen in plaats van ervoor.'

12 maart 2023. Mijn dochter en ik wonen een performance bij, samen met een honderdtal belangstellenden. Pauwaert steekt een twintig meter lang lont aan en bestuurt enkele elektronische ontstekingen. De driewielige boerenkar met het dubbele driehoekige orgel produceert heftige knallen, rook en vuurwerk. Als het spektakel afgelopen is, keren de toeschouwers terug naar het museum, de hapjes, de drankjes en de boeiende gesprekken. Niet bij machte deze drie zaken naar waarde te schatten, blijf ik bij de kar. Eén ontploffing heeft voor zo'n hevige teruggslag gezorgd dat een ijzeren profiel helemaal verbogen is en een achterwiel tien centimeter in de akker geduwd werd. Pauwaert, bijgestaan door twee studenten, ver-

zamelt het puin en overweegt hoe de kar binnen getoond zal worden. Ik opper de mogelijkheid het puin ook tentoon te stellen. Dan vertrek ik met mijn dochtertje. Onderweg stoppen we bij een naamloze nering waar blijkens enige lichtdrukmalen Stijn Streuvels wel eens wat kwam gebruiken. Streuvels is een van onze grootste schrijvers. Hij schreef op een beklijvende manier over boeren, maar was een stadsjongen. Hij leek een oud Vlaams te bezigen, maar vond vaak woorden uit. Een ambachtsman. Bakker en schrijver.

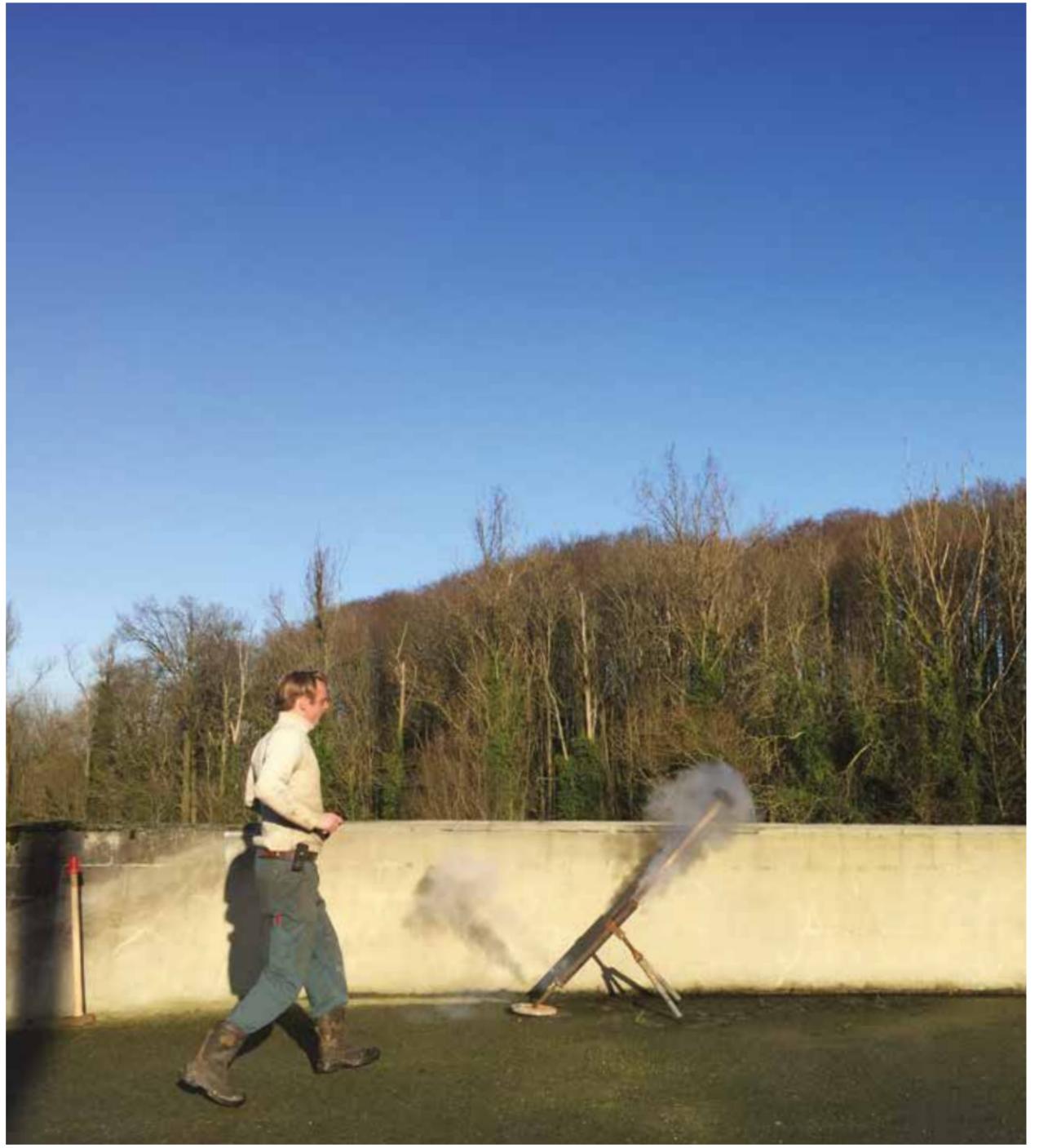
We bestellen roomijs. Kijkend naar mijn lepelend dromende dochter, begin ik te tobben. Pauwaert houdt van het werk van Jean Tinguely en Chris Burden. Samen bewonderen we Panamarenko. Waarom? Waarom voelen we ons aangetrokken tot iemand die zijn hele leven studeerde zonder ooit het statuut van dorpsidoot te ontstijgen? Waarom bezorgt Pauwaert mij levenslust? Dertig jaar geleden vroeg ik Panamarenko hoe de Romeinen roomijs konden maken met sneeuw die ze vanuit de Alpen lieten aanvoeren. We zaten in een Duits wegrestaurant, op weg naar de zoo van Berlijn, waar we een ezel van Poitou gingen bewonderen. De avond was al gevallen. Ik herinner mij elk woord nog, als in een elke nacht terugkerende droom: 'De meeste scheikundige processen produceren warmte,' vertelde hij. 'Bijvoorbeeld een vuur. Maar sommige processen onttrekken warm-



Testing 'Sledgehammer Mortar' 2022

te aan hun omgeving. Bijvoorbeeld smeltend ijs. Als je eerst een dooier met melk en suiker klust en er dan een bol sneeuw rond boetseert die je laat smelten op het forum, in de blakende zon, dan onttrekt de smeltende sneeuw warmte aan je papje, waardoor het bevriest.' Mijn dochtertje tilt het glazen schaaltje op en vangt de laatste druppels met haar lippen. Ik reken af. We rijden huiswaarts.

30 april 2023



DÉCHIRER LES BANDELETTES

À un jet de pierre de la ville de Gand se trouve un endroit secret, protégé par des arbres séculaires et des voies d'eau qui s'entrecroisent. Des épiciers fortunés y firent construire, au tournant du siècle passé, de somptueuses demeures où ils s'offraient du bon temps avec leur maîtresse durant les week-ends. C'est dans l'un de ces manoirs de plaisance que se trouve l'atelier de Joost Pauwaert.



Tout en cherchant ce qui pouvait servir de sonnette, je découvre, dans le parc alentour partiellement ombragé par des érables de quinze mètres de haut une réplique de près de deux mètres de large d'une lame dentelée de scie circulaire. Dans la première pièce où je pénètre, je trouve une machine à suicide : une solide construction en bois qui se compose d'une chaise, d'une transmission à pédale et d'une grande hache. Selon toute vraisemblance, une demi-rotation de pédale suffirait au passage à l'acte final, ce qui donne un aspect amusant à la machine. Un peu plus loin, je vois une calèche marathon sans roues : le harnachement en cuir noir brillant, soigneusement lustré par l'ancien propriétaire, a l'air égaré. Puis, je pénètre au cœur de l'atelier, chauffé par un bruyant brûleur au gaz tubulaire.

Sur le plan de travail, on trouve des dizaines de vieux marteaux, dont certains dotés de nouveaux manches. Sur le sol repose une lourde enclume, fixée à un ressort hélicoïdal massif à l'aide d'une large sangle de serrage.



L'enclume est flanquée d'un canon : une réplique à l'échelle d'un canon six livres. Pauwaert me raconte qu'il veut réaliser une œuvre murale avec les marteaux. Quatre rangées de marteaux superposées sur un carrousel frapperait simultanément. À l'origine, il voulait également fixer au mur l'enclume et le gros ressort, mais il craint que les murs ne soient pas suffisamment solides. « J'aimerais fabriquer une enclume volante », me confie Pauwaert. « Elle devrait reposer sur un puissant ressort que je pourrai tendre et puis lâcher. Et ensuite, je construis un énorme entonnoir pour recueillir l'enclume. » (Voir ill. p. 50-51.)

Nous marchons vers une pièce attenante. Au fond, je distingue un entonnoir métallique. Pauwaert me montre une petite enclume en étain qu'il a lui-même coulée ; il la dépose et tire avec un pistolet. Je ne vois pas bien ce qui se passe en fait, parce que je suis en train de filmer, mais, de fait, la petite enclume s'envole et retombe dans l'entonnoir. Puis, je vois deux plaques métalliques présentant au milieu un impact causé par un boulet de canon, d'un côté. De l'autre côté, je vois une élégante excroissance.

Joost Pauwaert : Je veux exposer de telles plaques comme preuve sculpturale d'un tir de canon. Mais il faut que de vrais tirs se produisent. Pour la prochaine exposition à Barbé Urbain, je voudrais déclencher en même temps deux canons placés en vis-à-vis dans l'espoir que les deux boulets se touchent. La galerie est oblongue et s'y prête très bien. Sur un côté, cependant, je dois tout de même prévoir un mur en béton de vingt centimètres d'épaisseur avec une porte en acier. Les gens pourront d'abord visiter l'exposition et l'installation. Ensuite, ils sortiront et je déclencherai alors les canons. Je suis, d'ailleurs, en train de faire des tests dans la cave afin de rendre le tir plus précis. Les boulets sont un peu plus petits que le canon, de sorte qu'ils ne restent pas coincés. Mais, de ce fait, il y a du jeu sur la trajectoire. J'envisage également de fabriquer des boulets en bronze pour qu'ils puissent se cabosser l'un l'autre. Mais d'abord, j'apprends à tirer avec plus de précision.

- *D'où viennent les canons ?*

Pauwaert : C'est moi qui les ai fabriqués. Les tubes de canon mêmes, je les ai fait aléser. Les boiseries proviennent d'une ancienne penderie. Les roues proviennent de la calèche marathon qui se trouve dans l'entrée. Après ma formation à l'académie, j'ai fait de la photographie de guerre, notamment en Palestine et en Chine. J'adorais cela, mais il y avait une sorte de déséquilibre entre la réalisation proprement dite des photos et toutes les tracasseries qui venaient s'y ajouter. C'est ainsi que j'ai commencé à travailler pour un menuisier-ébéniste, qui m'a appris les ficelles du métier. Et d'un coup, je suis devenu un menuisier très demandé, de sorte qu'il ne me restait plus de temps pour faire de l'art. J'ai arrêté ce métier, il y a cinq ans.

- *On reconnaît le métier du menuisier dans la machine à suicide.*

Pauwaert : Oui, c'était ma première sculpture. J'aime tout faire moi-même. Sauf quand je n'ai pas l'outillage nécessaire, bien sûr. Je n'ai pas l'équipement nécessaire pour aléser moi-même un tube de canon. Et la lame agrandie que tu as vue à l'extérieur a été découpée avec un coupeur au plasma. Je n'en ai pas non plus dans mon atelier.

- *Tu es en train de traiter la lame pour la faire rouiller ?*

Pauwaert : J'ai d'abord essayé avec de l'acide nitrique, mais ça ne marche qu'une fois. Maintenant, je l'asperge avec un mélange d'acide chlorhydrique, d'eau et d'un fil de cuivre dissous. J'ai trouvé cette astuce sur Wikihow.

- *La lame tournera à hauteur des yeux ?*



Pauwaert : Non, plus bas. À hauteur des hanches. Et en raison du déplacement d'air provoqué, elle dansera sans doute aussi un peu.

- *Tu aimes le mouvement ?*

Pauwaert : Je trouve les expositions la plupart du temps terriblement barbantes. Mais, un jour, j'ai vu une exposition de Chris Burden que je trouvais réussie. De même que l'exposition de Jean Tinguely au Stedelijk Museum. Leo Copers est, lui, un artiste très particulier. Et les *Beamdrops* de Chris Burden. Ou son *Samson* : un cric géant qui est rattaché à deux poutres placées contre les parois d'un bâtiment. Chaque fois qu'un visiteur passe par un tourniquet, le cric avance d'une position. On sent que le bâtiment pourrait craquer...

Dans ton grand livre sur Panamarenko, tu écris que nous avons tous des bandelettes autour de la tête et que l'art parvient parfois à les déchirer. Ce passage semblait écrit pour moi.

- *Est-ce que tu collectionnes des pistolets ?*

Pauwaert : Non, ce pistolet-ci, je l'ai acheté parce que je veux fabriquer un flipper où l'on ne lance pas la boule avec un ressort, mais avec un pistolet. La vitrine du flipper se remplira alors de fumée.

- *Tu savais que Panamarenko a aussi fabriqué un flipper ?*

Pauwaert : Non. Au fait, quelles œuvres as-tu réalisées avec lui ?

- *Le dernier moteur-pastille, « The Flying Jungle and Mountain Machine K2 », « Bernouilli », « Prins Misjkin », « Scotch Gambit ». J'ai également soudé le sous-marin.*

Pauwaert : Ces belles soudures bien larges sont de moi ?

- *Il fallait que tout soit absolument étanche. On superposait trois couches, toujours plus larges...*

Pauwaert : Je vais encore faire quelques tests dans la cave tout à l'heure. Tu dois absolument vivre cette expérience ! Des nuées de poudre tellement denses que tu n'y vois plus rien, le goût du soufre et du salpêtre en bouche, les yeux qui piquent et les poumons qui chatouillent, des trous dans le mur, des débris sur le carrelage, le sol qui tremble à chaque tir. C'est cette expérience que je veux emporter à la galerie.

1er avril 2021

LE CANON VOLANT

Joost Pauwaert affectionne les machines et les objets lourds en bois et en métal, comme les enclumes, les canons et les lames à scie géantes. Or, ces objets, il les fabrique lui-même, en partant de défis techniques qu'il se lance. Parviendra-t-il à faire balancer une lourde enclume sur un ressort? Ou à la catapulter et à la recueillir dans un entonnoir? Serait-il capable de fabriquer lui-même un canon? Ou bien de faire tirer deux canons en même temps de telle sorte que les boulets de canon se rencontrent ? La poésie de ces entreprises découle de l'originalité des questionnements, qui vont au-delà des formes d'expression artistique admises. En réalité, ces questionnements précèdent ces formes d'art et nous ramènent à des temps anciens où la science et l'art étaient plus proches l'une de l'autre que de nos jours. Ou est-ce que ces entreprises mènent vers les questions fondamentales de l'art sculptural, qui ont toujours eu trait à l'équilibre, à la stabilité, à la pesanteur et à la densité ? Autrement dit, nous nous rapprochons, en l'occurrence, d'une poésie foncière, qui émane de la constitution des choses en elles-mêmes.

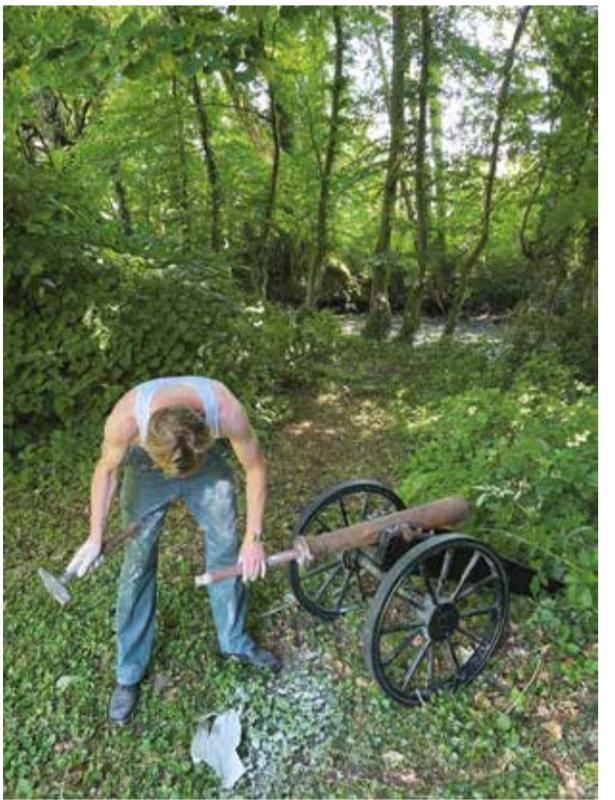
Ces premières lignes ont été écrites au cours de l'été dernier, sous un ciel maussade et sur des terres détrempées. Aujourd'hui, six mois plus tard, nous vivons un hiver tout aussi copieusement arrosé. Le sol s'est transformé en un marais brumeux , le transport est congestionné , les charrettes s'enlisent, la ferraille rouille et l'outil en cuir moisit. J'ouvre la très large porte en planches de bois brut en la faisant coulisser et je pénètre dans un atelier fraîchement construit sur les ruines d'une ancienne porcherie. Un poêle ancestral chauffe en son centre. Pauwaert remplit une bialetti d'eau et de café, puis coince la cafetière dans un étai d'établi et la chauffe avec un brûleur à gaz qu'il tient d'une main leste tandis qu'il me salue.

En ce moment, il travaille sur deux grands canons (des 12 livres de Gribbeauval) et sur une grande catapulte au moyen de laquelle il sera capable de projeter des enclumes pesant vingt kilos. La plus grande âme en bois des tubes de canon est en cours d'usinage sur un tour. Elle servira à la fabrication des moules à fondre. Des chevrons collés l'un à l'autre sont déjà sciés en forme d'affûts ; il ne manque plus que la finition. L'arc de la catapulte se compose de la suspension en acier, découpée en morceaux, d'une calèche marathon qui plus tôt cette année avait déjà livré les roues de deux canons six livres. Les lames de l'arc sont assemblées au moyen de soudures impropre en forme d'anneaux. (Voir ill. p. 163.) Une épaisse lame de fer rougit dans le poêle. « Je veux fabriquer un traîneau qui me permettra de faire glisser l'enclume, » commente Pauwaert. Il saisit la lame dans le feu, la dépose sur une grosse enclume et plie l'extrémité en un angle de 90 degrés en frappant quelques coups.

Pauwaert : Je suis en bons termes avec le ferrailleur du coin. Je paie 60 cents le kilo. La semaine passée, j'avais besoin d'une petite chaise en métal. « Dévisse le siège de ce tracteur », me proposa-t-il.

- *Dans quel matériau seront fabriqués les tubes de canon?*

Pauwaert : Chaque tube de canon pèsera 800 kilos. Un kilo de bronze coûte dix euros. Un tube reviendrait donc à 8 000 euros, rien que pour le matériau. C'est pourquoi j'ai préféré la fonte, car elle coûte moins cher. Dans le temps on fabriquait l'artillerie de campagne en bronze. Comme le bronze était plus robuste que la fonte et qu'il se fissurait ou éclatait moins vite, on pouvait fabriquer des tubes de canon plus fins, de sorte que les pièces pesaient moins lourd et se transportaient plus facilement. Mais, de nos jours, nous utilisons de la fonte de meilleure qualité, ce qui nous permet de fabriquer des tubes aussi fins et légers que les tubes en bronze. En revanche, les canons qu'on utilisait en mer étaient en fonte, car ils



pouvaient être plus lourds. Ces canons-ci seront des douze livres; mais, en mer, ils utilisaient des canons trois à quatre fois plus grands et plus lourds. J'aimerais, un jour, construire un 32 ou même un 48 livres de ce genre.

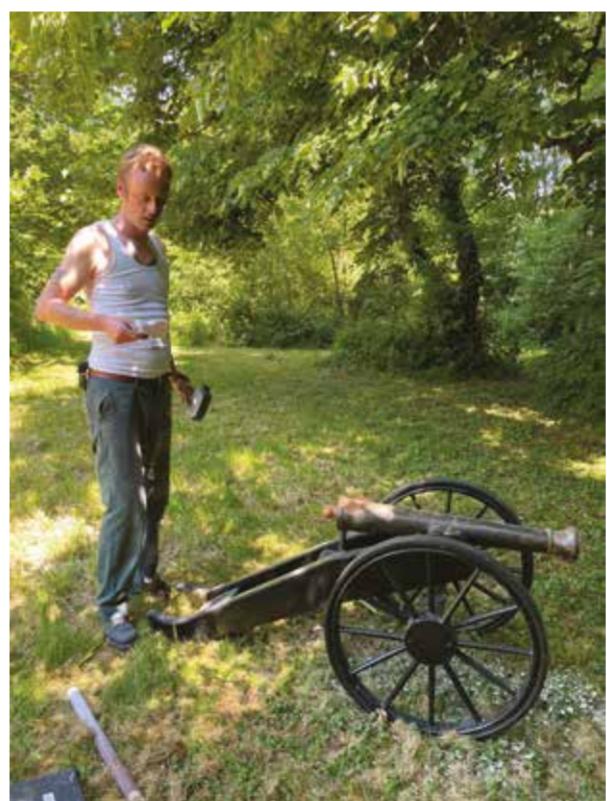
- *Comment évides-tu le tube du canon?*

Pauwaert : Avant, on alésait ces tubes, à l'eau. Il fallait plusieurs jours pour obtenir un alésage propre et régulier. Or, pour obtenir ce résultat, il faut un tour qui soit deux fois plus long que le tube à aléser. Ça fait donc cinq mètres en tout. Moi, je fabrique une âme en sable. Je la fais ensuite repasser sur quelques morceaux de fer dans le moule à fondre. C'est un travail de très grande précision, sans quoi les deux boulets ne se rencontraient jamais.

- *Tu es en train de construire un tunnel en béton à la Verbeke Foundation, dans lequel les canons tireront l'un sur l'autre. (Voir ill. pp. 32-37.)*

Pauwaert : J'ai déjà réussi une fois à se faire télescopier deux boulets de canon et de filmer l'expérience. (Voir pp. 74-75.) Cette fois-ci, j'aimerais photographier la trajectoire entière des deux boulets. Les boulets de canon se déplacent à une vitesse de 200 mètres par seconde. Ils sont invisibles, sauf s'ils viennent vers toi. Sur toute la longueur du tunnel, il y aura une meurtrièrerie horizontale, derrière laquelle des appareils photo seront disposés. J'aurai besoin de flashes spéciaux, appelés *air gap* ou *air spark flashes*, qui produiront, au moment opportun, un éclair de lumière pendant un millionième de seconde. Et pour cela, il faudra prévoir du 15 000 volts. J'hésite à les construire moi-même, car c'est dangereux. Aux États-Unis, il existe des gens qui combinent leur passion des armes avec la photographie et qui possèdent de tels équipements, mais en Europe, je ne connais personne.

- *Tu es également en train de construire une catapulte pour projeter des enclumes.*



Pauwaert : J'aimerais lancer une enclume à travers la vitre de la galerie, mais je ne sais pas si j'aurai l'autorisation de le faire. Chez Verbeke, j'aimerais catapulter une enclume à travers la toiture d'une serre haute d'une dizaines de mètres. Je vois déjà le verre voler en éclats, scintillant dans la lumière, tandis que l'enclume s'élève dans les airs millimètre par millimètre.

- *C'est comme si tu décrivais des photos.*

Pauwaert : Oui, c'est bien possible. Je le vois clairement devant moi et j'aimerais le fixer. D'ailleurs, dans le tunnel, je voudrais également placer des appareils photo derrière chaque canon. Mais, ce ne sera pas possible, bien sûr. Je vais devoir construire des télescopes.

- *Tu restes un photographe.*

Pauwaert : Je trouve la photographie fantastique. Mais quand j'étais plus jeune, c'était un médium sans vie pour moi. J'en avais marre de cette profusion, de cet arbitraire, de cette infinité. Mais quand je réalise des photos de mon propre travail, alors le médium redevenait précis, limité et passionnant. Je crée des images uniques.

- *Napoléon a utilisé des canons douze livres.*

Pauwaert : Entre autres. Grâce à Gribbeauval, ils ont été standardisés à partir de 1765. Avant cela, les canons étaient toujours des pièces uniques. Mais quand une roue cassait, par exemple, il fallait attendre longtemps avant de pouvoir la remplacer. Napoléon, lui, prévoyait des pièces de rechange (pires). L'écrivain français Chateaubriand raconte qu'il se trouvait sur la chaussée de Bruxelles à Gand lorsque, soudain, il entendit un orage gronder au loin. C'était la bataille de Waterloo qui démarrait. J'espère que

VINGT-CINQ KILOS DE NITRATE DE POTASSIUM

15 février 2023. Je rencontre Pauwaert dans son nouvel atelier, une porcherie reconvertisse, attenante à une ancienne ferme, nichée tout au fond d'un parc à l'abandon autour d'un château du 18^e siècle. Au début de cet hiver, l'atelier a été agrandi en couvrant une partie du jardin avec un chapiteau de cirque. Je remarque que la bâche est très bien tendue. Pauwaert m'explique la technique utilisée «en pattes de coq» : deux cordes fixées à la bâche sont réduites à une seule corde en utilisant un mousqueton pour éviter du frottement entre les cordes. Tout projet de Pauwaert, quel qu'il soit, témoigne d'une énergie soutenue, allant de pair avec la maîtrise du métier en question tout en poussant les limites de celui-ci.

À l'abri de cette bâche il a travaillé, au cours des mois précédents, à une espèce de cheval de carrousel, né d'un gros compresseur industriel, qui en est devenu le corps. De là est né un cou avec une tête, fabriqué dans le zinc d'une gouttière couverte de goudron ; ensuite, le cheval a été percé en son centre par une broche verticale. Contrairement à un vrai cheval de carrousel, celui-ci est devenue lui-même le centre d'un carrousel qui fait tourner de lourds objets autour du cheval.

«Le goudron est une matière magique», dit Pauwaert, «ce n'est pas une matière solide, en fait.»

«C'est pour cela que le goudron permet de rendre une toiture ou une gouttière étanche», dis-je. «Il reste souple.»

Au bord du jardin couvert se trouve une charrette de fermier triangulaire à trois roues. Sa forme triangulaire la rendait sans doute plus maniable dans certaines situations (une forêt ? un marché ? une rue fréquentée?). Pauwaert ajoute que les charrettes à trois roues ont besoin de moins de place pour faire demi-tour. Sur les deux côtés isocèles de la charrette, il a soudé des tubes métalliques montants, d'un diamètre d'environ douze centimètres. De l'avant vers l'arrière, les tubes deviennent progressivement plus hauts, de sorte que deux nouveaux triangles se forment. On dirait une orgue. Il y a 26 tubes en tout. Pauwaert raconte qu'il compte les remplir de poudre à canon, puis les obturer avec un bouchon composé de litière pour chats et de confettis.

À côté de la charrette se trouve un sac de 25 kilos de nitrate de potassium, également appelé salpêtre : une des trois composantes de la poudre à canon (outre le charbon de bois et le soufre).

«Ils m'ont demandé à quel usage il était destiné», précise Pauwaert. «Pour enlever des souches d'arbre, ai-je répondu. En Angleterre, ils avaient l'habitude d'extraire le salpêtre des sols sur lesquels on avait souvent uriné. Dans les églises, par exemple, où les dames sans sous-vêtements urinaient debout. Ou dans les cuisines, où l'on urinait aussi beaucoup. Ils goûtaient cette terre pour voir si elle contenait beaucoup de salpêtre.»

Tandis qu'il me raconte cette anecdote, Pauwaert prend des moules en aluminium sur une grande pile et les broie avec une masse. Les moules proviennent d'une usine qui fabriquait du pâté de foie. Les morceaux sont jetés dans un four à fusion : un tonneau isolé, chauffé avec un jet de flamme. En fondant, l'aluminium produit une écume. Pauwaert racle la mousse à la surface du métal bouillonnant et l'étend sur un tableau métallique, où elle est censée évoquer une vague qui se brise. (Voir ill. pp. 98-101.) Du pigment est également saupoudré à la surface et du bitume fondu est coulé par-dessus. Les pigments attendent dans des bocaux, le bitume crachote dans un poêlon posé sur un bec à gaz. Dans l'intervalle, Pauwaert plie aussi de petits bateaux en métal, qu'il pousse dans l'aluminium refroidissant et le bitume qui se solidifie. Toutes ces actions ont lieu en même



'The Flying Anvil Catapult' (2022)
Sawn-up pieces of the steel suspension of a marathon carriage, which earlier this year provided the wheels for two scalemodels of a 6-pounder French gun, were used to make the arch of the catapult. The slats of the arch are held together by spurious welding joints in the form of rings.

mes canons ne feront pas trop de bruit, que le rempart en terre du tunnel absorbera suffisamment le son. Mais, je n'en sais rien. Plus tard, quand je serai célèbre en Amérique, j'aimerais faire tirer deux canons en face à face sur un lac de sel.

- Que signifie l'expression douze livres?

Pauwaert : C'est le poids du boulet. Toutes les autres mesures du canon sont proportionnées avec précision en fonction de ce poids. C'est en fabriquant soi-même un tel canon qu'on se rend compte du nombre d'heures de travail requises pour une seule bataille. C'est vertigineux.

- Tu me disais que tu hésitas pour la couleur:

Pauwaert : Quand on observe un canon dans un musée, il est toujours de couleur chêne. Or, c'est historiquement incorrect. Jusqu'en 1760, les canons étaient rouges. Puis, au cours des trente années qui suivirent, ils ont été bleu-gris, et à partir de 1790, ils sont devenus vert olive.

- Tu ne fabriques pas les roues toi-même ?

Pauwaert : Non, je les achète. La plupart des roues ont été fabriquées vers 1900. À cette époque-là, on construisait plus de charrettes qu'avant ou même après cette période. Cela semble étrange, car il y avait déjà des trains et des péniches. Mais, en réalité, c'est à la suite de ces nouveaux transports de masse que l'on a eu besoin de beaucoup plus de charrettes puisqu'il fallait acheminer les marchandises jusqu'à leur destination finale.

- D'où tiens-tu cette fascination pour les enclumes volantes?

Pauwaert : Elles sont lourdes, jolies et difficiles à trouver. Après la Seconde Guerre mondiale, on en trouvait partout, on les entassait. Mais, de nos jours, elles sont devenues rares. Et dans les dessins animés *Looney Tunes*, elles tombent souvent sur la tête de quelqu'un, parce qu'il s'agit d'objets réputés lourds. Les enclumes sont des objets lourds archétypiques qui aspirent à s'envoler dans les airs.

14 décembre 2021



temps. Très surprenant, en fait, quand on réalise que les premières photos sur métal remontent à moins d'un an. Depuis lors, elles ont évolué en peintures sculpturales ou en bas-reliefs photographiques, qui prennent chaque fois une autre forme.

Dans l'atelier proprement dit, je tombe justement sur un bas-relief photographique qui représente la stratégie de base de l'amiral Nelson à la bataille de Trafalgar : au lieu de dépasser les bateaux hispano-français en sens parallèle, celui-ci voulait couper leur ligne en trois parties en la traversant à l'aide de deux divisions, tandis qu'une troisième division restait sur le côté en guise d'unité de réserve. Une histoire impressionnante, quand on pense que Nelson lui-même commandait le premier navire, le « HMS Victory », qui, au cours de la manœuvre initiale, essuya les tirs incessants de l'ennemi sans pouvoir riposter. (À l'issue de la bataille, on plongea la dépouille de l'amiral Nelson dans un tonneau de rhum afin de la conserver. Il fut enterré dans la cathédrale Saint-Paul.)

La plupart des photos présentent également des impacts de balles ou des traces d'explosion. Comment cela est-il arrivé ? Un jour, Pauwaert attendait un coursier qui venait chercher quelques photos à livrer. Lorsque ce dernier téléphona pour prévenir qu'il aurait une petite heure de retard, Pauwaert décida de tuer le temps en faisant quelques expériences. Il tira sur les photos avec trois pistolets différents. Déçu par le résultat, il décida de tirer des balles de mousquet en plomb avec un canon. Cela eut peu d'effet, parce que la compression était insuffisante. C'est pourquoi il décida d'utiliser les petites balles en combinaison avec un boulet de canon de 40 mm de diamètre. Cette fois-ci, le boulet transperça carrément la photo, cinq panneaux de multiplex et le mur en briques du fond. (Durant la bataille de Trafalgar, de très nombreux mâts ont péri. Combien de puissance faut-il pour briser un mât ?) « Ce «tir à double munition», à savoir de la mitraille combinée à un boulet de canon, fut utilisé par Wellington durant la bataille de Waterloo pour infliger le plus de dégâts possible », raconte Pauwaert.

« Comment transformes-tu du salpêtre en poudre à canon ? », lui demandé-je. « Je mélange 75% de salpêtre avec 10% de soufre et 15% de charbon de bois à combustion rapide comme le saule ou l'aulne, pas de chêne », répond-il. « Tout est d'abord moulu séparément, et puis tous les ingrédients mis ensemble le sont une seconde fois, et ce dans un petit moulin avec des billes en plomb qui se trouve à l'arrière du jardin. Il est installé à l'extérieur, car il subsiste toujours un risque que le tout explose (rires). »

Nous parlons de mon texte sur l'artisanat et de ma conviction que les artisans improvisent. Et du désir de Léonard de Vinci de ne pas être considéré comme un artisan, mais comme un penseur (« c'est quelque chose de mental »), non qu'il soit contre l'artisanat, mais bien contre la perception condescendante qu'en font les intellectuels. Pauwaert acquiesce, mais cite un confrère menuisier qui lui confia un jour : « You can earn money with it, but only if you can stand the repetition » (On peut gagner de l'argent avec de l'artisanat, si on supporte la répétition.) « Si tu veux gagner de l'argent d'une façon artisanale », continue Pauwaert, « il faut acquérir de la vitesse en devenant une espèce d'automate... Par ailleurs, je suis complètement d'accord avec la description de « l'emploi impropre d'un artisanat ». Ainsi, en Amérique, il faudra attendre l'invention d'un frein pour rendre possible la construction de grattes ciel. Car s'ils savaient déjà réaliser des constructions hautes, personne ne pouvait emprunter tous ces escaliers. Les grands immeubles n'ont pu voir le jour que grâce à l'invention de l'ascenseur. Et l'ascenseur est devenu possible grâce à l'invention d'un certain type de frein par un homme qui faisait des chariots, qui a présenté son invention lors d'une exposition universelle. Il monta lui-même dans un ascenseur et fit sectionner les câbles. Autrement dit, un emploi impropre du frein de chariot. Je me pose souvent la même question : est-



ce que je m'y prends correctement ? Avec la mousse d'aluminium, par exemple. Alors, je repense à ton texte et je continue en sifflotant. »

Je regarde une drôle d'image représentant de grands soldats français assis sur de petits chevaux. (Voir ill. p. 154.) « Ce sont des cuirassiers qui rentrent de Russie sur de petits chevaux de cosaques », explique Pauwaert. « Les cuirassiers étaient de très grands hommes. Normalement, ils avaient également des chevaux plus grands et plus forts. Ils faisaient partie de la cavalerie lourde. C'est pour cela que le contraste est si grand ici. Napoléon avait



'A New Study for an End of the World. Homage to Jean Tinguely', kinetic action hosted by Pizza Gallery (Antwerp) at a non disclosed location in Bredene

de très grands gardes du corps aussi. Pour cette raison ils venaient des quatre coins de l'Europe. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les gens pensaient que Napoléon était petit. En réalité, il mesurait 1,68 m : ce qui correspondait à une taille normale pour un homme à cette époque-là. »

Je ne dis rien, mais je me rappelle un passage dans un livre de mon grand-père, où il parle d'un certain Jean Wets, un homme originaire de notre village, qui bénéficiait d'une pension à vie parce qu'il avait servi en tant que garde du corps de Napoléon. Combien pouvait-il bien mesurer, cet homme ? Ce n'était pas indiqué. Tandis que Pauwaert continue de faire voler en éclats des moules à pâté, de racler et de distribuer de la mousse d'aluminium, de fondre du bitume, de saupoudrer du pigment et de plier

des petits bateaux en zinc, je pense aux 4778 canons qui ont servi au cours de la bataille de Trafalgar, aux 2667 morts et aux 2401 blessés (et à la précision administrative avec laquelle ces chiffres ont été livrés), à la dépouille marinée de Nelson et à l'heureuse décision de ce dernier de donner à tous ses capitaines le plus d'autonomie possible pendant la bataille. (N'oublions pas que sa tactique était impropre, improvisée par un homme de métier.)

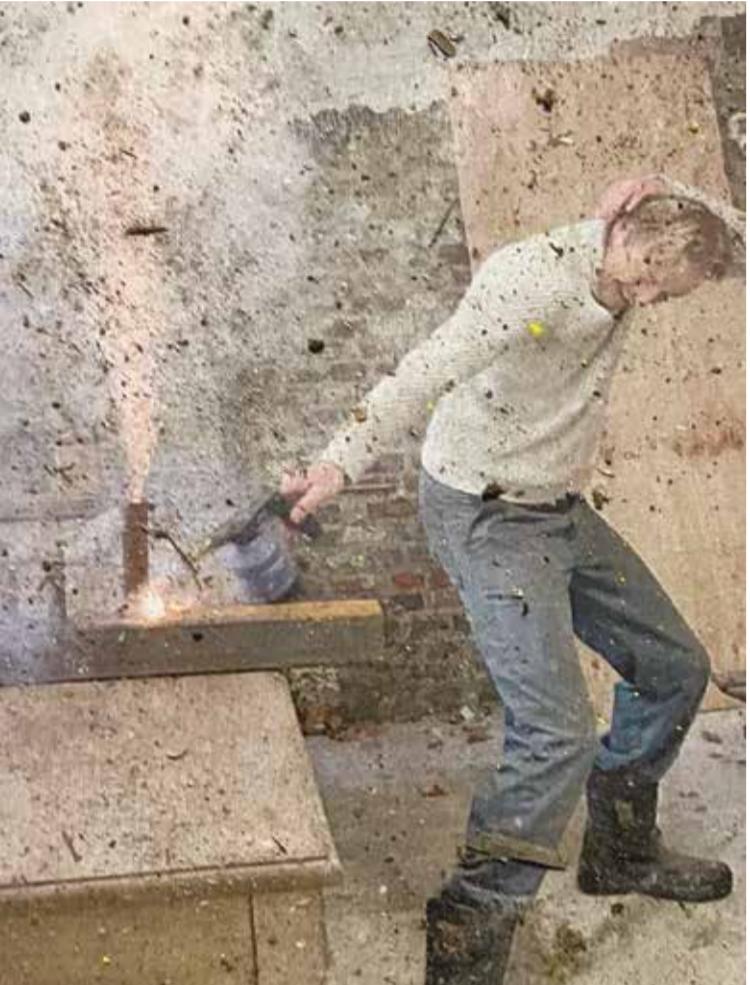
À l'extérieur se trouve un douze livres, un canon que Pauwaert a lui-même fabriqué d'après un modèle du 18e siècle. L'affût et les rayons de la roue sont de couleur turquoise. Je remarque que le haut des roues pointe vers l'extérieur. « C'est pour la boue », explique Pauwaert, « ainsi, elle tombe à côté des roues et non devant. »

12 mars 2023. Ma fille et moi assistons à une performance, en compagnie d'une centaine d'intéressés. Pauwaert allume une mèche de vingt mètres de long et commande quelques allumages électroniques. La charrette à trois roues, équipée des doubles orgues triangulaires, produit de fortes déflagrations, de la fumée et un feu d'artifice. Une fois le spectacle terminé, les spectateurs s'en retournent au musée, à ses amuse-gueules, ses boissons et ses conversations passionnantes. Comme je suis incapable de vraiment apprécier ces trois choses, je reste à côté de la charrette. Une des déflagrations a provoqué un recul tellement violent qu'un profilé en fer est complètement tordu et qu'une roue arrière s'est enfoncée de dix centimètres dans le sol. Pauwaert, assisté par deux étudiants, collecte les débris et réfléchit à la façon d'exposer la charrette. Je propose de montrer aussi les débris. Puis, je pars avec ma fille.

En route, nous nous arrêtons dans un café sans nom où, si l'on en croit quelques photos accrochées, Stijn Streuvels était client. Streuvels est un des plus grands écrivains flamands. Il écrivait des livres captivants sur la vie des paysans alors qu'il était lui-même un citadin. Il semblait écrire en vieux flamand, mais inventait en fait souvent des mots. Un artisan. Boulangier et écrivain.

Nous commandons de la crème glace. Tandis que je regarde ma fille déguster sa glace tout en rêvassant, je me mets à ruminer. Pauwaert aime l'œuvre de Jean Tinguely et Chris Burden. Tous deux, nous admirons Panamarenko. Pourquoi? Pourquoi nous sentons-nous attirés par quelqu'un qui a étudié toute sa vie sans jamais dépasser le statut d'idiot du village? Il y a trente ans, je demandais à Panamarenko comment les Romains parvenaient à fabriquer de la crème glace avec de la neige qu'ils acheminaient depuis les Alpes. Nous nous trouvions dans un restoroute allemand, en route pour le zoo de Berlin où nous allions admirer un âne de Poitou. Le soir était déjà tombé. Je me souviens encore de chaque mot, comme dans un rêve qui se répète chaque nuit : « La plupart des procédés chimiques produisent de la chaleur », raconta-t-il. « Un feu, par exemple. Mais certains procédés soutirent de la chaleur à leur environnement. De la glace fondante, par exemple. Si tu mélanges un jaune d'œuf avec du lait et du sucre, et que tu formes ensuite autour de cette mixture une boule de neige, que tu fais fondre sur le forum, en plein soleil, alors la neige fondante soutirera de la chaleur à ta mixture, si bien que celle-ci finira par se congeler. » Ma fille soulève son ramequin et laisse tomber les dernières gouttes dans sa bouche ouverte. Je règle l'addition. Nous rentrons à la maison.

30 avril 2023



LIST OF EXHIBITIONS

SOLO AND DUO

2023

Hold Your Horses (with Alice Vanderschoot), Ponti Gallery, Antwerp
Art Rotterdam (with Charlie De Voet), Barbé Urbain (Ghent), Rotterdam

2022

Sturm und Drunk (with Marco De Sanctis), Dauwens & Beernaert Gallery, Brussels
A New Study for an End of the World. Homage to Jean Tinguely. Kinetic action hosted by Pizza Gallery (Antwerp) on a secret location in Beernem
Joost Pauwaert and Kris Martin, Gevaertsdreesfor, Oudenaarde
Het vliegende aambeeld, Emergent, Veurne
Dead Parrots and Flying Hammers (with Guy Slabbinck), Bruthaus Gallery, Waregem

2021

Concerto for Two Cannons, a Saw, an Anvil and Some Hammers, Barbé Urbain, Ghent

2020

Twee grote hamers. Presentation of a permanent installation, Verbeke Foundation, Kemzeke

2019

Beating the Bushes (with Stanislas Lahaut), In De Ruimte, Ghent

2018

13 Years of Hysteria (with Stephanie Van de Velde), Blanco, Ghent

2017

Souterrain, Artist's studio, Ghent

GROUP

2023

Summer Show, Barbé Gallery and Ketelere Gallery, Dr. De Beirwoning, Knokke
Works on Paper, Barbé Gallery, Ghent
(Voorheen) Vrij Edegem, Fort V, Edegem
Hof ter saksen, Beveren
Eldorado, De Goudblomme, Dudzele
De grote vogelshow, Pizza Gallery, Antwerp
Art Brussels, Dauwens & Beernaert Gallery, Brussels
Just for Today I Will Be Unafraid, Galerie B, Durbuy
La Primavera, Barbé Gallery, Archipel, Otegem
In Medias Res, Barbé Urbain, Ghent
Everybody Has a Plan Until they Get Punched in the Mouth, Barbé Urbain, Ghent

2022

Art on Paper, Vanderborght Building, Brussels
Magellan, Barbé Urbain, Knokke
Works on Paper, Barbé Urbain, Ghent

2021

PASS kunstroute. Initiated by Kris Martin, curated by Jan Hoet Jr., Mullem, Huise, Wannegem, Lede, BE
XL, Barbé Urbain, Ghent

2020

Staycation. A group show on location, Barbé Urbain, Ghent

2019

Foudroyé, Barbé Urbain, Ghent
Jetsam, Avee Gallery, Kortrijk
Biënnale van België, Floraliënhal, Ghent

2018

Nightshift, De studio, Antwerp
Performance Art Weekend, P/Rops Ghent

COLOPHON

Concept and realisation: Hans Theys

Author: Hans Theys

Graphic stuff: Edgar Le Chat

Translation: Michèle Deghilage (p. 27-35 and 118-125), Alison Mouthaan-Gwillim (p. 97-106), Helen Simpson / Sartorius & Blot (p. 9-16)

Photography: Bedrich Eisenhoet (p. 4, 6, 10, 11, 13-15, 18-27, 32 onder, 109, 114-115, 128-132, 134, 137, 139-142, 153-157, 158 top, 159-164, 166), Shivadas De Schrijver (p. 8, 16, 47, 52-55, 74, 78-79, 81, 110-113, 121-123, 125, 136, 138), Kenny Barada (p. 19, 28, 33, 135, 158 below), Thomas Van Lierde (p. 21, 24, 152), Joost Pauwaert (p. 25, 30, 31, 38-41, 45, 46, 48ab, 49, 64, 74 below, 75, 80, 87-108, 165), 42 below, Ellen Pil (p. 29), Sander Buyck (34-37, 42 top, 43, 56-57, 66-67, 146-147), Lieven Lefèvre (p. 44), Jan Beddegeenoots (p. 48cd, 65), Elisabeth Noels (p. 50-51), Bedrich Eisenhoet/Kenny Barada/Sander Buyck (p. 56-57), Lieven Herremans (p. 62-63), Courtesy Barbé Urbain (p. 68-73, 76-77), Chantal Van Rijt (p. 126), Sarah Stone (p. 118 below, 127, 133), Bedrich Eisenhoet/Sander Buyck (p. 144 below), Kenny Barada/Sander Buyck, 148-149), Dirk Blondeel (145, 150-151, 168 top), Jana Pollet (168 below)

Thanks to Robert Monchen / Pizza Gallery, Antwerp; Geert Verbeke / Verbeke Foundation, Kemzeke; Laurence Dauwens and Joris Beernaert / Dauwens & Beernaert Gallery, Brussels; Ponti Gallery, Antwerp; Thibault Schauvliege, Paul Lannoy, Bruno Spaas, Bart Deweer, Luc Depuydt, Tanguy Van Quickenborne, Patric Tuytens, Kitty De Coninck, Paul Declercq, Yoni Heemans, Christophe Urbain, Anke Vandemeulebroeke, Kris Martin, Willem Boel, Guy Slabbinck, Jean-Pierre Deruyck, Ernest Deswemer, Marco de Sanctis, Pieter Van Nieuwenhove, Alice Vanderschoot, Roxane Baeyens, Femke Vandenbosch, Ellen Meers, Dirk Blondeel

Special thanks to the Emperor Napoleon, Bedrich Eisenhoet, Victoria Parvanova, Rosa Maria Serrano Pato Pires, Thomas Renwart, Thomas Van Lierde, François Genicot, Arno Gysen, Gerard Pauwaert, Ria Blondeel, Agnes Van Cauter, Lucas Noels, Elisabeth Noels, Rho, Zita, Francis, Alice and Oona

Very special thanks to Oliver Barbé / Barbé Gallery, Ghent (www.barbegallery.be)

This book came into being with the support of Vlaamse Gemeenschap and Stad Gent

Press and distribution: a touch of art

© Text: Hans Theys, Montagne de Miel, 2023

© Photographs: Joost Pauwaert and the photographers

Printed by Cultura, Wetteren / Graphius, Oostakker

No part of this book may be reproduced without written consent of the authors. All rights reserved

ISBN 9789079282272

