

Warning! This is a
philosophical drawing.¹
Über die Zeichnungen
von Michaël Borremans
Hans D. Christ



deutsch

Die Zeichnungen von Michaël Borremans wirken auf den ersten Blick wie edle, altmeisterliche Blätter. Er hat sie in deren Ästhetik geradezu eingebettet: in die vertraute Klaviatur aus koloriertem Papier, aus feinen Weißhöhlungen, die, ausgesprengt aus dem sepiafarbenen Umraum, den Figuren und Räumen Volumen verleihen. Er beherrscht die in der Aquarelltechnik so schwierigen klaren Farbsetzungen und den Form gebenden Nass-in-Nass-Verlauf der Farben. Die Zeichnungen zeigen uns Landschaften, Interieurs, Schädel- und Portraitstudien, Büsten und Maschinenentwürfe, wie wir sie von den Universalisten der Renaissance kennen. Aber ihr Studienstil beweist nicht die Natur der Dinge, sondern speist sich aus einem Querschnitt sämtlicher Bildsprachen, die sich in den Archiven der Kunstgeschichte, der Fotografie der 1930er und 1940er Jahre, der Märchenwelt des 19. Jahrhunderts, dem Kino des „Film Noir“ ebenso wie in Modeillustrierten, medizinischen Handbüchern oder den Normbüchern des Maschinenbaus finden lassen. Die Bilduntergründe sind auch nicht von Hand koloriertes Papier, sondern benutzte Briefumschläge, ausgerissene Kalenderblätter oder vergilbte Kartons. Die sichtbaren Gebrauchs- und Verbrauchsspuren der Untergründe rücken das gesamte Programm der Bildgenerierung – von der ersten altmeisterlichen Anmutung bis zu den quer zur Geschichte verlaufenden Bildzitate – in einen suggestiven, scheinbar nostalgisch verklärten Raum des Historischen. Michaël Borremans verführt, penetriert uns geradezu mit anheimelnder Vertrautheit. Alles ist auf ein versöhnliches Wiedererkennen bekannter Bildstrategien angelegt – aus der Ferne!

Borremans' Zeichnungen sind klein, sie stehen für sich und sind selten seriell angelegt. Erst aus der Nähe, wenn wir sie quasi direkt vor der Nase haben, verschieben sich die Perspektiven, zeigt sich, dass ihre Erzähl- und Verweismuster keineswegs historisch eindeutig zu verorten sind. Wenn zum Beispiel in der Zeichnung Play, die klassisch aufgefasste Handstudien zeigt, am oberen rechten Bildrand ein schemenhaftes Gesicht mit blinkend weißer Zahnreihe auftaucht und mit „Hey Britney“ kommentiert wird, ist man genauso nah bei da Vinci wie bei der Popikone Spears. Die einzelnen Blätter generieren ihre Paradoxie aus der unmöglichen Gleichzeitigkeit ihrer Bildverweise, in der alles scheinbar Vertraute seinen historischen Ort verliert, um Reflexion auf Realität anzubieten. Bloß wissen wir nicht, welche Realität hier gerade verhandelt wird, da die Perspektiven auf sie in Borremans' Miniaturwelten permanent wechseln. Sie können sowohl als in sich geschlossene, intime Verhandlungen der Welt im Modell funktionieren als auch als konkrete technische Anweisungen zur Realisierung gigantischer Installationen im öffentlichen Raum verstanden

werden. So finden sich an den Rändern der Zeichnungen The Swimming Pool, L'Homme Fromageux oder The German (Dreiten Teil) detaillierte Notizen und Bleistiftskizzen, die das zentrale Bildmotiv als Entwurf für eine konkrete Architektur, Landschaft, aber auch für eine überdimensionale Medieninstallation ausweisen. Diese Beschreibungen Borremans' sind ausgesprochen präzise, bis hin zur genauen Angabe, von welcher Position aus der Architekturentwurf gezeichnet wurde.² Aber welcher öffentliche Auftraggeber wird sich, wie in der Zeichnung The Swimming Pool vorgeschlagen, ein Schwimmbad wünschen, dessen Kopfseite mit einem riesigen Halbfigurenportrait „geschmückt“ ist, das vier Einschusslöcher im Brustbereich aufweist und den Badenden mit dem Satz „People must be punished“ begegnet? Und warum taucht im Bild die Hand des Zeichners auf, die den letzten Buchstaben des genannten Satzes vervollständigt?

Es geht in Borremans' Zeichnungen nicht um die simple Übertragung des Gezeigten in das Reale, sondern um die Verhandlung von Realität als Modell, als Konstruktion. Dieser Realismus ist gekoppelt an einen Skeptizismus, der das Gezeigte immer unter den Verdacht stellt, nicht Projektion auf ein reales Außen, sondern als Zeichnung selbst Ort einer Realität zu sein. In diesen Widerspruch verstricken sich die Protagonisten in Borremans' Zeichnungen unentwegt. In der Bleistiftstudie The Rotator, in der ein Konstrukteur das „Design für ein in verschiedenen Winkeln rotierendes Haus der Möglichkeit“ entwirft, liest man in einer für die Comiczeichnung typischen Gedankenblase: „we shall see...“. Wir werden sehen, was wir längst wissen: dass die Rotation um die verschiedenen Winkel dieses Hauses immer nur zur selben Konstruktion zurückführt. Borremans benutzt im Titel zu dieser Zeichnung sehr bewusst den Singular „Möglichkeit“.³ Denn der Konstrukteur erliegt hier vollständig der Täuschung, die den selbstreferenziellen, technischen Weltentwürfen, deren einzige Realität es ist, sich selbst zu beweisen, inhärent ist. Er führt uns an die grundsätzliche Lücke heran, die zwischen der Welt und ihrer Beschreibung durch technische Systeme klafft, die es auszuhalten gilt. Und schon sitzen wir mit den anderen Protagonisten der Zeichnung The Consideration in den Stuhlreihen vor dem großen „NOTHING“. Diese Grundannahme, die allen Zeichnungen von Borremans unterstellt zu sein scheint, führt allerdings nicht zur Flucht in eine private Mythologie, die es überflüssig machen würde, die Wirksamkeit von gesellschaftlichen Machtverhältnissen zu untersuchen. Ironisch bis sarkastisch kommentiert er vielmehr die Hartnäckigkeit, mit der unsere Gesellschaft den Blick auf sich selbst verweigert. Die Aggressivität, die er noch in dem Satz „People must be punished“ zum Ausdruck bringt, kann dabei unterschwellig in Fatalismus umschlagen, wenn er zum Beispiel im Stil medizinischer Anweisungen zum Verbinden von Wunden eine Hilfestellung zur totalen Realitätsverweigerung gibt, das heißt „Various Ways of Avoiding Visual Contact with the Outside World Using Yellow Isolating Tape“⁴ vorschlägt.

Der Logik von Bildreihen medizinischer Handbücher folgt auch das Blatt The mask of simplicity. Einem gesichtslosen Kopf wird hier in einem detailliert beschriebenen chirurgischen Eingriff die vordere Gesichtshälfte entfernt, um am Ende nichts anderes gewonnen zu haben, als den Blick in ein schwarzes Loch. Am oberen Rand der Zeichnung notiert Borremans: „Play with an anatomical cap.“ In der Simultaneität von Dargestelltem und Benennung kündigt sich bereits an, dass dieses Experiment nur das beweist, was zu beweisen war. „Das Spiel mit einer anatomischen Haube“ verweist aber auch auf den Prozess des Zeichnens selbst. Lakonisch bemerkt Borremans zudem am unteren Bildrand: „The Test of Facts.“ Dieses Austesten des Faktischen referiert sowohl auf die Skepsis gegenüber

der Zeichnung als Darstellungsprinzip für Wirklichkeit als auch auf den Zweifel an der Möglichkeit, mit analytischer (chirurgischer) Systematik mehr als Simplifikationen der Wirklichkeit zu generieren. Erst in dieser doppelten Negation und deren gegenseitiger Kommentierung ist Reflexion möglich und bleibt jene Unschärfe erhalten, die auf die Hohlräume symbolischer Ordnungen verweist.

Die Dekonstruktion dialektischer Verhältnisse schließt im Werk Borremans' allerdings nicht aus, dass es durchaus zu klaren Setzungen kommt und dass die Bigotterie gesellschaftlicher Zustände eine Radikalisierung als unvermeidlich erscheinen lässt. Unzweifelhaft ist, dass die permanente Zirkulation um das männliche Kleinod „Phallus“ eine der Ursachen eindimensionaler Wirklichkeitsbeschreibungen ist, wie Borremans sie in Friendly Rivalry polemisch nachzeichnet. Zwei Männer bemühen sich hier um die Vermessung einer „keramischen Salami“, die ihnen zwischen den Beinen liegt. In dem aus der Ferne wie ein Dokumentenstempel wirkenden Wurstkringel am oberen rechten Bildrand ist vermerkt: „The ceramic salami race“. Fast zynisch und wesentlich bedrohlicher wirkt sein Entwurf für eine gigantische Skulptur,⁵ die in mehren Reihen übereinander kindliche Büsten zeigt, vor deren Mündern Penis schweben. In der Zeichnung sind konkrete Angaben zur Ausführung und, ungewöhnlich für Borremans, eine konkrete Angabe für den vorgesehenen Standort der Installation (Südseite, Laurentplatz, Gent, Belgien) vermerkt. Der Titel Think or Suck und der Hinweis auf eine Ausführung in „massivem“ Beton, der farblich kaschiert werden soll, verbinden pädophile Konnotationen mit einer sich selbst verleugnenden Gewalttätigkeit, die unmittelbar auf die Perversion gesellschaftlicher Zustände verweist. Diese lässt sich durchaus mit dem Fall „Mark Dutroux“ verbinden, wird aber nicht als Einzelfall, sondern als ein allgemeines Phänomen verhandelt. In dieser Zeichnung erlaubt sich Borremans nicht die Unschärfe, Reflexion durch einen inhärenten Widerspruch zu erzeugen, sondern positioniert sich eindeutig. Gleich bleibt aber, trotz aller spürbaren Wut, die Haltung, der Realität einen Modellentwurf im Medium der Zeichnung gegenüberzustellen und somit den Kommentar virulent zu halten und nicht durch Monumentalisierung zu versiegeln. Insofern gilt auch hier: „Warning! This is a philosophical drawing.“

1 Michaël Borremans, Randnotiz in der Zeichnung „The Swimming Pool“

2 In der Zeichnung „The Swimming Pool“ notiert er z.B. neben der dreidimensionalen technischen Skizze des Schwimmbads: „View from the cafeteria.“

3 „Design for a various rotating angle house of opportunity“

4 „Verschiedene Wege, den visuellen Kontakt mit der Außenwelt durch den Gebrauch von gelbem Isolierband zu verhindern“.

5 „Think or Suck“, Massiv sculpture in painted concrete and colored neon (South side Laurent-Square, Gent, Belgium)

Warning! This is a _____
philosophical drawing.¹ _____

On the Drawings of _____
Michaël Borremans _____

Hans D. Christ _____

english

At a first glance, Michaël Borremans' drawings are reminiscent of the fine graphic art work of the Old Masters. And he has embedded them almost entirely within this aesthetic genre, namely, in the familiar claviature made of colored paper with finely shaded white heightening which, having burst out of the sepia-colored background space, confers on the figures and spaces a certain volume. He has mastered the clear use of color settings, so difficult in aquarelle technique, as well as the form-giving wet-into-wet run of colors. The drawings depict landscapes, interiors, skulls and portrait studies, busts and machine designs as we know them from the Renaissance Men of the 14th to the 16th centuries. And yet their cartoon style does not set itself the task of determining the nature of things but rather draws on the full range of pictorial languages, as these are to be found in the archives of art history, the photography of the 1930's and 1940's, the fairy tales of the 19th Century, the “Film Noir” cinema and, no less, in the fashion magazines, medical handbooks or standard engineering textbooks. The sheets he utilizes are not hand-colored paper but rather used envelopes, pages torn from a calendar or yellowed boxes. The visible traces of use and consumption of the sheets shift the entire program of picture generation – from the initial impression of the Old Masters to the picture quotations that transverse history – to a suggestive, apparently nostalgically transfigured space of the historical. Michaël Borremans seduces, almost penetrates us with intimate familiarity. Everything is geared towards a reconciliatory acknowledgement of known pictorial strategies – from a distance!

Borremans' drawings are small, they speak for themselves and are seldom conceived as part of a series. Only when seen from close up and practically in front of our noses do the perspectives begin to shift, which shows that, historically, their patterns of narrative and reference are, by no means, easily locatable. Where, for example, in the case of the drawing entitled Play, the classically conceived study of hands shows a schematic face displaying gleaming white teeth in the upper right-hand border and accompanied by the comment “Hey Britney”, one is just as close to da Vinci as one is to the pop icon, Spears. In order to provide for reflections on reality, the single sheets generate their own paradox by the impossible concurrence of their pictorial reference in which everything apparently familiar loses its historical location. Only, here, we have no idea about which reality is presently being negotiated, since in Borremans' miniature worlds the perspectives on such realities are in a state of permanent flux. They can either function as the insular, intimate negotiations of the world as model or be understood as specific, technical instructions for the realization

of gigantic installations in the public sphere. Thus, on the borders of the drawings The Swimming Pool, L'Homme Fromageux or The German (Dreiten Teil) are to be found detailed notes and pencil sketches², which disclose the central pictorial motif for a concrete architectural piece, a landscape, but also for a colossal media installation. These descriptions are strikingly precise including an exact instruction as to the position from which the architectural design was sketched. And yet, as suggested in the drawing The Swimming Pool, what kind of public sector contractor would ever make a tender for a swimming pool the top end of which is “decorated” with a huge half length portrait replete with four bullet holes in the chest area confronting the bathers with the sentence “People must be punished”?

And why does the draughtsman's hand appear in the picture completing, as it does, the last letters of the above-cited sentence? Borremans' drawings are not concerned with the mere transmission into reality of that which is shown but rather with the negotiation of reality as model, as construction. This realism is coupled to a scepticism forever wary of that which is shown – as representing not a projection of a real exterior, but as a drawing which itself constitutes the place of this reality. The protagonists in Borremans' drawings steadfastly enmesh themselves in this contradiction. In the pencil study The Rotator, in which a constructor drafts a “design for a various rotating angle house of opportunity”, one can read in a thought bubble typical of comic drawings: “we shall see...”. We shall see what we have already long since known: that the rotation around the various corners of this house will always return to the original construction. In this title, Borremans intentionally uses the word “opportunity” in the singular. For, here, the constructor succumbs completely to the illusion inherent in those self-referential technical world-designs, whose only reality is the desire to have themselves confirmed. He guides us towards those fundamental lacunae in technical systems for the descriptiveness of the world which are to be endured. And here we sit together with the other protagonists of the drawing The Consideration in the auditorium in front of the great “NOTHING”. However, this basic assumption, apparently imputed to all of Borremans' drawings, does not end in a flight into private mythology, a move which would otherwise render an examination of the efficacy of the social balance of power superfluous. Rather, in an ironic, almost sarcastic manner, he comments on the sheer tenacity with which our society avoids taking a look at itself. The aggressiveness expressed in the sentence “People must be punished”² can easily switch over to a latent fatalism – where, in the form of a medical instruction for the bandaging of wounds, for example, it endorses complete denial, namely, by proposing “Various Ways of Avoiding Visual Contact with the Outside World Using Yellow Isolating Tape”.

The logic of the picture series also follows the sheet The Mask of Simplicity. In a surgical operation described here in detail, the front half of a faceless head is removed, which finally leads to nothing other than the view into a black hole. On the upper border of the drawing he notes “Play with an anatomical cap”. In the simultaneity of representation and nomination is already announced the fact that this experiment only proves what was to be proved. And yet, the “play with an anatomical cap” also refers to the process of drawing itself. Furthermore, Borremans laconically remarks in the lower border and next to a very pictorial surface in which he investigates various qualities of the gouache technique: “The Tests of Facts”. This testing of the factual refers both to the scepticism towards drawing as a principle of representing reality and to a doubt with respect to generating anything much else than a simplification of reality by means of analytical (surgical) systematics. Only

by virtue of this double negation and its reciprocal annotation is reflection possible and the blurring retained which, in turn, points to the lacunae of symbolic order.

However, in Borremans' art the deconstruction of dialectic relations does not exclude the fact that it necessarily requires a clear setting and that the bigotry of social conditions makes a radicalization unavoidable. Doubtlessly, the permanent circulation around the male jewel “Phallus” is one of the causes of the one-dimensional description of reality, as polemically depicted by the artist in Friendly Rivalry. Two men are preoccupied with gauging of a “ceramic salami” held between their legs. Positioned in the upper right-hand border in what, from a distance, looks like an official seal in the form of a ring of sausages, is the remark: “The ceramic salami race”. His design for a gigantic sculpture⁴ induces an almost cynical, considerably more ominous effect, showing busts of infants in several rows, one above the other in front of whose mouths hover penises. In the drawing, concrete instructions are written for its execution and, uncommonly for Borremans, he indicates the specific place name for the location of the exhibition (South Side, Laurent-Square, Ghent, Belgium). Bearing the title Think or Suck and the allusion to an execution in “massive” concrete to be painted with colored neon, the pedophilic connotations refer to violence in a state of self-denial – a direct reference to the perversion of social conditions. A connection to the “Mark Dutroux” case may certainly be inferred, although it is not treated as a single, specific instance but as a general phenomenon. In this drawing, Borremans does not permit himself the use of the blurring effect, namely, reflection induced by inherent contradiction, but rather takes up an unequivocal position. However, despite the noticeable anger, what remains is an attitude which confronts reality by means of a model design in the medium of drawing and by means of virulently maintaining the commentary without stamping it as monumentalism. Also noteworthy in this respect is the exclamation “Warning! This is a philosophical drawing”.

1 Michaël Borremans, border notes in drawing “The Swimming Pool”

2 In the drawing “The Swimming Pool” he notes, e.g. next to the three-dimensional technical sketches of the swimming pool: “view from the cafeteria”.

3 q.v. “The Swimming Pool”

4 “Think or Suck”, this massive sculpture in painted concrete and colored neon (South side Laurent-Square, Ghent, Belgium)